

# Проблемы МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

# MUSIC SCHOLARSHIP

2011, № 2 (9)

ISSN 1996-5326

**Российский научный  
специализированный журнал**      **Russian Journal  
of Academic Studies**

Главный редактор  
Л.Н. Шаймухаметова

Редакционная коллегия:

Г.В. Алексеева  
И.В. Алексеева  
Б.Г. Ашхотов  
С.П. Галицкая  
А.И. Демченко  
Л.П. Казанцева  
Т.И. Калужникова  
М.Г. Кондратьев  
В.И. Нилова  
В.Н. Сыров  
Г.Р. Тараева  
Е.Б. Трёмбавельский  
Е.Н. Федорович  
И.Д. Ханнанов  
В.Н. Холопова  
А.М. Цукер  
Б.А. Шиндин  
А.Н. Якупов

Учредители:

Российские музыкальные вузы и вузы искусств:  
– ФГОУ ВПО «Астраханская государственная консерватория (академия)»;  
– ФГОУ ВПО «Воронежская государственная академия искусств»;  
– ФГОУ ВПО «Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М.И. Глинки»;  
– ФГОУ ВПО «Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М.И. Глинки»;  
– ФГОУ ВПО «Петрозаводская государственная консерватория им. А.К. Глазунова»;  
– ФГОУ ВПО «Ростовская государственная консерватория (академия) им. С.В. Рахманинова»;  
– ФГОУ ВПО «Саратовская государственная консерватория (академия) им. Л.В. Собинова»;  
– ФГОУ ВПО «Северо-Кавказский государственный институт искусств»;  
– ТОГОУ ВПО «Гамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С.В. Рахманинова»;  
– ФГОУ ВПО «Уральская государственная консерватория (академия) им. М.П. Мусоргского»;  
– ФГОУ ВПО «Уфимская государственная академия искусств им. Загира Исмагилова».

Адрес редакции:  
450008, Республика Башкортостан, г. Уфа, ул. Ленина, 14. Тел.: (347) 272-49-05.

ISSN 1996-5326

© Проблемы музыкальной науки, 2011, № 2 (9)

© Электронная версия, Russia, 2011, № 2 (9)

Полнотекстовая версия выпуска размещена в свободном доступе в Российской Научной электронной библиотеке (РНЭБ) [elibrary.ru](http://elibrary.ru)

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 в каталоге межрегионального агентства «Почта России» 80018.

## Редакция журнала «Проблемы музыкальной науки»

Главный редактор

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

Зав. Отделом национальных проблем российского музыкознания

**Кондратьев М. Г.** – доктор искусствоведения, профессор

Зав. Международным отделом

**Ханнанов И. Д.** – доктор теории музыки, профессор (Балтимор, США)

Выпускающий редактор

**Карпова Е. К.** – кандидат искусствоведения, профессор

## Редакция приложения «Креативное обучение в ДМШ»

Главный редактор

**Шаймухаметова Людмила Николаевна** – доктор искусствоведения, профессор  
creative-511@mail.ru

Администратор журнала

**Морейн К. Н.**  
e-mail: celesta05@mail.ru

Дизайн: **Аскарлов Р. Н.** Верстка: **Грицаенко Ю. В.**

### Административная группа выпуска:

**Галяутдинов И. Г.** – председатель Совета учредителей журнала, доктор филологических наук, член-корр. Академии наук Республики Башкортостан, профессор

**Алексеева Г. В.** – зав. кафедрой искусствоведения Дальневосточного федерального университета, доктор искусствоведения, профессор

**Ашхотов Б. Г.** – проректор по учебной работе Северо-Кавказского государственного института искусств, доктор искусствоведения, профессор

**Вановская И. Н.** – и. о. ректора Тамбовского государственного музыкально-педагогического института, кандидат педагогических наук, профессор

**Коробова А. Г.** – проректор по научной работе Уральской государственной консерватории, доктор искусствоведения, профессор

**Краснова О. Б.** – проректор по научной и творческой работе Саратовской государственной консерватории, кандидат социологических наук, профессор

**Крылова А. В.** – проректор по научной работе Ростовской государственной консерватории, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор

**Нилова В. И.** – зав. кафедрой истории музыки Петрозаводской 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 и профильных специалистов.

За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются.

Издание осуществляется на совокупные средства учредителей.

Подробности на сайте:  
<http://www.ufaart.ru/old/naukamuzyki.htm>

The official web site of the journal can be found at  
<http://www.ufaart.ru/old/naukamuzyki.htm>

Подписано в печать 08.11.2011 г. Формат 60 x 84<sup>1/8</sup>. Бумага офсетная. Гарнитура Times New Roman.  
Уч.-изд. л. 24,85. Усл.-печ. л. 27,40. Тираж 1000 экз. Заказ № 103.

### Адрес издательства:

«Гилем», 450077, г. Уфа, ул. Кирова, 15.  
Тел./факс: (347) 273-05-93, 272-79-46, e-mail: dinat@anrb.ru, gilem@anrb.ru.  
Отпечатано на оборудовании издательства «Гилем» АН РБ



## СОДЕРЖАНИЕ

- 6 Горизонты музыкознания**
- 6 Шуранов В. А.  
Эстетика и герменевтика:  
в поисках музыкального смысла
- 11 Коляденко Н. П., Мельникова А. Н.  
О соотношении синестетичности  
и интертекстуальности в анализе музыкальных текстов
- 16 Лаборатории музыкальной семантики – 10 лет
- 18 Шаймухаметова Л. Н.  
Мигрирующая интонационная формула  
как феномен музыкального мышления
- 27 Фуксман М. А.  
Возможности выполнения crescendo и diminuendo  
средствами MIDI и сэмплирования
- 33 Международный отдел**
- 33 Бенгт Эдлунд  
«Побрить» Шенкера
- 43 Юрген Эссель  
Соната и хорал: о синтезе форм  
в органных сонатах Мендельсона
- 46 Альпеисова Г. Т.  
К вопросу о национальном компоненте  
музыкального образования Казахстана
- 48 Музыка в системе культуры**
- 48 Демченко А. И.  
Закономерности  
художественно-исторической эволюции
- 54 Кривошей И. М.  
Библизмы в системе образных средств  
поэтики русского романса
- 60 Домбраускене Г. Н.  
Схема как инструмент анализа  
музыкально-семантических структур  
немецкого протестантского хорала
- 64 Максимова А. С.  
«Зефир и Флора»: европейский дебют  
Владимира Дукельского в сезонах  
«Русских балетов С. Дягилева»
- 70 Зондерегер А. А.  
Прокофьев и Шостакович:  
к проблеме творческих параллелей
- 75 Кумехова Л. Е.  
Культура города и этномызыка
- 81 Крылова А. В.  
Реклама художественных событий
- 87 Смирникова Е. В.  
Феномен рок-музыки в понимании Егора Летова
- 92 Калошина Г. Е.  
Теологические концепции  
в творчестве Оливье Мессяна
- 98 Из истории русской музыки**
- 98 Крыловская И. И.  
Певческая терминология на рубеже XVI-XVII веков:  
азбука инока Христофора «Ключ знаменной» (1604)
- 102 Филаретова С. М.  
Оркестровое исполнительство  
в кадетских корпусах императорской России
- 106 Музыкальная культура народов России**
- 106 Ашихотов Б. Г.  
Народное художественное творчество  
как часть современной образовательной системы
- 111 Пыльнева Л. Л.  
Об изучении творчества композиторов  
Бурятии, Якутии и Тувы
- 116 Тлехурай З. М.  
Фольклорные истоки фортепианной музыки адыгских  
композиторов (на примере творчества Умара Тхабисимова)
- 120 Музыкальный язык в исторической эволюции**
- 120 Пинчуков Е. А.  
Проблема минора: исторический подход
- 126 Шабунова И. М.  
Оркестровка в содержательной структуре  
музыкального произведения
- 132 Музыкальный жанр и стиль**
- 132 Казанцева Л. П.  
«Русские страсти» Алексея Ларина:  
к проблеме жанра
- 136 Петкус Н. В.  
На стыке эпох и стилей: «стилевая модуляция»  
в раннем творчестве О. Эйгеса
- 141 Анонс**
- 145 Творческие портреты учёных**
- 145 Скрынникова О. А., Украинская А. В.  
Евгений Борисович Трёмбовельский
- 153 **Интервью**  
Е. Б. Трёмбовельский о музыкальной науке,  
творчестве и о себе
- 160 Музыкальный текст и исполнитель**
- 160 Черныш Э. Э.  
Артикуляционные знаки  
как форма проявления инструментальной специфики  
в клавирных сонатах Й. Гайдна

- 165 *Мореин К. Н.*  
Акустические образы музыкальных инструментов  
в клавирных сонатах Д. Скарлатти
- 171 *Мингажеев А. А.*  
Признаки quasi-оркестровой партитуры  
в фортепианных пьесах Бетховена
- 175 *Вартапов С. Я.*  
А. Шнитке. «Пять афоризмов»:  
концепция интерпретации цикла
- 181 *Третьяченко В. Ф.*  
Музыкальные учебные тексты и их роль  
в формировании основ скрипичного исполнительства
- 184 **Музыкальное исполнительство:  
история и современность**
- 184 *Айзенштадт С. А.*  
Стилевые искания в фортепианном исполнительстве  
стран Дальневосточного региона
- 189 *Павловский А. Н.*  
Наталии Шаховской посвящается...
- 192 *Слуцкая Л. Е.*  
О формировании каналов коммуникации  
между музыкантом-исполнителем и публикой
- 195 *Шайхутдинов Р. Ю.*  
О становлении профессионального баянно-  
исполнительского искусства Башкирии

- 200 **Техника композиции XX века**
- 200 *Окуева Е. Г.*  
Композитор-авангардист Бу Нильсон:  
забытый «гений из Мальмбергета»
- 205 *Бакуменко М. Н.*  
Вопросы теории паттерна в музыке XX века
- 214 *Драчёва Т. Г.*  
Авторская монограмма в струнных квартетах  
Белы Бартока
- 222 *Тытык О. В.*  
К вопросу об интонационно-ладовой модели  
мелодии блюза
- 227 **Инноватика в музыкальном образовании**
- 227 *Шаймухаметова Л. Н.*  
Теоретические основы концепции: адаптация к практике
- 229 *Байкиева Р. М.*  
К разработке категории героя в музыкальном тексте  
пес детского фортепианного репертуара
- 234 *Царёва Е. Ю.*  
Играем вместе с учителем: учебное пособие  
для начинающих пианистов (фрагмент)
- 244 **Аннотации**
- 249 **Сведения об авторах**

## CONTENTS

- 6 **Horizons of Musicology**
- 6 *Vitaly A. Shuranov*  
Aesthetics and Hermeneutics:  
in Search of Musical Meaning
- 11 *Nina P. Kolyadenko, Anna N. Melnikova*  
On Relation of Synestheticism and Intertextuality  
in Analysis of Musical Texts
- 16 10th Anniversary of Laboratory of Musical Semantics
- 18 *Ljudmila N. Shaimukhametova*  
Migrating Intonational Formulae as the Phenomenon  
of Musical Thinking
- 27 *Mikhail A. Fuksmann*  
Possibilities of Realization  
of Crescendo and Diminuendo by Means of MIDI  
and Sampling
- 33 **International Division**
- 33 *Bengt Edlund*  
Shaving Schenker
- 43 *Jurgen Essl*  
Sonata and Chorale: on Synthesis of Form  
in Organ Sonatas of Mendelssohn Bartholdy
- 46 *Gulnar T. Alpeissova*  
To the Question of National Component  
in Musical Education of Kazakhstan
- 48 **Music in the System of Culture**
- 48 *Alexander I. Demchenko*  
Regularities of Artistic-Historical Evolution
- 54 *Irina M. Krivoshey*  
Biblical Topoi in the System of Image-Bearing Means  
in Poetics of Russian Arts Song
- 60 *Galina N. Dombrauskene*  
The Scheme as an Instrument of Analysis of Musical-  
Semantic Structures of German Protestant Chorale
- 64 *Antonina S. Maximova*  
«Zefir and Flora»: European Debut of Vladimir Dukelsky  
in the Ballets Russes of S. Dyagilev



- 70 *Anna A. Zondereger*  
Prokofiev and Shostakovich:  
To the Problem of Creative Parallels
- 75 *Ludmila E. Kumekhova*  
Urban Culture and Ethnomusic
- 81 *Alexsandra V. Krylova*  
Advertisement of Artistic Events
- 87 *Yelena V. Smirnikova*  
The Phenomenon of Rock Music  
in Yegor Letov's Interpretation
- 92 *Galina Ye. Kaloshina*  
Theological Concepts in the Work of Olivier Messiaen
- 98 ***On the History of Russian Music***
- 98 *Izabella I. Krylovskaya*  
Chanter's Terminology at the Turn of the 17<sup>th</sup> Century:  
Azbuka of Monk Khrystophor «Kljuch Znamennyi»
- 102 *Svetlana M. Filaretova*  
Orchestral Performances  
in Corps de Cadets of the Emperor's Russia
- 106 ***Musical Cultures of Russia***
- 106 *Beslan G. Ashkhotov*  
Popular Creative Activity as a Part  
of Contemporary System of Education
- 111 *Lada L. Pylneva*  
Investigation of the Work of Buryat,  
Tuva and Yakutia Composers
- 116 *Zarina M. Tlekhuray*  
Folk Sources of Piano Music of Adyghe Composers  
(on the Example of Music of Umar Tkhabisimov)
- 120 ***Musical Language in its Historic Evolution***
- 120 *Eygenij A. Pinchukov*  
The Problem of Minor Mode: a Historical Approach
- 126 *Irina M. Shabunova*  
The Orchestration in the Content Structure  
of a Musical Work
- 132 ***Musical Genre and Style***
- 132 *Ljudmila P. Kazantseva*  
«Russian Passions» of Alexey Larin: To the Problem of Genre
- 136 *Natalya V. Petkus*  
On the Border of Periods and Styles:  
the «Stylistic Modulation» in Early Music of O. Eiges
- 141 ***Announcements and Reviews***
- 145 ***Creative Profiles of the Scholars***
- 145 *Olga A. Skrynnikova, Anna V. Ukrainskaya*  
Eygenij Trembovelsky
- 153 ***An Interview***  
E. B. Trembovelsky on Musical Science, Art and Himself
- 160 ***Musical Text and its Performer***
- 160 *Evelina E. Chernysh*  
Articulation Signs as the Form of Instrumental Specificity  
of Keyboard Sonatas of Haydn
- 165 *Kseniya N. Morein*  
Acoustic Images of Musical Instruments  
in Keyboard Sonatas of D. Scarlatti
- 171 *Artur A. Mingazhev*  
The Signs of Quasi-Orchestral Score  
in the Keyboard Music of Beethoven
- 175 *Sergey Y. Vartanov*  
Five Aphorisms by A. Schittke:  
the Conceptual Interpretation of the Cycle
- 181 *Vladimir F. Tretjachenko*  
Musical Textbooks and Their Role  
in Forming the Foundations  
of Violin Performance
- 184 ***Musical Performance: its History and Current State***
- 184 *Sergey A. Aizenshtadt*  
Stylistic Quest in the Piano Performance  
in the Countries of Far-Eastern Region
- 189 *Anton N. Pavlovsky*  
Dedicated to Natalya Shakhovskaya
- 192 *Larisa E. Slutskaya*  
On Formation of Channels  
of Communication Between Musician-Performer  
and Audience
- 195 *Radjap Yu. Shaikhutdinov*  
On Evolution of Professional Art  
of Bayan Performance in Bashkiria
- 200 ***Technique of Composition of the 20<sup>th</sup> Century***
- 200 *Yekaterina G. Okuneva*  
The Composer-Avantgardist Bo Nielsen:  
the Forgotten «Genius from the Malmberget»
- 205 *Mikhail N. Bakumenko*  
The Questions of Theory of Pattern  
in Music of the 20th Century
- 214 *Tatyana G. Drachyova*  
Author's Monogram  
in the String Quartets of Béla Bartók
- 222 *Olga V. Tytyk*  
To the Question of Modal-Intonational Paradigm  
of the Blues Melody
- 227 ***Innovations in Musical Education***
- 227 *Ljudmila N. Shaimukhametova*  
Theoretical Foundations of the Concept:  
the Adaptation to the Practice
- 229 *Rimma M. Baikieva*  
To the Development of the Category of the Hero  
in the Musical Text of the Pieces for Children
- 234 *Yelena Yu. Tsareva*  
Playing Together with the Teacher:  
a New Textbook for the Beginner Pianists
- 244 ***Abstracts***
- 249 ***Contributors***



Методология музыкознания

В. А. ШУРАНОВ

*Уфимская государственная академия искусств  
им. Загира Исмагилова*

УДК 781.011

**ЭСТЕТИКА И ГЕРМЕНЕВТИКА:  
В ПОИСКАХ МУЗЫКАЛЬНОГО СМЫСЛА**

Музыковедам известна проблема недостаточности словесно-аналитической характеристики музыки: «Музыка начинается там, где кончается слово» (Р. Шуман). Причина «сопротивления музыкального материала слову» (Н. Гуляницкая) видится далеко не только в переходе от музыкального языка к вербальному. В многочисленных теоретических или философских характеристиках музыки обнаруживается невнимание к её одухотворённой природе; в предметно-психологической установке понимания смысла теряется возвышенная энергетика её сакрального пространства. Подобного рода потери имеют более глубокую – методологически-мировоззренческую природу. Многовековая европейская традиция понимания и толкования художественных текстов знала и иные примеры описаний, оживляющих возвышенную энергию творения. В связи с этим в настоящей статье предпринимается опыт соположения и оценки двух подходов к пониманию или смысловой интерпретации художественного, в частности, музыкального произведения, – эстетического и герменевтического.

В каком смысле эстетический подход противопоставляется герменевтическому, и следовательно, *что* в исторической эволюции оказалось сущностно несовпадающим в их исходных установках познания? Чтобы ответить на этот вопрос, нам предстоит прежде охарактеризовать цели и методологические подходы двух наук, а затем сравнить их плодотворность в раскрытии глубин художественного мира музыки в конкретных музыковедческих анализах и истолкованиях. При этом и эстетика, и герменевтика рассматриваются здесь не эволюционно, а типологически, с точки зрения исторически укоренённой и устойчивой позиции мировидения. Безусловно, ничто и никогда не мешало этим наукам развиваться, но на пороге новейшего (XX век) времени эстетика и герменевтика обозначили удалённые друг от друга полюса мировоззренческой установки к явлениям искусства.

История эстетической мысли действительно была наполнена разнообразием научно-мировоззренческих концепций. Лишь со второй половины XVIII столетия эстетика осознанно определила свою исходную позицию. Она, как известно, обозначилась в двух аспектах: 1) оценке всех явлений по их отношению к Красоте как идеалу жизни и искусства и 2) изучении способов воплощения действительности в искусстве. Красота как мера видения несомненно была отблеском религиозно-бытийственного мышления эпохи Средневековья (от Абсолюта). Однако идеальность Красоты-меры в XVIII веке уже понималась гуманистически, как точка человеческого видения и размышления о прекрасном. Это не случайно, потому как и в самом искусстве Нового времени абсолютная Красота мира стала запечатлеваться через человеческое прикосновение к ней – через восторг или переживаемое созерцание, через астеническую печаль собственной отдалённости от прекрасного идеала или, наоборот – гимническое воспевание причастности и устремлённости к нему.

Эстетический подход не ограничивался размышлениями о прекрасном. От XVIII-го к XIX-му и последующим столетиям европейская мысль всё внимательнее всматривалась в коммуникативную природу искусства, подчёркивала предназначённость искусства для межличностного (социокультурного) взаимодействия. Произведения стали рассматриваться как источники художественной информации, как носители специфическим образом организованного языка, направленного на восприятие. Неудивительно, что и эстетические исследования проводились с желанием познать закономерности этого языка, мотивированно интерпретировать созданный автором художественный текст. Не случайно, к примеру, музыкальная теория аффектов XVII–XVIII веков стремилась к смысловому определению интонационных элементов музыки, их классификации. В основе такого подхода как прежде, так и сейчас лежало стрем-



ление исходить из «объективных» (информативно устойчивых) структур художественного текста: если произведение мыслится источником художественной информации, то содержательное прояснение его через язык ведёт (по логике данной позиции) к более глубокому и «адекватному» пониманию смысла<sup>1</sup>.

Как и при рассуждениях о Прекрасном в искусстве, стремление к «объективному» прочтению произведения через язык оказывается целиком в контексте человеческих установок видения и характера коммуникации. Информативно-языковой путь вхождения в художественный мир произведения предполагает движение интерпретирующей мысли от частного к общему. Причём, частное здесь – собираемые единицы смысловой структуры. Лексическая устойчивость этих языковых элементов основана, главным образом, на их прочной связи с конкретными явлениями жизненной практики, на их наглядной для восприятия образности, эмоциональной ясности и типичности бытового функционирования. Для музыкального искусства – искусства «обобщённой образности» – этот этап аналитического погружения в первичную осязаемость языковых элементов несёт особую значимость ради последующих обобщений. Но именно здесь, на этапе обобщений, высвечивается неожиданный и закономерный парадокс: устойчивые, объективно сопряжённые с жизненной практикой единицы текста попадают в пространство интерпретирующего сознания, которое уже в меру собственного историко-культурного, социального, эмоционально-психологического опыта ищет (субъективно избирает!) аргументы для построения обобщающей художественной концепции произведения. Эта интегративная способность сознания, реализующаяся в рамках собственного же опыта, тем не менее внутренне понимается как «объективизирующая», хотя по сути – себя же убеждающая в «адекватности» прочтения художественного замысла. Всё это лишний раз подтверждает, что специфика эстетического понимания и отражения жизни в искусстве исходит из человеческого видения Красоты и характера межличностного общения, отражает *гуманистическую, личностно-психологическую точку видения мира*.

Теперь о герменевтическом подходе. Речь здесь пойдёт не о трансформированной в XX столетии герменевтике, искажённо излагающей древнюю проблему понимания опять же в духе *личностного(!) толкования* в области философии искусства и литературоведения (по сути – эстетики), а о науке в том её концептуальном достоянии, которое сформировалось в рамках средневеково-христианской экзегетики. Главная методологическая установка средневековой герменевтики – это исходная возвышенная «анагогическая» (от *αναγω*, греч. – *возвожу вверх*) «преднаходимость» (М. Бахтин [1, с. 173]) понимания текста. «Вышеестественная», надиндивидуальная высота смысла составляла главный оценочный критерий текста. Априорное присутствие (или мера присутствия) возвышенного смысла,

как неотъемлемое качество, связывалось поначалу с религиозными текстами, затем и произведениями искусства, регламентируя основу их художественной глубины. Символизм художественного целого виделся по аналогии с главным принципом мироустройства: двусоставности бытия (небесное–земное), деления мира на «видимое и невидимое» [2 Кор. 4;18]. Для познающего это деление мира означало способность дифференцированного видения всех явлений: «кажимость» (П. Флоренский) чувственного постижения корректировалась постижением духовно-онтологическим – «в истине бытия». Оценка любых событий жизни критериями «возвышенного и земного» образовала не локально-исторический, но транс-исторический модус мировидения. И этот модус (мера видения) оставался быть стержневым для многих, последующих за Средневековьем эпох, даже вопреки усиливающемуся со временем влечению к чувственному и видимому. Герменевтике, какой она утвердилась в Средние века, можно было бы назвать не просто наукой о понимании, но «наукой о понимании в Духе»: «априорность» *Абсолютного и Возвышенного, задающая вектор понимания, была исходным посылом этой дисциплины*.

В герменевтической литературе понятие «анагогический» является частью дихотомии «аллегорический»–«анагогический» (в других терминах – «аллегорический» и «мистический») [см.: 2], и связано с определением иерархических смысловых уровней при толковании текстов. Установка на возвышенный уровень смысла снимает возможность произвольного, субъективного толкования. Индивидуалистское психологически-чувственное видение от «я» уступает в этом случае место объективному видению от «духовного мы» (В. Медушевский), формирующего исходные для познания смысловые критерии бытия. С пренебрежением этой позиции приходится часто сталкиваться. Например, в музыковедческих, в частности учебных, изданиях устойчиво продолжает жить мифологема о том, что месса Палестрины, полифонически разрабатывающая во всех частях светскую тему, несёт в себе свидетельство «секуляризации духовного». Исходящему из анагогической установки понимания вряд ли когда-нибудь пришла бы эта мысль, поскольку истинной причиной включения светской темы в пространство музыки богослужения была прямо противоположная христианская идея одухотворения тварного, идея встречи профанного с сакральным. Подобного рода примеры многочисленны, и они ясно показывают, что гуманистическая установка, при всём её кажущемся благородстве, есть установка на принижение возвышенного. Несмотря на устремлённость к Красоте и формам её проявления в искусстве, в эстетических измерениях духовная составляющая искусства оказывалась лишь декларируемой абстракцией, лишённой соизмерения с реальным духовным опытом.

В центре герменевтической концепции музыки лежит её особый дар отвлечения от предметности.

Прекрасные звуки музыкального инструмента (*musica instrumentalis*) или человеческого голоса (*musica humana*) удивительно легко и непосредственно, в отличие от возможностей других искусств, воспринимались как звуковой образ мироздания (*musica mundana*). Но последующие за эпохой Возрождения века теоретически всё чаще пытались усмотреть в музыке «выразительные» или «изобразительные», то есть «видимые» параметры её красоты. Теория аффектов (развивающаяся античную концепцию мимесиса), теория интонации и музыкальных жанров, современная музыкальная семиотика строили свой путь понимания в рамках единой дискурсивной традиции – через «механизмы» воплощения предметно- или душевно-реальных явлений мира в музыкальной интонации и структуре.

Уже в начале XX века эстетический метод получил мощную критику со стороны школы М. Хайдеггера и исследователей в большей или меньшей степени осознавших продуктивность феноменологического подхода. Критика эстетики была вызвана невниманием этой науки к онтологическому смыслу искусства, необходимостью понимания красоты как сущности бытия, а не человеческого видения. Идеей школы Хайдеггера стала даже мысль о том, что эстетика должна входить в герменевтику [6, с. 159]. С середины XX века эту мысль активно развивал Г. Гадамер, писавший, что герменевтическое сознание обретает всеобъемлющие масштабы, превосходящие масштабы эстетического [3, с. 215].

Из рассуждений М. Хайдеггера методологически важной видится идея так называемого «герменевтического круга», в котором часть и целое взаимно проясняют друг друга. Для герменевтики вопрос о способе воплощения является лишь первой половиной этого круга (поиск аффективных интонаций, риторических фигур, семантики музыкального знака и так далее, продуцирующий логическое движение *от частей к целому*). Второй сегмент этого круга – движение *от целого, проясняющего все детали*, – исходил из «предустановки» (М. Бахтин) возвышенного замысла мира, который неизбежно присутствовал, просвечивал во всех его элементах и задавал последним абсолютную ценность и устойчивость.

Современная теория литературы не случайно подхватила мысль К. Юнга о заложенных (предзаданных) коллективному бессознательному «паттернах» – устойчивых ценностно-целостных установках, сказывающихся в работе сознания [см.: 9, с. 30-32]. Искусствознание усмотрело их действие в глубоко присутствующих (не элементарных) структурно-смысловых образованиях произведений искусства, о наличии которых в древних мифах говорил сам учёный. Художественный архетип усматривался не просто как повторяемый мотив (например, мотив перевоплощения-преображения в народных сказках), но как собирающий некий сердцевинный смысл. В понятии архетипа концентрируется идея, противо-

положная идее множественности и разнообразия эмоционально-психологического содержания. В нём мысль Юнга уже явно резонирует с идеей древних герменевтов об объективности возвышенного смысла, который априори присущ как художественному тексту, так и родившему его мышлению, убеждённому в гармоничной и целостной осмысленности всего бытия.

Анализ музыки не может не учитывать её коренные возвышенно-ценностные энергии или, как писал П. Флоренский, тот «основной тон», который обобщает все детали<sup>2</sup>. На протяжении многих лет отечественному (в XX веке – советскому) музыковедению была свойственна особая осторожность в содержательных характеристиках музыки. Внимание было обращено в основном на логику композиционных средств музыки. Однако желание сблизить эстетику (художественную оценку) и анализ проступало не раз как в широко известных исследованиях, так и в публицистических выступлениях. Но при этом итоговые художественно-содержательные выводы, учитывающие высокую степень обобщённости музыкального содержания, формулировались нередко в ускользающих по смысловой сути «общепозитивских» характеристиках.

Подобная «загуманенность» обобщений, с одной стороны, связана с естественным стремлением уйти от односторонних трактовок в анализе. Но, с другой стороны, когда глубоко-смысловая характеристика музыки заменяется формулировками эстетических категорий и поэтических родов, возникает ощущение упущенности того самого «основного тона». Такое же ощущение возникает порой при чтении аналитических описаний живописных произведений. Возвращаясь для параллельного примера к хрестоматийной «загадочности» Джоконды, можно предположить, что взгляд и ум, ищущий лишь эмоциональную многозначность и разнообразие «бликующих» выражений лица, точно так же не дойдёт до глубины, пока не переключится из одномерной «горизонтальной» множественности к различению иерархического единства сокровенного и явленного слоёв содержания («лика» и «лиц», – по выражению П. Флоренского). Видимая многозначность улыбки Моны Лизы собрана художником через очевидное обращение к иконографическому канону образа Богоматери. Натуралистическая точность, которая так восхищала Дж. Визари в этой картине, собирается в канонически предопределённый образ утешения и благословения, и уже из этого центра струятся разнообразные оттенки взгляда: восхищения и печали, отстранённости и утешения, укоризны и прощения, и так далее.

Увлечённость деталями и невнимание к бытийственной иерархии смысловых горизонтов характерно для эстетически ориентированного анализа музыкального содержания. При всём разнообразии методик исходным основанием музыкально-эстетического подхода оказывается убеждённость в том, что музыка соотнесена прежде всего с эмоциональным миром человека. При отсутствии надмирного смыслового плана



(плана вечных и, в этом смысле, априорных для анализа смыслов) музыка видится как искусство человеческого интонирования, как художественный звуко-язык выражения человеческих душевно-психологических ценностей. Мирозренчески это убеждение основывается на признании человека «мерой всех вещей», характером видения и познания мира вокруг «Я-центра».

Это – в понимании музыки. Сама же она никогда не отказывалась от превышающей человеческую силу юмнистность образности. Формы её текстового проявления различны, к примеру – через интонационное воспроизведение богослужебного пения. Чрезвычайная сила псалмодирования, хорала или юбилейного распева связана не со знаково-лексической, но аналогической их функцией в тексте. Невнимание к этой функции способно лишить анализ художественно-смысловой опоры. Насколько точно, к примеру, и поэтично пишет Л. Мазель о Ля мажорной прелюдии Ф. Шопена! Однако в характеристике жанровых истоков прелюдии исследователь словно бы нарочито избегает упоминания о хорале и заменяет его грамматическим определением «элемент аккордового склада». Это отсечение важного жанрового источника музыки приводит к тому, что «вверхстремительная» концентрация сил в кульминации характеризуется лишь как «впечатление от остроумного светского анекдота» [4, с. 297], а генеральным художественным итогом прелюдии становится её изящество (!?), то есть манера речи, а не цель. Подмена смысла «типом изложения» оказывается чуть ли не узаконенной в коренных эстетических определениях («эпический», «трагический», «комический»), что выставляет соответствующие познавательные ориентиры как для аналитической, так и для интерпретационной работы исполнителя.

Подчеркнём ещё раз: исходное понимание музыки, нацеленное на характер коммуникации, вполне устраивало отечественную музыкально-художественную мысль второй половины XX столетия. Она отражала господствующее миропонимание. Но именно продолжающееся в наши дни её господство и вызывает необходимость корректировки аналитической позиции. Пусть хотя бы в плане сравнения и выбора. Музыка, исполняемая сегодня, рождена далеко не позитивистским (в том числе – материалистическим) сознанием последних столетий. На протяжении разных эпох европейской истории музыкальное искусство не всегда предполагало исключительную человекоцентричность своего художественного мира. К примеру, звуковая и символическая бицентричность антифонного пения как западной, так и восточной церкви не исключала человека, но мыслила его в контексте иного центра, точнее, центрирующей вертикали: диалога «двух градусов» – небесного и земного. Двусоставность (принципиальная полифоничность) миропонимания предопределила не только идею и структуру полифонической музыки, но и пространственную структуру музыки Нового времени – символическую разнесённость её

звукосфер. Мелодия, высоко звучащая над гармоническим сопровождением в старинной арии, продолжала мыслиться «полифонически» как безмерное струение духа над мерностью земного времени и эмоции, что и запечатлено в её названии – *air, воздух* [см.: 8] Неудивительно, что и позднейшие «жемчужины» музыкальной лирики, будь то творения Бетховена или Рахманинова, своим мелодическим кружением воспроизводили не столько человеческое, сколько внутренне доносящееся к человеку юбилейно-псалмическое по духу и жанровому генезису интонирование.

Музыкальная мысль Средневековья на пороге бытийственного вслушивания в мир выработала целую систему озвученного воспроизведения «небесных» вибраций. Здесь найдено было не только расслоение вертикали на фактурные (тембровые – на органе) слои. Передача иерархически «вышнего» пространства мира запечатлелась и в воспроизведении удивительно лёгких мелодических скачков, которые в древневизантийской и древнерусской теории церковного пения именовались «пневматами». Процесс же одухотворения – переход от телесного к духовному – интонационно был услышан в постепенном перерастании псалмического речитирования в орнаментированное пение. Затем этот аналогический процесс преобразования сосредоточенного будничного пения в праздничное, распределённый в богослужении по календарю, постепенно, сначала в мессах и мотетах музыкальных гениев Возрождения, уже в художественно преподносимых формах музыки уплотняется в пределы одной композиции, породив интонационные процессы диминуирования – бесконечного вариантного преобразования интонаций. Структурно-смысловые архетипы классических форм воспроизвели этот процесс не только в рамках вариационных композиций, но и, к примеру, в устоявшейся интонационной логике следующих друг за другом партий сонатной экспозиции (от человечески волевого интонирования – к «воздушному» и, затем, гимническому), или в устойчивой «вверхстремительной» логике преобразования побочных партий в репризе (увеличение пространственности). Лишь мысль Нового времени в подобного рода озвученном вертикальном усилии души усмотрела динамику горизонта-времени: логику эмоциональных процессов и собственную концепцию меняющегося мира.

В противовес древней средневековой мысли (с её онтологической осью суждений «*mundana-humana*») современная аналитика не случайно исходит из приоритета жанра и жанровой интонации, точнее от того, что за ними стоит – их бытовая, обрядовая, эмоционально-образная, коммуникативная, то есть социально-культурная составляющая. Такая научно-аналитическая целостность, основанная на «горизонтальном» охвате исторических, культурологических, стилевых, затем текстовых данных обладает, казалось бы, убедительной разносторонностью. Однако этот ис-

ходный методологический принцип «позитивистской» целостности на практике упирается во встречный контраргумент – принцип разумной (для анализа и его выводов) достаточности. Где тот предел, за которым дополнительное наращивание аналитических данных уже нецелесообразно? Если в центре музыки – человек разнообразный и меняющийся, как он в этом найдет разнообразии выстраивает иерархию ценностей, из каких критериев? Разнообразие и множественность программируют произвольность выбора, из которого и смысл исполнительской интерпретации сбивается с глубины на желание сыграть «по-своему», главное – иначе! Лишь сопряжённая с Духом разумность высвечивает важнейшие ориентиры и критерии, обнаруживает их через прикосновение к «бытийственному водоразделу» (П. Флоренский), где временное и конечное смотрится в зеркало Вечности, физическая реальность видится как символическое напоминание о реальности метафизической. Именно этого водораздела избегает эстетика, которая, тем не менее, порой удивительно близко подходит к откровению надмирной, а не

психической природы музыкального Образа. К примеру, крылатые музыковедческие метафоры по типу цукермановской «жемчужины русской лирики» сегодня, в новое время жизни, уже могут откровенно светиться своим подтекстом: «молитва русской души»!

Золотой фонд отечественной музыкальной аналитики ценно, безусловно, неоспорим; его инструментарий вполне применим даже при мировоззренчески ином прочтении музыки, при переходе от эстетического подхода к герменевтическому. Сравнительная эстетика и герменевтика в плане анализа, мы говорим не о каком-либо ещё одном, тем более «новом» методе, дополняющем ряд уже известных. Речь действительно идёт об альтернативе мировоззренческого порядка, которая уже в свою очередь корректирует методологию. Энергия вертикали, иерархия образных пространств, убеждённость в бытийственно заданной (и заложенной в музыке) надмирной Красоте-Истине, – всё это, коль скоро неизбежно присутствует в высокой музыке, то неизбежно должно стать и объектом анализа, целью интерпретации.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Понятие «адекватное» мы заключаем в кавычки, поскольку вопрос о критериях адекватности (адекватность чему?) лежит не только в рамках эстетического подхода, поэтому предполагает и иную меру ценностного сравнения (адекватности), о чём и рассуждает в своей статье В. В. Медушевский [см.: 5].

<sup>2</sup> Отгалкиваясь от хрестоматийного примера многозначности улыбки Джоконды, П. Флоренский писал: «Когда

мы стоим перед портретом [великих мастеров Голландии, Германии, Италии. – В. Ш.] и стараемся уловить, каким образом сообщается его жизнь, то нам кажется, что за одним настроением следует другое, а за ним может быть снова первое, и ещё новое, и так далее – спокойное чередование, при котором однако же всё снова звучит один основной тон» [7, с. 36].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979.
2. еп. Варнава (Беляев). Основы искусства святости. Опыт изложения православной аскетики. Т. 1. – Н. Новгород: Братство во имя св. кн. Александра Невского, 1995.
3. Гадамер Г. Истина и метод. – М.: Прогресс, 1988.
4. Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки. Опыт сближения теоретического музыковедения и эстетики. – М.: Сов. композитор, 1979.
5. Медушевский В. В. О содержании понятия «адекватное восприятие» // Восприятие музыки. – М.: Музыка, 1980. – С. 142–154.
6. Филиппов С. М. Феноменология и герменевтика искусства (музыка-сознание-время). – Пермь: ПРИПИТ, 2003.
7. Флоренский П. А. Обратная перспектива // У водоразделов мысли. Т. 2. – М.: Правда, 1990. – (Памятники русской философской мысли).
8. Чернова Т. Ю. Ария как символ музыки Нового времени // Методы изучения старинной музыки: сб. науч. тр. / Моск. гос. консерватория. – М., 1992. – С. 137–155.
9. Юнг К. Г. Аналитическая психология. – СПб.: Кентавр, 1994.

### Шуранов Виталий Александрович

проректор по научной работе,  
кандидат искусствоведения,  
профессор кафедры теории музыки  
Уфимской государственной академии искусств  
им. Загира Исмагилова





Н. П. КОЛЯДЕНКО, А. Н. МЕЛЬНИКОВА  
Новосибирская государственная консерватория (академия)  
им. М. И. Глинки

УДК 78.012

## О СООТНОШЕНИИ СИНЕСТЕТИЧНОСТИ И ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ В АНАЛИЗЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕКСТОВ

В современном музыкознании наряду с другими междисциплинарными подходами, расширяющими его проблематику, актуализируется синестетический, основанный на феномене синестезии. По определению Б. Галеева, синестезия, входящая в механизм художественного мышления и восприятия, – *межчувственная ассоциация*, образующаяся на пересечении разных модальностей восприятия: аудиальной, визуальной и кинестетической. Синестезия как межчувственная или интермодальная связь лежит в основе *синестетичности*, которая является свойством художественного невербального мышления: «...невербальное мышление – более сложное, чем, например, просто визуальное или музыкальное мышление, ибо осуществляется оно уже в ранге связей в целостной полимодальной сенсорной системе» [3, с. 140].

Межчувственные связи обнаруживаются в произведениях разных стилевых направлений: барокко, романтизме, импрессионизме, символизме, экспрессионизме, минимализме, сонорной музыке. Эффективнее всего выявление синестетичности в романтической, импрессионистской и особенно в сонорной музыке, то есть, в тех музыкальных стилях, где на первом плане находится краска звучания.

В исследовательской литературе синестетический подход применяется для интерпретации творчества различных композиторов: Н. Римского-Корсакова, А. Скрябина, К. Дебюсси, О. Мессиана, М. де Фальи, инструментальной музыки эпохи Барокко. В данной статье материалом для подтверждения теоретических положений послужили инструментальные произведения Э. Денисова.

О возможности рассматривать синестетичность музыкальных текстов говорят следующие аргументы. Первым аргументом является внимание композитора к фоническим качествам звучания, позволяющим активизировать визуально-цветовые и световые ассоциации. Во-вторых, значимость имеет стилевой критерий, который проявляется в большой роли сонорности в творчестве композитора. Эта сфера наиболее органична для проникновения в звуковые структуры иномодальных координат. В-третьих, о синестетичности мышления композитора часто говорит внешний программный критерий: многие произведения в названии содержат межчувственный компонент

(в частности, в творчестве Э. Денисова примером могут служить «Знаки на белом», «Голубая тетрадь», «Жизнь в красном цвете», «Силуэты»). Кроме того, одним из аргументов проявления в музыкальных текстах межчувственных связей может стать обнаружение спонтанного «синестетического нюансирования» в посвящённых им музыковедческих трудах.

Подчеркнём, что синестетический подход, как правило, не позиционирует себя как автономный, самостоятельный, дополняя такие академические подходы, как целостный и интонационный. Его основная задача состоит в том, чтобы под покровом предметности, обозначенной в программах исследуемых произведений, уточнить их беспредметный музыкальный смысл и более полно выявить образный строй. При этом отметим, что межчувственный алгоритм, как правило, задаёт сам композитор, ограничивая «горизонты смысла» (Г. Гадамер). В пределах этого алгоритма горизонты смысла колеблются, образуя две области смыслообразования: одну – между тем, что задумал композитор и как это «вычитал» исполнитель, и вторую – между исполнительской и исследовательской интерпретацией творчества композитора. Однако в целом синестетический анализ направлен на то, чтобы «удержать» восприятие в пределах заданного композитором русла.

Обозначим процедуру синестетического анализа, сформированного в исследованиях Н. Коляденко [6]. Анализ состоит из нескольких этапов. На первом этапе составляется *целостный визуальный гештальт* – изображение музыкального звучания с помощью беспредметных пространственных образов. Второй этап предполагает составление *таблиц синестетического маркирования*, включающих вербальную фиксацию межчувственных (визуальных, кинестетических) параметров отдельных тем и разделов произведения. Эта сфера представлена различными координатами (параметрами) музыкального звучания: визуальной (светлота/темнота; ясность/туманность; плотность /разрежённость), тактильной (мягкость/острота; упругость /пластичность), гравитационной (тяжесть-невесомость) и др. На третьем создаётся *музыкальный «осциллограф»* – фиксация посредством визуальных линий звуковысотного и метроритмического параметров интонационного процесса. На основании полученных по-

лиמודальных признаков составляется «общий эмоциональный знак» звучания сначала темы, затем каждого раздела и, наконец, всего произведения как первый этап понимания смысла. В результате указанных процедур устанавливается беспредметный музыкальный смысл анализируемых сочинений. Затем происходит соотнесение с другими процедурами музыковедческого анализа. Относительная объективность синестетической интерпретации произведений в пределах заданных композитором «горизонтов смысла» поддерживается экспериментальными процедурами.

Для того, чтобы продемонстрировать относительную объективность синестетической интерпретации инструментальных произведений Э. Денисова (фортепианной пьесы «Знаки на белом» и её оркестрового переложения «Колокола в тумане»), оркестровой пьесы «Живопись», инструментальной композиции «Диана в осеннем ветре»), были проведены эксперименты среди студентов разных курсов и факультетов Новосибирской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки. Первый эксперимент включал создание беспредметных визуальных гештальтов анализируемых произведений, второй – синестетическое маркирование звучания отдельных фрагментов анализируемых пьес. В ответах каждого участника эксперимента выделяются очень интересные и точно подобранные фразы о звучащем фрагменте, расширяющие его чувственное смысловое поле.

В частности, выполненные задания подтвердили наличие интерсубъективности восприятия у студентов, принимавших участие в фиксировании межчувственных признаков композиции «Диана в осеннем ветре» (1984), написанной для концертирующего альты, фортепиано, вибратона, контрабаса и входящей в инструментальный цикл Э. Денисова «Три картины Пауля Клее».

Подчеркнём, что в заглавии пьесы обозначен конкретный образ, инициированный картиной П. Клее. «Диана в осеннем ветре» изображает поэтический силуэт, обрамлённый цветными пятнами пастельных тонов. Многообразие же установленных в процессе эксперимента межчувственных нюансов, не нарушив пределы заданного автором образа, в то же время, подтвердило выявленный в процессе исследовательской интерпретации его беспредметный «смысловой горизонт». В синестетическом аспекте конкретный образ Дианы был уточнён посредством *общего эмоционального знака* музыкальной композиции, который можно определить как завуалированное невесомое облако тишины. Общий эмоциональный знак подкреплялся установленными межчувственными координатами, которые фиксировали шепчущее, шелестящее, прозрачное, прохладное звучание, окутываемое вибрирующим, тревожным, плотным звучанием ветра, вносящим беспокойство и не препятствующим растворению и исчезновению в космической невесомости светящегося, истаивающего образа-облака Дианы.

Исследовательская интерпретация и экспериментальные процедуры позволили предположить, что синестетический подход в анализе музыкальных произведений не только способствует самораскрытию личности слушателя в процессе межчувственного анализа сочинения, но и помогает расширить межчувственную «ауру» и смысловое поле произведения и выйти на более глубокий уровень понимания его интрамузыкальной семантики.

В то же время, указанное свойство синестетичности – дополнение академических музыковедческих методов межчувственным ракурсом – обуславливает возможность её сопоставления с актуализирующимся в последнее время интертекстуальным подходом. Интертекстуальный подход, который возможен, в том числе, в анализе произведений Э. Денисова, как полагаем, содержит для этого предпосылки. Межчувственные связи более эффективно обнаруживаются в тех случаях, когда в формировании музыкальных произведений участвуют межтекстовые взаимодействия, особенно если они возникают между текстами разной языковой природы (звуковыми, вербальными, визуальными).

Проблематика интертекстуальности в музыке стала привлекать к себе особое внимание в течение последних десяти лет. В работах М. Арановского, Л. Дьячковой, М. Раку и других исследователей сформулированы важные положения, позволяющие обогатить аналитический аппарат музыкознания. При этом попытка сопоставления двух подходов может, как представляется, наметить некоторые аспекты расширения границ синестетической интерпретации музыкальных текстов. (Отметим, что к интертекстуальности мы обращаемся частично и только в тех аспектах, которые могут соприкасаться с синестетичностью).

Известно, что одним из основных в проблеме интертекстуальности является понятие *текста* («плетение», «паутина», «ткань», по Р. Барту) как пространства, где в процессе образования смыслов происходит «выход в другие тексты, другие коды» (М. Арановский). С синестетической точки зрения, текст может быть трактован как пространство, в котором происходит процесс образования смыслов на основе не только межтекстовых, но и межчувственных связей. В процесс образования музыкальных смыслов впадают интермодальные синтезы, на основе которых создается «плетение ткани» текста. И если, по Р. Барту, текст подключается к другим текстам, то в данном случае происходит одновременное подключение синестетического анализа, апеллирующего к восприятию интерпретирующего субъекта.

В понимание интертекстуальных связей вносит уточнение понятие *диалога*. Это понятие в приложении к межтекстовым отношениям получило активную разработку в исследованиях Ю. Кристевой, которая развивает предложенную М. Бахтиным идею диалогичности, осуществляющейся между автором создаваемого текста, автором «чужого» текста и получателем текста.



Кристева формулирует основной тезис, подчёркивающий присутствие диалога в межтекстовых отношениях: «Любой текст строится как мозаика цитаций, любой текст есть продукт впитывания и трансформации какого-нибудь другого текста» [цит. по: 4, с. 12].

Однако в целом понятие диалогичности имеет непосредственное отношение к проблеме понимания и интерпретации художественного произведения: диалог принято трактовать как пересечение смыслов на различных уровнях. В частности, в современных исследованиях интерес представляет точка зрения П. Волковой, которая трактует синестетичность как «диалог модальностей» [2, с. 81]. Согласно Волковой, в процессе диалога модальностей происходит пере-выражение информации, поступающей по чувственным каналам восприятия [там же]. В контексте нашего исследования такая трактовка синестетичности представляется продуктивной, поскольку позволяет на основе диалогичности объединить интертекстуальные и межчувственные связи. Совмещая диалог текстов и диалог модальностей, исследователь может анализировать *двойной диалог*.

Значимым в теории интертекстуальности представляется указание на преимущественную *сферу смыслообразования*. В данном случае становится важным то, как воспринимается процесс смыслообразования: в последовательном движении элементов текста (горизонтальное прочтение) или в одновременности (вертикальное прочтение). Рассматривая с этой точки зрения межчувственные связи, можно отметить, что синестетический анализ позволяет формировать процесс интерпретации смысла текста в единстве вертикального и горизонтального охвата. Вертикальный (одновременный) охват создают процедуры создания *целостного визуального гештальта* и *синестетического маркирования*, горизонтальный же (последовательный) срез фиксирует процедуру *музыкального осциллографа*.

Следующее положение теории интертекстуальности, которое можно соотнести с синестетичностью, касается *способа формирования* межтекстовых связей. Как можно установить, «текст представляет собой многослойную «*сеть*» кодов» [4, с. 11]. Г. Косиков отмечает, что всякое без исключения произведение сплетено из необозримого числа культурных кодов. Об их существовании автор (писатель, композитор) по большей части не отдаёт себе ни малейшего отчёта, так как они впитаны им совершенно бессознательно. Культурный «код» кодирует осколки чего-то, что уже было читано, видно, совершено, пережито [7, с. 34]. Таким же образом в синестетическом анализе формируются межчувственные коды. Синестетические маркеры, визуальные гештальты, музыкальный осциллограф являются тем ключом, который помогает открыть (расшифровать) многослойную сеть кодов (помимо аудиального – визуально-световой, тактильно-гравитационный, а также – раскрывающий характеристики музыкального

пространства). В результате их расшифровки исследователем устанавливается уточняющий программность общий эмоциональный знак, который выявляет глубинный смысл музыкального образа.

Особенно плодотворным для предпринятого нами сопоставления двух подходов становится интертекстуальный метод И. Арнольд. Для образного представления этого метода автор использует *идею оптического поля* – пространство, в котором можно видеть предметы через линзу [1]. При изучении интертекстуальности такой линзой, по И. Арнольд, может служить цитата. Синестетический подход также может рассматриваться в контексте идеи оптического поля: как особая оптика, в которой функцию линзы выполняют межчувственные связи. Такая оптика проявляется при включении отдельных процедур синестетического анализа. В синестетическом анализе *макроскопической оптикой* можно считать его первый этап – создание целостного визуального гештальта. Второй этап – составление *таблиц синестетического маркирования* можно обозначить как *микроскопическую оптику*, которая позволяет маркировать мельчайшие изменения межчувственных нюансов. В результате же соединения интертекстуальной и синестетической оптик образуется своего рода двойная линза, а соединение двух оптик может привести к возникновению новых нюансов в интерпретации произведений искусств.

Для синестетической интерпретации может быть плодотворным понятие экстрамузыкальной интертекстуальности (О. Спорыхина). Особенно эффективно оно проявляется в сфере синтетических жанров. В этом плане синтетические художественные тексты получили в теории интертекстуальности название *политексты* – «включающие коммуникативные элементы из иной художественной реальности – вербальный ряд, живопись, пластика, хореография, сценография ... или указание на внемузыкальный импульс сочинения при помощи программного заголовка» [9].

В творчестве Э. Денисова примером введения литературного текста в вокальное произведение может служить вокально-сценическая композиция «Жизнь в красном цвете» – на стихи Б. Виана; в качестве примера произведения, в котором внемузыкальным импульсом сочинения является программный заголовок, может быть названа фортепианная пьеса «Знаки на белом» с предшествующим эпиграфом, в основе которого лежит строка из «Книги Монель» Марселя Швоба «и появилось королевство, но оно было замуровано белизной».

Наиболее значимой сферой образования *экстрамузыкальной интертекстуальности* в музыке являются такие политексты, как сценические жанры. Примером экстрамузыкальной интертекстуальности может служить вокально-сценическое произведение Э. Денисова «Голубая тетрадь», представляющее собой политекст, который создается «плетением» разных рядов: вербальный ряд – текст-либретто,

который создан на основе стихотворений Д. Хармса и А. Введенского; визуальный – сценические и цвето-световые (световая партия) рекомендации композитора; аудиальный – музыкальная партитура. Каждый из рядов имеет свой код, в результате их совмещения образуется многослойная сеть кодов, которая адресует нас к первичному тексту. В связи с этим повышается тезаурус реципиента, который должен для интерпретации текста включить в поле его прочтения многочисленные межтекстовые и интермодальные связи.

Наконец, для синестетического подхода значимой является классификация уровней интертекстуальности, которую предлагает М. Раку [8]. Исследователь подразделяет интертекст на «тайный» и «явный». М. Раку обращается к синтетическому жанру оперы, в частности, к либретто «Пиковой дамы» Чайковского, написанному по известной повести А. Пушкина. Дзюн Тиба отмечает, что «первоисточник даёт анализу первый ключ к глубинному слою интертекстуального взаимодействия... Однако слишком большое отступление от пушкинской повести позволяет исследователю усомниться в самом статусе этого первоисточника, что приводит анализ к осознанию другого, “тайного”, интертекста» [4, с. 32]. По словам М. Раку, «“тайный” интертекст воздействует чаще именно на мотивном уровне, “явный” интертекст – на фабульном уровне. Важно то, что роль “тайного интертекста” могут выполнять не одно и не два произведения. “Хранилищем мотивов”, как правило, выступает корпус текстов» [8, с. 12].

На основе данного исследования позволим себе расширить классификацию интертекста («тайный» и «явный») и добавить ещё одно понятие, которое обозначим как «вероятностный» (возможный) или «исследовательский» интертекст (существующий в виде гипотетического предположения). Как представляется, данные типы интертекста прослеживаются в указанной композиции «Диане в осеннем ветре» Э. Денисова, которую с точки зрения интертекстуальности можно считать поэтически-живописно музыкальным сочинением. В интертекстуальном аспекте функцию «явного» интертекста в пьесе выполняет название произведения, которое отсылает к живописной композиции (картине) П. Клее с одноимённым названием.

Сферу смыслообразования в пьесе образует диалог текстов – музыкального и живописного. Для рассмотрения диалога Э. Денисова и П. Клее мы предварительно обращаемся к межчувственному анализу «звучания картины», используя микроскопическую оптику синестетического и интертекстуального подходов. Анализ звучания картины подтверждает совпадение общего эмоционального знака картины П. Клее и пьесы Э. Денисова.

Рассматривая произведение Э. Денисова на трёх этапах синестетического анализа через многослойную сеть межчувственных и межтекстовых кодов, мы

стремились сформировать *исследовательский политекст*. В исследовательском политексте отдельные, созданные интерпретаторами визуальные образы, дополняют друг друга, постепенно раскрывая всё более тонкие нюансы смысла пьесы. *Визуальный гештальт* как «эмоциональная пространственная свёртка» устанавливает лёгкое, колышущееся звучание листвы, вибрирующее, тревожное, плотное звучание ветра, вносящее беспокойство и не препятствующее растворению и исчезновению в космической невесомости светящегося, истаивающего образа-облака Дианы. В сравнении с ним участвующие в анализе *музыкальный «осциллограф»* и *межчувственное маркирование* звучания дают возможность уточнить процессуальную наполненность общего эмоционального знака. Так, внутреннее наполнение общего эмоционального знака начинается с завуалированного, прохладного звучания ветра, из которого появляется ясный, мягкий, пластичный образ-облако. Затем происходит расширение звукового поля второго раздела, в котором преобладает напряжение, взвинченность, цветовая насыщенность звучания. Наконец, вновь возвращается лёгкое, прохладное звучание в третьем разделе и коде, где происходит соединение холода и теплоты, истаивание звучности и растворение образа. (Следует отметить, что объём статьи не позволяет включить в неё описание дальнейшего целостного и интонационного анализа произведения, уточнению которого способствовало применение синестетических процедур).

Кроме того, сопоставление синестетичности и интертекстуальности может привести к включению в исследовательский политекст ещё одного – поэтического ряда. Образ Дианы нашёл отражение не только в живописном полотне П. Клее, музыкальном произведении Э. Денисова, но и в прозе Б. Зайцева – представителя русского литературного зарубежья. Если функцию «явного» интертекста в пьесе «Диана в осеннем ветре» Э. Денисова выполняет название произведения, отсылая к картине П. Клее, то функцию «возможного, вероятностного» интертекста, по нашему предположению, может выполнить рассказ Б. Зайцева «Диана». «Явный» и «вероятностный» интертексты не входят в пространство самого музыкального текста, они являются самостоятельными произведениями. Композитор вступает с ними в диалог, интерпретатор же может проследить интертекстуальный маршрут, в движении которого, присоединяя всё новые межтекстовые коды, формируется текст рассматриваемого произведения.

Для синестетического анализа показательным является то, что Б. Зайцев, описывая облик Дианы, обращается к различным чувственным модальностям: визуальной («улыбка слегка *засветила* её губы»), кинестетической («Диана же позволяет носить себя с тою *прохладю*, некою отдалённостью, которая делает из неё Диану»), визуальнo-кинестетической («солнце *обнимало* руки Дианы, *золотом* *зажигало* пушок на

руках»), аудиальной («над её лёгким платьем свободно возносится тонкая, длинная шея, несущая закруглённую, как бы *невучую* голову»), гравитационной, когда сравнивает её с пылинкой, подчёркивая лёгкость, невесомость образа.

Особый интерес представляет тот факт, что в этих трёх художественных текстах мы обнаруживаем три образные сферы – Диана, ветер и окружающий её фон: «тёплый воздух шелками полоскал лицо, рукава чёрного Дианина плаща всё взлетали и вились» (Б. Зайцев). В результате *общий эмоциональный и интертекстуальный знак* живописного, музыкального и литературного произведений в общих чертах совпадает – растворение, исчезновение образа Дианы в лёгком, невесомом, мягком, прохладном, дышащем, колышущемся фоне.

Осуществлённая интерпретация, с одной стороны, подтверждает синестетичность мышления Э. Денисова. С другой же стороны, она способствует расширению и коррекции смыслового поля не только композитора, но и авторов «явного» и «вероятностного» интертекстов – художника П. Клее и писателя Б. Зайцева.

Таким образом, на основе краткого анализа соотношения интертекстуальности и синестетичности

можно предположить, что их сопоставление возможно на следующих уровнях. Интертекстуальность и синестетичность принимают участие в уточнении образного строя анализируемых музыкальных текстов, являясь механизмами их интерпретации. Они преимущественно функционируют на бессознательном уровне, где действует ассоциативный и межчувственный тезаурус композитора, слушателя, исследователя. И в том, и в другом случае формируется многослойная сеть кодов (межтекстовых и межчувственных), музыкальный же текст воспринимается как точка пересечения времени и пространства, синтез разных модальностей. При этом процедуры синестетического анализа обнаруживают присущий интертекстуальности способ рассмотрения музыкального текста посредством создания оптического поля (макро- и микроскопической оптики).

Но наиболее значимо то, что и интертекстуальному, и синестетическому анализу свойственна незавершённость, открытость, которая инициируется неисчерпаемостью смысла художественного текста. Сопоставление двух подходов может уточнить аналитические позиции и способствовать расширению области возможных исследовательских прочтений художественного текста.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Арнольд И. В. Проблемы диалогизма, интертекстуальности и герменевтики (в интерпретации художественного текста). – СПб.: Образование, 1997.

2. Волкова П. С. Синестезия как условие понимания // «Прометей» – 2000 (о судьбе светомыслия: на рубеже веков): матер. междунар. конф. – Казань: Фэн, 2000. – С. 81–83.

3. Галеев Б. М. Синестезия не аномалия, а проявление невербального мышления // Языки науки – языки искусства. – М.: Прогресс-традиция, 2000. – С. 139–143.

4. Дзюн Тиба. Симфоническое творчество А. Шнитке: опыт интертекстуального анализа. – М.: Композитор, 2004.

5. Дьячкова Л. С. Проблемы интертекста в художественной системе музыкального произведения //

Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры: сб. тр. / РАМ им. Гнесиных. – М., 1994. – Вып. 129. – С. 17–40.

6. Коляденко Н. П. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века). – Новосибирск, 2005.

7. Пьеге-Гро Натали. Введение в теорию интертекстуальности: пер. с фр. / общ. ред. и вступит. ст. Г. К. Косикова. – М.: ЛКИ, 2008.

8. Раку М. Г. «Пиковая дама» братьев Чайковских: опыт интертекстуального анализа // Музыкальная академия. – 1999. – № 2. – С. 9–21.

9. Спорыхина О. И. Интекст как компонент стилистической системы П. И. Чайковского: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2000.

### Коляденко Нина Павловна

доктор искусствоведения,  
кандидат философских наук,  
профессор, зав. кафедрой истории,  
философии и искусствоведения  
Новосибирской государственной консерватории  
им. М. И. Глинки

### Мельникова Анна Николаевна

аспирантка кафедры истории,  
философии и искусствоведения  
Новосибирской государственной консерватории  
им. М. И. Глинки





## Лаборатории музыкальной семантики – 10 лет

<http://www.lab-ms.narod.ru>

## О ЛАБОРАТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ СЕМАНТИКИ

**В** Уфимской государственной академии искусств им. Загира Исмагилова функционирует проблемная научно-исследовательская Лаборатория музыкальной семантики, открытая в 2001 году по инициативе доктора искусствоведения, профессора Людмилы Николаевны Шаймухаметовой на базе созданной ею научной школы.

Лаборатория исследует проблему «Музыкальный текст и исполнитель», в которой разрабатываются технологии содержательного анализа и творческого взаимодействия исполнителя с музыкальным текстом.



Научный руководитель проблемной научно-исследовательской Лаборатории музыкальной семантики доктор искусствоведения, профессор, засл. деят. иск. РФ и РБ Людмила Николаевна Шаймухаметова

Одновременно выполняются задачи адаптации полученных научных результатов к практической деятельности педагогов разных звеньев образовательного процесса – от ДМШ до ВУЗа.

В основе концепции практической семантики, которая позволила создать научную школу, лежит разработанная Л. Н. Шаймухаметовой техника семантического анализа, раскрывающая многие тайны смысловой организации музыкального произведения. Концепция и созданные на её основе многочисленные

практические методики работы с музыкальным текстом дают возможность подходить нетрадиционно к чтению и расшифровке смысловых структур музыкального текста, формировать у исполнителя необходимые интонационно-образные представления, знание интонационной лексики и музыкального словаря разных эпох и стилей. Это закономерно отражается не только на характере и глубине восприятия исполняемых произведений, но и формирует креативные отношения с музыкальным текстом, позволяет освоить технологии его творческого преобразования в форме аранжировок, транскрипций, развёртывания первоначального авторского текста в многотембровую ансамблевую партитуру.

В деятельности Лаборатории постоянно присутствуют два направления: здесь ведутся и теоретические, и прикладные исследования. В их разработку в процессе подготовки диссертаций и

публикаций научных и методических изданий по проблемам музыкальной семантики (в том числе, в период перевода на должности старших и младших научных сотрудников) внесли весомый вклад профессор и доценты кафедр теории музыки, специального фортепиано, общего фортепиано, камерного ансамбля и концертмейстерского искусства: доктор иск. И. В. Алексеева, доктор иск. Н. Ф. Гарипова, кандидат иск. А. И. Асфандьярова, канд. иск. П. В. Кириченко, канд. иск. Н. М. Кузнецова, канд. иск. И. М. Кривошей, канд. иск. Р. М. Байкиева, канд. иск. Е. В. Гордеева.

Особое место занимает «перевод» научных позиций музыкознания из области теории музыкального содержания на уровень практической работы с детьми в учреждениях музыкального образования. Большинство разработанных учебных и методических пособий имеют грифы министерств Российской Федерации и рекомендованы для использования в учебных заведениях профессионального и общего музыкального образования. Созданные Л. Н. Шаймухаметовой авторские программы («Основы музыкального интонирования», «Современные музыкально-педагогические системы», «Чтение музыкального текста» и учебные комплекты к ним), а также сформированная под её руководством и при непосредственном авторском участии инновационная система изучения музыкального языка и речи для начинающих музыкантов («Музыкальный букварь», «Музыкальная риторика», «Играем вместе с учителем», «Весёлое сольфеджио», «Чтение музыкального текста») успешно применяются в музыкальных школах России и за рубежом.

Лаборатория является учебно-научной структурой: задействована в системе послевузовского и дополнительного образования (аспирантура, ФПК) в форме подготовки кандидатских и докторских диссертаций, курсов повышения квалификации, мастер-классов, конференций и семинаров.

Лаборатория участвует в учебном процессе, обеспечивая его методическую и методологическую направленность и привлекая студентов к научной работе (НСО, УИРС, спецкласс).

Сотрудники Лаборатории выполняют рецензирование научных работ, монографий, учебных пособий, оппонирование диссертаций, принимают участие в работе диссертационных советов. Лаборатория является базой российского центра развития инновационных технологий в области музыкального образования, является членом международной ассоциации



Коллектив научных сотрудников Лаборатории музыкальной семантики:  
 (слева направо) 1-й ряд: А.И. Асфандьярова, И.В.Алексеева, Ф.Б.Ситдикова,  
 Л.Н.Шаймухаметова, З.М. Юльякшина, Г.К. Сулейманова, Р.М. Байкиева,  
 2-й ряд: Е.В. Гордеева, Р.М. Гимранова, И.Р. Башарова, И.М. Кривошей

учёных-музыковедов «Word and Music Studies», принимает участие в российских и международных конференциях, поддерживает контакты с российскими и зарубежными коллегами в области междисциплинарных связей.

Лаборатория ведёт плановую издательскую деятельность, которая осуществляется в различных типографиях, в том числе в РИЦ УГАИ, на авторские и спонсорские средства, а также на основе договоров с организациями-заказчиками. К юбилею Лаборатории была создана Электронная библиотека ЛМС, включающая Каталог теоретических и прикладных разработок сотрудников Лаборатории по музыкальной семантике за 10 лет её существования, изданных в виде монографий, книг, брошюр, журнальных статей, научных сборников, учебных пособий и методических разработок. Электронная библиотека расположена на официальном сайте Лаборатории: [www.lab-ms.narod.ru](http://www.lab-ms.narod.ru). Многие издания, в том числе находящиеся в архиве, открыты для пользователей в свободном доступе.

С 2008 г. на основе постоянно осуществляемых прикладных исследований Лаборатория осуществляет программу «Музыкальная наука – педагогическую практику». Концепция и прикладные технологии работы с музыкальным текстом начинающего музыканта постоянно публикуются в ежеквартальном

научно-методическом вестнике «Креативное обучение в ДМШ» (приложение к российскому журналу «Проблемы музыкальной науки»). Цель проекта и реализуемых программ состоит в адаптации новейших научных разработок в области музыкальной семантики к практической работе педагога-музыканта.

Полный комплект выпусков вестника «Креативное обучение в ДМШ» находится в Москве, в фонде РУНЭБ (Российской научной электронной библиотеки) и в Уфе – в Лаборатории музыкальной семантики. Полный комплект изданий с 2008 г. можно заказать по адресу: [www.e-library.ru](http://www.e-library.ru) или [lab234nt@yandex.ru](mailto:lab234nt@yandex.ru).

Лаборатория ведёт просветительскую работу с целью внедрения инновационных технологий и популяризации нового научного направления, – теории содержания – с выездом по городам России и в зарубежные страны.



Креативное обучение в ДМШ  
 Научно-методический  
 вестник ЛМС



Л. Н. ШАЙМУХАМЕТОВА  
Уфимская государственная академия искусств  
им. Загира Исмагилова

УДК 78.015

## МИГРИРУЮЩАЯ ИНТОНАЦИОННАЯ ФОРМУЛА КАК ФЕНОМЕН МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ

Исследование музыки с точки зрения теории языка и музыкально-речевой деятельности с определённого времени приобрело характер устойчивой и постоянно развивающейся традиции. В начале XX столетия импульсом к формированию такой позиции послужили идеи многих зарубежных и отечественных учёных. 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. 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. Яворский.

Исследователи проблем смысловой организации музыки и сейчас во многом опираются на известную позицию взгляда на музыку как интеллектуальный процесс мышления, основу которого составляют триады «композитор–исполнитель–слушатель» и «язык–речь–мышление». Однако, «камнем преткновения» для музыкальной науки долгое время была отнюдь не формально-конструктивная (материальная) часть языка и речи – в исследовании норм и правил грамматики и синтаксических уровней музыкального языка музыковедение достигло значительных и неоспоримых успехов. При этом осталось множество проблем в изучении процессов мышления, особенностей работы художественного сознания, восприятия содержания музыкального текста и закодированной в нём информации. Содержание музыки в практической работе исполнителя с текстом по этой причине осмысливается по-прежнему интуитивно, а в работе музыковеда традиционно преобладают формально-грамматические, либо словесно-ассоциативные характеристики. К примеру, не случайно во всех классических определениях тематизма, которые фиксируют свойства темы как целостного композиционного образования, нашёл отражение именно синтаксический

аспект. Механизмы семантизации связи темы с музыкальным образом, истоки и способы формирования её смысловых структур долгое время оставались за пределами внимания.

Парадоксально, что при явной и чётко осознаваемой тенденции к вербализации музыкально-языковых свойств границы в тексте таких важных его составляющих, как *образ-представление, сюжет, герой, персонаж*, а также, с другой стороны, – *эмоция, настроение, состояние, переживание* – оказались почти неизученными<sup>1</sup>. Их описания остаются на грани свободных трактовок и 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 – традиционно преобладают либо грамматико-синтаксический, либо интуитивно-художественный подход.

Иначе говоря, категории художественного мышления, и в частности, *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.

Проблему противоречия и связи идеальной и материальной формы в эстетической информации пытался решить в своих разработках Л. Мазель. Так, в его статьях встречаются многочисленные замечания о том, что не следует смешивать категории содержательного и формообразующего рода, а инструменты, предназначенные для анализа формы, не могут быть автоматически использованы в анализе содержания [6]. Глубокое исследование дефиниций идеального и материального через обоснование различий между «нотным» и «музыкальным» текстом содержится в книге М. Арановского «Музыкальный текст. Структура и свойства» [3]. Много плодотворных идей о связи мышления с языком и речью высказывал Б. Асафьев. Так, обращая внимание на существование устойчивых интонационных оборотов («ходячих формул»), Асафьев подчёркивал их огромную роль как «общезначимых», то есть участвующих



в создании образных представлений, формировании «общеупотребительного словаря» различных эпох и стилей. Он писал о них как об «интонационных типажах», «интонационных комплексах» [5, с. 204] и рассматривал с точки зрения «устного интонационного словаря», называя «интонационным фондом эпохи» [там же, с. 270-271]. Неоднократно характеристика этих явлений сопровождалась и введением синонимов – «бытующего запаса интонаций», «интонационного словаря эпохи»<sup>2</sup>.

Наблюдения Асафьева оказались перспективными прежде всего в том, что стояли у истоков формирования современной концепции музыки как коммуникативной системы, средства общения, особого вида речи, устойчивые и социально опредмеченные единицы которой обладают способностью к миграции из эпохи в эпоху, из стиля в стиль, из текста в текст, формируя соответствующие семантические ситуации.

М. Михайлов и М. Арановский неоднократно отмечали закономерность появления в музыкальном тематизме устойчивых стереотипных образований, сохраняющих круг заданных значений при включении в разные художественные контексты и призывали к развёртыванию идеи в направлении практической семантики с целью обобщения полученных наблюдений<sup>3</sup>.

Однако теория значений и её 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 результативно показал себя семантический анализ. Можно с уверенностью утверждать, что семиотический подход, рассматривающий музыку с позиций триады «язык–речь–мышление» и ныне до конца не исчерпал свои теоретические и практические возможности и позволяет на сегодняшний день решать многие задачи в направлении исследования коммуникативных отношений «текст–произведение», «текст–исполнитель» и т. п. Здесь сразу следует оговориться: хотя с определённого времени семантика и стала объектом внимания учёных 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 в узком смысле должно подразумеваться прежде всего применение к музыкальному тексту достаточно строгой аналитической процедуры – метода семантического анализа. Подход к музыкальному языку в этом случае означает признание наличия в нём устойчивых интонационных оборотов с закреплёнными 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 музыку 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<sup>4</sup>.

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 рожают множество значений. Анализ интонационно-лексического состава темы произведения позволяет, таким образом, освободиться от субъективной трактовки и стихийно возникающих ассоциаций в интерпретации произведения, обеспечивает расшифровку знаковой этимологии адекватно авторскому замыслу. Иначе говоря, смысловые составляющие музыкального текста объективно *структурны* и формализуются так же, как и наполняющие текст грамматические элементы. Следовательно, они могут подвергаться специальному семантическому анализу и расшифровке свёрнутой в знаки и воспринимаемой человеческим интеллектом информации.

Рассмотрим эти и другие вопросы более обстоятельно.

### 1. Семантика *мигрирующих интонационных формул* и основные источники её формирования

Итак, *мигрирующие интонационные формулы* – это устойчивые обороты с закреплёнными значениями, способные вызывать конкретные предметно-образные представления. Интонации с закреплёнными значениями активно *мигрируют* в тематизме различных текстов, обогащая музыкальный язык и конкретизируя содержание произведения. Анализ интонационной лексики во многом обеспечивается методом семантического анализа. И если грамматический подход опирается преимущественно на морфологические и синтаксические структуры (тональный план, аккорды, метро-ритм, строение мотива, фразы, форма произведения), то главной задачей семантического анализа является определение интонационно-лексического состава музыкальной темы – «общезначимых» (Б. Асафьев) – ключевых

интонаций произведения, дающих возможность последующей грамотной и адекватной авторскому замыслу интерпретации. К примеру, часто встречающиеся в музыке XVII-XVIII вв. образы пасторали конкретизируются вполне определённым и ясным для постановки задач интонирования набором интонационной лексики. Это целый ряд постоянно встречающихся мигрирующих интонаций пластической и иной (звуковой или внемusыкальной природы): «галантная фигура» (мотив с пунктирным ритмом, часто украшенный мелизмами), знак пасторали – «дуэт двух свирелей»: «он и она» («пастух и пастушка»), «золотой ход валторн» в различных структурных и смысловых модификациях («резвучный сигнал», «мерцающий тон»), «фигура томления» (нисходящее хроматическое украшение каданса), «бурдонный бас» (в сельской пасторали). Их причудливые сочетания, часто инкрустированные в изящный орнамент, задают сложную аналитическую задачу расшифровки образных значений. Но именно детали текста с характерными семантическими фигурами обнаруживают в контексте «регламентированных чувств» XVIII века конкретную утончённую стилистику и образное содержание созерцательной, меланхолической, драматической или героической пасторали<sup>5</sup>.

«Узнаваемость, общепонятность и доступность» (Б. Асафьев) подобных небольших по масштабу мигрирующих интонаций и более крупных смысловых сегментов текста проявляют себя в моменты восприятия, оформляясь в сознании слушателя в конкретные структуры и связанные с ними *представления и переживания*. Формирование же этих связей происходит в процессе кристаллизации интонаций в звукокомплексы, которое постоянно осуществляется в двух основных сферах музыкальной деятельности: *бытовой культуре и профессиональных композиторских текстах*.

В теоретических обобщениях, сделанных Арановским, выявлен механизм образования таких стереотипов в бытовой среде через повтор. Выстроенная автором логическая схема образования стереотипов выглядит как цепь взаимосвязанных явлений, среди которых наиболее существенными названы два фактора: 1) организация структуры бытовой коммуникативной ситуации в зависимости от её цели; 2) коллективность ситуативного действия [1, с. 106-107]. Вполне очевидно, что первый приводит непосредственно к образованию ассоциаций (инварианта связи) и способствует «узнаваемости», второй обеспечивает «общепонятность и общедоступность». Они имеют постоянную связь с внемusыкальными компонентами, отражая важную тенденцию музыкального языка ассимилировать различные слои и явления культуры.

И действительно, можно проследить примеры уникальной жизнеспособности целого ряда мигрирующих интонаций, связанных с «кочующими» тема-

ми, сюжетами и образами. Широко известен пример долговременности существования средневекового напева «Dies irae», его использования в профессиональной композиторской практике от XIV до XX столетия. Очевиден пример жизнестойкости интонационной формулы «золотого хода валторн» в воплощении пантеистических идей и их центральной темы – «человек и природа». Эту функцию «золотой ход» приобрел в музыке барокко через связь с «охотничьими» сюжетами. В профессиональных текстах композиторов австро-немецкой традиции на протяжении многих столетий «золотой ход» неизменно воплощал символику природы в её идилическом чувствовании и понимании. К типу интонаций с закреплённым значением относятся и многие интонационные формулы классицизма («этикетные формулы»), представляющие собой свёрнутые в ритмоформулы типичные интонации бальных танцев и их характерные кадансы-реверансы, а также группа сигнальных интонаций-формул, о которых уже шла речь (охотничьего рога, военной фанфары, колоколов), и значительное число интонационных формул барокко, сложившихся как музыкально-образительный эквивалент различным типам представлений о пространственных физических движениях: «фигуры шага», «фигуры бега», «фигуры волн», «фигуры вращения», фигуры восходящего (anabasis) и нисходящего (catabasis) движения и т. д.<sup>6</sup>

Асафьев связывал подобные интонации с возможностью вызывать конкретные ассоциации-представления, причисляя к ним «глюковские образительные штампы», «вагнеровские образительные формулы» (леса, огня и т. д.), «ходячие формулы» – образы моря, зимней вьюги, а также образы Востока, Испании в русской музыке и т. д.

Итак, можно утверждать, что тип интонаций с устойчивым закреплённым значением, обеспечивающий конкретные ассоциации на уровне образов-представлений, организует стабильно действующую тенденцию к кристаллизации элементов речи в смысловые структуры. Разнообразные типы интонаций с закреплёнными значениями порождают устойчивые стереотипы связи с образом, включают те или иные ассоциации и формируют *образный мир музыки*.

Формирование значений происходит на основе известных постоянно действующих факторов, среди которых решающую роль играют конкретные социальные *коммуникативные ситуации* – речь, движение, этикет, опыт общения с природой и искусством, в том числе, и само музицирование как сюжетно-ситуативное действие. Ряд смысловых структур с закреплённым значением имеет, кроме того, и *текстовое* происхождение. Так, источником формирования риторических фигур, лейтмотивов, символов-анаграмм, с характерной для них эмблематикой и условностью значений, а также цитат и quasi-цитат может стать авторский текст.

Статус мигрирующих интонационных формул присущ далеко не всем знаковым структурам, а только тем, которые обладают устойчивыми, закреплёнными практикой их употребления значениями.

Итак, семантический механизм формирования *прямых* связей мигрирующей формулы со значением и образом определяется их постоянными источниками, которые образуют несколько групп интонаций: 1) звуковые сигналы (прикладные условия), 2) интонации речевого происхождения (вербальная речь), 3) жест и пластика в элементах музыкальной речи, 4) фактурные формулы и клише инструментальной природы (музыкальные инструменты), 5) музыкально-риторические фигуры<sup>7</sup>. Претерпевая контекстные изменения, эти значения сохраняют прямую связь с денотатом. Специфика формирования этих интонаций на дотекстовой стадии проявляется в их свойствах как ситуативных знаков. Этими же свойствами во многом обусловлен и процесс образования текстовых – *переносных* значений. Переносные значения формируются в художественных произведениях путем миграции формул из произведения в произведение, из жанра в жанр, из стиля в стиль.

Наиболее стойкие стереотипы с закреплёнными значениями представляет *группа сигнальных интонаций*. Своей наибольшей устойчивостью и распространённостью среди них выделяются «роговые сигналы» и «фанфары», а в русской культуре и «колокольные звоны». Внетекстовые значения роговых сигналов и фанфар связаны, в основном, с двумя ситуациями: охотой и военными действиями. Кроме интервальных и ритмических подобию, семантика поддерживалась и соответствующими тембрами инструментов (охотничий рог, горн, сигнальный рожок, валторна, труба, фанфара). Так или иначе, тембр являлся одним из ведущих компонентов связи с ситуацией, так как в самой реальной жизни выступал её необходимым и неизменным атрибутом. В стадии применения их в художественных текстах эти формулы обнаруживали наибольшую степень фиксированности формы, а повторяемость формы (следовательно, и её узнаваемость) делали возможной передачу и экстрамузыкальной информации. Такие интонации, по сути, были изображением реальных сигналов и потому могли бы быть отнесены к иконическим знакам. Роговой сигнал, к примеру, будучи перенесённым в музыкальный текст, превращается в новый знак («знак согн»), поскольку весь слой связанных с ним ассоциаций, зрительных представлений и ситуационный контекст становятся десигнатом<sup>8</sup>.

Другим постоянным источником формирования интонаций с устойчивым значением является *речь*. Общие семиотические свойства и речи, и музыки, а также механизм образования смысловых связей определяются свойствами знаков-иконов и знаков-индексов. Закрепление в музыке подобных «речевых» (Асафьев) имело намеренный характер и было,

видимо, призвано способствовать аффектированности и, следовательно, коммуникативности музыкальной речи. Причём, если мы сегодня «открываем» для себя «речевой подтекст» в генезисе этих формул, то в прошлом их воздействие опиралось на знание, узнавание, то есть на механизм знаковой ситуации.

Для этой группы формул характерна инвариантность структур, определяемых коммуникативными свойствами самого генетического источника – вербальной речи, выполняющей двоякую функцию: средства передачи информации и восприятия (узнавания) её воспринимающим.

Вербальная речь выработала в социально-коммуникативном опыте человечества универсальные грамматические и лексические механизмы сочетания аффективной, оценочной и репрезентирующей функций речевого высказывания. Известные в речевой практике интонации *утверждения, повествования, сопоставления, перечисления*, а также ряд интонаций волюнтаристического характера – *предостережения, приказа, просьбы, запрещения* и т. п. – выступают уже в собственно образно-смысловой функции, то есть несут конкретную информацию. Среди широко распространенных речевых интонаций некоторые получили статус мигрирующих интонационных формул с признаками и свойствами знаков-индексов. Это интонации *утверждения, вопроса, восклицания*, соответствующие по своему происхождению разным типам оценочных отношений внутри ситуационных диалогов. Их звуковая символика обрабатывалась в первичных речевых ситуациях передачи и восприятия информации, породивших типовые конструкции утвердительных (повествовательных), вопросительных и восклицательных предложений. В письменной речи виды предложений впоследствии обозначались соответствующими условными знаками (. ? !), в устной же речи функции смысловых различий постоянно брал на себя интонационный стереотип.

Механизм их образования постоянен и устойчив, так как эти интонации отражают типологию коммуникативных ситуаций и наделены чертами знака-икона. При частом повторе ситуации смыслового сообщения повторяются и интонации оценочного характера, их сопровождающие. Они приобретают функции знаков-символов, «отстаиваясь» и кристаллизуясь в соответствующих грамматических конструкциях – повествовательных, утвердительных, сложносоставных и др.

Особую роль выполняли интонации эмоционально-аффективного ряда – те, которые неизменно сопровождали речевые высказывания в ситуациях восприятия сообщения, то есть выполняли либо функцию уточнения информации (интонация вопроса), либо её оценки (восклицание, удивление, возглас, печаль, восторг, ликование и другие эмоциональные проявления). В речевом сообщении они выступают в роли знаков-индексов.



В рамках бытовых жанров обрели свои значения *интонации пластической этимологии* – различные танцевальные ритмоформулы. В таких устойчивых образованиях присутствует изобразительный элемент (например, отражение танцевальных фигур, реверансов, шагов, приседаний, поклонов, переходов и иных отношений между партнёрами танца). Поскольку этикет представляет собой особую знаковую систему, его закрепление в семантических фигурах способствовало их знаковой функции. Важно и то, что двигательно-изобразительные элементы предстают в таких знаках как бы в «снятом», опосредованном виде. Закрепляется же именно музыкальная форма (интонационно-ритмическая), основанная на использовании специфических языковых средств, например, задержаний, неустоев, диссонансов и др. Именно она и становится своего рода признаком тех или иных этикетных ситуаций и соответствующих эмоций.

Мигрирующие интонационные формулы, основанные на имитации звучаний *музыкальных инструментов*, образуют ещё одну группу интонаций, которые сочетают признаки знаков-иконов и знаков-символов и, благодаря предельной конкретности звуко-образных представлений, широко используются как ситуативные знаки. Их генетически обусловленная «опредмеченность» не вступает в противоречие со звуковой интонационной формой, а адекватно соотносится с ней в моментах фиксации наиболее характерных качеств: тембра, особенностей звукоизвлечения и т. п. Статус мигрирующих интонационных формул приобрел ряд интонационных стереотипов подобного рода: «знаки свирели» в связи с образами пастушеской пасторали и идиллии, «знаки бурдона», вызывающие представления о волынке и шарманке; наигрыши-имитации народных инструментов и другие клише скрипичной, органной, ансамблевой фактуры инструментальных произведений.

Среди известной группы *риторических фигур*<sup>9</sup> встречаются и широко распространены интонационные формулы с закреплённым значением из области изображения движения и пространства, а также некоторых прототипов механического движения в самом физическом мире. Так, линейные восходящие и нисходящие виды движений представлены в музыке уже в известных риторических фигурах барокко *anabasis* и *catabasis* через связь с визуальным опытом человека. Обращает на себя внимание наиболее очевидное сходство внешней структуры знака (поступенное движение на основе семизвучного звукоряда) с визуальными представлениями о подъёме и спуске, ощущениями «верха» и «низа», то есть изображением движения в его прямом физическом значении.

Впоследствии сформировались и иные представления, связанные с переносными, символическими значениями. В музыке И. С. Баха встречаются звуковые эквиваленты не только линейного, но и многих

видов механического движения через связь с визуальными представлениями: волновое, вращательное, синусоидальное и др. Часто изображение связано с иллюстрацией ключевых слов в вокальном произведении и предполагает возникновение образных представлений как о самих видах движения, так и о предметах и явлениях их порождающих: облаках, ветре, тучах, тумане, волнах. «Если хоральный текст хотя бы случайно упоминает движение, – пишет А. Швейцер, – Бах изображает его звуками» [14, с. 360].

Относительно данной группы мигрирующих интонационных формул можно заметить, что художественный результат передачи образов движения и пространства средствами музыки коренится не столько в связях с вербальным текстом, сколько в глубинном проникновении композиторского мышления в природные механизмы движения, результатом же миграции является обретение вторичных значений и переход знаков-иконов в символы.

Характерно, что в процессе формирования вторичных значений первичная изобразительная функция, как правило, сохраняется, но переходит в область формальных признаков, структурных элементов, смысловая же сторона обогащается новым, вторичным содержанием, в котором статус символа становится главным.

Итак, область значений формируется человеческим сознанием путем создания связей между музыкальной материей и немusicalным миром, по поводу чего Асафьев замечал: «Здесь перед нами процесс конкретизации музыки в полную значимость живую образную речь» («Музыкальная форма как процесс»). Феномен мигрирующей интонации в целом базируется на ассоциативном механизме нашего мышления. При этом знаковость близко примыкает к предметности, немusicalным ассоциациям, наглядно-образным и линейно-графическим представлениям, играет наиболее значительную роль в «омызыкаливании музыкального». Сам же механизм устойчив и проявляет себя с завидным постоянством, реализуя свои семантические возможности в тексте благодаря феномену мигрирующей интонационной формулы, оперирующей чаще к области вербального сознания – сфере представлений.

В структуре сознания и мышления *представления* занимают особое, пограничное положение между уровнями ощущений и восприятий как ступенями чувственной конкретности и областью мышления в понятиях, что обеспечивает свободный «перевод» из чувственно-конкретной области в сферу интеллекта. В то же время, представления служат базой и структурной основой организации других элементарных психических процессов, к примеру, включаются в механизм апперцепции. Существенен и не менее важный процесс синтеза представлений – их соотношение друг с другом по принципу тождества и контраста. В этом смысле можно принять во внима-

ние некоторые высказывания, в частности, А. Швейцера о том, что творческая работа мышления и восприятия носит комплексный характер: «Во всяком подлинно художественном восприятии принимают участие все чувства. Не менее важно и то, что художественная мысль и образные языки культуры – это единый язык: «Искусство в себе – не живопись, не поэзия, не музыка, но творчество, в котором они все объединены» [14, с. 327].

## 2. Взаимодействие мигрирующих интонационных формул с контекстом музыкальной темы

Включаясь в контекст музыкальной темы, мигрирующие интонационные формулы активно участвуют в создании музыкального образа. Хотя интонационная формула, как показывают наблюдения, по-разному взаимодействует с контекстом темы, и каждый случай индивидуален, в целом можно выявить общие закономерности, позволяющие наметить некоторую типологию. Этот процесс художественно-образного мышления может быть обобщён путём наблюдения над рядом семантических ситуаций, где составляющие их компоненты будут постоянными: 1) знак-мигрирующая формула, 2) контекст, 3) музыкальный образ.

### Ситуация 1.

#### Формирование первичных значений

Подобная ситуация часто возникает внутри музыкальной темы в случае, когда при переносе интонационной формулы её *прямые внетекстовые значения не меняются*. Так, к ситуациям подобного рода можно было бы отнести фрагменты, где интонации рогового сигнала, к примеру, звучат в прямых значениях в текстах произведений с охотничьими сюжетами, фанфара – в военных и триумфальных сценах, «галантные фигуры» – в инструментальных темах, обладающих признаками танцевальных жанров, «знак волынки» и «знак свирели» – в пасторалях, лирических диалогах-сценах «кавалер-дама» и т. п. Например, в финале I действия «Волшебной флейты» Моцарта фанфарные обороты связаны с появлением свиты Зарастро и его триумфальной колесницы, в инструментальных пьесах Д. Тюрка «Охотничьи рога и эхо» и У. Бёрда «Трубы» из цикла «Битва» звучание роговых сигналов и фанфары представлены в полном соответствии сюжету. Аналогично, по принципу соответствия, используются интонационные формулы «галлантных фигур» в многочисленных сценах оперных произведений, поскольку музыка воспроизводит те же ситуации, что складываются в самой жизни (к примеру, танец, сцены развлечений, светских ухаживаний, обольщения и т. п.). Во всех перечисленных и аналогичных случаях знак переносится в музыкальный текст в том виде, в каком он функционирует в реальности и действует как бы в реальных, а на самом

деле – в моделируемых музыкой условиях. Влияние контекста в этом случае может быть минимальным и обычно соответствует природе знака. Основным носителем значений, таким образом, является именно интонационная формула. Отношения интонационной формулы и темы при этом, как правило, организуются на основе *принципа соответствия прямых значений знака художественной установке текста*.

В целом первый тип знаковой ситуации можно выразить схемой «Знак 1 + Контекст 1 = Образ 1», которая имеет следующие характеристики:

1. В композиторском тексте используются интонационные формулы из фонда «общеупотребительной» интонационной лексики, сформированной за его пределами.

2. Знак вводится в текст в его прямом значении и соответствует контексту.

3. Перенос знака в текст имеет следствием формирование прямой семантической связи «знак – музыкальный образ».

4. Влияние контекста в знаковой ситуации 1 является слабым, инвариантные же качества структуры и семантики знака, напротив, выражены сильно. Таким образом, знак сохраняет присущее ему прямое значение.

### Ситуация 2.

#### Преобразование первичных значений

Художественная связь второго типа, в отличие от ситуации 1, основана уже на *семантическом преобразовании* готовых интонационных формул *под влиянием контекста музыкальной темы*. Ситуацию 2 можно выразить схемой «Знак 1 + Контекст 2 = Образ 2». Смысловая логика таких преобразований всякий раз сугубо индивидуальна и зависит от конкретной художественной задачи. Вместе с тем, преобразования проявляют себя в зависимости от того, как воздействует контекстуальная среда на интонационную формулу. Речь идёт, прежде всего, о влиянии незнакомых элементов, расположенных по отношению к знаку внешне, (мы называем их «регуляторами»). В качестве внешних регуляторов выступают, как правило, темп, динамика, артикуляция, ладово-гармонические решения и т. д. В результате их воздействия семантические фигуры приобретают фактически новый, противоположный прямым и первичным художественным значениям смысл. Эти наблюдения были показаны нами на примерах анализа многих фрагментов из музыкальных произведений разных стилей<sup>10</sup>.

Для семантической ситуации 2 в наибольшей степени характерно то, что контекст, который оказывается важнейшим звеном в цепочке связей между знаком и образом, может не совпадать или только частично совпадать с семантикой знака. В результате знак, сохраняя свои основные структурные особенности, всё-таки в чём-то изменяется, встраиваясь в контекст темы. Но при этом образ темы возникает в результате

«компромисса» между контекстом и значением формул. Так открывается путь к вариативности значений – качеству, столь характерному для музыки как вида искусства в целом.

Ситуация 2 и механизм её образования может иметь следующие характеристики:

1. Знак сохраняет инвариант структуры, что и позволяет ему в новом тексте быть узнаваемым.

2. «Регуляторы» или подавляют, или усиливают значения знака. Так возникают предпосылки для коллизий между инвариантными и контекстуальными значениями.

### Ситуация 3.

#### Формирование вторичных значений

Отличительной особенностью ситуации 3 являются случаи, при которых уже известная связь знака со значением, сформировавшаяся в каком-либо тексте, закрепляется как постоянная в процессе миграции знака в другие тексты. Знак 2, возникший в предыдущей ситуации, попадает в очередной новый контекст (Контекст 3). Эта ситуация фиксирует и очередную стадию миграции формул, и процесс образования вторичных значений. Её схема выглядит следующим образом: «Знак 2 + Контекст 3 = Образ 3».

Иллюстрацией подобной связи являются многочисленные примеры, в которых анализируются постоянные связи знака с регуляторами противоположного наклонения: например, «знак *corni-allegro*» или «знак *corni-adagio*». В ситуации 2 они первоначально направлялись лишь на подавление прямых значений сигнала. Но образовавшиеся таким способом знаки, благодаря многочисленным повторам, приобрели статус кочующих образов с новыми, вторичными значениями.

Если в ситуациях 1 и 2 знак и контекст выстраивали свои отношения по принципу соответствия, а преобразование носило индивидуальный характер и совершалось через нарушение этого соответствия введением регуляторов, то в ситуации 3 отношения между регулятором и знаком стабилизируются. Этот процесс означает активное включение в механизм преобразования стереотипов связи знаковых и незнаковых элементов текста. Оказывается возможным проследить модификации смысла в различных знаковых структурах в зависимости от контекста. К примеру, знак *corni* обнаруживает способность менять своё значение в весьма широком диапазоне (вплоть до противоположного). Перемещаясь из области героического в сферу лирики, выступая как знак пасторальной идиллии, мирной природы, он символизирует идею культа дружбы и любви как идеала человеческих отношений, одной из граней «сюжета высшего порядка: человек и природа». Такое значение формировалось опосредованно через пастораль, складываясь в логически-ассоциативный ряд: «*corni* – природа – пастораль – идеальное».

В операх и вокальных сочинениях в условиях быстрого темпа знак *corni* часто выступает в качестве символа идей долга, чести, благородства, воинской доблести, славы. Первичные значения роговых сигналов здесь становятся как бы ассоциативной базой для формирования значений «по смежности» и по «сходству ситуаций» (охота – удел смелых), поэтому знак *corni* также становится символом указанных качеств.

Формирование вторичных значений происходит по одному и тому же принципу в разных группах интонационных формул, в том числе, имеющих более тесную связь с текстом литературного первоисточника. Часто в музыкальных произведениях, связанных с поэтическим текстом или литературной основой, складываются ситуации несоответствия символа слов с первичными значениями мигрирующих интонационных формул. Вторичные значения фигуры *catabasis*, к примеру, означающие эффект приближения в прямом значении и олицетворяющие прямолинейное движение вниз, формировались во вторичной связи со значениями слов «преклонение», «унижение», «разрушение», «погружение в трясину», «грехопадение Адама», имеющими символическое значение. Или прямые значения фигуры *anabasis* от иллюстративных изображений исчезновения ангелов, рассеивающегося тумана, движения ветров приобретали переносное вторичное значение благодаря замене словесных значений абстрактными понятиями: слова «воскресший», «воскресение», «возвысит» в кантатно-ораториальных произведениях Г. Шютца, Г. Ф. Генделя, И. С. Баха, Д. Букстехуде.

Так совершается превращение первичных значений во вторичные, которые формируются в условиях контекста, начинают мигрировать также на правах стабильных формул.

### Ситуация 4.

#### Взаимодействие разных интонационных формул в контексте темы

Ситуация 4 «Знак + знак = Образ» фиксирует явление переноса и совмещения в новом контексте двух или нескольких интонационных формул. Эти процессы приводят, как правило, к наиболее сильным семантическим преобразованиям и отличаются художественными эффектами различной направленности. К числу типичных случаев относятся горизонтальные и вертикальные сочетания двух близких по смыслу формул или сочетание формул, противоположных по своим значениям. Например, в Сонате для фортепиано *D dur* Моцарта (К. 576) роговому сигналу противопоставлена семантика лирической галантной фигуры. Смысловая логика галантного сюжета потребовала использования обеих формул, способных вызывать необходимое для пасторали тождество значений: «охота – игра, сопутствующая приятным



развлечениям на природе». Иллюстрацией иного сочетания могут служить многочисленные примеры из сонат для фортепиано Д. Скарлатти, где часто совмещаются два исходных значения противоположного содержания: «роговой сигнал – воинственный призыв» и этикетная формула баса «салют и поклон кавалера». В сочетании двух знаков, однако, может превалировать один из них, что создаётся актуализацией тех или иных значений при помощи регуляторов – *соответствующих* или *не соответствующих* природе исходного значения.

Семантические преобразования взаимодействующих структур не только влияют на изменение смысла, но и видоизменяют сами структуры совмещаемых знаков, порой вызывая к жизни новые комбинации с самостоятельным смыслом и устойчивыми значениями. Часто употребляемая метафора превращается в «кочующий» образ. В целом для этой ситуации существенным является следующее.

Поскольку знак актуализирует некоторые представления, взаимодействие знаков ведёт к взаимодействию представлений, их синтезу (то есть связи нескольких явлений-картин, ситуаций, событий) и выполняет не только функции конкретизации, но также обобщения и оценки. Такой механизм способен нести ёмкую художественную информацию о явлении и служить весьма гибкой совершенной моделью связи между интонационной лексикой и музыкальным образом.

Описанными выше ситуациями процесс преобразования и аддитивных отношений интонационных формул не ограничивается. Он углубляется и постепенно разветвляется. Всё более утрачивается семантическая связь с первоисточником, интонационные

формулы превращаются в синтаксические элементы и грамматические конструкции, знаковая сущность которых постепенно утрачивается. Формируется определенная логика этапов функционирования подобных связей в музыке. Их можно обобщённо представить в виде четырёх основных стадий:

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 общемюзькальной выразительности;

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

Таким образом, можно утверждать, что 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 образуется один из важнейших и постоянных механизмов музыкального мышления – связь «мигрирующей интонационной формулы» с образом-представлением. В результате их взаимодействия рождается уникальный художественный образ музыкальной темы – важнейшего содержательного сегмента музыкального произведения в музыке многих жанров и стилей.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Подробнее см. об этом, к примеру: Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ в работе музыканта-исполнителя // Музыкальный текст и исполнитель. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики, 2004. – С. 3–16; Шаймухаметова Л. Н. Смысловые структуры музыкального текста как проблема практической семантики // Музыкальное содержание: наука и педагогика: матер. Российской науч.-практ. конф. (2000, 4-5 декабря, Москва) / отв. ред.-сост. В. Н. Холопова. – М.; Уфа, 2002. – С. 84–101; Байкиева Р. М. Герой как категория музыкальной поэтики (на примере пьес детского фортепианного репертуара): дис. ... канд. искусствоведения. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики, 2010.

Теория музыкальных эмоций в контексте музыки как вида искусства представлена в книге В. Н. Холоповой «Музыкальные эмоции» (М., 2010).

<sup>2</sup> Подробно см. об этом в работах Е. Орловой, Т. Черденченко [9; 10; 11].

<sup>3</sup> К проблеме устойчивых мигрирующих звукокомплексов неоднократно обращались также Д. Кук, Я. Йиранек, Б. Сабольчи [17; 18; 19]. Сабольчи ограничился наблюдениями над несколькими мигрирующими интонациями (*die Wanderthemen*),

Кук отнёс описания к области ладово-интонационных стереотипов и сосредоточился на выявлении роли в них звукоядрной основы, Йиранек построил концепцию «входящих и исходящих» элементов текста, основываясь на логических рассуждениях, почти не привлекая музыкальный материал.

<sup>4</sup> Теоретическая концепция изложена в изданиях: Л. Н. Шаймухаметова «Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы» [12], «Семантический анализ музыкальной темы» [13].

<sup>5</sup> Разработку этого вопроса см. подробно: Асфандьярова А. И. Интонационная лексика как проблема артикуляции фортепианных сонат Гайдна // Историко-теоретические проблемы музыкознания: сб. тр. / РАМ им. Гнесиных, Уфимский гос. институт искусств. – М., 1999. – Вып. 156; Она же. Интонационная лексика образов пасторали в тематизме фортепианных сонат Й. Гайдна: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Новосибирск, 2003.

<sup>6</sup> Описание формул содержится также во многих изданиях трудов сотрудников Лаборатории музыкальной семантики Уфимской гос. академии искусств. См. Каталог электронной библиотеки ЛМС: [www.lab-ms.narod.ru](http://www.lab-ms.narod.ru).

<sup>7</sup> Список источников, разумеется, неполон и ограничен наиболее очевидными явлениями, в связи с которыми образуются мигрирующие интонационные формулы.

<sup>8</sup> Основные структурные варианты сигнальных формул и их текстовые модификации, связанные с изменением и расширением смыслового диапазона, подробно описаны в книге «Семантический анализ музыкальной темы» [13, с. 124–138]. Подробная характеристика групп интонаций с закреплённым значением содержится в главе II исследования «Мигрирую-

щая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы» [12, с. 60–152]. О разных видах формул см. также в статьях авторов сб. статей «Музыкальный текст и исполнитель» (Уфа: Лаборатория музыкальной семантики, 2004).

<sup>9</sup> Мы различаем понятия «риторические приёмы» и «риторические фигуры». Последние относятся к области мигрирующих интонационных формул с закреплённым значением.

<sup>10</sup> См. указ. изд.: [12; 13].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Г. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления: сб. ст. – М., 1974.
2. Арановский М. Г. Интонация, знак и «новые методы» // Сов. музыка. – 1980. – № 10. – С. 99–109.
3. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М., 1998.
4. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. – Л., 1971.
5. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 2. Интонация // Избранные труды. Т. 5. – М., 1957.
6. Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки. Опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики. – М., 1978.
7. Михайлов М. К. Стиль в музыке. – Л., 1981.
8. Михайлов М. К. Этюды о стиле в музыке. – Л., 1990.
9. Орлова Е. М. Исследование Б. Асафьева «Интонация»: вступит. ст. к кн. 2 «Музыкальная форма как процесс» // Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. 1. – М., 1957.
10. Орлова Е. М. Работа Б. Асафьева над теорией интонации // Интонация и музыкальный образ: сб. статей. – М., 1965.
11. Чердниченко Т. В. Терминологическая система Асафьева // Музыкальное искусство и наука. – М., 1978. – Вып. 3.
12. Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. – М.: ГИИ, 1999.
13. Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ музыкальной темы. – М., 1998.
14. Швейцер А. И.-С. Бах. – М., 1965.
15. Яворский Б. Л. Строение музыкальной речи. Ч. 1. – М., 1908.
16. Bukofzer M. Allegori in Baroque Music // Journal of the Werburg Institute, 1939-40, vol. 3.1.
17. Cooke D. Language of Music. – L.; N.Y., 1959.
18. Jiranek J. Zu Qrundfragen der musikasemiotik. – Berlin, 1985.
19. Szabolcsi B. Bausteine zu eine geschichte der melodie. – Budapest, 1959.

### Шаймухаметова Людмила Николаевна

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



М. А. ФУКСМАН

Ростовская государственная консерватория (академия)  
им. С. В. Рахманинова

УДК 78.072.1.01

## ВОЗМОЖНОСТИ ВЫПОЛНЕНИЯ *CRESCENDO* И *DIMINUENDO* СРЕДСТВАМИ MIDI И СЭМПЛИРОВАНИЯ

**М**оделирование явлений обычной («акустической») музыки с помощью современных информационных технологий обогащает мышление современного музыканта. Появляются разнообразные источники новых звучаний; становится более гибким манипулирование музыкальным материалом; открывается возможность разделить процессы исполнения и редактирования его результатов. В рамках современных технологий звуковые явления представляются в стандартах цифрового звука или MIDI.

**Представление звука в цифровой форме.** Обычный (аналоговый) звук производится объектом, колеблющимся в упругой среде: струной, пластиной, мембраной, столбом воздуха. При этом отклонение колеблющегося тела от положения равновесия непрерывно изменяется во времени. Амплитуда данного колебания определяет уровень сигнала, воспринимаемый человеком как громкость.

Представляя звук в цифровом виде, производят дискретизацию (англ. *sampling*<sup>1</sup>) – «непрерывный аналоговый сигнал заменяется последовательностью отсчётов, величина которых может быть равна значению сигнала в данный момент времени» [2]. А по оси уровня сигнала осуществляется квантование (*quantization*) – «разбиение диапазона значений непрерывной или дискретной величины на конечное число интервалов» [3]. Образец цифрового звука называется сэмплом (*sample*).

Амплитудная огибающая (*envelope*) – характеристика сигнала, отражающая изменение его уровня. Она состоит из фаз атаки (*attack*), спада (*decay*), удержания (*sustain*), отпускания (*release*). В фазе атаки уровень сигнала быстро возрастает от нулевого значения до максимального. В фазе спада уровень сигнала падает. Далее уровень сигнала колеблется, иногда с уменьшением, в фазе удержания. В фазе отпускания уровень сигнала падает от конечного значения фазы удержания до нуля.

Сэмпл можно воспроизводить различными способами. При простом воспроизведении сэмпл проигрывается один раз. В другом случае фазы амплитудной огибающей сэмпла записываются отдельно.

Сэмпл даётся в петле (*loop*): некоторый его участок воспроизводится от начала к концу, после чего – снова от начала к концу до получения команды на выход из петли. Такова основа таблично-волнового (*wave table*) метода синтеза звука.

**Представление звука в рамках стандарта MIDI.** Другая звуковая технология – MIDI (*Musical Instruments Digital Interface*, цифровой интерфейс музыкальных инструментов), принятый в 1982 году. *Интерфейс* (в широком смысле слова) – совокупность условий и средств, обеспечивающих связь между агентами информационного процесса. Люди – агенты информационного процесса. *Условия* – это язык, коды которого по предварительному соглашению доступны всем агентам. Под *средствами* понимаются определённые аппаратные устройства (синтезаторы, компьютеры, секвенсоры, коммутационные кабели и др.).

Поток информации делится в MIDI в различных отношениях. Членение времени в MIDI связано с взаимным соответствием СИ (час: минута: секунда<sup>2</sup>) и музыкальной тактометрической системы (такт: доля: тик<sup>3</sup>). Мельчайший неделимый фрагмент MIDI-информации называется MIDI-сообщением<sup>4</sup>. MIDI-сообщения передаются одновременно по 16 каналам. Одни типы сообщений (системные) описывают состояние системы в целом, в то время как другие (канальные) относятся к конкретному каналу. Каждому MIDI-сообщению соответствует момент времени. Совокупность MIDI-сообщений, взятых и в последовательности, и в одновременности, в целом образует секвенцию (в специальном смысле).

Звук, показанный с помощью MIDI, представляет собой упорядоченное множество команд, управляющих определёнными средствами (например, синтезаторами или другими инструментами), объединёнными в MIDI-систему. Различные синтезаторы, «понимающие» MIDI, отчасти производят/воспроизводят поток MIDI-сообщений одинаково, отчасти привносят свои индивидуальные черты. Системы цифрового звука и MIDI взаимосвязаны. Например, часто сэмплы цифрового звука воспроизводятся в потоке MIDI-сообщений, в котором их звучание изменяется.



У традиционной теории музыки, в особенности связанной сериальной практикой и системой MIDI, есть общность в *параметрическом* подходе к выразительным средствам музыки. Осмысленные, структурно обособленные периоды звучания (отдельные звуки, мотивы, фразы, группы, поля и т. д.) рассматриваются как звуковые объекты. Свойства музыкальных объектов (высота тона, ритмические длительности и др.) измеряются. При этом для каждого свойства в данный момент времени звуковой объект принимает одно из дифференцированных по структуре и смыслу значений. В громкостной динамике – это значения (нюансы) от *ppppp* до *fffff*. Измеренное таким образом свойство выступает как *параметр*.

Системы параметров, описываемых в традиционной музыкальной теории и интерфейсе MIDI, не совпадают, хотя пронизаны соответствиями друг с другом. Далее устанавливаются связи между параметром «громкостная динамика», взятым в частных проявлениях (*crescendo*, *diminuendo*) в системах традиционной музыкальной нотации и MIDI.

**Громкостная динамика в традиционной нотации. Динамические «вилки».** Громкостная динамика звучания (кратко – «динамика») изменяется во времени музыкального произведения, образуя его динамический профиль. Мы выделяем постоянный и переменный динамические профили.

Постоянные профили в традиционной музыкальной нотации выражаются в системе динамических оттенков (ступеней). Базисные оттенки – «тихо» (*piano*, *p*) и «громко» (*forte*, *f*). На их основе выстраивается квантитативная цепь. Убывание динамики связано с возрастанием числа знаков *p* (*pp* тише, чем *p*; *ppp* тише, чем *pp* и т. д.), аналогично, возрастание – с увеличением числа знаков *f*. Динамический диапазон между *p* и *f* заполняется значениями *mp* («умеренно тихо») и *mf* («умеренно громко»).

Указанная традиционная терминология имеет недостатки. Число значений параметра (на письме) «громкостная динамика» сравнительно невелико (12). Существует ярко выраженная нестабильность исполнительской интерпретации (в звучании) одних и тех же (на письме) динамических оттенков. Отсутствует единица измерения динамических ступеней.

Среди переменных динамических профилей можно выделить простейшие, однонаправленные, и составленные из них (сложные) волнообразные. Однонаправленные профили бывают возрастающими (итал. *crescendo*) или убывающими (итал. *diminuendo*). Далее однонаправленные профили условно именуется «вилками», соответственно используемым при их обозначении графическим символам. Такая система обозначения однонаправленных профилей испытывает трудности при выражении «количества» возрастания, его «скорости», изменений этой скорости во времени («ускорения»).

С внутренней процессуальной стороны «вилка» представляет собой цикл, состоящий из трёх фаз: дискретной фазы (точки) *старта*, континуальной фазы *трассы*, дискретной фазы *финиша*. Во внешней временной структуре «вилка» действует в композиции музыкального произведения на её фоническом, синтаксическом, композиционном масштабно-временных уровнях (Е. Назайкинский) [1, с. 48–53]. Логично рассмотреть как собственно фонический уровень (единичный звук как целое), так и субфонический уровень (фазы амплитудной огибающей единичного звука). На фоническом уровне «вилке» мы сопоставляем следующие характеристики: текущая (то есть, «характерная для данного момента времени данной фазы») динамическая ступень, время действия, скорость изменения динамики (во времени), ускорение изменения динамики. Синтаксический уровень действия «вилки» характеризуется взаимодействием различных вилок в одновременном звучании нескольких динамических пластов многоголосной музыкальной ткани. К этому же уровню относится совмещение различных вилок, одновременно действующих в одном и том же построении, но на различных его синтаксических уровнях (субмотива, мотива, фразы, предложения). Темообразующие комплексы, динамические «персонажи» действуют на композиционном уровне, не рассматриваемом в данной статье.

**Отражение громкостной динамики в системе MIDI-сообщений.** Явления громкостной динамики отображаются в системе MIDI с помощью нескольких типов канальных сообщений. Это сообщения Note On (включение ноты), Note Off (выключение ноты), Key Pressure (Polyphonic Aftertouch, давление на клавишу), Channel Pressure (Channel Aftertouch, давление в канале), Control Change (смена значения контроллера).

Назовём MIDI-контроллером (или кратко контроллером) элемент спецификации MIDI, обозначающий распределение параметров звуковых объектов во времени. Каждому контроллеру соответствуют специфические для него параметры, принимающие значения в промежутке от 0 до 127. Непрерывные (continuous) контроллеры изменяются в полном указанном диапазоне, контроллеры-переключатели (switches) имеют два состояния: выключено (значения 1-63) и включено (значения 64-127). В системе MIDI изменение динамики может быть выражено, прямо или косвенно, при помощи следующих контроллеров: (7) Main Volume (общий уровень звучания), (11) Expression (выразительность), (73<sup>5</sup>) Attack Time (время атаки), (72) Release Time (время отпускания), (64) Sustain (аналог правой педали фортепиано), (66) Sostenuto (аналог средней педали фортепиано), (67) Soft (аналог левой педали фортепиано).

**Устройствами контроля** будем считать аппаратные и/или программные средства, предназначенные для ввода параметров контроллеров. Ха-

рактное аппаратное средство – самостоятельная MIDI-клавиатура (или клавиатура электронного инструмента), а также дополнительные сопутствующие ей устройства. Руками управляются оптический контроллер, ленточный (ribbon) контроллер, программируемые регуляторы ползункового или поворотного типа. Устройства ножного управления – педаль sustain (аналог правой фортепианной педали), педаль экспрессии, программируемая ножная педаль (для ввода MIDI-сообщений различного типа). Существуют также духовые контроллеры. Программные средства ввода содержатся в специальных программах для редактирования музыки в формате MIDI – секвенсорах<sup>6</sup> (например, Cubase, Apple Logic Audio, Cakewalk Sonar). Можно вводить значения параметров, соответствующих контроллерам, в текстовом, графическом режимах, с MIDI-клавиатуры.

Для каждого типа канальных сообщений будет указано, какого рода свойства музыкальной динамики связаны с ним, каковы параметры и параметрические шкалы, описывающие данный тип в системе MIDI. Также описывается, на каких композиционных уровнях действует данный тип сообщений, каковы основные возможности ввода сообщений данного типа.

**Канальные сообщения Note On, Note Off.** Сообщения данного типа указывают на включение/выключение ноты. Данный тип сообщения часто адресуется устройствам, хранящим в своей памяти сэмплы звучания разных инструментов, определённым образом сгруппированные. В зависимости от параметров сообщения Note On вызывается один или несколько из сэмплов, входящих в группу. У сообщения Note On два параметра: номер ноты и значение скорости нажатия клавиши (key velocity). Нумерация тонов осуществляется непрерывно по порядку хроматической гаммы, ноте «до» первой октавы присваивается условный десятичный номер 60. Значения key velocity меняются непрерывно. Они связаны, как минимум, с изменением громкости звука: чем больше скорость нажатия, тем громче звук. Иногда сэмплы сгруппированы так, что значения key velocity разбиты на диапазоны, каждому из которых соответствует особый сэмпл. В зависимости от значений параметра key velocity могут также меняться параметры фильтрации, пропорции смешения различных сэмплов.

Как видно, сообщение типа Note On может управлять громкостью звука тона не только изолированно, но и в её связях с тембром (что обычно и наблюдается при исполнении на традиционных инструментах). Устройством управления служит клавиатура, иногда – духовой контроллер. Клавиатуры динамического типа, или чувствительные к скорости нажатия, выдают значения key velocity от 0 до 127. Кроме того, порой в клавиатурах данного типа программируется

характер зависимости громкости получаемого звука от key velocity (так называемые «кривые velocity»). Клавиатуры, не чувствительные к скорости нажатия, выдают значения key velocity, равные 64.

Сообщения Note On управляют динамикой на синтаксическом уровне. С их помощью можно выполнить «вилки» в последовательности звуков, но не на одном звуке. Но даже с помощью сообщений данного типа выполняется и многоколейная динамика в многоголосии, и совмещение разномасштабных «вилок» в одноголосии.

Условная, полемически заострённая интерпретация громкостной динамики приводится в музыкальном отрывке (пример № 1).

Пример № 1

Л. Бетховен.  
Соната соч. 31 № 2. Ч. I, т. 2-5

The image shows a musical score for the first movement of the second part of Beethoven's Sonata Op. 31 No. 2. The score is in 4/4 time and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Above the melody, there are three levels of dynamic markings: A1 (top), A2 (middle), and A3 (bottom). Below the bass line, there are three levels of dynamic markings: B1 (top), B2 (middle), and C1 (bottom). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'.

Здесь предполагаются «вилки», одновременно действующие в мелодии (А) на синтаксических уровнях субмотива (А3), мотива (А2), фразы (А1); в басу (С) – на уровнях мотива (С2), фразы (С1); в среднем гармоническом голосе (В) – на уровнях мотива (В2), фразы (В1). Попробуем соразмерить значения key velocity для каждого из звуков мелодии, отражающие данную интерпретацию. Выполнение разномасштабных «вилок» в мелодии начнём с установления трёх возрастающих средних значений key velocity для мотивов 2.4.1 – 3.3.2<sup>7</sup>, 3.4.1 – 4.3.2, 4.4.1 – 5.3.2, соответственно, 40, 60, 90. Средние значения key velocity для субмотивов мотива 2.4.1 – 3.3.2, в соответствии с предложенной динамикой и средним значением key velocity для данного мотива, можно представить последовательностью 30-50-44-36. Для субмотивов мотива 3.4.1 – 4.3.2 получаем последовательность средних значений key velocity 50-70-64-56; для субмотивов мотива 4.4.1 – 5.3.2 получаем последовательность средних значений key velocity 70-90-84-66. В субмотивах положим отношение значений key velocity первого и второго звуков примерно 4:3, округляя значения до целых чисел. Учтём указанное отношение, а также средние значения key velocity для субмотивов. Для субмотивов, входящих в мотивы 2.4.1 – 3.3.2, 3.4.1 – 4.3.2, 4.4.1 – 5.3.2, получим последовательности значений key velocity, сведённые в Таблицу 1.

Таблица 1. Выполнение одновременных  
разномасштабных вилок  
с помощью сообщения Note On

Такт	2	2	3	3	3	3	3	3	3	3	4	4
Доля	4	4	1	1	2	2	3	3	4	4	1	1
Время доли	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2
Key velocity	34	26	57	43	50	38	41	31	57	43	80	60

Такт	4	4	4	4	4	4	5	5	5	5	5	5
Доля	2	2	3	3	4	4	1	1	2	2	3	3
Время доли	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2
Key velocity	73	55	64	48	80	60	103	77	96	72	75	57

Данные такого рода можно ввести и с MIDI-клавиатуры, но более тонкие манипуляции с ними производятся в программе-секвенсоре.

**Канальные сообщения Key Pressure (Polyphonic Aftertouch), Channel Pressure (Channel Aftertouch).** В традиционных инструментах, имеющих клавиши, да и то не во всех, динамика звучания зависит от скорости нажатия клавиши, но не от силы последующего давления на клавишу (aftertouch). В некоторых клавишных MIDI-устройствах с помощью специальных датчиков снимается усреднённое «последующее» давление пальцев на все нажатые клавиши, обрабатываясь затем как канальное сообщение Channel Pressure с одним параметром (величина давления). В других устройствах датчики сопоставлены с каждой клавишей. Снимаемое каждым датчиком давление на клавишу обрабатывается как канальное сообщение Key Pressure с двумя параметрами (номер ноты, величина давления). Канальные сообщения рассмотренных здесь типов неспецифичны для выражения динамики, но могут быть предварительно запрограммированы для манипуляций с ней. Тогда усиление нажатия на клавиши приведёт к усилению или ослаблению динамики звучания.

Канальные сообщения типа Channel Pressure и Key Pressure позволяют оперативно изменять динамику на фоническом и даже субфоническом уровне с помощью MIDI-клавиатур или клавишных инструментов, способных генерировать такого рода сообщения. В таком случае координация кинестетических и слуховых ощущений привычна, удобна для традиционных исполнителей. Хотя, с другой стороны, от

клавишника здесь требуются кинестетические навыки, более знакомые струннику (изменение давления пальца на струну, вибрато и т. д.). Введение сообщений рассматриваемого типа в секвенсоре возможно, хотя и уступает в гибкости управления работе с клавиатуры.

**Канальные сообщения Control Change.** Данные сообщения содержат два параметра: номер контроллера, значение контроллера. Рассмотрим некоторые контроллеры, употребляемые для управления динамикой звучания.

**Контроллеры Main Volume, Expression.** Данным контроллерам стандарт MIDI рекомендует номера, соответственно, 7 и 11. С помощью Main Volume задаётся некоторая средняя громкость звучания инструмента для данного канала. Контроллер принимает значения в диапазоне от 0 до 127, значение по умолчанию – обычно, 100. Данный контроллер действует как на уже звучащие ноты, так и на все последующие. С помощью Expression происходит управление «выразительностью» звучания. На практике оно обычно ограничивается манипуляциями с громкостью, к которым иногда добавляется контроль над параметрами синтеза (здесь не рассматриваемый). Контроллер принимает значения в диапазоне от 0 до 127, значение по умолчанию – обычно, 127.

Контроллеры Main Volume и Expression, сходные по принципу действия, на практике применяются для решения различных задач. Значения Main Volume выставляются стабильными для данного канала. С их помощью регулируется динамика данного инструмента относительно других (динамический баланс). «Вилки» выполняются на синтаксическом уровне и связываются с передачей музыкального материала из канала в канал. Напротив, значения Expression меняются, достаточно гибко отражая, среди прочего, и динамические «вилки». Последние действуют на синтаксическом, фоническом и, отчасти, субфоническом уровнях. В отличие от key velocity, Expression позволяет добиться «вилки» и на одном звуке, притом неоднократно менять её направление, скорость и ускорение. Это – «штатное», основное средство для создания «вилок» на синтаксическом уровне. Контроллером Expression можно управлять с помощью специальной ножной педали, а также запрограммировав соответствующим образом ленточное или оптическое устройство контроля.

В уже разобранный отрывке из Бетховена контроллер Expression можно было, например, применить для создания вилки в «масштабах» фразы. На субфоническом уровне с помощью Expression можно моделировать фазы огибающей звука<sup>8</sup>, особенно атаку и отпускание (связанное иногда с так называемой «филировкой» звука).



Применение контроллера Expression в совокупности с другими средствами MIDI иллюстрируется фрагментом Вступления из «Весны священной» И. Стравинского (пример № 2).

Пример № 2

И. Стравинский.

Весна священная. Вступление, т. 1

The image shows a musical score for two flutes, labeled "Дудочка 1" (A1) and "Дудочка 2" (A2). The score is in 4/4 time and consists of two measures, A1 and A2. Measure A1 contains notes 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8. Measure A2 contains notes 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8. Dynamic markings include *ppp*, *mp*, *pp*, and *p*. There are also articulation marks like slurs and accents. Below the staff, there are two channels labeled "Канал 2" and "Канал 1" with arrows pointing to the right.

В данном отрывке нами предлагается интерпретация динамики, включающая «вилки». Фрагмент состоит из двух мотивов (A1, A2), второй из которых является свободным ритмическим увеличением первого. Учтём инструментовку последующего материала: поочерёдно вступают духовые инструменты, как если бы «дудочки» народных исполнителей перекликались в обширном пустом пространстве. В этой связи мы уже здесь создаём иллюзию игры двух исполнителей, условно обозначенных как «Дудочка 1» (D1) и «Дудочка 2» (D2). D1 играет со значительно более свободной агогикой (выписанные *rit.* на начальном и конечном звуках). Пусть D1 играет близко, а D2 – в отдалении. Подчеркнём динамикой мелодическую структуру мотивов: основные звуки (*c – h – a*) (1, 4, 8<sup>9</sup>), остальные звуки – вспомогательные. Выделение нами звука *h* (4) связано как с традицией исполнения форшлага *crescendo*, так и предлагаемой нами версией развития звука *c* (1) в мотиве A1. Первый долгий звук привлекает внимание, побуждая нас к проработке его самостоятельной жизни. Он вырастает из тишины, трогательно «ломаюсь» в форшлага на пике своего осуществления. Напротив, украшающие звуки *g, e* скрыты. Они нотированы, с известной долей преувеличения, как «ноты-призраки» (*ghost notes*).

Не вдаваясь в детали, выскажем основные соображения по поводу возможных средств MIDI, направленных на реализацию указанных эффектов. D1, играющая условным сэмплом «фагот меццо-пиано» (S1), прописывается в канале 1, с более высоким значением Main Volume. D2, управляемая сэмплом «фагот пиано» (S2), находится в канале 2, здесь значение Main Volume ниже. Мелодическая структура линии выполняется в основном при помощи параметра Key Velocity, значения которого выше для опорных звуков 1, 4, 8, ниже для остальных звуков. «Вилки» вы-

полняются для каждого канала отдельно с помощью возрастания и убывания Expression. Для звука 1 из A1 можно применить морфинг (*morphing*) – превращение одного звука в другой, именно, S2 в S1. Для этого звук записывается в обоих каналах, но линии изменения Expression в них различны (пример № 2). Идея состоит в *crescendo* сначала внутри S2, который затем затихает, постепенно уступая место нарастающему S1<sup>10</sup>.

#### Контроллеры Attack Time (73), Release Time (72).

Указанные контроллеры задают, соответственно, время начальной атаки звука (возрастания громкости от нуля до максимума) и время его затухания, отсчитывая от момента поступления соответствующих сообщений. Контроллерам сопоставлен один параметр, обозначающий время эффекта в относительных единицах (1, 64, 127). Стандартное значение параметра – 64. Контроллеры служат для «вилочных» операций со звуком на субфоническом уровне, изменяя скорость «вилок».

#### Контроллеры Sustain (64), Sostenuto (66), Soft (67).

Указанные контроллеры-переключатели имитируют действие фортепианных педалей. Контроллеры Sustain и Sostenuto во включенном состоянии вызывают удержание звучания клавиш. Sustain воздействует на клавиши, отпущенные после его включения. Sostenuto воздействует на клавиши, отпущенные после момента его включения и при этом нажатые на данный момент. Эти контроллеры воздействуют на динамику косвенно, увеличивая или уменьшая текущую звуковую массу. Указанные контроллеры влияют на синтаксический и фонический уровни звучания.

Контроллер Soft во включенном состоянии смягчает звучание для нот. В простейшем случае это сводится к уменьшению громкости, в более сложных – к управлению изменением тембра (спектра), способы зависят от конкретного MIDI-устройства. Soft ограничено применим для контроля динамики на низших ступенях синтаксического уровня.

Для управления Sustain предусмотрена стандартная ножная педаль, контроллерами Sostenuto и Soft можно управлять, соответственно настроив программируемую ножную педаль. Всеми тремя контроллерами можно управлять из секвенсора.

Итак, совместное применение технологий цифрового звука и MIDI даёт музыканту богатые возможности для гибкого управления динамикой. Построение тонкой системы динамических градаций, одновременный контроль над динамикой на различных композиционных уровнях, сочетание управления в реальном времени и «отсроченного», возможности осуществления нескольких динамических процессов, – всё это может послужить современному музыканту в его поисках новой музыкальной гармонии.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Используемые далее иностранные термины – английские, если не указано иное.

<sup>2</sup> Иногда секунда делится на кадры (frames). Число кадров в секунде связано с одним из кино- (видео-) форматов, в которых аудио- и видеоматериал синхронизируются с частотой 24; 25; 29; 97; 30 кадров в секунду.

<sup>3</sup> Тик – условная часть доли. Стандартные величины: 1/120, 1/480, 1/960.

<sup>4</sup> Сводную таблицу MIDI-сообщений можно найти в источнике: [5].

<sup>5</sup> Номера для контроллеров attack time и release time были рекомендованы в дополнении к стандарту GM2: GM2 update 1.2 (2007), см.: [4].

<sup>6</sup> Употребительно также написание «секвенсер».

<sup>7</sup> Обозначены начала и концы построений в формате «такт. доля. (долевое) время». Например, 2.4.1 – 3.3.2: построение, начинающееся в первом времени четвертой доли второго такта и завершающееся во втором времени третьей доли третьего такта.

<sup>8</sup> Очевидно, что фаза атаки связана с «расширяющейся» вилоккой (cresc.), а фазы спада и отпускания, – с «сужающейся» вилоккой (dim.).

<sup>9</sup> Звуки каждого мотива пронумерованы независимо.

<sup>10</sup> В связи с такой противоположно направленной динамикой в двух каналах говорят о crossfading.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. – М.: Музыка, 1982.

2. Дискретизация [Электронный ресурс]. – URL: <http://ru.wikipedia.org/wiki/>.

3. Квантование [Электронный ресурс]. – URL: <http://ru.wikipedia.org/wiki/>.

4. General MIDI 1, 2 and Lite Specifications [Electronic resource]. – URL: <http://www.midi.org/techspecs/gm.php>.

5. Table 1 – Summary of MIDI Messages [Electronic resource]. – URL: <http://www.midi.org/techspecs/midimessages.php>.

**Фуксман Михаил Адольфович**

кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры теории музыки и композиции  
Ростовской государственной консерватории  
им. С. В. Рахманинова





БЕНГТ ЭДЛУНД

*Лундский университет, Швеция*

«Всё проходит» – было выгравировано на кольце Соломона. Так, наверное, и безраздельное господство теории Шенкера в англоязычной теории музыки уже подходит к концу. Всё чаще стали слышаться голоса недовольных. Эти голоса принадлежат настоящим музыкантам, тем, которые сами исполняют музыкальные произведения и знают о них не по книгам, а практически – в профессиональном, ежедневном, многолетнем общении с ними. Статья известного шведского теоретика, музыкального критика и пианиста, профессора Лундского университета д-ра Бенгта Эдлунда демонстрирует категорическое несогласие с методом графического анализа Хайнриха Шенкера. Автор передал переводчику своё глубокое пожелание всем российским читателям относиться к теории Шенкера с особой осторожностью.

В результате детального рассмотрения шенкерского анализа темы финала 17-й сонаты Бетховена д-р Эдлунд приходит к множеству неутешительных выводов. В теоретическом подходе Шенкера встречается масса надуманных несуразностей – таких, как «предполагаемые ноты», «покрывающие ноты», диагональные соотношения нот в главном голосе и в басу, несуществующая вторая ступень в каденции, – необходимые не для

раскрытия структуры и содержания музыки, а для подтверждения «верности» и «истинности» теории Мастера (так Шенкера называют его последователи). Вообще, стиль теории Шенкера, особенно в его оригинальном немецком варианте, странным образом напоминает революционные, декларативно изложенные лозунги в их самом карикатурном виде. Все эти «мелочи», к которым англоязычные музыковеды стараются не привлекать внимание, в сумме перевешивают любое рациональное начало, которое могло бы проявиться в Новых Музыкальных Теориях и Фантазиях.

В прошлом номере ПМН была опубликована рецензия на книгу д-ра Николаса Кука о политической и социальной стороне учения Шенкера. В ней, впрочем, в очень мягких тонах, были прописаны некоторые её недостатки. Статья д-ра Эдлунда, пожалуй, впервые обнажает собственно структурные, технические ошибки и принципы теории в целом на примере анализа короткого фрагмента нотного текста, – музыки, заслуживающей более серьёзного к себе отношения и, по мнению д-ра Эдлунда, не вписывающейся в глобальную шенкерскую доктрину.

Д-р Ильдар Ханнанов,  
автор перевода статьи

### Полемизируя с Мастером

УДК 78.6.082(09)

## «ПОБРИТЬ» ШЕНКЕРА

На одной из недавних международных теоретических конференций д-р Паунди Бурштейн прочитал доклад, название и главный используемый пример которого вызвали мой интерес<sup>1</sup>. Тема его доклада – «Шенкер и бритва Оккама» – была проиллюстрирована примером анализа финала 17-й сонаты Бетховена ор. 31 № 2, проделанного Шенкером, к которому Бурштейн предложил свой, альтернативный вариант (ср. примеры № 1, 2 и 3).

Идея использовать метафору «бритвы Оккама» в отношении метода Шенкера показалась мне инте-

ресной, но рефлексия Бурштейна (а я соглашусь со многими из его взглядов), кажется, в этот раз проследовала в направлении, отличном от того, которое я ожидал. К моему разочарованию, он не использовал «режущий край» этой бритвы. Ниже я коснусь этих двух анализов и перейду к тому, чего я не обнаружил в докладе Бурштейна: «бритва самого брадобрея».

Если принять определение Википедии (этого наиболее информированного источника по всем тривиальным вопросам), то бритва – «это инструмент, использующий режущий край для удаления неже-



лательного волосяного покрова путём бритья». Мы также знаем, что бритвы могут наносить глубокие порезы и могут быть использованы – по неосторожности или со злым умыслом (как например, стилет в фильме Романа Полански «Чайнатаун») – для отрезания чьего-либо носа.

«Бритва Оккама» – инструмент более утончённый, и в философии, и в науках он позволяет, выражаясь фигурально, «отбрасывать» маловероятные объяснения рассматриваемого феномена. Часто и довольно прямолинейно понимаемый как «принцип экономии» [англ. *parsimony*. – И. Х.], принцип «Бритвы Оккама» гласит, что нет необходимости увеличивать, без надобности, количество сущностей (концепций, постулатов, конструкций и переменных), требуемых для объяснения какого-либо феномена. Другими словами, если две теории одинаковы в своём действии, то лучше выбрать ту, которая проще.

С момента появления указанный принцип был подвергнут критическому осмыслению. Рамки данной статьи не позволяют даже бегло описать все сложности и характеристики, которые необходимо учитывать в его применении к различным областям научных исследований. Достаточно будет упомянуть, что новые сущности могут быть добавлены, если того требуют новые эмпирические данные, и часто «богатые» теории оказываются лучше «простых».

### Каденция темы из 17-й фортепианной сонаты Бетховена: два анализа, две интерпретации

Как указывает Бурштейн, шенкерская интерпретация каденционного фрагмента темы первой части 17-й сонаты Бетховена предполагает, что между субдоминантой и тоникой вставлена последовательность от доминанты к тонике (пример № 2)<sup>2</sup>.

Пример № 1

Л. ван Бетховен.

17-я соната для фортепиано. Финал

Пример № 2

Альтернативное прочтение этого отрывка в анализе Бурштейна таково, что, в отличие от шенкеровского, оно представляет субдоминанту как отклонение, точнее, местное ответвление от большой тонической пролонгации, поддержанное нижней вспомогательной нотой в басу (пример № 3).

Пример № 3

Так, Бурштейн избегает вставки тоникодоминантового хода между субдоминантой и доминантой, переводя субдоминанту в более низкий иерархический уровень. Можно оспорить, однако, радикальность такого решения: ведь оно лишь вводит ещё одну ступень в редукции. Если следовать точно по Шенкеру, то последняя доминанта безусловно удержана за счёт субдоминанты, поддерживающей четвёртую ступень в верхнем голосе, и анализ будет таким же, как в примере № 3.

Есть ещё и другие незначительные различия между этими двумя анализами. Так, *d moll* ное трезвучие в такте 12 представлено в примере № 3 как цель разрешения большой пролонгации тоники, а в примере № 2 это же место показано как введение комплекса кадансового квартсестаккорда. По мнению Бурштейна,  $b^2$  над  $g^2$  в такте 9 проистекает из внутреннего голоса, тогда как у Шенкера эта нота принадлежит лишь мелодическому развёртыванию на верхнем плане<sup>3</sup>. Ноты, появляющиеся над начальным восхождением [нем. *Anstieg*. – И. Х.]  $d^2-e^2-f^2$  в тактах 1-8, представлены как мелодические структуры на сильных долях в примере № 2. У Бурштейна в примере № 3 они показаны как ответвление от одной из нот начального восхождения.

Учитывая главное различие между двумя интерпретациями, можно задать вопрос – какая из них лучше, и нужно ли вообще выбирать одно за счёт другого? Сам Бурштейн признался, что спрашивал мнение известных специалистов и получил противоречивые ответы.

Вне зависимости от того, что анализ Шенкера позволяет доминанто-тоническому обороту внедриться между субдоминантой и доминантой, этот анализ предпочтителен в версии полной совершенной каденции, так как он даёт структурную роль субдоминанте в такте 9. В то же время анализ Бурштейна представляет это событие, на самом деле ведущее к разрешению всей последовательности, как локальную пролонгацию, заключённую внутри пролонгации тоники. Такое решение оказывается менее убедительным, когда начинаешь сам играть эту музыку. Более того, локальная пролонгация тоники из такта 8 в такт 12 в примере № 3 совсем неубедительна, так как синтаксически – учитывая то, что звучит в такте 9 – два тонических аккорда в тактах 8 и 12 не образуют единого замкнутого цикла.

Из всего сказанного следует, что решающий критерий того, является ли анализ правильным или нет, не связан с соответствием той или иной теории, но зависит от самой музыки, от того, как она читается, но также и от того, как она звучит и воспринимается во время исполнения. Ещё один критерий – насколько применимы выкладки анализа для объяснения или помогают в интерпретации идей. Поэтому в нижеследующем размышлении фрагмент Сонаты Бетховена будет служить мерой применения двух представленных анализов, и в особенности того, который принадлежит Шенкеру. По мере рассуждения о том, как музыка ведет себя под взглядом Шенкера и рассмотрения того, почему она ведёт себя именно так, мы перейдём от музыки к описанию самого метода анализа, который используется по отношению к ней.

### Под взглядом Шенкера. О методе анализа

Тема финала начинается с трёх затактовых нот, которые Шенкер рассматривает как «развёртывание» [англ. *unfolding*. – И. Х.], то есть, это движение соединяет два внутренних скрытых голоса. Это не то, что можно видеть, не то, что можно услышать непосредственно, но оно имеет некоторый смысл, если играешь и слышишь то, что следует далее. Первый палец правой руки остается на ноте  $a^1$ , тогда как восходящая линия, возникающая от ноты  $f^2$ , дополняет другую линию, начинающуюся от  $d^2$  на акцентированных нотах.

Но эта идея расслоения затактовой фигуры, выделение в ней предпоследней ноты, не используется далее у Шенкера, так как в такте 8 диагональная нотация развёртывания опирается уже на последнюю шестнадцатую ноту. (Эту несогласованность трудно определить на графической схеме, так как все двузвучные диагональные обозначения развёртываний выглядят одинаково). Нота  $d^3$  в такте 8, безусловно, важна. После нее возникают идентичные быстрые затактовые фигуры, что создаёт перцептивный прецедент возникновения линии нисходящих терций

$b^2-g^2-e^2$  в верхнем голосе. Но очень жаль, что предпоследняя нота затактовой фигуры,  $a^2$  отсутствует в этот раз в такте 8 в анализе Шенкера. Ведь именно она вводит третий элемент верхнего комплементарного соединения  $f^2-g^2-a^2$ . И действительно, если бы эта нота  $a^2$  в 8-м такте сохранилась в графической схеме, она помогла бы ещё более выделить структуру комплементарного восходящего движения к  $b^2$  на сильной доле в такте 9. И с другой стороны, если бы Бетховен использовал уже ранее применённый приём подготовки новой ноты в главной восходящей линии, если бы он сочинил фигуру в правой руке (проходящую через звуки  $d^2-a^2-f^2$  в такте 8), тогда бы появилась сильная верхняя вспомогательная нота  $g^2$  в такте 9 и тема, соответствующая анализу примера № 2.

Сразу же возникает подозрение, что стремление Шенкера опустить ноту  $a^2$  в такте 8 было связано с его желанием интерпретировать предполагаемую ноту  $g^2$  в 9-м такте как настоящую структурную верхнюю ноту в этом отрывке. Эта нота  $g^2$  предполагает продолжение восходящей линии  $d^2-e^2-g-f^2$  в нижнем голосе партии правой руки. Но Бетховен решил не использовать ноту  $g$  здесь, хотя Шенкер безусловно согласился бы с её появлением. Ноту  $g^2$  мы видим только в такте 10, в условиях *Es dur*'а, но она появляется не как залигованная из такта 9 (где её и нет), а как терцовый скачок сверху, от ноты  $b^2$ . Это не удерживает Шенкера от введения несуществующей ноты  $g^2$  в 9-м такте как структурной верхней вспомогательной ноты темы, как ноты, завершающей один из любимых Шенкером архетипов протоструктуры *Ursatz*, то есть, начальное восхождение к третьей ступени с последующим структурным нисходящим движением к тонике.

В соответствии с теорией Шенкера, нота  $g^2$  попросту должна быть в такте 9, и скобки, в которые она заключена в примере № 2, служат фиговым листом – все думают, что он что-то скрывает. Но это очень странный фиговый листок – он прозрачен, и муляж, который он должен скрывать, снабжён мощным стволом, который уж точно смотрится более внушительно, чем карликовый ствол на реально существующем головном тоне  $b^2$ .

В тактах 12-13 две диагональные структуры развёртывания находятся в очень хитроумном взаимодействии. Но слушатель уж точно не догадывается об этих транзакциях голосов: напротив, здесь можно услышать тоническое трезвучие в основном положении, как разрешение доминантсекстаккорда и как завершение последовательности нисходящих терций. После этого звучит обыкновенный кадансовый квартсекстаккорд, стандартное двойное задержание к доминанте. Вместо этих безошибочных наблюдений Шенкер предлагает картину, которая соответствует его собственной аналитической идеологии. Нота  $f^2$  из такта 12 принята как действительная и для так-

та 13, тогда как собственно мелодическое движение  $d^2-cis^2$  отправлено во «внутренний голос». Основной тон тоники,  $d^1$  в такте 12, и вовсе выброшен как незначительная составляющая тонического трезвучия во втором обращении и появляется только в такте 13. В результате тонический аккорд в такте 12, неуклюже вставленный между структурной субдоминантой и доминантой, может быть и вовсе уничтожен и обозначен как доминанта, и верхние «голоса» в тактах 12-13 образуют нечто, что выглядит как квази-одновременные терции и, хотя не может, но ведёт к терции  $e^2/cis^2$  как сущности такта 14. Но, опять же, скобки вокруг ноты  $e^2$  говорят о том, что её не существует. Отсутствие предпоследней второй ступени было бы существенным препятствием для предлагаемого шенкеровской теорией структурного нисхождения от третьей ступени  $f^2$  в такте 12, которая, кстати, обладает двойной и потому сомнительной функцией, как поддержанная основным тоном тонического трезвучия и, одновременно, как диссонантный головной компонент доминантового задержания.

К счастью, в шенкеровской теории есть принцип, который разрешает такие ситуации. И действительно, такой принцип должен существовать, так как в соответствии с шенкеровской теорией фундаментальные верхние линии должны быть нисходящими и должны следовать поступенно через предпоследнюю вторую ступень, а в классической музыке есть много примеров, в которых седьмая ступень занимает эту структурно решающую, поддержанную доминантой, позицию. Рассматриваемая тема финала Сонаты Бетховена, очевидно, представляет образец такого нежелательного феномена, а следовательно, должна быть изменена с целью соответствия теории Шенкера.

Этот «беспринципный принцип» позволяет просто добавлять вторую ступень и при этом заявлять, что она «представляет» седьмую. Или наоборот – кто знает? Суть такого трюка заключается в следующем: появляющаяся на самом деле седьмая ступень, как бы «структурно» она ни звучала и как бы она ни представляла контраргумент шенкеровскому пониманию, можно интерпретировать как подчинённый вводный тон и представить как доказательство того, что существует закон предпоследней второй ступени. Как свидетельствуют скобки в примере № 2,  $e^2$  в такте 14 в действительности отсутствует, но, тем не менее, она присутствует как виртуальная нота, как факт, который позволяет Шенкеру ввести её как полностью обоснованный и жизненно важный элемент прото-структуры *Ursatz*.

В то время как реально существующая последовательность  $d^2-cis^2$  признана субординированной по отношению к как бы существующей структурной последовательности  $f^2-(e^2)$ , то как бы существующая структурная вспомогательная нота  $g^2$  считается

суперординированной по отношению к реально существующей ноте  $b^2$ . Таким же образом, начальное восхождение от  $d^2$  к  $f^2$  в тактах 1-8 сопровождается субординированным движением от  $f^2$  к  $a^2$  (хотя последняя нота не показана ни в примере № 2, ни в примере № 3). Шенкеровский принцип «покрытия» [англ. covering. – И. Х.] позволяет анализирующему подвигать и часто игнорировать важные соединения, возникающие над и под линией, которая признаётся структурной. Такой принцип может быть оправданным, но, как и многие другие принципы, может быть применён неправомерно. Поскольку подъём от  $f^2$  к  $a^2$  приходится на слабые доли такта, то его можно рассматривать как комплементарный. С другой стороны, представляется абсурдным считать, что как бы существующая линия  $f^2-(e^2)$  может «покрыть» реально существующее мелодическое движение, которое происходит под ней. Да и нота  $b^2$  в такте 9 не может быть «покрывающей», поскольку «покрываемой» ноты  $g^2$  в этом такте просто нет.

Стрелка от  $b^1$  к  $b^2$  в такте, применённая Бурштейном, не убедительна как демонстрация того, что верхняя нота происходит из нижней. Нижняя, на самом деле, является частью последующей трёхзвучной группы, которая приводит эту нижнюю ноту  $b^2$  к ноте  $g^2$  в такте 10, также как и нота  $b^2$  на сильной доле 9-го такта была введена нотой  $d^3$  из 8-го такта. Другими словами, здесь нет обратного (причинно-следственного) отношения между нотами  $b^1$  и  $b^2$  в такте 9. Если стрелка и нужна, то она должна указывать не снизу вверх, а сверху вниз, от верхней ноты  $b^2$ , из которой произошло реальное движение к нижней  $b^1$ .

Можно спросить, почему Шенкер предпочёл подавить верхний  $b^2$  в такте 9 ради виртуальной вспомогательной четвёртой ступени  $g^2$ , и почему далее настоял на «притяннутом за уши» нисходящем движении  $f^2-(e^2)-d^2$  вместо вполне очевидного движения  $f^2-d^2-cis^2-d^2$ , включающего седьмую ступень как структурную нижнюю вспомогательную ноту? Ответом является то, что эти решения являются результатом действия фундаментального постулата теории Шенкера: глубинные связи должны демонстрировать гладкое поступенное движение. И, наконец, необходимо отметить, что Шенкер не приводит анализ всей темы, которая на самом деле простирается на 31 такт. Его решение не касается того сложного процесса, благодаря которому изначальный период приходит к своему завершению, несомненно имеет стратегический смысл: оставшиеся такты темы просто не согласуются с его интерпретацией начального отрезка темы. Как и в других случаях, простое игнорирование того, что не вписывается в данную концепцию, является предосудительным.

Так, можно сказать, Шенкер проложил «гладкое шоссе» через тему Бетховена, «срезав» попавшуюся на пути вершину  $b^2$  и «заполнив гравием» долину предпоследнего  $cis^2$ . Такой анализ, несомненно,



представляет нетривиальное достижение. Но можно попытаться высказать что-либо справедливое и одновременно избежать тривиальности относительно темы, которая на самом деле существует, и в терминах, согласующихся с её реальным ландшафтом, и без умножения нежелательных теоретических «сущностей».

### Императив для профессионально ориентированной интерпретации темы

Музыка в тактах 1-15 может казаться единым целым, в то же время она распадается на три раздела. В тактах 1-8 музыка достаточно статична; в тактах 9-12 наблюдается активная стадия, в которой возникает мелодическое блуждание и быстрые смены гармонии; такты 13-15 приводят к разрешению посредством конвенциональной каденции. Сдвиг в такте 8 особенно значителен: его легко услышать; ещё более существенным он представляется пианисту, руки которого в этот момент резко меняют позицию на клавиатуре. Понимание этого соотношения протяжённости и смены в тактах 8 и 9 представляется императивом для профессионально ориентированной интерпретации темы.

Для того, чтобы не пропустить что-либо важное, анализ должен начинаться с обсуждения голосоведения. Тема воспринимается, в первую очередь, как серия арпеджио, которая оттеняет мелодический голос в верхнем регистре и поддерживающий его бас. Но можно видеть эту тему и как сочетание более или менее виртуальных голосов, звуки которых гнезятся в определённых частях арпеджио (за исключением тактов 7-9, где происходит резкая смена фактуры). Следующий фрагмент показывает первый раздел темы с целью чёткого разделения линий, составляющих её голосоведение (пример № 4).

Пример № 4

Лиги в этом анализе ясно показывают, что в правой руке выделяются только звуки на слабых долях такта, а в левой руке звучат арпеджио, начинающиеся от баса на сильных долях. Висящие лиги в левой руке отражают особенность нотации Бетховена: он выделил нижние ноты в басу шестнадцатыми, тогда как следующая после шестнадцатой должна звучать

весь такт. Пианисты реализуют эту особенность разными, часто даже не воспринимаемыми на слух способами. Но и в случае исполнения всех звуков в дымке запедалированной первой шестнадцатой, и в случае отрыва её от второй ноты в арпеджио, то, что звучит, должно представлять синкопированный ритм с ударением на вторую ноту арпеджио в басу. Другая особенность этого анализа заключается в том, что мелодические фигуры в правой руке, ведущие к тактам 4 и 8, отличаются от других фигур: они ведут к начальным нотам этих тактов ( $e^2$  и  $f^2$ ) как сверху, так и снизу. В такте 8 мелодическая фигура в правой руке поднята на кварту и расширена так, чтобы покрыть восходящую октаву. Одновременно фигура в басу также транспонирована на кварту вверх. Начиная с такта 9, количество звуков в арпеджио в левой руке уменьшено до трёх, и пример № 4 показывает голосоведение, приводящее к этому уменьшению. В тактах 8 и 9 есть серия квинт и октав, которые особенно ярко проявляются в тактах 10 и 11, когда общее движение становится нисходящим. Если предпочтение отдаётся близости звуков, то  $a$  (и также  $d$ ) ведут к основному тону  $g$  в такте 9, а  $d^1$  удержано. Позволяя изменить гнездо в фигурации,  $f^1$  следует в  $g^1$ . Первый шаг редукции показан в примере № 5.

Пример № 5

Он демонстрирует механизм, который вызывает восхождение мелодии в правой руке в тактах 1-9. В нижней части акцентированная линия  $d^2-e^2-f^2$  подталкивается вверх затактовыми шестнадцатыми в тактах 3 и 7. Верхняя полоса, начиная с  $f^2$  и поддерживающая каждую третью долю такта, реагирует на виртуальные диссонансы, возникающие между разными слоями фактуры в тактах 4 и 8. В такте 9 возникает реверсия затактовой фигуры. Ожидаемая как очередная нота в верхней линии,  $b^2$  пассивно подразумевается нотой  $a^2$  снизу, тогда как свежая и решительная инициатива приходит сверху с быстрой затактовой шестнадцатой  $d^3$ . Сдвиг фигурации правой руки в такте 9 также означает, что нижняя линия прекращается после ноты  $f^2$  и что верхняя линия теперь перенимает у нижней после-

довательность из сильных долей. Другой вариант анализа предполагает, что нижняя линия не прерывалась, а продолжилась от ноты  $b^2$ . Это прочтение предполагает ещё одну восходящую квартовую последовательность.

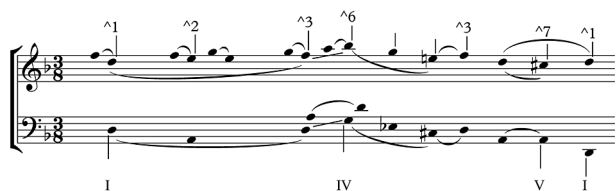
Что же касается внутренних голосов, то возможна связь между  $f^1$  и  $g^1$  в тактах 8-9, что наиболее близко к пониманию верхней вспомогательной ноты, выраженной звуком G. Если это то, на что ссылается Шенкер в своём анализе в примере № 2, то его несуществующая структурная верхняя линия от  $g^2$  появляется как несовершенно покрывающая сумбурную внутреннюю линию. Начиная от децимы снизу  $g^1$  в такте 9, появляется аккомпанирующий голос, исполняемый первым пальцем левой руки с задержкой по отношению к мелодии, вплоть до такта 15. И басовый голос оттеняет акцентированные ноты мелодии в дециму снизу. Начиная с такта 8, музыка насыщается параллельным движением различных интервалов, как по правилам, так и в нарушение правил.

### Три новых интерпретации фрагмента

В дальнейших редукциях за пределами примера № 5 мы приведём три интерпретации, которые соответствуют трём сосуществующим тональным структурам, внутренне присущим этой музыке. Существование нескольких глубинных связей в одном отрывке, конечно, возможно, и структурная множественность решений, как нам кажется, позволяет лучше представить художественное достоинство произведения, нежели стремление мобилизовать все ресурсы в анализе только для того, чтобы выжать из музыки один единственный *Ursatz*. Наиболее прямолинейное прочтение показано в примере № 6 (а, б, в).

Во всей теме звуки верхней линии акцентированы и присутствует ясное начальное восхождение к третьей ступени. Но мелодия не соответствует стандартам шенкеровской теории в области каденции: третья, седьмая и, конечно, тоника, присутствуют, поддержанные сильным басом, но здесь нет второй ступени. Именно потому, что пианист не играет ноту  $e^2$  в такте 14, её и нет в графике примера № 6 а.

Пример № 6 а



Наверное, ещё более неприемлемым для тех, кто предпочитает шенкеровскую гладкость голосоведения, является восходящий скачок  $f^2-b^2$  в тактах 8-9, который более низкая по иерархии нота  $a^2$  не может сдержать. Но является ли это на самом деле

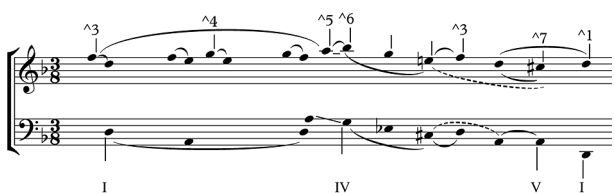
проблемой? Три других голоса представляют скачки на кварту в тактах 8-9, и это массивное отклонение от принципа смежности голосов образует всеобщий сдвиг в верхний регистр. Такое ощущение освобождения и более ясного света в середине возникает как нередуцируемый экспрессивный аспект темы. Именно это качество как раз и представлено в редукции в примере № 6 а.

И, тем не менее, наибольшая проблема с прочтением структуры в примере № 6 а заключается в том, что он настолько прямолинейен, что даже дилетант может это обнаружить. Это делает указанный пример не слишком приемлемым для эксперта по анализу, хотя, не более (но и не менее), чем сама тема, изложенная параллельными децимами, меняющими свою высоту с каждым пиком. Это было, вероятно, в точности тем, чего хотел сам Бетховен, хотя он и допустил в этом фрагменте некоторую многозначность.

Прочтение, которое я представляю следующим, может быть и не такое очевидное, но оно включает протяжённость верхнего голоса в тактах 8 и 9. Это прочтение также зависит в большей степени от исполнительской интерпретации. Аналитики со склонностью к «объективности» скорее всего не одобряют такое вмешательство, но, очевидно и то, что невозможно и нежелательно исключить момент художественной интерпретации в анализе. В примере № 6 а предполагалось, что вся тема создана так, что возникает ощущение безмятежного спокойствия, а контраст появляется только в такте 30; многие пианисты играют первые восемь тактов в более «штормовой» манере, и кажется, нотация Бетховена содержит намёки на такую интерпретацию. Добавленные штили в партии левой руки в тактах 1-8 провоцируют синкопированный ритм и выделяют вторую шестнадцатую ноту. В добавление, можно услышать, что затактовые ноты в тактах 1-8 придают возбуждённый, угловатый характер звучанию посредством акцентирования верхних нот в правой руке. Некоторые исполнители интерпретируют их так, как если бы у них были дополнительные штили шестнадцатыми.

Такая интерпретация может привести к тому, что линия, образуемая самыми верхними нотами, до сих пор считающаяся дополнительной, оказывается главной восходящей линией в тактах 1-8. Тогда нижняя линия из акцентированных нот становится просто результатом настойчивых затактовых жестов, и оказывается в их тени (пример № 6 б).

Пример № 6 б



В этом случае возникает новое начальное восхождение от  $f^2$  к  $a^2$ , завершающееся гладким постепенным переходом к  $b^2$ , который выступает как верхняя вспомогательная нота на шестой ступени мелодии. В этот момент главная самая верхняя линия смещается с неакцентированной, но подчеркнутой, к акцентированным нотам, что затактовым нотам (которые упрощены, чтобы просто следовать восходящим трезвучиям) добавляет ощущение разрядки во второй части темы. Важнейшее значение восхождения от  $a^2$  к  $b^2$  в правой руке поддержано постоянным и противоположным по направлению движением от настойчивых нот  $a$  к  $g$  в среднем голосе в левой руке и отсутствием синкопирования после такта 8.

В примере № 6 б альтернативное слышание – восходящее движение к  $f^2/d$  может пониматься как отклонение на пути нисходящих децим к структурной доминанте  $cis^2/A$ . (Можно даже пропустить такт 12 в анализе). Ожидаемая цель  $cis^2/A$  ещё далее отложена задержанием  $d^2/A$  в такте 13. (Прочтение, предлагающее эти наблюдения в контексте более крупной структуры, будет представлено ниже).

Признаки того, что шенкеровская интерпретация верхней вспомогательной ноты на четвёртой ступени является ошибочной, можно обнаружить в нотах, если мы возьмёмся анализировать тему за тактом 15 (пример № 1). В тактах 16-17 уже ставшие довольно шаткими свидетельства в пользу структурного движения  $f^2-g^2$  и вовсе исчезают. Звук  $b^2$ , начинающий второе предложение периода, вводится звуками  $d^3$  и  $a^2$  (см. фигуры в тактах 3 и 7), в то время как  $f^2$  переводится в несущественную позицию. Следующие две очень сконденсированные версии второй части темы за пределами звука  $g^2$  выявляют ноты  $a^2$  и  $d^3$  и завершаются фигурой вспомогательной ноты  $d^2-cis^2-d^2$ , входя в противоречие с любой «представляющей» нотой  $e^2$ . Таким образом, во всей теме сознательный выбор Бетховеном седьмой ступени как предпоследней ноты не вызывает никаких подозрений.

Обращаясь ко второй теме этой части, которая является четыре раза в тактах 43-67 (если считать её укороченные проведения), трудно найти другую тему, которая бы так настойчиво представляла шестую ступень как вспомогательную к пятой. В каденциях этой темы также утверждается структурная роль седьмой ступени. Так обнаруживаются родственные связи между первой и второй темами этой части, и этот факт необходимо учитывать уже в анализе первой темы. Что же касается третьей темы, в тактах 67-87, её первый сегмент поднимается к пятой ступени и затем, в нисходящем движении, касается седьмой ступени скорее, чем второй. И только в заключительном сегменте этой темы появляется четвёртая ступень как верхняя вспомогательная нота к третьей и образуется нисходящее движение к тонике.

Дополнительное и несомненное свидетельство в пользу того, что в первой теме высшей точкой является фигура  $a^2-b^2$  и что она важна для установления тональной структуры, представлено в последнем проведении третьей темы. В тактах 350-357 восемь нот  $a^2 sforzato$  добавлены к слабым долям до разрешения ноты  $b^2$ ; то есть, синкопы добавлены в партии правой руки к синкопам в левой, придавая ещё большее значение пятой ступени, ноте  $a^1$ .

Последняя редукция в рассматриваемом примере выводится из нонаккорда с повышенной квинтой, который, кажется, является органической частью голосоведения во второй части темы. Это наблюдение, скорее всего, можно перевести из категории «дальнего зрения» (нем. fernsehen) в категорию «дальнего слышания»<sup>4</sup> (нем. fernhören) путём обращения к идее «импликации» Леонарда Б. Мейера (пример № 6 в). Воспринимаемое как «генеративное событие», последование акцентированных децим  $g/b^2-e/g^2-cis/eis^2$  вызывает два ожидаемых эффекта. «Реализация»<sup>5</sup> одного из них возникает тогда, когда малая терция  $e-cis$  останавливает нисходящее движение в басу, в результате чего происходит разрешение этой терции в  $d/f^2$  в такте 12. «Реализация» другого ожидания, существенная в данном контексте, завершает нисхождение по ступеням нонаккорда, приходя к точке его устойчивости, к  $A$  и, затем, к  $cis$ , в тактах 13-14. Необходимо отметить, что нисходящая линия по звукам уменьшённого вводного  $b^2-g^2-e^2-cis^2$  поддержана и структурой второй темы. Её основа образует нисходящее движение от  $f^2$  к  $gis^1$ .

#### Пример № 6 в

Учитывая верхнюю линию в примере 6 в, необходимо отметить, что  $a^2$  в такте 8 не ведёт к своей верхней вспомогательной ноте; скорее, нота  $b^2$  является здесь главной – она играет важнейшую роль во всей теме. А в такте 14  $cis^2$  является не верхней нотой структурной доминанты, а просто вводным тоном. И действительно, с «высоты птичьего полёта» вся структура двух частей темы может мыслиться (хотя, наверное, *не слышаться*) как фигура расширения и сжатия:  $d^2-a^2$  становится  $b^2-cis^2$  и возвращается к  $d^2(-a^2)$ .

Обращаясь к событиям в басу, необходимо отметить, что предлагаемая Шенкером структурная доминанта на звуке  $A$  сжимается до события местного значения: ведь именно субдоминанта на звуке  $g$  в такте 9 оказывается решающей гармонией темы и действует как опора между начальной и конечной тониками. Доминанта в такте 14 появляется слишком поздно и



имеет слишком малый вес для того, чтобы представлять такую функцию. Это наблюдение актуально и для примеров 6 а и 6 б, также как и для многочисленных примеров из произведений и их фрагментов, в которых предполагаемые структурные доминанты потеряли контроль над собственно тональным процессом. Такие поздние и несущественные доминанты значат не более, чем коврик у дверей вашего дома. Вы используете его каждый раз после прогулки на улице, но когда вас спросят о вашей прогулке, вы не скажете, что выходили на улицу для того, чтобы воспользоваться придверным ковриком.

Мне могут возразить, что в анализе я использовал мейеровскую концепцию импликации как основу и что её надо «сбрить», используя «Бритву Оккама», так же, как она была применена мною к некоторым шенкеровским аналитическим практикам<sup>6</sup>. Но существует фундаментальное различие между теориями Шенкера и Мейера. Теория Мейера имеет низкий многовариантный профиль и мягкую степень внушения. Её цель – объяснить, как и почему мы иногда можем предсказать то, что произойдёт в музыке в следующий момент. Иными словами, мы можем делать это потому, что мы уже впитали те способы, которыми музыка развивается. Если вы не воспринимаете какое то событие в музыке как генеративное, или если вы не считаете какое-либо музыкальное явление результатом предшествующего генеративного события, то и нет необходимости говорить об импликации. Например, в нашем случае, если вы не воспринимаете, что секвенциобразное последование от  $g/b^2$  вплоть до задержанного интервала  $A/cis^2$  придаёт второй половине темы определённую цельность, то анализ в примере 6 в покажется вам неубедительным. А если вы воспринимаете этот сегмент именно так, то вы легко согласитесь с анализом в данном примере без необходимости доказывать его импликацию.

С другой стороны, если существует музыкальная теория, которая заставляет с собой считаться и энергично настаивает на своей правильности, то это, точно, теория Шенкера. Вся тональная музыка (за исключением той, которая написана композиторами непривилегированных национальностей) попадает в систему гармонических и контрапунктических законов, придающих целостность музыкальному произведению. Дисциплина «тональных» редукций тщательно регулируется постулатами соответствия структуре ориентированной «сверху-вниз», и последователи этой теории тщательно обучают своих учеников дополнительным приёмам и результатам, к которым они должны приходить в своих анализах. Знаменательно, что «Свободная композиция», третий том «Музыкальных теорий и фантазий» оформлена как 324 положения в стиле регистра законодательных актов, чем частично объясняется привлекательность идей Шенкера.

В данной статье были предложены три альтернативные редукции темы Бетховена. Они соотносятся с тремя чётко различимыми способами восприятия этого фрагмента финала и, по крайней мере, примеры № 6 а и 6 б ведут к двум различным интерпретациям. Прочтение, данное в примере № 6 в более универсально и, скорее всего, проявится в любом анализе этого отрывка. Но нам представляется, что невозможно исполнить тему Бетховена в соответствии с анализом, данным в примере № 2. Можно ли предложить в исполнении поворотным моментом звучания в такте 9  $g^2$ , а не  $b^2$ ? Ни в одном из моих трёх анализов не отрицается центральная роль субдоминанты: в примерах № 6 а и 6 в она выделена. Так же не редуцирована верхняя нота как некий «покрывающий эффект, принадлежащий музыкальной поверхности». Ни одна нота не вставлена в график, ни одна дополнительная концепция, ни одно дополнительное допущение, постулат или принцип не приведены для того, чтобы объяснить происходящее под поверхностью. Как уже сказано, концепции импликации (или ожидания) в примере № 6 в не являются необходимыми в моей аргументации.

#### В духе порочного эмпиризма

Сравнивая в целом тему Бетховена и анализ Шенкера, можно придти к мысли о том, что анализ предоставил музыке сильно желаемое «бритьё»: кажется, в музыке было много «нежелательного волосяного покрова», а анализ решительно его удалил. С другой стороны, если проявить лояльность к музыке, а не к аналитику (каким бы уважаемым он не был), становится более очевидным то, что такая грубая рационализация музыкального процесса даёт музыке более, чем лёгкое бритьё: кончик носа темы Бетховена стал жертвой шенкеровской бритвы. Тема и в самом деле была подвергнута радикальной пластической операции с целью соответствия неувядаемой «гладкой» внешности, подобающей старому органисту, пальцы которого окостенели от бесконечных упражнений в пяти видах контрапункта.

А, с другой стороны, если доверить «бритву» Бетховену, как мы пытались сделать в нашем рассмотрении шенкеровской редукции, окажется, что «сбриванию» подлежит ряд её аналитических техник. Поскольку редукционистские решения в примере № 2 были продиктованы концепциями, допущениями, процедурами и предпочтениями (такими, как «развёртывание», «покрытие», репрезентация с последующей подменой, с обязательной «поступенной гладкостью»), нам представляется, что критерии, не необходимые (в «оккамовском» смысле), были использованы в этом анализе темы. И поскольку в нём применялись аналитические инструменты, которые не подходят музыке (или они были применены несмотря на то, что другие методы, более логичные и не требующие дополнитель-

ных теоретических аффилиаций, были доступны), анализ Шенкера представляется тенденциозным и ошибочным.

Действительно, если учесть, что индивидуальные аналитические решения в своей совокупности обязаны произвести на свет предписанную протоструктуру *Ursatz*, на ум приходит уже другая «бритва». Опять же, в соответствии с определением Википедии, принцип Бритвы Ханлона гласит: «Никогда не воспринимайте как зло то, что может быть объяснено как результат глупости». Но Шенкер, очевидно, не был глупым – он использовал свои уловки очень изощрённо – и, чтобы вы не думали о нём в отношении других аспектов, вы не сможете доказать, что его аналитические намерения были злостными. Так что, мы должны придти к Соломонову решению: убеждённый, что он был прав и желавший доказать это всем, Шенкер просто очень любил манипулировать людьми, и он сумел ввести в заблуждение не только себя, но и многих своих последователей.

Но, минуточку! Несмотря на некоторую идиосинкретичность, как, скажем, необходимость нисходящих фундаментальных линий, разве его теория не восхитительно проста? Разве она не позволяет свести всю музыку (или, по крайней мере, ту, которую Шенкер считает достойной своего метода) к нескольким, гладко соединённым аккордам, которые вмиг определяют тональность? Да, верхняя нота в теме Бетховена оказалась «сбритой». Ну и что? Не является ли это одним из тех мелких несовпадений, которые появляются, когда создаются величественные обобщения?

Если использование какой-либо теории приводит к ничему не объясняющему описанию музыкального произведения или его сегмента – это серьёзный недостаток, но если этот недостаток является очевидным и естественным результатом фундаментальных предпосылок и процедур такой теории, то проблема становится ещё более серьёзной. Хуже того, шенкерский анализ (а можно привести множество других интерпретаций, таких же ничтожных, как рассмотренная выше) не является лишь прикладной наукой; он содержит порочный круг.

Но, до того, как взяться за эту проблему, нужно рассмотреть ещё одно возражение изложенной позиции. Только что был употреблён термин «объясняющее описание». Нельзя ли предложить пример № 2 как «объяснение» Бетховенской темы (дополнительные сущности были приведены с этой с целью) и отказаться от попытки представить этот анализ как описание? К сожалению, это невозможно. Объяснение не может быть правильным, если оно искажает исследуемый объект.

Вероятно, Николас Кук не согласился бы со мной<sup>7</sup>. Он считает, что именно расхождения между графиком и музыкой делают шенкерский анализ интересным. За исключением тактов 9 и 13-14, шен-

керовская верхняя структурная линия следует по акцентированным нотам скрытой мелодии Бетховена, и кто-то может сказать, что Шенкер объясняет структуру этой мелодии путём сравнения её с постепенным структурным соединением тонов, которое должно содержаться в её основе.

Но, помимо принятия желаемого за действительное в том, как строится *Ursatz*, насколько познавательным является сравнение собственно партии правой руки с этим «гладким чуделом», представленным в примере № 2? Хорошая ли это идея? Способствует ли она пониманию? Нужно ли «обрезать» внезапное расширение в восходящий скачок в настоящей верхней линии и необходимо ли «сглаживать» её срыв вниз к седьмой ступени? Более того, как уже упоминалось, шенкерское сглаживание блокирует наше понимание развития формы за пределами темы. Нота  $a^2$  в такте 8 представлена достаточно слабо, но это компенсируется её появлениями в тактах 23 и 29. Родство трёх тем в экспозиции выражено в отношениях верхней вспомогательной шестой ступени и нижней седьмой ступени как поворотных пунктов, но именно этим нотам отказано в структурной значимости в примере № 2. Несмотря на свои претензии, Шенкер весит слишком мало для того, чтобы сидеть на одних качелях с Бетховеном<sup>8</sup>.

Интерпретации в примерах № 6 а, б, тоже можно назвать объясняющими описаниями, поскольку они раскрывают внутренние структуры, которые и не характеризуются как *Ursatz*, но проявляются как достаточно хорошо организованные. Однако эти объяснения являются также и адекватными описаниями Бетховенской темы: они учитывают, достаточно нетривиально, смесь прерванного и гладкого движения между тактами 8 и 9 и не требуют дополнительных теоретических допущений, которые нужно было бы «побрить».

Вернёмся к обсуждению порочного круга. Пример № 2 взят из «Свободной композиции», где он используется и как иллюстрация частного случая (нем. *Vertretung*), и как ещё одно свидетельство величественного теоретического обобщения. Используйте ту или иную структуру, в которой будет действовать скрытая методологическая закономерность, и вы придёте, с необходимостью, к уже признанным теоретическим описаниям; используйте тот или иной очевидно проверенный метод, и вы обнаружите достаточно свидетельств в пользу данной теории.

Возьмем ноту  $g^2$  в такте 9, несуществующую, но представленную как полноправный член структурной линии. Основание, на котором эта нота интерпретируется как «репрезентирующая», а нота  $b^2$  принята за «покрывающую», заключается в том, что полученное таким образом крупномасштабное соединение оказывается гладким, что является наиболее желанным качеством в шенкерской теории

гладко сформированных структур. Одновременно, Бетховенская тема, представленная таким образом и гладко сформированная, как показано в анализе, дана как образец, подтверждающий правомерность теории. Это относится также ко второй ступени  $e^2$  в такте 14. Скобки здесь говорят не о том, что этой ноты не существует, а о том, что она здесь должна быть. Намерением Шенкера было уж точно не привлечение внимания к противоречащим фактам.

Эта «простая» теория основывается на прочтениях, которые, в силу различных непроверенных трансформативных ресурсов, «отутюживает» различные раздражающие сложности, к тому же противоречащие ей. Простота этой теории кажется очевидной: тональные редукции, к которым она приходит, действительно просты, но сама теория перегружена допущениями и постулатами. Благодаря этим дополнительным «сущностям», эта теория становится

слишком простой для того, чтобы адекватно интерпретировать музыкальные процессы в рассматриваемых произведениях.

В той степени, в которой шенкеровская теория представляет индуктивный метод, а не серию дедукций из существующих истин, заключается порочный эмпиризм. Многие из его последователей восхваляют его как великого эмпирика. Он был, без сомнения, очень усердным аналитиком, но не таким, как, скажем, Чарльз Дарвин, поскольку последний никогда бы не привёл «подправленные образцы», то есть противоречащие свидетельства, в поддержку своей любимой теории. Настоящий эмпирик всегда готов изменить или исправить свою теорию, если она противоречит обнаруженным фактам. Дарвин, очевидно, владел «бритвой». Он, кажется, редко сам пользовался ею, но он никогда бы не «сбрил» две ноги у паука, чтобы назвать его насекомым.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Шестая международная конференция по теории музыки, Эстонская академия музыки и театра, Таллин, 14-17 октября 2010 года.

<sup>2</sup> Анализ Шенкера опубликован как пример № 104, 1 в издании: Heinrich Schenker. *Der freie Satz*. – Wien: Universal-Edition, 1935 [Свободная композиция. – Вена, 1935]. Короткий комментарий к нему опубликован на странице 133 указ. издания.

<sup>3</sup> Нота  $e^2$ , появляющаяся в *g moll* ном аккорде в такте 9, в анализе Бурштейна, очевидно, опечатка; вместо неё должна быть нота  $d^2$ .

<sup>4</sup> Здесь Эдлунд приводит ещё один аргумент в критике Шенкеровской теории. Он предлагает перейти от зрения к слышанию как способу восприятия музыки в анализе. И действительно, шенкеровская категория дальнего плана опирается, более всего, на видение внутренней структуры в нотах, тогда как в музыке внутренняя структура существует в пространстве слышания. – *Прим. пер.*

<sup>5</sup> Здесь используются термины теории Л. Б. Мейера «импликация», «ожидание» и «реализация». – *Прим. пер.*

<sup>6</sup> Понятие импликации использовано в этой статье ещё в нескольких местах, но только по ходу рассуждения.

<sup>7</sup> Ср.: Music Theory and “Good Comparison,” A Viennese Perspective [Теория музыки и «хорошее сравнение», Венская перспектива] // *Journal of Music Theory*, 33 (1989) 1, pp. 117-141, и: Bengt Edlund, *Schenkerian Theory and Better Comparison: An Out-of-the-Way Perspective* [Теория Шенкера и «Лучшее Сравнение»: побочная перспектива].

<sup>8</sup> Почему попытки обобщить периодическую структуру Риманом сегодня воспринимаются как порочные, а попытка Шенкера обобщить музыкальную структуру при помощи *Ursatz* воспринимается с энтузиазмом? Риман иногда заходил слишком далеко, но нам представляется, что *период* является лучшим обобщением, чем *Ursatz* и выпущенный из периода *такт* возбуждает ожидания слушателя более, чем пропущенная ступень.

Д-р Бенгт Эдлунд  
профессор теории музыки  
Лундского университета



ЮРГЕН ЭССЕЛЬ  
Государственная Высшая школа  
музыки и исполнительского искусства Штутгарта

УДК 781.6.082.2

СОНАТА И ХОРАЛ: О СИНТЕЗЕ ФОРМ  
В ОРГАННЫХ СОНАТАХ МЕНДЕЛЬСОНА\*

Когда Мендельсон в 1845 году отдаёт рукопись в издательство Брайткопф, он так отзывается о своих сонатах для органа: «Те самые 6 сонат, в которых я попытался в моём творчестве обратиться к органу и мысли о которых записать». «Обратиться к органу» – это замечание, пожалуй, касается в данном случае искусства специфического обращения с инструментом: например, педальной игры, регистровки, довольно статических динамических указаний, звуковых объёмов, а также музыкальной формы соответствующего наполнения. К тому же, вероятно, важны органные пункты, распределение мануалов, расположение аккордов, прозрачность голосоведения, – и так все детали, которые ведут к тому, чтобы композиция хорошо зазвучала на органе. «Мысли», о которых упоминает Мендельсон, – могут касаться также содержания и структуры сонат.

Интеграцией хоральных мелодий в органную сонату композитор хотел, с одной стороны, отразить религиозную природу и характер инструмента, порадовать доверительными мелодиями слушателей, с другой стороны, посредством большой сонатной композиции отразить современный жанр концерта и выйти за пределы прелюдии, фуги, хоральной обработки, вариаций. То, что комбинация сонатной формы и хорала должна была привести к структурным проблемам, Мендельсону, безусловно, было ясно, но здесь хотелось бы рассмотреть, как композитор конкретно решил эти проблемы и на что он при этом ориентировался.

В Первой сонате *f moll* возникает мелодия хорала «Was mein Gott will, gescheh all Zeit» на *mezzo piano* в качестве второй темы главной партии. Первая тема вводится после десятизактного вступления (пример № 1) и развивается в полифоническом изложении в качестве темы фуги.

Пример № 1

Ф. Мендельсон.

Соната для органа № 1.

Ч. I, первая тема главной партии



Вместе с тем, это отчётливый музыкальный контраст к гомофонному хоралу (пример № 2).

Пример № 2

Соната для органа № 1.

Ч. I, вторая тема главной партии



Однако применение мелодии хорала в качестве второй темы влечёт за собой значительные трудности: хорал изложен в дорийском ладу (модусе), то есть в миноре. Поскольку первая тема звучит тоже в миноре, Мендельсон должен был гармонизовать хорал максимально большим количеством мажорных аккордов и частично мелодически приспособить каденции для того, чтобы не возвращаться в исходную тональность, что явилось бы для сонатной формы неприемлемым. Кроме того, структура мелодии хорала опасна отсутствием напряжения в связи с одинаковыми размерами фраз. Мендельсон избегает этой опасности вследствие того, что сначала он цитирует строки по отдельности, а затем при повторении куплета (столла) их соединяет, чтобы добиться большей мелодической целостности посредством техники сквозного развития. Завершение хорала не используется, и таким образом, мелодический материал остаётся в определённом единстве. В следующем проведении строгости гомофонной структуры хорала композитор предпочитает полифоническое взаимодействие двух используемых строк (пример № 3).

Пример № 3

Соната для органа № 1



И в самом деле, только таким образом можно было показать темы. В третьей части гомофонный стиль хоральной темы, безусловно, подхватывается,

\* Публикуется в авторском переводе с нем.



однако без использования конкретных мелодических цитат. Эта часть заставляет вспомнить о речитативе и tutti в ораториальных структурах Элиаса или Паулуса, у которых подобным образом хор отвечает солистам. Совершенно очевидна близость и баховским ораториям, если вспомнить, что хор посредством хора отвечает на реплики солистов.

Во Второй сонате *c moll* имеется большое сходство темы фуги заключительной части с мелодией песни «Der Mond ist aufgegangen» (пример № 4 а). В период жизни Мендельсона мелодия была ещё относительно новой (датирована 1790 годом), однако быстро распространилась и в церкви, и в народном творчестве. Намереваясь использовать данную мелодию, Мендельсон был вынужден внести в неё изменения, чтобы получить из материала пригодную, в данном случае пятитактовую, тему фуги (пример № 4). Принцип, как сделать тему из начального фрагмента мелодии хора при её преобразовании, был Мендельсону известен благодаря прекрасному знанию баховских сочинений.

Пример № 4 Ф. Мендельсон.  
Соната для органа № 2. Тема фуги



Пример № 4 а «Der Mond ist aufgegangen»



В Третьей сонате *A dur* возникает мелодия известного хора «Aus tiefer Not schrei ich zu dir» (пример № 5) в качестве *cantus firmus* фуги. Подобные примеры можно неоднократно встретить у Иоганна Себастьяна Баха (Fantasie super «Komm Heiliger Geist» BWV 651, «Nun komm der Heiden Heiland» BWV 661), в том числе с неконтрастным обрамлением в мажорном варианте. Технически и композиционно интереснейшей деталью здесь является разделение строк хора на две части фуги: едва ли не сразу после куплета (столла) мелодии хора Мендельсон вводит второй раздел фуги с движением шестнадцатых. Разделение происходит во время повторения куплета (столла), а именно после первой строки хора. Следствием этого является форма АВА в пределах первой фуги.

Пример № 5 «Aus tiefer Not schrei ich zu dir»



Несмотря на то, что припев хора имеет три строки, за счёт дополнения четвёртой строки, на материале из куплета (столла) достигается квадратность, которая существенно увеличивает общее напряжение второй части, прежде всего, благодаря изменению последней строки. Это смело, в такой фуге упустить торжественную вступительную часть в мажоре или, наоборот, к такой фуге добавить праздничное начало. Однако форма близка барочной увертюре, в том числе в отношении тонального развития (вариантного преобразования). Органную прелюдию *Es dur* всецело можно считать прообразом. Мендельсон исполнил это произведение на своём лейпцигском баховском концерте в 1840 году.

Четвёртую сонату *B dur* можно рассматривать, пожалуй, как свободную от хора зону. Возможно, Мендельсон хотел компенсировать отсутствие религиозности наименованием второй части «Andante religioso».

В мелодии третьей части можно обнаружить параллели с мелодией хора Георга Йозефа 1657 года («Morgenstern der finstern Nacht», текст Ангелуса Силезиуса) (пример № 6).

Пример № 6 «Morgenstern der finstern Nacht»



Параллели проглядываются не только в мелодическом развитии с его характерным началом с терцового тона, но и трёхдольном метре, и утверждающем повторении заключительной фразы мелодии. Был ли хорал известен Мендельсону, установить не удалось, однако исключить это нельзя.

В начале Пятой сонаты *D dur* мы снова имеем дело с основательным материалом. В начале Andante Мендельсон цитирует хорал «Dir, dir, o Höchster will ich singen» (пример № 7).

Пример № 7 «Dir, dir, o Höchster will ich singen»

1. Dir, dir, o Höch-ster, will ich sin-gen, denn  
Dir will ich mei-ne Lie-der brin-gen, ach  
wo ist doch ein sol-cher Gott wie du!  
gib mir dei-nes Gei-stes Kraft da-zu,  
daß ich es tu im Na-men Je-su Christ.  
so wie es dir durch ihn ge-fäl-lig ist.

Мелодия пелась в то время с различными текстами. Она имеет повторение и в целом составляет 6 строк. Мендельсон цитирует только первую строку. Затем он продолжает гомофонный тип органного хорала, даёт второе проведение мелодии, в котором появляются лишь фрагментарно мелодические элементы вышеуказанного хорала. Количество строк составляет 5, тем не менее, органнй пункт в сопрано («педаль») соответствует шестой строке.

Форма Сонаты весьма своеобразна: перед третьей частью – настоящей сонатной формой – Мендельсон располагает две части Andante следующим образом: первая близка хоралу, несёт функцию торжественного вступления и лирическая вторая, подхватывающая хорал на втором мануале.

Последняя соната *d moll* также начинается хоралом, обозначенным здесь как «хорал» с последующим вариационным развитием. Речь идёт об известной мелодии с текстом «Vater unser im Himmelreich» (пример № 8).

Пример № 8 «Vater unser im Himmelreich»

1 Va-ter un-ser im Him-mel-reich, der  
du uns al-le hei-est gleich Bru-der sein  
und dich ru-fen an und willst das Be-ten  
von uns han-gib, daß nicht bet-al-lein der  
Mund hilt, daß es geh-von Hei-zens-gründ

Мелодия была известна в то время также с текстом «Nimm von uns, Herr», и Армин Кох наглядно показал, опираясь на эскизы Мендельсона, что связь с «Vater unser», особенно текстовая интерпретация в вариациях, однозначно ещё не подтверждена. Здесь, как и в Третьей сонате, мы встречаем неизменную мелодию хорала, которая цитируется полностью и указана соответственно как «хорал». Образцом такой вариационной части в качестве части сонаты должен был стать

Юрген Эссель

декан факультета дирижирования, фортепиано, органа и исторических клавишных инструментов, профессор Государственной Высшей школы музыки и исполнительского искусства Штутгарта

Бетховен. Его opus 109 имеет также свободно поданную, и вместе с тем близкую хоралу тему с простыми фразами симметричной структуры (пример № 9).

Пример № 9

Л. ван Бетховен.  
Соната для фортепиано op. 109

Gesangvoll, mit innigster Empfindung  
Andante molto cantabile ed espressivo  
mezza voce  
cresc.  
p  
mezza voce

Приведём схему включения хорала в органные сонаты Мендельсона:

Первая соната. Хорал в качестве второй темы главной партии первой части сонаты. Близкие хоралу реплики – в третьей части.

Вторая соната. Хорал преобразован в тему фуги.

Третья соната. Хорал в качестве *santus firmus* в фуге, являющейся средним разделом центральной части.

Четвёртая соната. Хорал ассоциируется со второй частью, обозначенной как «religioso», с гомофонным движением четвертями. Мелодия хорала является, возможно, мелодическим и структурным прообразом кантиленной третьей части.

Пятая соната. Близкое хоралу вступление, мелодия в начале цитируется, затем даётся свободное мелодическое развитие.

Шестая соната. Хорал с вариациями.

Очевидно, что Мендельсон стремился к возможному многообразию композиторских приёмов включения мелодий хоралов или использования законов их организации, и эти 6 сонат объединяются в некое целое. То, что Соната *f moll* служит началом, совершенно не случайно: в её первой части отчётливо проявляется идея связать принцип сонаты с принципом хорала в новой большой форме. Естественным образом соната *d moll* оказывается в конце: в ней барочный принцип варьирования и тип бетховенских сонат образуют гениальный синтез нового жанра: *хоральная соната Мендельсона*.



Г. Т. АЛЬПЕИСОВА  
Казахский национальный университет искусств

УДК 78.072:37(0)

## К ВОПРОСУ О НАЦИОНАЛЬНОМ КОМПОНЕНТЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ КАЗАХСТАНА

С приобретением независимости Республики Казахстан актуальной проблемой стали поиски путей эффективного использования в практике современного музыкального образования достижений, имеющихся в многовековом культурном наследии народа. В советское время отношение к казахской традиционной музыке (как и другим восточным культурам) было лишь как к наследию прошлого. При этом никак не учитывалось, что она представляет собой один из самостоятельных видов музыкального освоения мира, со своими ценностями и закономерностями. Традиционная музыка казахов, репрезентируя культуру кочевого народа, представлена тремя основными видами – жыр, кюй, эн. Именно эти виды культуры, связанные с поэзией и музыкой, достигли высокого профессионального уровня. Исполнители традиционной музыки – синкретические деятели, совмещающие в одном лице поэта и певца, композитора и инструменталиста, артиста и импровизатора, а также распространителя новостей, историка, летописца, наставника народа. В профессиональной культуре на протяжении многих веков формировались и развивались, дополняя и взаимно обогащая друг друга, самые разнообразные школы и направления.

Традиционная музыка казахов, отражая жизнь народа в многообразных проявлениях, обладала самодостаточностью и способностью к развитию в меняющихся условиях. Её функционирование в автохтонных условиях поддерживалось сложившейся системой музыкального мышления, выработанной самой традицией, вследствие чего сформировались особенности воспитания и становления музыканта. Поскольку способы передачи и хранения музыкальных традиций были выработаны исключительно в устной форме, то и обучение шло устным путём в звене «учитель–ученик», и при этом слуховым данным отводилась главенствующая роль. Способность к *слышанию* нередко служила эталоном в оценке профессионализма. «Не ограничиваясь только усвоением произведения и приёмов исполнительской техники, обучение одновременно с передачей творческого опыта ставило задачу выработки и развития культуры восприятия» [2, с. 208].

В советскую эпоху сформировалась новая профессиональная музыкальная культура, основанная на европейских традициях и представленная жанра-

ми классической европейской музыки. По образцу европейских музыкальных коллективов создаются оркестры казахских народных инструментов, открываются филармонии, оперные театры, появляются исполнители европейского типа. Новая культура потребовала создания такой системы музыкального образования, которая полностью соответствовала бы её потребностям. Поэтому формирование музыкально-образовательной системы происходило на основе внедрения в неё закономерностей музыкального мышления, сложившихся в практике европейской и русской музыкальной культур.

Таким образом, на территории республики образовалось единое образовательное пространство, в котором ведущее положение заняла казахская национальная профессиональная школа с системой русско-советских музыкальных ценностей, смыслов и структур. При этом основы традиционного музыкального искусства, обретя несколько «примитивную» оболочку, были полностью разрушены. Всесторонний анализ этого явления был дан в трудах музыковеда, профессора А. И. Мухамбетовой: «Образование музыканта, созданное в социалистическое время по европейской кальке, оказалось целиком и полностью направленным на разрушение основ традиционной культуры, что мы и можем сейчас наблюдать» [3, с. 452].

Современное отношение к культуре отмечено повышенным интересом к национальной истории и культуре, возрождается интерес к народным традициям и жанрам. Популярная музыка пытается синтезировать народные музыкальные инструменты, песенные, эпические и инструментальные жанры с элементами поп-, диско-, джаз-, хард-рок музыки. Традиционное искусство постепенно заполняет музыкальное пространство республики.

Рассмотрение национального компонента в музыкальном образовании в качестве проблемы обусловлено тем, что музыкальные дисциплины призваны полноценно изучать музыкальный опыт народа, при этом «творения традиционной культуры, вбирая в себя черты национальной психологии, нравственно-эстетическое начало, являются не только ценнейшим источником для изучения традиций и обычаев этносов, но и своего рода музыкальным материалом в изучении той или иной дисциплины» [1, с. 213].

Мы все являемся свидетелями происходящих в наши дни изменений в музыкальном образовании Казахстана, осуществляющихся в сложнейшей системе экономических, культурных и политических отношений. Позитивно меняется содержание государственных образовательных стандартов, многие дисциплины наполняются этноментальным характером. Например, в недрах педагогики и психологии выделилась область – музыкальная этнопедагогика и музыкальная этнопсихология, в рамках музыкально-теоретических дисциплин создаются курсы этномузыкознания, этносольфеджио, этнографии.

Введение этнодисциплин в музыкальное образование республики приобрело особое значение в конце XX века. Эти вопросы неоднократно поднимались и на научно-практических конференциях, и на страницах специальных изданий. Ряд музыкантов-педагогов самостоятельно разрабатывают этномузыкальные дисциплины, вводя их в учебные планы в виде специальных курсов либо курсов по выбору. В последние годы в Казахстане осуществлён ряд музыкально-педагогических инноваций: разработаны курсы музыкальной этнографии (Коныратбай), научно-педагогические основы музыкально-эстетического воспитания средствами традиционно-художественной культуры (М. Х. Балтабаев, С. А. Узакбаева), казахского народного песенного творчества (Р. К. Дюсенбинова), музыкального состязания «айтыс» (У. Асанова), разработан курс домбрового сольфеджио (А. И. Мухамбетова, С. Ш. Раимбергенова, С. И. Утегалиева, Г. Н. Омарова), этносольфеджио (Г. Н. Омарова, Г. Т. Альпеисова, А. К. Байбек), а также основы адаптированного курса гармонии в подготовке будущих учителей

музыки (Р. Б. Шиндаулова). В этом плане большую помощь оказали недавно открытые кафедры, специализирующиеся на внедрении казахской традиционной музыки в образовательный процесс: кафедра народного пения (Казахская национальная консерватория им. Курмангазы, Казахская национальная академия музыки), кафедра традиционного музыкального искусства (Казахская национальная академия музыки, Евразийский национальный университет им. Л. Н. Гумилёва), кафедра традиционного искусства жыр (Кызылординский государственный университет им. Коркыта).

Традиционная музыкальная культура казахского народа, так же, как и её носители, должна быть жизненно активной частью образовательного процесса. Это означает, что в системе культуры и образования должны быть разные направления – европейские, иные разнонациональные, «переходные», но они не должны заслонять собой национальную музыкальную традицию. Они должны существовать параллельно как один из вариантов, связывающих музыкальную традицию с вечно меняющимся потоком мировой музыкальной культуры.

Изучение современного состояния музыкального образования и протекающих в нём процессов вырастает в самостоятельную и по существу новую область музыкально-педагогических исследований. Существует ещё целый комплекс проблем, от решения которых зависит уровень значимости национального компонента в музыкальном образовании. Необходимо создавать условия для разработки и преподавания этнодисциплин, направленных на глубокое и содержательное освоение традиционной музыкальной культуры.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Айтуарова А. Т. Музыкальная этнопедагогика как наука. Проблемы и перспективы // Исполнительское творчество: история и проблемы развития на современном этапе: междунар. науч.-практ. конф. – Алматы, 2002.

2. Альпеисова Г. Т. Становление домбрового сольфеджио в аспекте моделирования музыкально-

слуховой деятельности // Курмангазы и традиционная музыка на рубеже веков: сб. матер. междунар. конф. – Алматы, 1998.

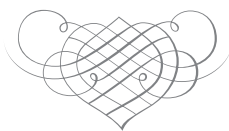
3. Мухамбетова А. И. Культурологические парадигмы конца века и система образования музыкантов-народников // Аманов Б. Ж., Мухамбетова А. И. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы, 2002.

### Альпеисова Гульнар Туякбаевна

кандидат искусствоведения, зав. департаментом  
музыковедения и композиции  
Казахского национального университета искусств







А. И. ДЕМЧЕНКО

*Саратовская государственная консерватория (академия)  
им. Л. В. Собинова*

УДК 78.012

## ЗАКОНОМЕРНОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННО-ИСТОРИЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ

И зучая художественное творчество, мы широко пользуемся понятием *эпоха*, отграничивая им тот или иной отрезок исторического времени. В его рамках явления отдельного вида искусства или даже всех его видов наделяются некой общностью, комплексом отличительных признаков, которые позволяют говорить о единстве этико-эстетических установок, о близости художественных манер и техник.

### Эпохи и их границы

Не станем затрагивать такие исторические измерения, как Древний мир, Античность и Средневековье, поскольку они выходят далеко за временные рамки единичной эпохи и состоят из целого ряда эпох. На смену Средневековью пришла эпоха Возрождения и, пожалуй, она даёт самое устоявшееся и хрестоматийное представление о художественно-исторической эпохе как таковой. Далее следует эпоха Барокко, но не будем забывать, что это понятие в качестве эпохи, а не одного из стилей того времени (с соответствующим обозначением с малой буквы – барокко), закрепилось относительно недавно и не без дискуссионных затруднений.

Вслед за тем, находим вроде бы привычные дефиниции: Просвещение, Романтизм... Но здесь требуются достаточно серьёзные оговорки. Однако прежде необходимо обратить внимание на досадную чересполосицу в обозначениях. Только в написании двух эпох безусловно употребляется большая буква: Возрождение и Просвещение – видимо, для того, чтобы отличить их от обыкновенных слов, обозначающих *возрождение* чего-либо и *просвещение* кого-либо. Иногда можно увидеть написанные с прописной буквы Античность и Средневековье. Не пора ли научному сообществу договориться, что даже с точки зрения норм русского языка это имена собственные, по статусу своему требующие прописи. Заодно в ряде случаев удалось бы добиться различия в написании эпохи и стиля, который в

силу своего определяющего значения дал ей имя. К примеру, как об этом говорилось только что, мы бы дифференцировали *Барокко* (с большой буквы, эпоха) и *барокко* (с малой буквы, стиль), имея в виду, что наряду со стилем барокко в ту эпоху существовали классицизм, реализм, так называемый «большой стиль», маньеризм, рококо.

Но вернёмся к более существенным моментам. Итак, Просвещение и Романтизм. По обыкновению мы считаем их самостоятельными эпохами, хотя даже в чисто хронологически-количественном отношении может смутить их несоизмеримость с предшествующими эпохами: Просвещение – это главным образом вторая половина XVIII века, Романтизм – XIX век, в то время как Барокко протянулось на два с половиной столетия, а Возрождение охватывает более трёх столетий.

Разрешение этого противоречия (и разрешение отнюдь не формальное) состоит в том, чтобы отказаться от привычного противопоставления Просвещения и Романтизма. На самом деле это были контрастные звенья единой большой цепи, и в их смене больше неуклонно поступательного движения, нежели конфронтаций и прерывов (в первую очередь имеется в виду чрезмерно акцентированная оппозиция романтиков начала XIX века к просветительским идеям). Одно из конкретных тому свидетельств – эволюция творчества таких титанов, как Гёте и Бетховен. Будучи выдающимися представителями искусства Просвещения, они на выходе в XIX столетие открывали горизонты Романтизма.

Кроме всего прочего, внимательный анализ показывает, что Просвещение и Романтизм, в свою очередь, должны быть разделены на составляющие их периоды, качественно различающиеся между собой (об их хронологической протяжённости будет сказано ниже). В рамках *Просвещения* отчётливо выделяются два периода, которые можно обозначить как Раннее Просвещение (середина XVIII века) и Высокое Просвещение (вторая половина XVIII и самое начало

XIX века). В рамках того, что обычно определяется словом *Романтизм*, следует различать три периода: собственно Романтизм (первая половина XIX века), Постромантизм (вторая половина XIX века) и завершающий период (конец XIX – начало XX века).

Обозначенные пять составляющих по своей исторической функции являются именно периодами, хотя по художественному наполнению они могут восприниматься как целые эпохи. Однако эпохой в прямом и точном значении этого слова эти пять периодов становятся только вместе взятые. Назовём её *Классической* ввиду по меньшей мере двух причин.

Во-первых, именно на протяжении времени с середины XVIII до рубежа XX столетия был создан основной массив тех художественных ценностей, которые мы именуем большой художественной классикой (это прежде всего касается литературы и музыки), откристаллизовались ведущие жанры (от поэмы и романа до сонаты и симфонии), типы образности, концепционные модели и композиционно-технологические принципы.

И, во-вторых, что для нас в данном случае особенно важно, стадийность художественно-исторического процесса предстала в развёртывании этой эпохи с полной ясностью и очевидностью. В частности, только тогда во всей отчётливости сказалась смыслообразующая роль основополагающих типов художественного мышления – *романтизма* и *реализма*: первый из них получил своё название и был окончательно осознан в первой половине XIX века, второй – во второй половине столетия, что оказалось связано с доминированием того или другого на соответствующем временном отрезке.

#### Эпоха: периоды и этапы эволюции

Сказанное побуждает начать выяснение закономерностей художественно-исторического процесса именно с Классической эпохи. В ходе её эволюции естественным образом возникали существенные отличия одного этапа от другого – именно эти отличия и дают основание для деления на ряд сменяющих друг друга стадий. И как уже было отмечено выше, учёт наиболее значимых дифференцирующих факторов позволяет вычленивать пять периодов, протяжённость каждого из которых составила примерно четыре десятилетия. Чтобы представить картину их движения с достаточной осязаемостью и вместе с тем максимально компактно, ограничимся перечислением самых значительных композиторских имён.

*Первый период* (середина XVIII века, приблизительно 1730-е – 1760-е годы) – зона взаимодействия завершающей стадии Барокко (позднее творчество Вивальди, Баха, Генделя) и начальной стадии Классической эпохи; эту стадию можно назвать *Ранним Просвещением* (раннее творчество Глюка, Гайдна, Моцарта).

*Второй период* (вторая половина XVIII века, 1770-е – 1800-е годы) – расцвет классического стиля

времен Просвещения; в данном случае уместно обозначение *Высокое Просвещение* (основная фаза творчества Глюка, Гайдна, Моцарта, Бетховена).

*Третий период* (первая половина XIX века, 1810-е – 1840-е годы) – выдвигание *Романтизма* (воспользуемся таким обозначением, отличая в данном случае эпоху от *романтизма* вообще); романтизм как главенствующий стиль этого периода может быть назван классическим, поскольку все атрибуты данного художественного метода предстали в те десятилетия с кристаллической чёткостью и законченностью (Шуберт, Мендельсон, Шуман, Берлиоз, Шопен, Глинка; раннее творчество Листа, Вагнера, Верди).

*Четвёртый период* (вторая половина XIX века, 1850-е – 1880-е годы) нередко фигурирует с обозначением *Постромантизм*, так как многое в искусстве определяли реалистические тенденции (в меньшей степени это касается музыки – основная фаза творчества Листа, Вагнера, Верди; Брамс, Бизе, Григ, Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков, Чайковский).

*Пятый период* (рубеж и начало XX века, 1890-е – 1920-е годы) – зона взаимодействия завершающей стадии Классической эпохи (она часто определяется как позднеромантическая или шире – как позднеклассическая: последняя фаза творчества Брамса, Грига, Римского-Корсакова, Чайковского; Малер, Р. Штраус, Дебюсси, Пуччини, Танеев, Глазунов, Рахманинов, Скрябин), и начальной стадии текущей ныне эпохи (Равель, Шёнберг, Берг, Веберн; ранняя фаза творчества Онеггера, Хиндемита, Бартока, Стравинского, Прокофьева, Мясковского, Шостаковича).

Сразу же стоит добавить, что названные периоды достаточно отчётливо подразделяются на составляющие каждый из них этапы протяжённостью примерно по два десятилетия. Первый период: 1730-е – 1740-е и 1750-е – 1760-е годы. Второй период: 1770-е – 1780-е и 1790-е – 1800-е годы. Третий период: 1810-е – 1820-е и 1830-е – 1840-е годы. Четвёртый период: 1850-е – 1860-е и 1870-е – 1780-е годы. Пятый период: 1890-е – 1900-е и 1910-е – 1920-е годы. Причём в крайних периодах находим тождественную динамику «эпохального» развития: как в 1730-е – 1740-е *ещё* господство позднебарочного стиля, так и в 1890-е – 1900-е годы *ещё* господство позднеклассического стиля; как в 1750-е – 1760-е *уже* определяющая значимость раннеклассического стиля, так и в 1910-е – 1920-е годы *уже* определяющая значимость раннесовременного стиля.

Наибольшую сложность для исследователя Классической эпохи представляют именно эти крайние (начальный и завершающий) периоды – по причине их переходного характера, то есть в силу сложного переплетения постепенно угасающих традиций предшествующей эпохи и нарождающихся явлений, в сумме своей формирующих облик последующей эпохи.

При рассмотрении периода середины XVIII века приходится учитывать то, что в трудах по истории литературы и пластических искусств до сих пор как

нечто самостоятельное выделяется XVII столетие, в результате чего художественный процесс первых десятилетий XVIII века невольно «подтягивается» под Просвещение, реальное развитие которого началось с 1730-х годов, хотя отдельные прорывы нового можно обнаружить и в предыдущее десятилетие.

В отношении периода рубежа и начала XX века наблюдается противоположный крен: зачастую излишне многое «отдаётся на откуп» XX столетию в ущерб объективной оценке плодотворного дления художественных тенденций века предыдущего. Однако следует признать, что многое на данном этапе так или иначе «работало» на перспективу той эпохи, наиболее подходящим для которой представляется наименование *Модерн* (в этом отношении весьма показательным такое вырвавшееся из классики явление, как *стиль модерн*).

Последнее из высказанных соображений касается любого периода, который оказывается на стыке двух художественно-исторических эпох, когда неизбежно накладываются друг на друга явления «сходящей со сцены» предыдущей эпохи (последний, поздний, завершающий её период) и нарождающейся следующей эпохи (первый, ранний, открывающий её период). И, разумеется, эти явления не просто накладываются друг на друга, они сосуществуют, взаимодействуют, переплетаются и противостоят. Причём, их совмещение может порой порождать столь неразрывные образно-стилевые синтезы и симбиозы, что отделить в них прежнее от последующего, прошлое от будущего можно только чисто теоретически.

### О генеральных магистралях художественно-исторического развития

Сразу же добавим, что для любого периода вообще и для периода на стыке эпох в особенности всегда встаёт дилемма: откуда вести его отсчёт – от исходных зёрен-ростков нового или когда это новое начинает идти «потоком»? К тому же следует учитывать круг неизбежно возникающих опережающих и запаздывающих явлений.

Если для примера взять период рубежа и начала XX столетия с его приведённой выше хронологией *1890-е – 1920-е годы*, то окажется, что в сфере изобразительного искусства некоторые передвижнические традиции поддерживались на русской почве ещё и в начале 1930-х годов, а с другой стороны, – горизонты мироощущения XX века намечались уже с середины 1880-х не только у Ван Гога и Врубеля, но и у позднего Родена.

Или сопоставление из области музыки: Стравинский уже в опере-оратории «Царь Эдип» (1927) и Равель в своём «Болеро» (1928) совершили прорыв к эстетике периода 1930-х – 1950-х годов, в то время как ранний Шостакович ещё в 1933 году создавал свои Прелюдии *op. 34* и Первый фортепианный концерт, всецело относящиеся к 1920-м годам.

Следовательно, границы любого периода достаточно приблизительны, размыты, относительны, и провести чёткий «водораздел» практически невозможно. Тем не менее, намечать хотя бы условные вехи необходимо даже из соображений удобства ориентации в исторических пространствах. Намечать их естественнее всего, опираясь на анализ генерализующих магистралей, что как раз и составляет основную задачу художественно-исторической науки.

Одну из таких магистралей выведем, отталкиваясь от предшествующих рассуждений. Если предположить, что обозначенные выше пять приблизительно равных по длительности периодов Классической эпохи можно обнаружить и в хронологической структуре любой другой эпохи, то логично провести аналогию со ступенями развития всякого живого организма и прежде всего человека как такового. Тогда, подобно циклу человеческой жизни, траекторию эпохи можно представить себе так: первый период – рождение и детство, второй – отрочество и юность, третий – молодость и первая зрелость, четвёртый – вторая зрелость и преклонный возраст, пятый – старость и отмирание. Выражения *первая зрелость* и *вторая зрелость* весьма условны, но в иерархии стадий человеческой жизни нечто подобное, конечно же, присутствует.

Следует отметить, что в художественном творчестве неизмеримо сильнее, чем в органической жизни, каждая фаза эволюции демонстрирует не только свои особенности, но и только ей присущие возможности и достоинства. Это в полной мере относится и к последнему периоду эпохи, когда, казалось бы, приходит стадия старения и отмирания, и к этому времени в жизни искусства никак нельзя отнести расхожее «Если б юность умела, если б старость могла».

Ещё одна важная параллель отсылает нас к волновому принципу. Действительно, в линейном «графике» эпохи невозможно не уловить исторический ритм, напоминающий движение волны: накат – откат, прилив – отлив. Без труда удаётся зафиксировать «накаты» первого и третьего периодов и «откаты» второго и четвёртого периодов. В самом общем плане «накаты-приливы» первого и третьего периодов – это стадии брожения, активного обновления, что подчас носит радикальный, новационно-взрывчатый характер. «Откаты-отливы» второго и четвёртого периодов отмечены смягчением этико-эстетических установок, тяготением к уравновешенности, стабилизации, возвращением к устойчивым традиционным ценностям и художественным установкам. Об особенностях пятого периода будет сказано отдельно.

Действие волнового принципа тесно связано с взаимодействием упоминавшихся выше двух фундаментальных методов художественного мышления – романтизма и реализма, с попеременным преобладанием то одного из них, то другого. Периодичность их выдвижения на передний план самым непосредственным образом формирует конфигурацию эпохи, что вы-

зывает необходимость пояснений по сути понимания каждого из этих типов художественного творчества.

### Стилевые принципы романтизма и реализма

Начнём с романтизма. «Прошлое и будущее романтизма» – так Ю. Кремлев озаглавил одну из своих работ, справедливо подчеркнув тем самым неправомерность сопряжения этого явления только с временным ареалом XIX века (а ещё точнее – с его первой половиной). Одно из самых пронизательных суждений о постоянном присутствии соответствующей ментальности принадлежит А. Блоку, утверждавшему, что романтизм первой половины названного столетия – это только «один из этапов того движения, которое возникает во все эпохи человеческой жизни. Мы имеем право говорить о романтизме мировом как об одном из главных двигателей жизни и искусства».

В контексте подобного подхода возникает настоятельная необходимость инициировать поиски универсального определения романтизма. Универсального, то есть преодолевающего частные и частичные дефиниции этого феномена, вытекающие из его восприятия в локализованных хронологических координатах.

В формировании такого, интегрирующего определения романтизма ключевым представляется понятие *экстремум*. Романтизм как тип мироощущения и как метод художественного творчества – это прежде всего этика и эстетика крайнего, предельного, инспирируемая стремлением к абсолюту. Максимализм критериев, радикализм устремлений побуждают романтиков к категорическому пересмотру ценностных установок, к интенсивнейшему творческому поиску, что в частности выражается в особой роли разного рода новаций и экспериментов и нередко результирует в виде «выброса» принципиально новых идей и концепций, отражающих качественное раздвижение жизненных и художественных горизонтов.

Подобным историческим этапам свойственны атмосфера брожения и неустойчивости, бурный, взрывчатый, импульсивно-скачкообразный характер развития, подчас экспансивно-воинствующие формы проявления (включая мятежно-бунтарские настроения, переходящие иногда в пафос тотального разрушения). Романтический темперамент зачастую сопряжён с такими характеристиками, как подчеркнутая обострённость выражения, повышенная экспрессия, патетика, аффектация, экзатичность. Жажда экстремального заявляет о себе и через влечение к особенному, необычному, исключительному, уникальному, чем отчасти объясняется склонность к гиперболе, парадоксу, фантастике, алогизму, абсурду.

Производным и следствием экстремальности становится принцип *антитез*, которые образуются в результате сочленения поляризованных значений экстремума: «левое» и «правое», «верх» и «низ», максимальное и минимальное и т. д. (один из вариантов такого противопоставления А. Скрябин в отношении

собственной музыки зафиксировал формулой «высшая грандиозность и высшая утончённость»). Так складывается специфическая для романтизма система бинарных оппозиций.

Одна из них может быть обозначена сопоставлением *субъективизм – объективизм*: субъективность как общепризнанная норма романтического сознания способна приобретать подчеркнутые формы, в своём крайнем выражении подводя к субъективизму; противоположное стремление (максимально возможное отстранение от личного начала, всемерное утверждение суммарного и массовидного) ведёт к объективизму.

Другая пара романтических антиномий *эмоционализм – рационализм* расшифровывается так: амплитуда романтического эмоционализма простирается от трепетной взволнованности лирического высказывания до исповедальности и необузданного кипения страстей; романтический рационализм, напротив, всячески вуалирует проявления чувств, культивируя примат интеллекта, трезвого расчёта, жёсткой прагматики, абстрагированной логики.

Прерогативой романтика являются также следующие антитезы: беспредельный энтузиазм переустройства, «стремление жить удесятерённой жизнью» (А. Блок) – апатия и меланхолия; обострённое психологическое реагирование на малейшие колебания внутренней и внешней жизни – нарочитая индифферентность к ним; ощущение вопиющей неустроенности и неразумности окружающего мира – идеализированное его восприятие; культ вымысла, свободная игра воображения – натуралистический слепок действительности, её протокольная регистрация и т. д.

В историческом отношении можно утверждать, что романтизм как тип мироощущения и художественного мышления возник вместе с формированием *homo sapiens* и с зарождением искусства. Это изначальная категория, существование которой в её «антропологическом» варианте гарантируется вплоть до эсхатологической катастрофы, если таковая предсказана человечеству. А пока этого не произошло, романтический менталитет остаётся необходимой константой бытия, важнейшей пружиной его имманентного развития.

Альтернатива романтизму чаще всего обозначается термином *реализм*, хотя по характеру своих устремлений она могла бы быть обозначена и словом *позитивизм*, а в отношении отдельных периодов уместно и понятие *классицизм*. Этика и эстетика реализма-позитивизма отчётливее всего соотносятся с понятием *оптимум*. Это и тяготение к сдержанности, уравновешенности проявлений, к устойчивым формам существования с их размеренно-поступательным, эволюционным типом развития. Это и стремление к объективному воссозданию жизни «как она есть», желание понять и объяснить мир, исходя из него самого, что определяет установку на безусловную достоверность и тщательную мотивированность.



И если романтизм «бежит» к полюсам (центробежные тенденции, порождающие исключительную множественность граней и ракурсов), то реализм оказывает предпочтение принципам «здорового смысла» и «золотой середины» (центростремительные тенденции, обеспечивающие достаточную сбалансированность и единство). И наконец, реалисты испытывают преимущественный интерес к «земным», повседневным состояниям и ощущениям, так что, перефразируя Ф.Энгельса, можно говорить об «обычных характерах в обычных обстоятельствах».

Дуализм романтизма и реализма, примечательный и сам по себе, ещё более важен ввиду того, что в ходе их попеременного преобладания складывается цикл эпохи. Как уже можно было понять, её второй и четвёртый периоды развиваются под эгидой реализма, а на начальной, центральной и завершающей стадиях вступает в свои права романтизм. Причём, на каждой из этих стадий он проявляет себя весьма вариативно.

Романтизм первого периода, закладывающий «программу» эпохи, отмечен избыточностью сил и возможностей, чертами бурного энтузиазма и первоизданной свежести. Романтизм третьего периода задаёт новый сильнейший импульс движению эпохи, обычно акцентируя индивидуально-личностные мотивы.

Романтизм пятого периода, как правило, связан с ощутимым снижением активности, растекаясь по двум контрастным руслам – «золотой закат» и «чёрные сумерки». Вновь и вновь следует подчеркнуть, что на самом деле поздний романтизм и ранний романтизм (то есть романтизм пятого и первого периодов) совмещены во времени, сосуществуют и противостоят, реализуя диалектический процесс отмирания предшествующей эпохи (её финальный фазис) и рождения эпохи последующей (её исходный фазис).

Разумеется, это только самая общая схема, инвариантная парадигма, каждый раз наполняемая конкретным историческим содержанием. Следовательно, речь идёт лишь о генерализующей тенденции, строгая закономерность которой может нарушаться действием спонтанных исторических обстоятельств и возникновением всякого рода аномалий.

Кроме того, стерильно «чистые» романтизм и реализм мыслимо моделировать скорее на уровне теоретической абстракции – в живой практике эти типы ментальности и художественного мышления представлены во всевозможных оттенках и комбинациях; в период преобладания одного из них другой вовсе не исчезает, временно уходя в тень и присутствуя в качестве дополняющего.

Однако при всём том, именно взаимодействие романтизма и реализма (позитивизма, классицизма), их ритмичная пульсация и смена является «режиссирующим» фактором, движущим принципом в развёртывании бытийной и художественной эволюции, сообщающим историческому процессу дискретно-стадиальный характер.

### Закономерности ускорения художественного процесса

Всё рассмотренное выше касалось в основном структуры, стадийной модели и траектории отдельно взятой эпохи и было проиллюстрировано на примере Классической эпохи. Теперь можно выйти за её пределы, чтобы осветить другую закономерность художественно-исторического процесса – его неуклонное ускорение, постепенное сжатие временных рамок.

Это сжатие происходит и в ходе эволюции каждой эпохи, но в целом оно не столь заметно, что позволяет пренебречь им для большей простоты и ясности общей картины. Единственное, что приходится несомненно учитывать – временная зона на стыке эпох, где начальный период последующей эпохи равен по протяжённости завершающему периоду предыдущей эпохи. Он как бы балансирует между прошлым и будущим, и поэтому в приводимых ниже расчётах оказывается приблизительно на десятилетие больше периодов, идущих ему на смену.

Итак, было установлено, что каждый из пяти периодов Классической эпохи длился примерно по четыре десятилетия, что для эпохи в целом составило хронологический ареал в два столетия или немногим больше, если вести её отсчёт не с 1730-х, а с 1720-х годов. Ей предшествовала эпоха Барокко с периодами приблизительно по полстолетия (кроме первого, в котором прибавляем «лишние» десять лет): 1510-е – 1560-е, 1570-е – 1610-е, 1620-е – 1660-е, 1670-е – 1710-е, 1720-е – 1760-е годы. Напомним, что на фазе 1510-х – 1560-х годов Позднее Возрождение совмещается с Ранним Барокко, а на фазе 1720-х – 1760-х Позднее Барокко с Ранним Просвещением. В общей сложности получаем протяжённость более двух с половиной столетий. Периодизация эпохи Возрождения требует в качестве «счётной единицы» уже шесть десятилетий (опять-таки за исключением первого периода): 1260-е – 1320-е, 1330-е – 1380-е, 1390-е – 1440-е, 1450-е – 1500-е, 1510-е – 1560-е годы. Исключение было сделано для зоны стыка заключительной фазы Позднего Средневековья и того исходного периода эпохи Возрождения, который известен под названием *Проторенессанс*. Итого – более трёх столетий.

«Остановим» движение в глубь веков и обратимся к текущему ныне времени, пришедшему на смену Классической эпохе. Предложенное ему наименование *Модерн* при всей своей условности отмечает тот факт, что процессы, начавшиеся на рубеже XX столетия, продолжаются и ныне, в начале XXI столетия. Хронология их такова: 1890-е – 1920-е, 1930-е – 1950-е, 1960-е – 1980-е и, заглядывая в ближайшее будущее, 1990-е – 2010-е, 2020-е – 2040-е. То есть, тридцатилетние отрезки (кроме четырёх десятилетий стыка Классической эпохи и Модерна), дающие в сумме примерно полтора столетия.

Сопоставим цифры, продвигаясь из настоящего в прошлое: Модерн – приблизительно 1,5 столетия,

Классическая эпоха – 2 столетия, Барокко – 2,5 столетия, Возрождения – 3 столетия. Вряд ли могут быть сомнения в том, что до Возрождения художественно-исторические эпохи были ещё более протяжёнными, а после Модерна они станут ещё более краткими.

### Художественно-историческая периодизация как целое

Высказав подобное предположение, имеет смысл завершить построение целостной художественно-исторической периодизации. Как уже было сказано, эпоха состоит из пяти периодов, а в каждом из периодов можно дополнительно вычленивать по два этапа, а далее мыслима и ещё более детальная дифференциация. Это в сторону дробления, что, по логике вещей, предполагает возможность движения в противоположном направлении – по линии укрупнения: от *микро* (этап) через период и эпоху к *макро*, в роли которого выступает *эра*.

Исторической науке известно так называемое *Новое время* и в проекции на художественно-историческое пространство оно обнимает три эпохи – Возрождение, Барокко и Классическую эпоху. Возможно, будущие изыскания покажут, что точно так же из трёх эпох состоят и более отдалённые эры: Средневековье, Античность (очевидно, сложнее с этим вопросом будет разобраться в отношении Древнего мира). Но уже и сегодня мы можем констатировать на уровне эр всё то же сжатие хронологических измерений.

Выход в столь бескрайнее временное пространство, которым является эра, позволяет приблизиться к ещё одной закономерности художественно-исторической эволюции. Имеется в виду своего рода «эстафета», которую предшествующее время как бы передаёт последующему времени. Разумеется, происходит это на их стыке и, таким образом, *исход* одного в некотором роде становится *истоком* другого.

С наибольшей очевидностью отмеченная закономерность сказывается в ритмичном чередовании того, что метафорически можно обозначить через понятия *свет* и *тьнь*, если за первым видеть относительную гармоничность и уравновешенность, а за вторым – сдвиги и сломы, которые подчас приобретают катастрофический характер. И оказывается, что высветление или затемнение в конце предшествующего времени «программирует» доминирующую окрашенность последующего времени.

В самом деле, высветление позднего периода Древнего мира предвосхищало свет Античности, за-

темнение Поздней Античности – тень Средневековья, высветление Позднего Средневековья – свет Ренессанса, затемнение Позднего Возрождения – тень Барокко, высветление Позднего Барокко – свет Классической эпохи, затемнение позднеклассического периода – тень Модерна.

И далее есть основания ожидать, что Поздний Модерн с его высветлением должен обеспечить свет следующей эпохи. И если эта следующая эпоха, которая начнётся в середине нынешнего столетия (отмеченный выше период *2020-е – 2040-е годы*), действительно окажется более или менее органичной, то есть надежда, что, несмотря на все мрачные пророчества, человечество и его искусство «дотянут» хотя бы до середины ХХII века. А вот следующая «затемнение» может привести к последней «тени», то бишь к окончательному «концу света»...

В качестве резюме необходимо заметить следующее. Вряд ли имеет смысл оспаривать достаточно утвердившийся постулат: искусство имманентно только в известной мере, его саморазвитие мыслимо лишь в определённых границах. И в конечном счёте понятно, что творцы искусства данного исторического этапа – это люди, неотрывно принадлежащие своему времени. Отсюда их достаточное одиночество – при всей внешне безразмерной амплитуде мировоззренческих позиций и типов ментальности. Отсюда – достаточное созвучие устремлений, мотиваций и типов реагирования.

Отсюда же в сфере искусства достаточное единообразие художественных потоков и всевозможные сближения, которые мы наделяем терминологически такими понятиями, как *стиль эпохи, художественное направление, школа, объединение, группа* и т. д. То есть всё самое существенное в жизни искусства так или иначе определяется движением общих процессов, характеризующих жизнь человека и человечества на той же исторической фазе.

Обо всём этом в данном случае говорится только для того, чтобы подвести к мысли: то, что зафиксировано в произведениях художественного творчества того или иного исторического периода, с различной степенью приближения и адекватности отображает происходящее в действительности соответствующего исторического периода. Следовательно, сказанное о закономерностях художественно-исторической эволюции с достаточными основаниями может быть развёрнуто в плоскость общеисторического процесса.

**Демченко Александр Иванович**

доктор искусствоведения,  
профессор кафедры истории музыки  
Саратовской государственной консерватории  
им. Л. В. Собинова



И. М. КРИВОШЕЙ

*Уфимская государственная академия искусств  
им. Загира Исмагилова*

УДК 781.6.083.2:27-23

**БИБЛЕИЗМЫ В СИСТЕМЕ ОБРАЗНЫХ СРЕДСТВ  
ПОЭТИКИ РУССКОГО РОМАНСА**

Сегодня уже не требуется доказательств тому, что духовность Библии, её сюжеты, ключевые слова, афоризмы повлияли на мировую культуру. «Все европейские нации сложились на основе библейских конфессий, одной из которых является православие», – пишет известный библеист Е. Верещагин<sup>1</sup>.

В отечественном музыкознании библейско-религиозные аспекты русской музыки если и не находились на пике внимания, то всегда имели свою нишу, обусловленную обращением к духовным истокам русской культуры (Б. Асафьев, Е. Долинская, А. Кандинский, В. Медушевский, Ю. Паисов, Н. Парфентьев, Н. Парфентьева, М. Рахманова, В. Холопова и мн. др.). Объём научных исследований в сборниках статей «Библейские образы в музыке», «Жизнь религии в музыке» (Санкт-Петербург), «Христианские образы в искусстве» (Москва), «Музыкальная культура христианского мира» (Ростов-на-Дону) свидетельствует о возрастающем интересе отечественного музыкознания к проблеме «Библия – религия – музыка».

Особый интерес представляет целый пласт русской камерной вокальной музыки, одухотворённой библейскими темами, мотивами, сюжетами, которые на протяжении веков сформировали константную систему значений, манифестирующих непреходящие духовные ценности.

Понятие духовности сложно выразить в конкретных определениях и категориях, поскольку духовный уровень – это отражение степени совершенства внутреннего мира каждого отдельного человека. Разные эпохи, разные типы общества несут своё понимание духовности.

Интересное определение духовности даёт А. Котенёв: духовность – это, «когда выполняются высокие правила, которые заложены не нами, но мы эти правила понимаем и принимаем»<sup>2</sup>. В русской традиции «высокие правила» на протяжении веков выкристаллизовались через призму православных ценностей Всеединства, Истины, Добра, Любви, Красоты, Милосердия, Нравственности. Именно они были изложены четырьмя апостолами в Евангелиях. Эти «высокие правила», ставшие частью мировой культуры, на протяжении веков одухотворяют образцы русского высокого искусства.

В определённом смысле о всей русской культуре можно сказать «в начале была Библия»: с принятием христианства Библия в переводе Кирилла и Мефодия

«подарила» Древней Руси литературный язык и церковную письменность, вне библейского контекста не могли существовать русская литература, иконопись, живопись, архитектура храмов, знаменный распев, театральное искусство. Русская философская школа во многом складывалась именно в пределах религиозной философии, к особенностям которой относится идея спасения человека в приобщении к религиозному православному опыту. В отечественной культуре существует немало периодов, когда религиозная философия «растворялась» в живописных, словесных, музыкальных образах или, наоборот, русская литература и искусство исходили из родственных русской религиозной философии идеалов. Так, современники философа А. Вышеславцева писали о нём: «По тонкости его мысли, по богатству её оттенков Вышеславцева можно назвать Рахманиновым русской философии»<sup>3</sup>. В свою очередь, музыковеды отмечали, что русская музыка рубежа XIX–XX веков расцвела в пространстве фрески, иконописи, религиозной живописи<sup>4</sup>. Лучшие тексты русской культуры, даже в период её отлучения от «копиума для народа», – всегда были средоточием идей всеединства и богоискательства (поиски Истины, Добра, Красоты).

Суть явлений яснее видится в контексте «большого времени» (М. Бахтин). XX век, оглядываясь на историю Отечества, мыслит русскую культуру как нерасторжимую с православием: по И. Ильину, – русская культура пронизана «Иоанновским духом любви и свободы»<sup>4</sup>, по А. Лосеву, «без православия нет русской культуры»<sup>6</sup>. Православие для русского – больше, чем религия, это тысячелетием выработанный способ национальной самоидентификации. Не случайно уже Ф. Достоевский писал: «Не православный не может быть русским»<sup>7</sup>. Н. Бердяев заявлял более утвердительно: «Русский определяется православием»<sup>8</sup>.

Многовековой духовный опыт Богообщения литературы и искусства передался русскому романсу: на протяжении более чем полутора веков русские композиторы обращаются к поэзии, насыщенной библеизмами<sup>9</sup>.

**Идея Преображения – смысловая матрица  
русского романса**

«Евангелие от русского романса» формирует идея Преображения, позволяющая ощутить пересечение горнего и дольного, услышать диалог Бога и человека.

Преображение относится к числу ключевых идей, имеющих смыслообразующее значение и для православия, и для светской культуры.

Говоря об особом месте, которое занимает тема Преображения в Православии, Святейший патриарх всея Руси Алексий II подчёркивал: «Преображение приоткрывает Божественную тайну того, чем призван быть человек и окружающий нас мир»<sup>10</sup>. Однако эти же слова можно обозначить и как смысловую матрицу антропоцентричных по сути своей русской литературы и искусства.

Первые примеры художественного осмысления на Руси евангельского текста о преображении Христа на горе Фавор восходят к глубокой древности.

О евангельском сюжете Преображения повествует Голубиная книга, первые упоминания о которой относятся к XII веку. В русской культуре XIX–XX веков Преображение оказалось той доминантой, которая обусловила и определила тип мышления и чувствования. Как отмечал Ю. М. Лотман, «русский роман, начиная с Гоголя, ставит проблему не изменения положения героя, а преобразования его внутренней сущности, или переделки окружающей его жизни, или, наконец, и того и другого»<sup>11</sup>. Символисты, понимая Преображение как житнетворчество, озвучили лозунг «искусство – мать нашего устремления к преобразению жизни»<sup>12</sup>. Сюжет Преображения вдохновлял русских живописцев (А. И. Иванов, А. А. Иванов, М. Нестеров), поэтов и писателей (С. Есенин, А. Блок, Б. Пастернак, И. Шмелёв), кинорежиссёров (А. Тарковский, Л. Шепитько). Духовным порывом к всеобщему Преобразению (обожению) мира пронизаны «Литургия Иоанна Златоуста», «Всенощное бдение» П. Чайковского, «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» Н. Римского-Корсакова, «Иоанн Дамский» С. Танеева, «Литургия св. Иоанна Златоуста», «Всенощное бдение» С. Рахманинова и др.

Более чем очевидно, что идея Преображения, высвечивающая духовные и нравственные ориентиры, пронизывает все области русской культуры. Частью этой культуры является и русский романс.

Художественная манифестация идеи Преображения в русском романсе происходит, в первую очередь, через слово, позволяющее «услышать» диалог с Богом, «увидеть» путь к Нему. Целый корпус поэтических первоисточников в русской камерной вокальной музыке обыгрывает тему Преображения через призму покаяния, смирения, веры, сострадания и любви к ближнему, молитвенного дерзновения к Богу, способности ощущать божественный свет в природе и людях. Всё многообразие сюжетных коллизий в словесных текстах структурирует константа «Диалог с Богом», которая в композиторских текстах репрезентируется двумя ключевыми образами – «Молитвенное дерзновение к Богу» и «Библейское зазеркалье».

## Молитвенное дерзновение к Богу

Первые примеры молитвы, полные искреннего порыва к Богу, запечатлены в Ветхом завете<sup>13</sup>. Обращаясь к этимологии слов «молитва» и «моление», известный отечественный теолог-библеист Д. В. Щедровицкий выстраивает своеобразную базовую модель ветхозаветной молитвы, для которой необходимы два состояния души для истинного общения с Богом: поклонение и благодарение – без них нет молитвы<sup>14</sup>. В святоотеческой традиции молитва так и называется – «беседа с Богом»<sup>15</sup>.

В русском искусстве всегда ощущался молитвенный порыв, потому как «в сердцевине всего – молитва»<sup>16</sup>. А. Блок ставит знак равенства между стихами и молитвой: «Стихи – это молитва»<sup>17</sup>. Русские поэты XX века считают поэзию «молитвой к каждому удару»<sup>18</sup>. Молитвенным чувством пронизаны произведения русских композиторов (М. Глинка, П. Чайковский, С. Танеев, С. Рахманинов, М. Ипполитов-Иванов, Г. Свиридов и мн. др.). Совершенно справедливы слова русского философа И. А. Ильина, который отмечал, что русские поэты «молятся почти в каждом своём стихотворении», а «русские музыканты изливали в своих сонатах, симфониях и, с виду светских, операх, своё молящееся сердце»<sup>19</sup>. То же самое можно было сказать и о живописи, в которой «молитвенное слово» было не на «поверхности текста», а в самой сущности произведения. Например, широко известен отклик современников на картину А. К. Саврасова «Грачи прилетели»: «Ведь это молитва святая»<sup>20</sup>.

Русский романс всегда тяготел к молитвенному слову: словесные первоисточники целого ряда камерных вокальных произведений содержат исповедальное, покаянное, хвалебное, и даже непримиримое обращение к Богу, Богородице или другому высшему существу («Владыко дней моих!..» А. Даргомыжского, «Пошли, господь, свою отраду...» Н. Метнера, «Отвори мне, страж заоблачный...» Г. Свиридова, «Молебен» Ц. Кюи и др).

В русском романсе можно говорить о двух образах молитвы – *молитва личная (молитва за себя)* и *молитва о ближнем*.

### Личная молитва

Любая сторона человеческой жизни может оказаться в начале молитвенного пути к Небу. М. Цветаева писала: «Что мы знаем о Боге? Ничего. Что мы можем сказать Богу? Всё»<sup>21</sup>. Может быть, поэтому на протяжении веков любое обращение к Богу, для которого нет ничего невозможного, несло для человека утешение и надежду на обретение «всемогущей благодати»?

В основе молитвенного горения, освящающего каждый миг бытия русского человека, несомненно, лежит идея заступничества, утешения душевной боли, вечного ожидания Божьего устройства жизни. Следует подчеркнуть, что молитва как содержательная и смыс-



ловая матрица словесного первоисточника существенно отличается от молитвы церковной, даже оставаясь близкой к ней в своих устремлениях: в русском романсе важна эмоциональная реакция на *внешние обстоятельства*, которые и спровоцировали мольбу к небу. Апелляция к Божественному «подпитывается» чувством одиночества и грусти («Молитва» М. Глинки, А. Даргомыжского, Н. Метнера на сл. М. Лермонтова), пребыванием человека в состоянии внутреннего распутия («Молитва» Ан. Александрова на сл. Е. Баратынского), желанием уйти от личных проблем («Молитва» С. Рахманинова на сл. А. Плещеева) и мучительным поиском творческого «я» («Отвори мне, страж заоблачный...» Г. Свиридова на сл. С. Есенина, «Молитва» С. Слонимского на сл. М. Лермонтова).

Сущность молитвы заключается не только в укреплении духовного горения («Владыко дней моих» А. Даргомыжского на слова А. Пушкина), но и в признании глубокого своего бессилия, глубокой ограниченности человеческой возможности. Не случайно, В. Розанов пишет: «Молитва начинается там, где я не могу, где я могу – там нет молитвы»<sup>22</sup>. Именно человеческое «не могу», обращённое к Богу-судии, находится в центре смыслового поля целого ряда словесных первоисточников в русском романсе. Так, молитвенный порыв к Богу в романсе С. Рахманинова «Молитва» на слова А. Плещеева связан с невозможностью вернуть прошлое и предотвратить трагедию. Упование на Бога-судию, могущего разрешить все сомнения и утешить в скорбный час выстраивает вертикаль «дальнее – горнее» в романсе П. Чайковского «Не спрашивай...» на слова А. Струговщикова. Сомнения, трагическое ощущение утраты поэтического «я» («Отвори мне, страж заоблачный...» Г. Свиридова на слова С. Есенина) и состояние мучительного разлада с творцом («Молитва» С. Слонимского на слова М. Лермонтова («Не обвиняй меня, Всесильный»)) выстраивают диалог Бога-судии и оказавшейся на перепутье отчаявшейся, вопрошающей, ищущей души.

### Молитва о ближнем

Если личная молитва (молитва за себя) берёт истоки в страдании, то молитва о ближнем покоится на любви. Любовь к ближнему, готовность принять страдание за несчастье других определили в русской культуре «сокровеннейшие свойства», цементирующим началом которых являются соборность (как единение людей на основе духовной общности) и христианская идея жертвы и страдания одного ради блага всех. Достоевский писал, что в России существует «культурный тип, которого нет в целом мире – тип всемирного боления за других»<sup>23</sup>.

В русском романсе молитве о ближнем (иногда под этим подразумевается весь мир) побуждает невозможность примирения с «неправдой», в которую погружён мир, и мечту об идеальной гармонии в мироустройстве и в душе человека. Это своеобразная рефлексия

на «страну, где больно жить» (Н. Огарёв). Поэтому в любви к ближнему – обращение к Творцу, который мыслится как возвышающийся *над* миром: сотворивший мир, способен его изменить. Однако русские композиторы обращаются к таким первоисточникам, в которых молитва о ближнем – это не только мечта о благодати на земле, но и почти всегда трагическое предчувствие невозможности её обретения<sup>24</sup>.

### Библейское зазеркалье

Не менее полно константа «Диалог с Богом» раскрывается в ряде романсов, словесные первоисточники которых содержат прямые и косвенные отсылки к Библии – к именам библейских персонажей и связанным с ними событиям и идеям. Однако «механизм действия» молитвенного разговора с Богом существенно отличается от диалога с библейским зазеркальем. Если в первом случае коммуникация осуществляется от человека к Богу, то во втором – от Бога к человеку. Благодаря слову русская вокальная музыка репрезентирует библейское зазеркалье – своеобразный мир, существующий (в отличие от реального) по законам всеобщности, терпимости, добра и любви к ближнему.

Идеальный библейский мир, если и не являет собой торжество истины, то формирует критерии абсолютных ценностей и выступает гарантом обретения опоры – духовной и нравственной, утраченной в реальном мире. При всём тематическом разнообразии «библейских» романсов их всех объединяло одно – проекция библейских сюжетов на современные композиторам события, благодаря чему и становился возможным диалог с Богом: несовершенство мира взывает Преображения, а потому человек обращается к Богу. В русском сознании Бог – это источник истины, справедливости, добра, любви, красоты, правды.

В русском романсе библейское зазеркалье эксплицируют «говорящие имена» и связанные с ними сюжеты. П. Флоренский, внёсший значительный вклад в развитие ономатологии, утверждал, что имя – это ответ на вопрос «что это?»: «Имя – вот что объясняет тайну мира»<sup>25</sup>. Библейские имена и ситуации, связанные с ними, обладают особым статусом прецедентности, поскольку являют собой кросскультурные универсалии, ценностные коды которых закреплялись в сознании людей веками. Например, с библейских времён имя Мафусаила является символом долголетия, Ирода – зла. Имя Иуды персонифицирует предательство. Изумляющийся апостол Фома – символическая фигура философии. Имя Иисуса несёт в себе глубочайший смысл христианской веры. Именно смысловая определённости библеизмов обусловила мотивацию обращения русского романса к поэтическим первоисточникам с ономастическими выражениями: «мгновенное узнавание» ситуаций из Книги книг позволяло в «малых формах» вокальной музыки воплотить грандиозные идеи сотворения мира и соборности, братолюбия и божественной предопреде-

лённости, моделировать образы христианского смирения и страдания. Очевидно, именно это свойство имён имел в виду П. Флоренский, когда писал о художественных образах: «Эти образы... суть не что иное, как имена в развёрнутом виде»<sup>26</sup>.

### Имена-образы Ветхого завета.

#### Мотив «Всё от Бога» (картина Божьего суда)

В русском романсе мотив «Всё от Бога» – и Божье наказание, и Божья благодать – эксплицируют библейские образы Бога, Саула, Содомы и Гоморры, Пророка.

Имена собственные Саул и Содом и Гоморра отсылают к знаковым событиям Библии, смысловой потенциал которых связан с пониманием роли Божьего слова в жизни человека: не слушающий Господа подвергается суду Господню<sup>27</sup> («Еврейская мелодия» М. Балакирева на слова М. Лермонтова и «Царь Саул» М. Ипполитова-Иванова на слова великого князя К. Р., «Легенда о Мёртвом море» М. Ипполитова-Иванова на слова К. Р.)

Картина Древнего Апокалипсиса в романсе «Легенда о Мёртвом море» однозначно перекликается с апокалипсическими мотивами в романсах на слова А. Блока «Гамаюн, птица вещая» (картина В. Васнецова) Д. Шостаковича и «Голос из хора» Г. Свиридова. Композиторы чутко улавливали драматическое, и даже трагическое звучание современности и обратились к теме Откровения, чтобы «не атакуя в лоб, заколдовать» (Р. Барт) социальные коллизии между человеком и обществом и озвучить своё отношение к миру, сказать о том, «чему надлежит быть вскоре»<sup>28</sup>. Что роднит блоковские стихотворения с картинами Апокалипсиса? Прежде всего – выстроенный порядок событий, которые ожидают человека в «конце времён» и зримость образов словесного Апокалипсиса. Апокалиптика, по словам А. Меня, «всегда образна, она всегда связана с видениями, с некими картинами»<sup>29</sup>.

#### Мотив «Всё от Бога» (слышание Божьего слова)

Русский романс эксплицирует мотив «Всё от Бога» как два смысловых полюса. На одном – человек, не слышащий Бога и несущий кару Господню. На втором – человек, внимающий Божьему слову, которое несёт преображение – нравственное, духовное, творческое.

Слышание слова Божьего, призывающего на пророческое служение, организует смысловое пространство романсов Ц. Кюи и Н. Римского-Корсакова на слова пушкинского «Пророка», восходящего к шестой главе Книги пророка Исаии. В романсах Н. Метнера на слова А. Фета («Нежданный дождь», «Я потрясён, когда кругом...») и С. Рахманинова на слова А. Круглова («Я не пророк») внимание слову Божьему преломляется через мотив творчества. Заглавие метнеровского романса «Нежданный дождь» в контексте поэтического первоисточника отсылает к библейской цитате «Он (Бог) придёт к нам как дождь»<sup>30</sup>.

В романсе «Я потрясён, когда кругом...» библейские скрепы имплицитно образуют образ ангела – посланника Бога. Романс Рахманинова «Я не пророк» не отсылает к библейским цитатам, но его смысловой стержень («Я волю господу творю») находится в одном смысловом пространстве с библейским «ибо без Меня не можете делать ничего»<sup>31</sup>.

#### Мотив «Всё от Бога». Бог – художник мира

Бог – это не действительная реальность. Бог – это всегда поиск в земных явлениях красоты, любви, смирения, преображения. К Богу ведут различные пути. Один из них в русской культуре восходит к традиции восхищения и преклонения перед красотами земной жизни как проявления благодати и творчества Всемогущего.

Светлое православное мировосприятие научило видеть в природе живую силу Божества. Гармония природного ландшафта в русской традиции изначально и органично связывалась с идеей любования природой и, не в последнюю очередь, любованием изначально чудом, сотворённым Богом. И не случайно русский философ И. А. Ильин утверждал, что для русского народа природа – окно к Богу: «Прозябать, разрушать, вымирать можно в русской природе без Бога. Но жить в русской природе, созерцать её, одолевая её, творить в ней, строить в ней великую культуру и великую государственность без Бога невозможно»<sup>32</sup>.

Формула «Красота природы – Я – Бог»<sup>33</sup> в русском романсе формирует пейзажная лексика «идеального ландшафта» в сочетании с лексикой сакральной. Красота открытого пространства в словесных первоисточниках («Здесь хорошо» С. Рахманинова на слова Г. Галиной, «Когда волнуется желтеющая нива...» М. Балакирева, Н. Римского-Корсакова, Ц. Кюи на слова М. Лермонтова, «Мгновении» Н. Мясковского на слова З. Гиппиус), «Долина – храм» Н. Мясковского на слова Вяч. Иванова) даётся как переживание вселенской гармонии через призму представлений об исходных стихиях, и содержит аллюзию на библейское: «И увидел Бог всё, что Он создал, и вот, хорошо весьма»<sup>34</sup>.

#### Новый Завет. Образ Иисуса Христа

Одно из прецедентных имён, которое «развёртывает» систему образов в русском романсе – это имя Иисуса Христа. В русской культуре имя Христос упоминается уже с XI века – в одном из самых ранних произведений Древней Руси – «Слове о законе и благодати»<sup>35</sup>. За тысячелетие в русской традиции сложился «свой» многоликий и, в то же время, цельный образ Христа: в летописях и духовных стихах – подаватель и вершитель закона, в иконописи – страдающий и всепрощающий Богочеловек. В русской культуре XIX-XXI веков Христос традиционно символизирует любовь к Богу и ближнему, милосердие, прощение, справедливость, гармоничное восприятие мира, надежду на вхождение в Град Божий.

И русский романс не отошёл от традиций воплощения образа Христа в русской культуре. Диалог с Новозаветным Богом, Библейским зазеркальем русский романс моделирует через слово. И не столько потому, что слово является смысловой матрицей камерного вокального произведения, сколько потому, что в Евангелие от Марка сказано: «Христос – воплощённое слово», а у Евангелиста Иоанна читаем: «В начале было слово и Слово было Бог».

К образу Новозаветного Библейского зазеркалья в русском романсе нас отсылают заглавия романсов, и прежде всего – к той части Библейского пространства, которое непосредственно связано с этапами жизненного пути Христа, его деяний, страданий и воскресения.

Романсы «Сеятелям» Ц. Кюи на слова Н. Некрасова и «Из Евангелия от Иоанна. Гл. XV, стих XIII» С. Рахманинова в силу жанровой принадлежности библейской матрицы являют собой *прямое* обращение Христа и к отдельно взятому человеку, и к человечеству в целом. Романс «Симоне, Петр... Где ты? Приди...» Г. Свиридова на слова С. Есенина, обращается к одному из самых трагических моментов библейского сюжета, повествующего об оставленности Христа учениками, его одиночестве и страданиях в последние часы жизни на земле. Интерпретация Гефсиманских событий в русском романсе связана с обращением к словесным первоисточникам, в которых имплицитно предначертанность Христовых страданий («Легенда» П. Чайковского на слова А. Плещеева) и «Богоматерь в городе» Г. Свиридова на слова А. Блока). Два романса – два образа провидения Христовых мук. Пророчество в «Легенде» Чайковского – мягкое всепрощение, неотделимое от творческого *credo* Плещеева – «им розы – мне шипы» (Ю. Айхенвальд). Пророчество в романсе Свиридова «Богоматерь в городе» – великая скорбь о крестной участи России. Но и в том и в другом случае русский романс вступает в диалог с Библейским зазеркальем, через призму которого воплощается и судьба отдельного человека, и судьба огромной страны.

### Поиск Бога, Поиск Иного Града

Диалог с Библейским зазеркальем в русском романсе обозначен также через призму мотивов поиска Бога – странничества<sup>36</sup>, поиска «Иного Града», в которых аллюзивно откликаются библейские цитаты, вбирающие христианские идеи духовного пути, Божественного провидения.

Путешествие как поиск абсолютной божественной правды, незримого Града Божьего было всегда характерно для русской традиции. Искание «небесного дома» в русской православной традиции проистекает из новозаветной идеи, что земля – лишь временное пристанище человека, а сам человек – «странник и пришелец», который стремится к «лучшему», и «Бог приготовил ему город»<sup>37</sup>. Характерное для русской души «бесконечное искание невидимого града Ките-

жа», «незримого дома» отмечала русская философия: «Россия – страна странников»<sup>38</sup>.

*Путь* в русском романсе – это всегда Преображение, искание Бога, истины и, наконец, самого себя. Путь мыслится и как исход из земного мира, обретение «небесного дома». Смена, изменение ипостаси бытия в православной традиции связаны с вратами, с определением границы, которая стоит между мирами – земным и небесным: «Я есмь дверь: кто войдет Мною, тот спасется»<sup>39</sup>. Герои русских романсов Г. Свиридова («Прощай, родная пуша...», «Серебристая дорога...»), С. Рахманинова («Оброчник») стремятся к вратам, хранящим тайну Преображения и вбирающим христианскую идею «встречи» с Богом. «Иной Град» в свиридовском романсе «Я странник убогий...» – не цель, но «делание» пути. Герой делит свой путь с русским Спасом, который «творит свою обитель за пазушкой» (Н. Лесков) – «на сердце лампадка, а в сердце Иисус». По Н. Бердяеву, русский странник, устремляющийся душой и умом к Богу, воплощает духовный идеал России: «Тип странника так характерен для России и так прекрасен»<sup>40</sup>. «Русскость» странника в словесном тексте романса Свиридова «подпитывается» характерными для русской речи постсуффиксами («ложусь в траву», «покоюся сладко») и пейзажными приметам осени, которая передаётся особенными (есенинскими) экспрессивными – «ухлюпы трясин», «опады осин», «ширком в луговинь».

К другому мотиву, через который реализуется идея «Иного Града» относится мотив «поиска рая» и попытки обретения его на земле или в мечтах. Выросшее из фольклорных и библейских представлений чудесное «иное», «тридцатое», «золотое», «Божье царство» в русской вокальной музыке не только вбирает в себя наивысшие достижения человеческой морали, нравственности, добра и красоты, но и представляет собой идеальный природный мир.

Представление другого мира в образах привычного является смысловым центром ряда поэтических первоисточников русского романса. Идеальное пространство, защищённое от жизненных перипетий в русском романсе – это южная, благоухающая страна («Песня Миньоны» П. Чайковского на сл. Ф. Тютчева из Гёте), остров, утопающий в цветах («Островок» С. Танеева и С. Рахманинова на слова К. Бальмонта из Шелли, далёкое где-то («Где-то волны отзвучали...» Н. Мясковского на сл. К. Бальмонта), волшебное там («Бьётся сердце беспокойное...» С. Танеева на сл. Н. Некрасова). В любом случае мечта о рае в русском романсе связана с образом реального мира, преобразённого видениями и грёзой. На уровне поэтических первоисточников мотив «поиска рая» неразрывно связан с мотивом «тоски по утраченному раю».

Особое место в формировании мотива «тоски по утраченному раю / дому» в русской камерной вокальной музыке занимает образ души (романсы на слова М. Лермонтова «Ангел» (Н. Метнер, Н. Римский-

Корсаков, С. Слонимский) и А. К. Толстого «Горними тихо летела душа небесами...» (П. Чайковский, М. Мусоргский, Н. Римский-Корсаков, А. Аренинский). Всего лишь два стихотворения уникальным образом объединили целый ряд романсов в своеобразный микроцикл, в котором образ тоски по горнему («Ангел» М. Лермонтова) трансформируется в образ тоски по дальнему («Горними тихо летела душа небесами...» Толстого), высветившая особенность русского мироощущения – мечту о Божьем Царстве не только на небе, но и на земле.

Из приведённого обзора становится очевидным,

что словесные первоисточники значительной части русской вокальной музыки содержат библеизмы – отдельные слова, устойчивые словосочетания, восходящие по своему происхождению к Библии. В сложном пересечении с авторским контекстом библеизмы формируют «Евангелие от русского романса», манифестирующее мотивы покаяния, смирения и прощения, милосердия и любви к ближнему, поиска истины и справедливости, ощущения красоты мира как творения Божьего.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Верещагин Е. М. Библистика для всех. – М., 2000. – С. 9.  
<sup>2</sup> Котенёв А. А. Узнавая вечность. – М.: Наука, 2006. – С. 31.  
<sup>3</sup> Цит. по : Сапов В. Профессор Вышеславцев – Рахманинов русской философии // Вестник РАН. – 1994. – Т. 64. – № 2. – С. 155–171.  
<sup>4</sup> Рахманова М. П. Русская духовная музыка в XX веке // Русская музыка и XX век / ред.-сост. М. Г. Арановский. – М.: Гос. институт искусствознания, 1998. – С. 371–405.  
<sup>5</sup> Ильин И. А. Соч. В 10 т. Т. 2, кн. 1. – М., 1993. – С. 370.  
<sup>6</sup> Цит. по: Гулыга А. В. Русская идея и её творцы. – М., 2003. – С. 71.  
<sup>7</sup> Достоевский Ф. М. Собр. соч. В 15 т. Т. 7. – Л., 1990. – С. 237.  
<sup>8</sup> Бердяев Н. А. Самопознание. – М.; Харьков, 2003. – С. 19.  
<sup>9</sup> Е. М. Верещагин под библеизмами понимает «отдельные слова ... устойчивые словосочетания, целые выражения и даже фразы, восходящие по своему происхождению к Библии, которые или заимствованы из Библии, или подверглись семантическому воздействию библейских текстов, в том числе не ассоциируемые с ней в современном языковом сознании» (Верещагин Е. М. Библейская стихия русского языка // Русская речь. – 1993. – №1. – С. 97).  
<sup>10</sup> Церковь и время. – М., 2007. – № 4 (41). – С. 103.  
<sup>11</sup> Лотман Ю. М. О русской литературе: ст. и исслед. (1958-1993): История русской прозы. Теория литературы. – СПб., 1997. – С. 719.  
<sup>12</sup> Белый А. Символизм как миропонимание. – М., 1994. – С. 162.  
<sup>13</sup> Молитва царя Соломона (3 Царствие: 8), молитва пророка Даниила (Книга пророка Даниила: 9) и др.  
<sup>14</sup> Щедровицкий Д. В. Введение в Ветхий Завет. Пятикнижие Моисеево. – М., 2008. – С. 162.  
<sup>15</sup> Творения Аввы Евагрия: Аскетические и богословские трактаты. – М., 1994. – С. 78; Григорий Нисский. О молитве Восточные отцы и учителя Церкви: Антология. В 3 т. Т. 2. – М., 1999. – С. 81–149.  
<sup>16</sup> Розанов В. В. Уединённое. – М., 1998. – С. 454.  
<sup>17</sup> Блок А. А. Собр. Соч. В 6 т. Т. 5. – Л., 1982. – С. 81.  
<sup>18</sup> Евтушенко Е. А. «Ко всякому удару молитва» // Литературная газета. – 2003. – 9–15 июля.  
<sup>19</sup> Ильин И. А. Аксиомы религиозного опыта. – М., 2002. – С. 453.

- <sup>20</sup> Коровин К. А. Жизнь и творчество. Письма. Документы. Воспоминания. – М., 1963. – С. 141.  
<sup>21</sup> Цветаева М. И. Об искусстве. – М., 1991. – С. 87.  
<sup>22</sup> Розанов В. В. Указ. соч. С. 463.  
<sup>23</sup> Достоевский Ф. М. Собр. соч. В 13 т. Т. 8. – М., 1990. – С. 595.  
<sup>24</sup> Объяснение этому вполне может быть связано с тем, что в православной традиции лучшая жизнь нам уготована только в Царствии Божьем.  
<sup>25</sup> Флоренский П. А. Имена: Сочинения. М., 2006. – С. 127.  
<sup>26</sup> Там же. С. 447.  
<sup>27</sup> Второзаконие 8: 20.  
<sup>28</sup> Откровение 1: 1.  
<sup>29</sup> Мень А. В. Читая Апокалипсис [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.alexandrmn.ru/books/apokal/apokal.html>.  
<sup>30</sup> Книга Пророка Осии 6:3.  
<sup>31</sup> Ин. 15:5.  
<sup>32</sup> Ильин И. А. Соч. В 10 т. Т. 6, кн. 2. – С. 218–219; 375.  
<sup>33</sup> «Мы – дефис между богами и природой», – пишет Г. Башляр (Башляр Г. Грёзы о воздухе. Опыт о воображении движения – М., 1999. – С. 72).  
<sup>34</sup> Бытие 1, 31.  
<sup>35</sup> Слово о законе и благодати [Электронный ресурс]. – URL: <http://old-russian.chat.ru/13ilarion.htm>.  
<sup>36</sup> В немецкой песне также присутствует мотив странничества. Однако его образное наполнение отличается от русского романса. Например, в «Страннике» Брамса: «Где могила, там мой край». По замечанию И. А. Барсовой, для Малера странничество – это «метафора жизни, заканчивающейся смертью». К вокальным циклам Шуберта, пронизанным мотивом странствия, отмечает исследователь, «подошло бы название “В поисках утраченного прошлого”» (Барсова И. А. Тема странничества в песнях Шуберта и Малера // Романтизм: вечное странствие. – М., 2005. – С. 160–161). В русской камерной вокальной музыке странствие – это поиск Бога, Преображение.  
<sup>37</sup> Евр. 11: 13, 16.  
<sup>38</sup> Бердяев Н. А. Судьба России. – М.; Харьков, 1998. – С. 281–283.  
<sup>39</sup> Евангелие от Иоанна 10:9.  
<sup>40</sup> Бердяев Н. А. Там же. С. 281.

### Кривошей Ирина Михайловна

кандидат искусствоведения,  
 доцент кафедры камерно-концертмейстерского искусства  
 Уфимской государственной академии искусств  
 им. Загира Исмагилова





Г. Н. ДОМБРАУСКЕНЕ  
Морской государственный университет  
им. адмирала Г. И. Невельского, Владивосток

УДК 78.035(4/9)+781.15

## СХЕМА КАК ИНСТРУМЕНТ АНАЛИЗА МУЗЫКАЛЬНО-СЕМАНТИЧЕСКИХ СТРУКТУР НЕМЕЦКОГО ПРОТЕСТАНТСКОГО ХОРАЛА

Исследование немецкого протестантского хора в русле изучения принципов функционирования его музыкально-семантических структур, а именно – музыкальных символов, образованных из хоральных тем, вполне естественно вытекает из специфического социокультурного контекста XVI века – эпохи рождения протестантизма и содержания его учения.

Стараниями реформаторов и их последователей активно формировалась новая мировоззренческая система. Её составили определённые взгляды, убеждения, идеалы, ценностные ориентации, принципы познания и деятельности, а также обозначение места человека в этом мире и его отношения с Богом, окружающими людьми, природой и самим собой. Религиозная мировоззренческая конструкция отражает свойства культовой системы в целом, а культовая система, в свою очередь, формируется на основе сложившихся связей этой конструкции с духовным, что выражается в специфике обрядовых действий, в частности, церковных песнопений.

Религиозная мировоззренческая конструкция призвана регулировать, регламентировать, упорядочивать все стороны жизни и отдельно взятого человека, и общества в целом, способствуя сохранению традиций, обычаев, нравов. Она культивирует лучшие человеческие чувства в их связи со священными атрибутами веры, морально-нравственными ценностями. Религиозная практика насыщена символикой, которая призвана иллюстрировать, комментировать внутренние процессы этой системы, углублять содержание ритуала, подчёркивать коренные принципы веры.

Один из основоположников теоретической семиологии Ч. Пирс писал о том, что вся природа является знаковой, поэтому всякая деятельность – значима. Знак способен запечатлеть духовную реальность: идею, смысл, знание. В качестве знака может выступать любая вещь, свойство, отношение, способное репрезентировать другую вещь и её отношения, нести информацию о её свойствах [16]. Автором знаков является сам человек, именно он в процессе своей жизнедеятельности и, в частности, в религиозной практике использует предметное значение

(*референт*)<sup>1</sup>, закрепляя за ним определённый смысл (*денотат*)<sup>2</sup>, который разворачивается в процессе *интерпретации*<sup>3</sup> [11].

История свидетельствует о необычайно важной роли гимнов в жизни верующих – как в церковной, так и в повседневной. Они стали важным каналом трансляции религиозного опыта. На их тематическом материале образовалось множество музыкальных символов наряду с такими важными для многих религиозных систем визуально-семантическими объектами, как иконы, фрески, статуи и т. п. Выйдя за рамки церковного песнопения, хоральные темы в качестве разнообразных музыкально-семантических структур вошли в профессиональную музыку XVII–XX вв., преимущественно немецкую, продолжая информировать, нести в себе смыслы и контексты, но в условиях иной жанровой организации. Б. Л. Яворский писал: «Все мотивы, которые были тогда в ходу, имели точный смысл, будучи обыкновенно происхождения неумышленного, а получившиеся как наследие народного творчества, запечатлённого в григорианском хорале и затем в переработке этих же напевов в протестантском хорале» [цит. по: 14, с. 6].

Обращение композиторов к мелодическому материалу того или иного гимна свидетельствует о его значимости для музыкального искусства. Задача настоящей статьи – на примере немецкого хора «*Aus tiefer Not schrei ich zu dir*» выявить инвариант как единицу значения музыкальной темы и его роль в образовании символа. Представленный автором статьи способ анализа применим практически ко всем протестантским гимнам, так как они имеют много общего в своём строении: это жанр народной песни, написанной в куплетной, либо в бар-форме, внутренне организованный по принципу риторического канона.

М. Г. Арановский, утверждал, что единицей текста может быть любая деталь – «нормативные мотивы, отдельные интонации, отдельные тоны, аккорды, ритмы, фактурные ячейки и т. п., которые по тем или иным обстоятельствам берут на себя в определённый момент некую семантическую функцию» [2, с. 81]. Методология исследования предполагает

сегментацию и редукцию музыкальной инципитарной фразы хора, как риторически обоснованного смыслового ядра, до элементарных частей. Поскольку художественно-эстетическая уникальность хоральной темы зависит от интонационного рисунка, есть все причины редуцировать её в отдельные тоны и рассмотреть интонационные связи, которые обуславливают значение тонов. При рассмотрении текстуральных единиц хоральной темы следует учитывать, что она, как правило, невелика по размеру (8-10 звуков) и объёму составляющих её музыкально-семантических единиц.

Схематизировав начальную фразу гимна «Aus tiefer Not schrei ich zu dir», заключающую в себе музыкально-риторический тезис (пример № 1), сопоставим её со схемами других музыкальных примеров.

Пример № 1

Гимн

«Aus tiefer Not schrei ich zu dir»

Psalmen, Bitt- und Lobgefänge für jede Zeit

195 Psalm 130 Erste Melodie Martin Luther 1524

В таком виде этот гимн приведён в «Evangelisches Kirchengesangbuch» под № 195 [20, с. 256]. Автором мелодии и текста указан М. Лютер, дата написания – 1524 г. Текст гимна представляет собой поэтический вариант библейского псалма № 129 «Из глубины взываю к тебе, Господи» [5, с. 672]. Корни этого хора ведут к григорианской службе, католическому «De profundis» – покаянному песнопению<sup>4</sup>.

В качестве инструмента анализа предлагается использование схем, позволяющих отразить тоны музыкальной хоральной темы и интонационные связи между ними в процессе формирования музыкального символа (схемы 1, 2).

Пример № 2

И. С. Бах. Искусство фуги. Contrapunktus I

Схема 1. Тема хора «Aus tiefer Not schrei ich zu dir»

V ↓ ч. 5 I ↑ ч. 5 V ↑ м. 2 VI ↓ м. 2 V ↓ б. 3 III ↑ б. 2 IV ↑ б. 2 V

Схема 2. Графическое изображение темы хора

			IV				
V		V		V			V
						IV	
						III	
	I						

В звуковысотном соотношении хорал наглядно показывает широко известную музыкально-риторическую фигуру Креста. Мелодический контур Креста возникает из характерной интонационности: чистая квинта, маркирующая вершину и основание интервала, сменяется плавными (нисходящим и восходящим) мелодическими оборотами (возникает аналогия с музыкально-риторической фигурой Креста в фуге *g moll* из I-го тома ХТК И. С. Баха<sup>5</sup>). При полной редукции получается очевидный абстрактный рисунок Креста (схема 3).

Схема 3. Мелодический контур Креста

	V	
IV		VI
	I	

Используя тот же метод, постараемся выявить каркас хоральной темы в *Contrapunktus I* из «Искусства фуги» И. С. Баха. Элементы, которые композитор сохраняет в каждом случае, можно считать единицами значения, именно они участвуют в образовании музыкального символа. Те же из них, которые композитор опускает, соответственно для символа большого значения не представляют, а выступают в качестве фона (пример № 2)

Одна из трёх тем, привлечённая И. С. Бахом для создания «Искусства фуги», построена на материале хорала «*Aus tiefer Not schrei ich zu dir*». Покаянный гимн в последние годы жизни композитора, вероятно, был для него весьма актуален: «Искусство фуги» – последнее сочинение композитора. Используя музыкальные средства, он вместе с тем не только как музыкант, но и как теолог, и художник, и архитектор разрабатывал эту тему, словно подготавливая себя к уходу в Вечность. В данном примере хоральная тема присутствует полностью только в зеркальном обращении. Если сделать обратную инверсию, то получится следующая схема (см. схему 4).

Схема 4. И. С. Бах. «Искусство фуги».  
Хоральная тема

**V** ч. 5 **I** ↑ м. 3 **III** ↑ б. 3 **V** ↑ м. 2 **VI** ↓ м. 2 **V** ↓ б. 2 **IV** ↓ б. 2 **III** ↓ м. 2 **II** ↑ м. 2 **III** ↑ б. 2 **IV** ↑ б. 2 **V**

Тема фуги состоит из 13 звуков (напомним, хоральная тема – из 8). Присутствие хоральной темы сообщает всему произведению определённое настроение и содержание. Таким образом, можно рассматривать тему фуги как музыкально-семантическую структуру. Помещённая в конкретные жанровые условия, хоральная тема претерпевает трансформацию, но при этом сохраняется целиком: все 8 звуков темы здесь есть, схема 5 это демонстрирует (схема 5).

Схема 5. И. С. Бах. «Искусство фуги».  
Contrapunktus I

				<b>VI</b>								
<b>V</b>			<b>V</b>		<b>V</b>							<b>V</b>
						<b>IV</b>						<b>IV</b>
		<b>III</b>					<b>III</b>			<b>III</b>		
								<b>II</b>				
	<b>I</b>											

Подобный принцип действует во всех частях «Искусства фуги». Работа композитора с данным хоралом вполне объяснима с точки зрения его религиозной позиции: он питал огромное уважение к М. Лютеру и его учению, был приверженцем лютеранской церкви, создал большое количество произведений духовного содержания<sup>6</sup>. Но эта тема была интересна ему и в более ранние периоды жизни. На

её материале построено несколько циклов из «Хорошо темперированного клавира». В качестве примера рассмотрим фугу *es moll* из I-го тома (пример № 4).

Пример № 4

И. С. Бах. ХТК, I т.  
Фуга *es moll*



Схема 6. И. С. Бах. ХТК, I т.  
Фуга *es moll*

**I** ↑ ч. 5 **V** ↑ м. 2 **VI** ↓ м. 2 **V** ↓ б. 2 **IV** ↓ б. 3 **III** ↑ б. 3 **IV** ↑ б. 3 **V** ↓ ч. 5 **I** ↑ ч. 4 **IV** ↓ б. 3 **III** ↓ м. 3 **II** ↓ б. 3 **I**

Схема 7. И. С. Бах. ХТК, I т.  
Фуга *es moll*

			<b>IV</b>									
	<b>V</b>		<b>V</b>				<b>V</b>					
				<b>IV</b>			<b>IV</b>			<b>IV</b>		
						<b>III</b>					<b>III</b>	
											<b>II</b>	
<b>I</b>										<b>I</b>		<b>I</b>

Схема показывает, что звуковысотно хоральная фраза присутствует в тексте почти полностью, за исключением первого звука. В принципе, это изменение не существенно для данной музыкально-семантической структуры, так как **I** и **V** ступени образуют интонационный стержень; они совпадают по обертоновому ряду и могут ассоциироваться с основной фигуры Креста. Также это свидетельствует и об обратном – о том, что для символа темы этот звук не столь важен.

Сравнительный анализ схем при привлечении большего количества примеров даёт во многом аналогичные результаты и представляется весьма эффективным и удобным в силу своей наглядности. Он может служить инструментом анализа в исследовании ряда теоретических вопросов, связанных с функционированием музыкально-лексических структур немецкого протестантского хорала в пространстве музыкальной культуры.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Референт – это то, что знак обозначает, представляет, репрезентирует; наглядное представление, изображение. Термин был введён в 1923 г. Ч. Огденом и А. Ричардсом.

<sup>2</sup> Денотат – то, что знак выражает, его назначение, идея. Термин был применён Б. Расселом и А. Чёрчем.

<sup>3</sup> Интерпретация – раскрытие смысла символа и его оценка [11].

<sup>4</sup> О присутствии тематического материала этого гимна в музыкальных примерах, приведённых в статье, писали Б. Л. Яворский, А. А. Кандинский-Рыбников, Р. Э. Берченко, В. Б. Носина и др. Так, перечисленные авторы указывают, что Гимн стал тематическим зерном нескольких клавирных циклов И. С. Баха – *es moll*, *b moll* из первого тома ХТК и *b moll* – из второго. У И. С. Баха есть кантата, основанная на

этом гимне. Тема рассматриваемого хора использовалась также Ф. Мендельсоном в его Сонате *A dur*, в двойной фуге I части. В Concerto Grosso № 3 А. Шнитке он звучит в IV части, где присутствуют баховские лексемы: тема-монограмма ВАСН, мотив Креста из фуги *cis moll* ХТК (I т.), который, по утверждению В. Б. Носиной, также имеет интонационную связь с рассматриваемым нами гимном [14].

<sup>5</sup> В работе В. Б. Носиной определён ассоциативный образ цикла – «Снятие со креста и горестное созерцание плащаницы, которой было обвито тело умершего Христа» [14].

<sup>6</sup> О влиянии протестантского хора на формирование музыкального тематизма писали Б. Л. Яворский, А. Швейцер, Р. И. Грубер, М. С. Друскин, В. В. Медушевский, Т. Н. Ливанова, Я. И. Мильштейн, Н. А. Эскина, Р. Э. Берченко, В. Б. Носина.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С. С. Символ // Философский словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1983. – С. 607.

2. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М.: Композитор, 1998.

3. Бах И. С. Хорошо темперированный клавир [Ноты] / ред. Б. Муджеллини. – М.: Музыка, 1990. – Т. 1.

4. Берченко Р. Э. В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». – М.: Классика – XXI, 2005.

5. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового завета. Канонические. Синодальный перевод 1876 г. – М.: Российское библейское общество, 2009.

6. Вертгеймер М. Продуктивное мышление. – М.: Прогресс, 1987.

7. Вязкова Е. «Искусство фуги» И. С. Баха: некоторые выводы из семантического анализа // Семантика музыкального языка: матер. науч. конф. / РАМ им. Гнесиных. – М., 2004. – С. 213–218.

8. Гудмен Н. Способы создания миров. – М.: Идея-пресс – Праксис, 2001.

9. Друскин М. С. Иоганн Себастьян Бах. – М.: Музыка, 1982.

10. Захарова О. И. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII в. – М.: Музыка, 1983.

11. Лингвистический энциклопедический словарь. – М.: СЭ, 1990.

12. Лотман Ю. М. Каноническое искусство как информационный парадокс // Лотман Ю. М. Статьи

по семиотике культуры и искусства. – СПб., 2002. – С. 314–321.

13. Медушевский В. В. К анализу художественного мира и выразительных средств музыки Баха // Полифоническая музыка. Вопросы анализа: сб. тр. / ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1984. – Вып. 75. – С. 83–106.

14. Носина В. Б. Символика музыки И. С. Баха и её интерпретация в «Хорошо темперированном клавире». – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1991.

15. Нотная библиотека классической музыки [Электронный ресурс]. – URL: / <http://nlib.narod.ru>.

16. Пирс Ч. С. Начала прагматизма / пер. с англ., предисл. В. В. Кирющенко, М. В. Колопотина. – СПб.: Лаборатория Метафизических исследований философского факультета СПбГУ; Алетейя, 2000.

17. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. – М.: Музыка, 1965.

18. Эскина Н. А. Принцип «комментирования» и хоральная обработка Барокко // Проблемы теории западноевропейской музыки (XII–XVII вв.): сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1983. – Вып. 65. – С. 113–132.

19. Яворский Б. Л. Статьи, воспоминания, переписка. Т. 1. – М.: Сов. композитор, 1972.

20. Evangelisches Kirchengesangbuch [Music]: Ausgabe für evangelisch-lutherischen Kirchen Niedersachsens. Mit Lektions. – Hannover, 1958.

## Домбраускене Галина Николаевна

кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры истории искусств и культуры  
Морского государственного университета  
им. адмирала Г. И. Невельского, Владивосток





А. С. МАКСИМОВА

*Петрозаводская государственная консерватория  
им. А. К. Глазунова*

УДК 78.037(2)+792.8

**«ЗЕФИР И ФЛОРА»: ЕВРОПЕЙСКИЙ ДЕБЮТ  
ВЛАДИМИРА ДУКЕЛЬСКОГО В СЕЗОНАХ  
«РУССКИХ БАЛЕТОВ С. ДЯГИЛЕВА»**

**И**нтерес к одному из наиболее масштабных культурных проектов первой трети XX века – «Русским балетам С. Дягилева», сопровождавший его с первых дней существования, остаётся устойчивым и сегодня как в Европе, так и в России. Многочисленны и разнообразны посвящённые ему исследования (И. Нестьев, В. Красовская, Л. Гаратола, Дж. Андерсон), воспоминания современников (С. Лифарь, И. Стравинский, М. Фокин, Б. Кохно), рецензии на постановки (Н. Макдоналд, С. Прокофьев, Ф. Пуленк).

«Русские балеты», увидевшие свет в 1909 г. в Европе, сразу стали явлением меж- и наднациональным. Этим обусловлен и грандиозный масштаб, с которым в 2009 г. прошли мероприятия, посвящённые столетию со дня их основания. На выставках в Монте-Карло, Париже, Лондоне, Бостоне, Москве, Мюнхене, Сиднее были представлены ценные и редкие материалы – костюмы и фрагменты сценографии к балетам, фотодокументы и специально подготовленные видеofilмы. Представители музыкальных сообществ России, Европы и Америки объединили творческие усилия для организации серии юбилейных концертов, научных конференций, семинаров. Кульминацией торжественных мероприятий во всех странах стали постановки дягилевских балетных спектаклей.

В Париже было восстановлено четыре спектакля в постановках балетмейстеров, сотрудничавших с Дягилевым, – «Петрушка» и «Призрак розы» в хореографии М. Фокина, «Послеполуденный отдых фавна» В. Нижинского и «Треуголка» Л. Мясина. В России над восстановлением балетов дягилевской антрепризы активно работает А. Лиёпа<sup>1</sup>. Масштаб празднования юбилея «Русских балетов С. Дягилева», работа, проделанная организаторами приуроченных к нему мероприятий, всеобщий интерес к данным событиям, – всё это указывает на стремление его участников к консолидации творческих и интеллектуальных усилий для осмысления и возрождения культурного наследия прошлого века.

В рамках юбилея «Русских балетов» обрели новую жизнь имена, постановки, архивные и му-

зейные материалы, но всё же многое так и осталось за пределами внимания. Из балетов русских композиторов, работавших с Дягилевым, восстановлены лишь произведения И. Стравинского и Н. Черепнина. Между тем, в круг отечественных композиторов, чьи балеты ставились на сцене «Русских сезонов», входят также С. Прокофьев («Шут», 1920; «Стальной скок», 1927 и «Блудный сын», 1929), В. Дукельский («Зефир и Флора», 1925), А. Глазунов («Ориенталии», 1910), М. Штейнберг («Мидас», 1914), Н. Набоков («Ода», 1928). В данном ряду имена Прокофьева и Дукельского осознанно названы первыми. Сам Дягилев (имея в виду хронологическую последовательность появления балетов композиторов в Русских сезонах) признал их соответственно своими вторым и третьим сыновьями (первым стал И. Стравинский, дебютировавший в «Русских балетах» в 1910 г.).

С. Прокофьев ещё при жизни занял заслуженное место в числе композиторов-классиков XX века. К сожалению, имя В. Дукельского (1903–1969) – российского эмигранта, весьма заметного композитора своего времени, ученика Р. Глиэра и Б. Яворского, близкого друга С. Прокофьева и Дж. Гершвина, поэта и эссеиста – сегодня малоизвестно даже в среде музыкантов-профессионалов.

**Владимир Дукельский:  
новый русский композитор**

Владимир Дукельский родился в 1903 г. на небольшой железнодорожной станции Парафьяново (неподалёку от Минска). С 1914 г. композитор частным образом обучался у Р. Глиэра, а в 1918 г. был официально зачислен в Киевскую консерваторию. Семья Дукельского покинула Россию в 1919 г., оказавшись, наряду со значительной частью потока эмигрантов первой волны, в Константинополе, а затем в США, где состоялось знакомство композитора с Дж. Гершвиным.

На Западе Дукельский создал свои первые серьёзные произведения: в 1921 г. Фортепианный концерт по заказу А. Рубинштейна, а в 1924 г. балет «Зефир и Флора» по инициативе С. Дягилева (на либретто Б. Кохно), который был впервые представлен

европейской публике в 1925 г. на сцене «Русских балетов». Премьера балета имела успех, благодаря которому композитор не только стал известен в Европе, но и занял заметное место в кругу русского зарубежья<sup>2</sup>.

В «Парижском паспорте» Дукельский вспоминал (спустя почти 30 лет после премьеры балета): «...никогда прежде и, конечно, никогда с тех пор (кроме, возможно, “Бала прачек” в 1946, написанного за три недели также “по мотивам” Бориса Кохно) я не испытывал такой восхитительной творческой свободы»<sup>3</sup>. В мемуарах композитор объясняет это благоприятными обстоятельствами, сопровождавшими сочинение балета. По свидетельству Дукельского, его уверенность в собственных силах была в большой степени обусловлена поддержкой Дягилева, его верой в талант 20-летнего композитора.

По предложению импресарио сразу после премьеры «Зефира» Дукельский начал работать над новым балетом для «Русских Сезонов» под названием «Три триады»<sup>4</sup>. Параллельно он выполнял обязанности музыкального секретаря Дягилева, играя для него новые произведения с листа и ведя переписку с композиторами и музыкальными издателями.

### Балет «Зефир и Флора»

С. Дягилев, которому принадлежала идея создания балета, хотел воссоздать на сцене атмосферу русских усадебных театров конца XVIII – первой половины XIX века с возвращением элементов сентиментализма и стиля ампир. В англоязычных мемуарах «Парижский паспорт», опубликованных в 1955 г., Дукельский описал замысел балета и предпосылки к его возникновению следующим образом: «[Дягилев] сказал мне, что желал бы объединить в балете классицизм с русским подтекстом – пачки с *кокошниками* [курсив автора. – А. М.], как он выразился. Сергей Павлович, который начал свою карьеру с продвижения живописи, обожал Венецианова, Боровиковского и Левицкого – русских “классических” живописцев конца восемнадцатого – начала девятнадцатого века – и особенно любил крестьян Венецианова – чистых, изящных созданий в белом, наряды которых представляли собой причудливую амальгаму крестьянского головного убора и концепции Олимпийски-величественной моды русских землевладельцев. У этих землевладельцев были свои собственные театры в их усадьбах, и они приходили в восторг при виде своей последней фаворитки – Дуняши или Параша – с её простоватым очарованием, наделённой богоподобными атрибутами Флоры или Психеи. Дягилев был *барин* [курсив автора. – А. М.] старой школы; одному из его предков принадлежал такой театр, и данная превратная концепция театральной мифологии была по понятным причинам близка ему»<sup>5</sup>.

Показателен тот факт, что в начале совместной работы над балетом Дукельский и Кохно (по рекомендации Дягилева) отправились в расположенную неподалеку от Парижа Долину Шеврёз, где «запах недавно скошенного сена смешивался со всевозможными другими ароматами французской сельской местности»<sup>6</sup>. Учитывая известные по воспоминаниям композитора подробности замысла балета, само место его создания погружало авторов в «созвучную» этому замыслу атмосферу.

Высокую степень композиторской свободы при написании музыки к «Зефиру и Флоре» Дукельский связывал также с лаконично и ясно (всего в нескольких строках) изложенным либретто балета. В авторском фортепианном переложении музыки к «Зефиру и Флоре», опубликованном Русским музыкальным издательством<sup>7</sup>, оно выглядит следующим образом:

- Сцена I. – Концерт Муз и Выход Борея, который отвергает признания Муз и ищет Флору.
- Сцена II. – Выход Зефира и Флоры. Борей, влюблённый во Флору, вмешивается, чтобы разлучить влюблённых.
- Сцена III. – Жмурки – игра, выдуманная Бореем, чтоб устранить Зефира (Зефир, Борей и Музы).
- Сцена IV. – Флора присоединяется к игре и падает в руки Зефира. Но завистливый Борей вмешивается и отвлекает Зефира, который с завязанными глазами принимает его за Флору. Незамеченный Флорой Борей ранит его стрелой. Дивертисмент муз. Музы появляются на сцене и танцуют свои вариации вместе с Флорой, затем оставляют её одну.
- Сцена V. – Вбегает Борей и преследует Флору, которая отталкивает его; Флора теряет сознание, и Борей тут же обращается в бегство.
- Сцена VI. – На Олимп вносят Зефира, раненого собственным братом.
- Сцена VII. – Плач Муз и Флоры по убитому Зефиру.
- Сцена VIII. – Воскрешение Зефира. Зефир встаёт и танцует. Музы связывают руки супругов, чтобы они больше не разлучались.
- Сцена IX. – Финал. Зефир и Флора удаляются, покидая Борея, который наказан за свою любовь любовью Муз<sup>8</sup>.

### Стилевые особенности балета

С. Дягилев просил Дукельского в музыкальном отношении опираться на М. Глинку и А. Даргомыжского и «держаться подальше» от С. Прокофьева. Иными словами, стилистическая модель творчества Глинки и Даргомыжского ассоциировалась с музыкой «классицистской с русским подтекстом». Ориентируя Дукельского на стиль классицизма, Дягилев имел в виду опору на эстетический принцип, а не моделирование (реконструкцию) музыкального языка той эпохи.

К 1924 г., когда родился замысел балета «Зефир и Флора», в Европе (во многом благодаря деятельности самого Дягилева) уже сложилось определённое представление о русской национальной музыке. Прежде всего, её архетипические черты соотносились со стилистическими особенностями творчества петербургских композиторов – М. Глинки, представителей Балакиревского кружка, музыкантов более молодого поколения (А. Глазунова, А. Лядова, Н. Черепнина), «новых» русских композиторов (С. Прокофьева, И. Стравинского) – а также А. Аренского, С. Рахманинова, П. Чайковского. Таким образом, европейская аудитория имела практически полное представление о русской национальной композиторской школе (от её рождения, которое принято связывать с именем Глинки, – до современных представителей этой школы) как живой, обновляющейся. Интерес к русской музыке за рубежом был обусловлен её новым, непривычным для слухового опыта западного человека звучанием – элементами русского фольклора (в первую очередь его ладовой и мелодико-ритмической сторон) и музыки православной традиции, ориентальной окрашенностью, а также особым интонационным строем.

В стилистике «Зефира и Флоры» заметно усвоение автором творческой парадигмы петербургской школы – её основателей (не столько М. Глинки и А. Даргомыжского, сколько Н. Римского-Корсакова, М. Мусоргского) и в большей степени молодых представителей (в особенности И. Стравинского). Весьма отчётливо проявляется в партитуре балета диалог с С. Прокофьевым<sup>9</sup>.

В музыке «Зефира и Флоры» слухом угадываются фольклорные элементы, представленные в различной форме. Мелодический контур начальной темы Увертюры, построенный на основе двух контрастных ячеек (поступенного восходящего и нисходящего движения по звукам квинтового пентакорда и повторяющихся трёхзвучных попевок), напоминает о строении песенного куплета (пример № 1а)<sup>10</sup>. В народных песнях в качестве припева часто выступают повторяющиеся слова («барыня-барыня») или слоги («ай-люли», «люли-люли»), а запев, в свою очередь, несёт информативную функцию, каждый раз наполняясь новым смыслом (текстом). Остатная, фактурно плотная гармонизация данной мелодии (пример № 1б), ассоциируется с «гармошечными» наигрышами, имитации которых нередки в русской профессиональной музыке (подобные примеры встречаются в фортепианных циклах П. Чайковского, в «Петрушке» И. Стравинского). Приведённая в примере № 1 тема, подвергаясь вариантным преобразованиям и изменениям разрабаточного характера, появляется на протяжении всей музыкальной ткани балета. В коде Финала её первая фраза однократно проводится tutti в медленном

темпе, обретая торжественно-эпический характер и «колокольную» звучность. Так в балете в «свёрнутом» виде реализуется идея эпического финала, являющегося одной из типических черт русской музыкальной традиции (достаточно вспомнить хор «Славься» из «Жизни за Царя» М. Глинки или «Богатырские ворота», венчающие «Картинки с выставкой» М. Мусоргского).

Начальная тема Увертюры служит интонационной основой для достаточно значительной части тематического материала балета (пример № 2а, верхний аккордовый фактурный пласт произведен из второй ячейки начальной темы балета). Движение нижнего фактурного пласта из приведённого примера открывает Концерт Муз (пример № 2б). Пропуск сильной доли и смещение повторяющегося мотива относительно такта создаёт в слуховом восприятии темы ощущение переменности метра, что в сочетании с избранной композитором фактурой напоминает о стилистике И. Стравинского. Ещё более усвоение опыта Стравинского заметно в финале (пример № 3, где прямые ассоциации возникают с «Плясками» из «Весны Священной», некоторыми эпизодами из «Свадебки»)<sup>11</sup>, а также в quasi-джазовых темах<sup>12</sup>.

Некоторые из лирических мелодий а *l'air de gosse* имеют выраженный пасторальный характер и вызывают ассоциации с темами-наигрышами Н. Римского-Корсакова<sup>13</sup> (из «Снегурочки»), И. Стравинского (вступление к «Весне Священной»), М. Мусоргского («Рассвет на Москва-реке» из «Хованщины»). Такова тема Вальса в сцене появления Зефира и Флоры (пример № 4).

### «Зефир и Флора» в оценках современников

В музыке «Зефира и Флоры» слышно стремление Дукельского предстать перед западной аудиторией в качестве наследника русской национальной традиции. В этом качестве его оценили и европейцы. Так, например, познакомившись с музыкой балета, Ф. Пуленк написал статью с символическим названием «Дукельский – новый русский музыкант», в которой указал на некоторые черты музыкального стиля композитора: свежесть мелодии, ясность гармонического языка, смелость развития. Заметка завершена такими словами: «Прислушайтесь, без предубеждения, к этому новому голосу, и, держу пари, Вы будете покорены его поэтичностью»<sup>14</sup>.

В своей статье Пуленк отметил «духовную близость» Дукельского к Прокофьеву при индивидуальности воплощения каждым из них музыкальных идей. Данное мнение разделяли и другие современники композитора (Н. Мяковский, А. Копленд), а также исследователи (Н. Савкина<sup>15</sup>, И. Вишневецкий). «Считываемый» слухом стилиевой диалог Дукельского с Прокофьевым довольно сложно обозначить на конкретных примерах. Он сказывается

в некоем тоне музыки, «темпераменте», неотделимом от неё. Творческая близость композиторов особенно ярко выражена в активных, действенных темах, в характере мелодики (хотя у Дукельского она более певучая, а мелодическое начало более ярко выражено), в гармонических оборотах и переходах. Это заметно уже в Увертюре балета и далее: в сцене игры в жмурки, в дуэте Борея и Флоры (сцене погони), теме Дивертисмента Муз (пример № 5), которую Прокофьев счёл лучшей в балете и даже процитировал в одном из писем к Мясковскому<sup>16</sup>. Можно предположить, что (кроме «духовной близости») творческий диалог композиторов связан с их общим происхождением и, соответственно, первым слуховым опытом, который оба в разное время получили на Украине<sup>17</sup>.

Балет «Зефир и Флора» был высоко оценён С. Дягилевым, С. Прокофьевым, признавшим его «лучшим событием сезона»<sup>18</sup>, С. Кусевицким, предложившим Дукельскому пожизненный контракт с Русским музыкальным издательством на публикацию всех его академических произведений. Очевидно, что крупнейшие фигуры музыкальной культуры русского зарубежья возлагали на творчество молодого композитора большие надежды. Наряду с весьма благосклонными оценками музыкальной общественности балет получил множество положительных отзывов критики (среди изданий – «Vogue», «Morning Post», «Times», «The Queen»)<sup>19</sup>.

Оказавшись в центре музыкальной жизни Европы, Дукельский дебютировал как русский композитор, в творчестве которого воплотились особенности русской национальной композиторской школы – её традиции (Н. Римский-Корсаков, М. Мусоргский, М. Глинка) и новации (С. Прокофьев, И. Стравинский), и стал одним из перспективных представителей русской культуры за рубе-

жом. В данном случае слово «представитель» по отношению к композитору использовано в его непосредственном значении лица, представляющего, преподносящего определённую идею, послание. В начале пути Дукельский, как и многие другие русские художники-эмигранты, выступил на Западе со словом о России и прои́знёс его на доступном для себя языке музыки.

«Зефир и Флора» был гармонично вписан в контекст «Русских балетов», продолжив линию «Павильона Армиды» Н. Черепнина, связанную с идеями «Мира искусства». К той же группе живописных (и картинных) спектаклей с элементом ретроспекции и мифологичности можно в той или иной степени отнести «Призрак розы» на музыку Вебера, «Дафниса и Хлою» Равеля, «Менины» на музыку Форе, «Послеполуденный отдых фавна» Дебюсси. Среди авторов музыки к названным постановкам (не считая Черепнина) нет ни одного русского композитора. Роль Дукельского заключалась в том, чтобы продолжить работу в данном образно-сюжетном направлении и привнести в музыку не только национальный колорит, но и черты национальной композиторской школы.

«Зефир» ставился в двух сезонах (1925 и 1926 гг.) в Монте-Карло, Париже и Лондоне, и после этого, насколько известно, не возрождался на сцене. В 1999 г., на исходе XX столетия, музыка балета обрела новую жизнь – она была исполнена и записана на компакт-диск Королевским оркестром Гааги под управлением Г. Рождественского.

Тенденция к возрождению крупнейшими отечественными и зарубежными музыкантами забытых страниц русского зарубежья оставляет надежду на то, что балет «Зефир и Флора» будет восстановлен на сцене уже в веке XXI-м как важная составляющая часть культуры и эпохи «русского» Парижа.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> С середины 1990-х гг. силами основанного А. Лией Фонда им. М. Лиепы, компании SAV Entertainment и «Кремлёвского балета» обрели новую жизнь балеты «Шехеразада» на музыку Н. Римского-Корсакова, «Жар-птица» и «Петрушка» И. Стравинского, «Болеро» на музыку М. Равеля, «Тамар» на основе симфонической партитуры М. Балакирева, «Синий Бог» на музыку «Божественной поэмы» и «Поэмы экстаза» А. Скрябина (в «Русских балетах Дягилева» спектакль шёл с музыкой Р. Гана), «Послеполуденный отдых фавна» на музыку К. Дебюсси. В год столетия «Русских балетов» был возобновлён балет «Павильон Армиды» Н. Черепнина – первый из спектаклей, поставленных дягилевской труппой в Париже. Считая себя продолжателями дела Дягилева, организаторы назвали свой проект «Русские сезоны. XXI век».

<sup>2</sup> В это же время (с 1926 г.) по приглашению Дж. Уайта Дукельский начал создавать музыку лёгких жанров для постановок лондонского Театра Дали под именем Вернон Дюк (предложенным Дж. Гершвиним), которое одновременно с принятием композитором американского гражданства (1939) стало его официальным именем. До конца жизни Дукельский–Дюк параллельно создавал музыку академической традиции (среди наиболее крупных произведений – оратория «Конец Санкт-Петербурга», кантата «Эпитафия», концерт «Посвящения», три балета, три симфонии, фортепианный, виолончельный и скрипичный концерты) и «лёгких» жанров (к ревю, мюзиклам, кинофильмам). Композитор ушёл из жизни в 1969 г. в Калифорнии. Важным дополнением к музыкальному творчеству Дукельского является его обширное литературное наследие: четыре книги стихов, мемуары,



статьи о современной ему русской, европейской и американской музыке.

<sup>3</sup> См.: Duke V. Passport to Paris. – Boston; Toronto, 1955. – P. 122. Балет «Бал прачек» на либретто Б. Кохно впервые был поставлен в Театре на Елисейских полях 19 декабря 1946 года и имел успех у парижской публики.

<sup>4</sup> Автором либретто должен был стать Б. Кохно, хореографом – Дж. Баланчин. Однако балет не был завершен. Единственный сохранившийся эпизод балета – па-де-де – вошёл в Первую симфонию Дукельского в качестве средней части.

<sup>5</sup> См.: Duke V. Passport to Paris. P. 121. Выделенные курсивом слова в тексте мемуаров напечатаны латиницей, но с сохранением русской фонетики: «*kokoshniks*» и «*barin*».

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> Насколько известно, в настоящее время издание балета является единственным.

<sup>8</sup> Перевод с франц. автора статьи.

<sup>9</sup> С музыкой Прокофьева Дукельский познакомился ещё в 1916 г. (во время авторского исполнения Первого фортепианного концерта в Киевском отделении ИРМО) и сразу проникся интересом к личности и творчеству композитора. В отличие от ученических произведений Дукельского, отмеченных влиянием Дебюсси и Скрябина, в его Фортепианном концерте (1921) весьма заметен диалог с Прокофьевым, который, вероятно, не был осознанным. Переехав в Париж, Дукельский почти сразу сблизился с Прокофьевым и имел возможность глубже познакомиться с его творчеством. Отчасти поэтому прокофьевское влияние лишь укрепилось в балете «Зефир и Флора», несмотря на настоятельную просьбу Дягилева «держаться [от него] подальше».

<sup>10</sup> Примеры даются по клавиру балета, выпущенному РМИ с сохранением всех ремарок и языка этого издания.

<sup>11</sup> Дукельский высоко ценил музыку «Свадебки», а в 1926 г. принял участие в лондонской премьере произведения, исполнив в ней партию одного из четырёх роялей.

<sup>12</sup> В первые годы эмиграции усвоение джаза Дукельским началось именно через общение с музыкой Стравинского

(творческий диалог в балете «Зефир и Флора») и Гершвина (фортепианные переложения его оркестровых произведений). К началу 30-х гг. Дукельский (под псевдонимом Вернон Дюк) стал одним из наиболее успешных и заметных эстрадно-джазовых композиторов в Америке и Европе.

<sup>13</sup> Впоследствии Дукельский сменил отношение к подобной музыкальной стилистике на резко критическое, назвав её в своей статье «Дягилев и его работа» (1927) проявлением ««внешнего» русизма» (см.: Вишневецкий И. «Евразийское уклонение» в музыке 1920–1930-х годов: История вопроса. Статьи и материалы А. Лурье, П. Сувчинского, И. Стравинского, В. Дукельского, С. Прокофьева, И. Маркевича. – М., 2005. – С. 381). Тем не менее, в пору создания «Зефира» Римский-Корсаков был для Дукельского достаточно авторитетной фигурой (ещё с консерваторских лет), воплощением русского искусства, символом национального стиля, в том числе и за рубежом.

<sup>14</sup> См.: Duke V. Passport to Paris. P. 142.

<sup>15</sup> См.: Савкина Н. О Владимире Александровиче Дукельском // Из истории русской музыкальной культуры. Памяти Алексея Ивановича Кандинского / Научные труды Моск. гос. консерватории им. П. И. Чайковского. – М., 2002. – Сб. 35. – С. 151.

<sup>16</sup> См.: Прокофьев С. С., Мясковский Н. Я. Переписка. – М., 1977. – С. 218.

<sup>17</sup> На данную особенность творческой личности Прокофьева указывает, например, Л. Гаккель, предлагая рассматривать его как художника, «обретшего свой первый душевный опыт на Украине, проникнутого южным мироощущением, привыкшего к южному типу общения». См.: Гаккель Л. Прокофьев и Петербург // С. С. Прокофьев: сб. ст. – СПб., 1995. – С. 4.

<sup>18</sup> См.: Прокофьев С. С.: Материалы. Документы. Воспоминания. – М., 1961. – С. 207.

<sup>19</sup> К сожалению, имена большинства критиков, оставивших рецензии на премьеры «Зефира» неизвестны. Выдержки из статей Дукельский приводит в «Парижском паспорте» без указания имен авторов.

## НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример №1 В. А. Дукельский.  
Балет «Зефир и Флора». Увертюра

а)

Moderato (tempo giusto) ♩ = 112

б)

Moderato (tempo giusto) ♩ = 112

Пример №2 Сцена I. Концерт Муз

а)

Allegro molto

б)

Concert des Muses  
Allegro molto

## Пример № 3

## Сцена I. Финал

*Allegro non troppo*

## Пример № 4

## Сцена II. Вальс: выход Зефира и Флоры

*Valse*  
T'di Valse  $\text{♩} = 104$  Entrée de Zéphire et Flore

## Пример № 5

## Сцена IV. Дивертисмент Муз. Тема вариаций

*Divertissements des Muses*  
(Andante con variazioni)  
*Andante non troppo*  $\text{♩} = 76$

Максимова Антонина Сергеевна

аспирантка кафедры истории музыки

Петрозаводской государственной консерватории

им. А. К. Глазунова



А. А. ЗОНДЕРЕГЕР  
Петрозаводская государственная консерватория  
им. А. К. Глазунова

УДК 78.071.1

**ПРОКОФЬЕВ И ШОСТАКОВИЧ:  
К ПРОБЛЕМЕ ТВОРЧЕСКИХ ПАРАЛЛЕЛЕЙ**

Предлагаемая статья содержит наблюдения, обнаруживающие некоторую параллель между Прокофьевым и Шостаковичем<sup>1</sup>. Эта параллель несколько неожиданна и может быть тем более любопытна, что она выявляет редкий *случай общности*, в то время как двух мастеров XX века – «фигур, столь равновеликих, сколь и не похожих друг на друга»<sup>2</sup> – принято прежде всего противопоставлять. К тому есть все основания: как в самом общем плане (эстетическом и личностно-феноменологическом), так и с точки зрения типологии собственно музыкального мышления (принципов драматургии, композиции, тематизма, основных стилиевых ориентиров и др.) эти композиторы действительно являются противоположностями. Впрочем, очевидные признаки некоторой близости между ними всё же имеются. Л. Акопян видит их в следующем: «Оба – образцовые представители петербургской традиции, безусловные “западники” и атеисты<sup>3</sup>. Оба отличались исключительной пунктуальностью; видимо, в прямой связи с этим джентльменским качеством находятся такие особенности их музыкального письма, как чёткость и лаконичность словесных ремарок, подчёркнуто внимательное отношение к диакритическим знакам, указывающим на фразировку и метр, редкое использование *rubato*. В молодые годы обоим была присуща склонность к эпатажу (Прокофьев называл это “дразнить гусей”)<sup>4</sup>. Дополнительные грани сходства Л. Акопян выявляет, отдавая дань сравнению Девятой симфонии Шостаковича с «Классической» Прокофьева, которое, как отмечает исследователь, «долгое время пользовалось популярностью в специальной литературе»<sup>5</sup>.

В нашем же сопоставлении двух великих мастеров, являющем, как представляется, пример их нечаянного схождения, своеобразной парой к «Классической симфонии» стал Первый фортепианный концерт Д. Шостаковича<sup>6</sup>.

Первое, что бросается в глаза при сопоставлении названных произведений – *общность эмоционального строя*. Оба сочинения увлекают безудержной радостью, безоглядным весельем, беззаботным и, в общем-то, безобидным юмором – свойствами, которые в целом достаточно часто можно встретить у Прокофьева<sup>7</sup>, но в творчестве Шостаковича – это пример редкий, если не исключительный<sup>8</sup>. Гораздо более присущ Шостаковичу смех с подоплёкой меньшего или большего гротеска, нередко оборачивающийся зубоскальством, гримасой ужаса или трагедии<sup>9</sup>.

XX веку, как отмечает М. Бонфельд, вообще свойствен «почти полный уход от юмора в пользу сатиры, иронии, гротеска»<sup>10</sup>. На этом фоне оба произведения выглядят своего рода вызывающей, намеренной демонстрацией радостно-

оптимистичного восприятия жизни. С. Прокофьев, сочиняя Симфонию, стремился запечатлеть в ней эмоцию радости абсолютно сознательно, при этом ощущал себя едва ли не первопроходцем в контексте русской музыки. Так, отражая заключительный этап работы над Симфонией, он фиксирует в «Дневнике»: «Я зачеркнул финал моей симфонии, который показался мне тяжёлым и недостаточно характерным для классической симфонии. Асафьев как-то развивал мысль, что в русской музыке нет настоящей радости. Запомнив это, я написал *новый финал, живой и до того весёлый*, что во всем финале не было ни одного минорного трезвучия, одни мажорные ... Дался он мне необычайно легко, и я лишь боялся, что *его весёлость граничит с непристойным легкомыслием. Но, во-первых, она граничит не переходит; во-вторых, такой финал вполне соответствует симфонии в моцартовском стиле. Мне становилось ужасно весело, когда я его сочинял!* [курсив мой. – А. З.]»<sup>11</sup>.

Гораздо более лаконичную, но аналогичную творческую установку демонстрирует и Шостакович: «Нашу эпоху я воспринимаю как эпоху героическую, бодрую, *исключительно жизнерадостную. Это я и хотел передать в своём Концерте* [курсив мой. – А. З.]»<sup>12</sup>.

В. Сыров, признавая, что у Шостаковича «позитивная энергия ... редко бывает однозначной, без иронии, и редко не таит в себе потенциальной возможности перехода в энергию негативную»<sup>13</sup>, тем не менее, содержание Первого фортепианного концерта оценивает именно как «исключительно жизнеутверждающее»: «В концерте драматизм скрыт, если не вовсе отсутствует, *все контрасты уравновешены гармоничным восприятием мира*, преобладает игровое начало, шуточный тон, светлый мажорный колорит. Перед нами картина жизненной круговерти, которая подобно вихрю врывается в мир героя и увлекает его за собой. *Радостный характер музыки не вызывает сомнений, как не вызывает сомнений и положительная окраска пёстрых бытовых интонаций* [курсив мой. – А. З.]»<sup>14</sup>. В том же ключе охарактеризовала эмоциональную доминанту Концерта и М. Сабинина: «Тонус современности властно господствует в концерте – как молодой задор, бьющая через край энергия, неутомимость, юмор и оптимизм [курсив мой. – А. З.]»<sup>15</sup>.

Несмотря на то, что процитированные выше слова Д. Шостаковича запечатлевают его, возможно вполне искреннее, гармоничное отношение к якобы гармоничному миру, можно утверждать, что *оба произведения возникли словно вне социального контекста своего времени и даже как бы вопреки ему*. В реальной жизни было

слишком мало поводов для того искрящегося веселья и будоражающей радости, которые переполняют страницы и Первой симфонии Прокофьева, и Первого фортепианного концерта Шостаковича.

Как известно, период с весны до начала осени 1917 года – когда завершалась «Классическая симфония», – был временем серьёзных социально-политических катаклизмов в России. Свидетелем событий «между двух революций» оказывался и Прокофьев, лаконично замечавший в «Дневнике» по поводу царящей вокруг атмосферы: «Российская смута и железнодорожная разруха»<sup>16</sup>.

Тем более не располагали к веселью и открытому проявлению радости 1930-е, в первой половине которых Шостакович сочинил свой Фортепианный концерт<sup>17</sup>. Сегодня очевидно, какая жестокая правда скрывалась за трезвоном газетных заголовков и многочисленными проявлениями массового трудового энтузиазма. Размышляя над парадоксами того времени, Н. Шахназарова задаётся справедливым вопросом: как вообще «в этих условиях могло родиться искусство, осенённое вдохновением и высоким гуманистическим пафосом? И самое непостижимое при этом – не трагичная философичность Д. Шостаковича [имеется в виду его творчество, начиная со второй половины 30-х годов. – А. З.], а гармоничность, свет и жизненное здоровье музыки С. Прокофьева, роскошная чувственность А. Хачатуряна ... лучезарный оптимизм И. Дунаевского»<sup>18</sup>. Вторит этому парадоксу и Шостакович, говоря о содержании своего Концерта. Тем не менее, оптимистический взгляд на мир и ощущение творческой свободы сопутствовали как Прокофьеву середины 1917 года<sup>19</sup>, так и Шостаковичу середины 1933 года<sup>20</sup>.

Причина позитивного жизненного тонуса в контексте не располагающих к тому общественных реалий у каждого из композиторов имела свои основания. Для Шостаковича на тот момент она могла быть в некоторой степени идеологически внушённой и, отчасти, как полагает С. Хентова, воспитанной семейными традициями положительного отношения к революции<sup>21</sup>. Вопрос о том, в какой мере социально-политические мотивы питали оптимизм Шостаковича начала 30-х годов, по-видимому, ещё надолго останется дискуссионным. Но есть все основания не сомневаться в том, что время, сопутствовавшее появлению Концерта, было самым счастливым в личной жизни композитора: 13 мая 1932 года Д. Шостакович женился на Н. Варзар. О непосредственной связи этого события с содержанием Фортепианного концерта свидетельствует примечательный факт, приводимый С. Хентовой: «Первый отпечатанный экземпляр партитуры концерта<sup>22</sup> Шостакович подарил жене с надписью “Моей милой, горячо любимой Нинуше”, подчёркивая тем самым близость ей этой музыки – солнечной, задиристой, яркой и тёплой»<sup>23</sup>. Период безоблачной семейной жизни продолжался недолго – до весны 1934 года<sup>24</sup>. А ещё спустя два года композитору суждено было окончательно расстаться и с иллюзиями социально-идеологического толка: в январе 1936 года «“Сумбур вместо музыки” непоправимо разделил на две части художническую жизнь Дмитрия Шостаковича»<sup>25</sup>.

Прокофьев же всю жизнь жёстко дистанцировался от всего того, что могло иметь общественно-идеологическую мотивацию, не допуская «внешнюю действительность в свой дом, в свою душу ... и в собственную музыку»<sup>26</sup>. Его оптимизм был, как отмечают А. Шнитке и Т. Левая, естественный, подлинный, подпитанный стихийным оптимизмом самого начала XX столетия (его Серебряным веком)<sup>27</sup>. Кроме того, из «Дневника» композитора мы узнаём о том, что у него обнаружился негданный «наставник», одаривший его своеобразной формулой счастья. Этим наставником, как ни странно, оказался А. Шопенгауэр, с чьими трудами композитор впервые познакомился как раз в дни работы над Первой симфонией: «Для меня это чтение Шопенгауэра имело огромное значение. Это даже этап в моей жизни. Ибо я теперь твёрдо и сознательно стоял на ногах, обретши удивительное и совершеннейшее равновесие, которого мне до сих пор не доставало, хотя я этого и не осознавал ... я как-то ясней и сознательней стал смотреть на все явления, больше ценить и радоваться данному мне, а также достаточно вник и принял развитое им правило древних: не требовать экстра-счастья, а считать за счастье отсутствие печального и то, что больше – считать приятной неожиданностью (как их много тогда будет!) – чтобы сразу сделаться вдвое счастливее! ... Мир душевный и сознание счастья дал мне Шопенгауэр своими истинами: не гонись за счастьем – стремись к беспечальному. Сколько возможностей сулит эта истина! И человеку, признавшему её, воплотившемуся в неё, сколько воспитательных неожиданностей готовит жизнь!»<sup>28</sup>. Прокофьев сохранял однажды занятую позицию на протяжении всей жизни, словно не желая признавать произошедший в истории XX века апокалиптический сдвиг: «Тёмные бездны реального никогда не лишались в его представлении всепокоряющего солнца. Это абсолютно уникально ... Этот человек, конечно же, знал ужасную правду о своём времени. Он лишь не позволял ей подавить себя»<sup>29</sup>.

Но было нечто общее в том обоюдном, безусловно позитивном видении мира и ощущении себя в нём, которое вопреки внешним обстоятельствам запечатлелось в названных сочинениях двух классиков XX века. Оно коренилось в том, что оба композитора в ту пору были молоды, и что примечательно, практически сверстники – Прокофьеву к моменту окончания Симфонии минуло 26 лет, а Шостакович закончил Концерт в самый «разгар» своего 26-летия!

В это время своей жизни оба находились в начале успешно складывающейся профессиональной карьеры. К этому моменту их творчество уже завоевало широкое признание не только на Родине, но и за её пределами, было востребовано: произведения издавались, исполнялись, получали заинтересованный отклик как у критики (хотя, чаще всего, и не единогласный), так и у широкой аудитории. Достаточно вспомнить проходящие с неизменным успехом авторские концерты Прокофьева и заказы на сочинение, поступающие со стороны таких авторитетов, как С. Дягилев, а в отношении Шостаковича – беспрецедентный для молодого автора резонанс, который вызвали Первая же симфония и оперы, в особенно-



сти «Леди Макбет». Оба энергичны, полны творческих сил и планов на будущее.

У обоих к написанию именно этих сочинений были и честолюбивые мотивы. Шостакович стремился утвердиться как исполнитель, писал этот Концерт для себя и торопился с тем, чтобы исполнить его в наступающем сезоне<sup>30</sup>. Что касается Прокофьева, то интересную гипотезу на этот счёт выдвинул Ю. Холопов в своём докладе с интригующим названием: «Зачем Прокофьев написал Классическую симфонию?»<sup>31</sup>. Суть этой гипотезы в следующем. По сравнению с блестящим окончанием консерватории по специальности фортепиано<sup>32</sup>, окончание консерватории им в качестве композитора прошло менее заметно. «Прокофьева “заело”, – рассуждал Ю. Холопов, – и он решил кончить первым и по композиции (то есть, добиться того, что ему не удалось сделать в 1909 году). Он писал симфонию в классическом стиле, что и требовалось в выпускном экзамене, писал слово по учебнику (тогдашнему) музыкальных форм, но с намеренными ошибками, дабы “подразнить гусей”, т. е. господ профессоров... И получилась великолепная дипломная работа, достойная великого композитора»<sup>33</sup>.

«Классическая» симфония Прокофьева и Первый фортепианный концерт Шостаковича демонстрируют некоторые параллели и на уровне стилистового решения, несмотря на принципиальные границы, которые пролегают в этой плоскости между их авторами. Позитивная концепция данных сочинений получает воплощение через игровой стилистовый диалог. В обоих случаях он содержит аллюзийно-цитатный слой, ориентированный на стиль одних и тех же композиторов прошлого, личность и творчество которых являются своего рода эталонами музыкально воплощенного света и радости бытия – Гайдна и Моцарта. В Симфонии Прокофьева гайдновское присутствие хорошо ощущается в выборе сугубо классицистского состава оркестра и решении оркестровой фактуры с типичным противопоставлением *tutti* и *solì*, характерном использовании отдельных тембров и симметричности мелодики с присущими ей ходами по звукам трезвучий, в энергетической насыщенности темпо-ритма в скорых частях цикла, особенно подчеркнутой в финале. Моцартовское в наибольшей степени даёт о себе знать через использование в медленной части Симфонии своеобразного типа ритмической пульсации, создающей эффект скольжения

или парения мелодии над аккомпанементом. Но если у Прокофьева гайдновско-моцартовское начало предстаёт в виде несколько «модернизированного» обобщённого портрета музыкального стиля, ушедшего в прошлое<sup>34</sup>, то Шостакович апеллирует к тем же авторам непосредственно через явную цитату или прозрачную аллюзию. Такова звучащая в партии «хулиганствующей» трубы цитата из Сонаты *D dur* Й. Гайдна, глубинный смысл которой М. Бонфельд определяет «как вовлечённый в шуточную круговерть поклон молодого юмориста в сторону патриарха музыкального юмора»<sup>35</sup>. Таковы же, на наш взгляд, легко узнаваемые интонационно-ритмические обороты из увертюры к «Волшебной флейте» В. Моцарта в главной теме финала Концерта. Нельзя не отметить и в целом моцартовскую – в духе игровой состязательности – трактовку концертного жанра у Шостаковича.

Оба сочинения сближает также юмористический тон диалога с композиторами прошлого, что придаёт специфический оттенок явленному в них неоклассицизму. Примечательно, что полностью ориентированная на стиль венского классицизма «Классическая симфония» принадлежит композитору, которому традиция французской культуры импонировала гораздо в большей степени, чем немецкая<sup>36</sup>. В то же время связь с австро-немецкой традицией, характерная для Шостаковича более других, в его Первом фортепианном концерте оказывается важной, но только – частью пёстрого разностилевого «конгломерата»<sup>37</sup>.

Рассматриваемые произведения в творчестве их авторов оказываются в контрастном окружении. «Классической» непосредственно предшествовал остро экспрессивный «Игрок» (в первой редакции), а рядом сочинялась мятежно-экстагическая кантата «Семеро их», обозначившая один из самых резких стилистовых сдвигов, чередой которых отмечено прокофьевское творчество 10-х–20-х годов.

В творчестве же Шостаковича Первый фортепианный концерт находится на границе раннего и зрелого периодов и в хронологии концепционных сочинений стоит особняком: весёлый карнавал Концерта обрамляют с одной стороны трагедия-сатира «Леди Макбет Мценского уезда», а с другой – «трагический балаган» (В. Валькова) Четвёртой симфонии, после которой в его творчестве уже ни разу не найдётся места проявлению безобидной радости.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Сопоставление Прокофьева и Шостаковича уже давно обрело статус устойчивой традиции музыкальной науки. Из самых последних работ, специально посвящённых этой теме, назовём следующие: Бояринцева А. А. Прокофьев и Шостакович: о возможностях сравнительной характеристики // Творчество Д. Д. Шостаковича в контексте мирового художественного пространства: сб. ст. по материалам междунар. науч. конф. 1-2 марта 2007 года. – Астрахань: Изд-во ОГОУ ДПО АИПКП, 2007. – С. 118–123; Левая Т. Н. Шостакович и Прокофьев: эскиз к двойному портрету // Музыкальная академия. – 2006. – № 3.

– С. 59–62; Овсянкина Г. П. Школы С. Прокофьева и Д. Шостаковича в фортепианной музыке: общность и различия // Проблемы вузовской музыкальной педагогики: сб. науч. тр. РГПУ им. А. И. Герцена. – СПб., 1993. Затрагивает её и Л. О. Аюпян, на страницах своей монографии о Шостаковиче, предлагая сравнительную характеристику двух мастеров в виде таблицы в духе той, что И. Стравинский, сравнивая себя с Шёнбергом, даёт в «Диалогах» (см.: Аюпян Л. О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. – С. 161–163).

<sup>2</sup> Левая Т. Н. Указ. соч. С. 59.

<sup>3</sup> Что касается Прокофьева, то заявление о безусловности его атеизма должно быть оспорено. Некоторые факты биографии композитора, долгое время оставшиеся неизвестными, откровенно свидетельствуют о его духовных поисках и напряжённом интересе к проблемам религиозно-философского характера, стремлении обрести опору в Боге (см., например: Прокофьев С. С. Дневник: 1907–1933. В 3 ч. Ч. 2. – Париж: rpkfv, 2002. – С. 817). Исследование вопроса об отношении Прокофьева к религии начато сравнительно недавно. Приоритет здесь принадлежит Н. П. Савкиной (см.: Савкина. Н. П. С. Прокофьев и секта Христианская наука // Сергей Прокофьев. 1891 – 1991. Дневник, письма, беседы, воспоминания. – М.: Сов. композитор, 1991. – С. 155–157; Она же. Христианская наука в жизни С. Прокофьева // Научные чтения памяти А. И. Кандидского: науч. тр. Моск. гос. консерватории им. П. И. Чайковского. – М., 2007. – Сб. 59. – С. 241–256). Но в последнее время эта тема затрагивается и в ряде исследований других авторов: Ляхович А. Природа поэтики Прокофьева в контексте особенностей его музыкального театра [Электронный ресурс] // Израиль XXI: электрон. муз. журн. – 2008. – № 10. – URL: <http://www.21israel-music.com/Prokofiev.htm>; Сафонова Т. В. Мироощущение С. Прокофьева в контексте русской духовной традиции [Электронный ресурс]. – URL: [http://www.ssc.smr.ru/media/journals/izvestia/2009/2009\\_4\\_293\\_297.pdf](http://www.ssc.smr.ru/media/journals/izvestia/2009/2009_4_293_297.pdf); Сафонова Т. В. Творчество С. Прокофьева: анализ метафизической составляющей: дис. ... канд. иск. – Саратов, 2009.

<sup>4</sup> Акоюн Л. О. Указ. соч. С. 164.

<sup>5</sup> Там же. С. 251–253.

<sup>6</sup> Обращение к Первому фортепианному концерту в размышлениях о вероятном сближении двух композиторов должно выглядеть тем более неожиданным, что известен негативный отзыв С. Прокофьева об этом сочинении младшего коллеги. Речь идёт о той, весьма пренебрежительной и больно ранившей Шостаковича реплике, которую Прокофьев обронил сразу после авторского показа только что законченного Концерта и которая стала настоящим «яблоком раздора» между классиками XX века: «Это произведение мне показалось незрелым, несколько разбросанным по форме. Что касается самого материала, концерт мне представляется стилистически слишком пёстрым, и не очень отвечающим, как говорят, требованиям хорошего вкуса» (цит. по: Толстой Д. А. Для чего все это было: воспоминания. – СПб.: Библиополис, 1995. – С. 105).

<sup>7</sup> «Музыка у него всегда порождается бьющей через край радостью бытия: определение, которое Тагор применял к Моцарту, справедливо по отношению и к Прокофьеву», – писал Ж. Брюир (Брюир Ж. Очерк о Прокофьеве // Сергей Прокофьев. 1891 – 1991. Дневник, письма, беседы, воспоминания. – М.: Сов. композитор, 1991. – С. 173).

<sup>8</sup> М. Ш. Бонфельд, подчёркивая эту уникальность, указывает на очевидный парадокс, заключающийся в том, что данное сочинение, отмеченное исключительно радостно-светлыми оттенками трактовки комического, в то же время «принадлежит перу наиболее трагедийного музыканта пережитого столетия [курсив мой. – А. З.]» (Бонфельд М. Ш. XX век: смех сквозь жанр // Искусство XX века: парадоксы смеховой культуры. – Н. Новгород, 2001. – С. 121).

<sup>9</sup> Тонкая грань между юмором и гротеском, иронией и сарказмом и их тесное взаимодействие, как устойчивое свойство ментальности Шостаковича, отмечается большинством исследователей его творчества. Так, М. Д. Сабина пишет, что «с годами юмор Шостаковича эволюционирует и всё чаще выступает в сложном «полифоническом» сочетании с лирикой, философским и драматическим подтекстом, переходит в иронию, сарказм» (Сабина М. Д. Шостакович-симфонист. Драматургия, эстетика, стиль. Исследование. – М.: Музыка, 1976. – С. 269). Г. А. Орлов, обращая внимание на небольшую временную дистанцию, которая резко отграничивает бесшабашное веселье Концерта от того момента, когда юмор становится

языком иносказаний, прибегает к определению содержания этого сочинения через примечательный оксюморон: «Музыка балетов “Болт” и “Золотой век”, опера “Нос” и Фортепианный концерт изобилуют ... контрастами, смешат меткостью *карикатурных преувеличений, искрятся задорным юмором, всё-льям сарказмом* [выделено мною. – А. З.]» (Орлов Г. А. «При дворе торжествующей лжи». Размышления над биографией Шостаковича // Д. Д. Шостакович: сб. ст. к 90-летию со дня рождения. – СПб.: Композитор, 1996. – С. 16).

<sup>10</sup> Бонфельд М. Ш. Указ. соч. С. 120.

<sup>11</sup> См.: Прокофьев С. С. Дневник. – Ч. 1. С. 658. Прокофьев, по сути, признаётся, что в возникновении самой «беспечно радостной» симфонии отечественной музыки (и добавим – XX века), каковой по праву можно считать его Первую симфонию, он многим обязан Б. Асафьеву: «К моему удивлению, он [Асафьев. – А. З.], разобрав всю русскую музыку и отвергнув настоящую радость, указал вдруг на “Шествие солнца” из “Скифской сюиты”, как на неудержимое ликование. Я был крайне польщён и обрадован этим, а, главное, он мне ничего не сказал раньше и, таким образом, *заставил меня написать мой беспечный финал, в котором, правда, радость* иного порядка, чем в «Скифской сюите», *зато самая беспечная* [курсив мой. – А. З.]» [там же]. Этим признанием объясняется и факт посвящения «Классической» Б. Асафьеву.

<sup>12</sup> Шостакович Д. Д. О времени и о себе. – М.: Сов. композитор, 1980. – С. 37.

<sup>13</sup> Сыров В. Н. Шостакович и музыка быта. Размышления об открытости стиля композитора // Шостакович: между мгновением и вечностью. Документы, материалы, статьи. – СПб.: Композитор (Санкт-Петербург), 2000. – С. 647.

<sup>14</sup> Там же. С. 635.

<sup>15</sup> Сабина М. Д. Указ. соч. С. 272–273. Заметим однако, что подобная солидарность в подчёркнутом позитивном толковании юмора и связанного с ним преобразованного цитирования стилистически чрезвычайно разнородного материала в Первом фортепианном концерте существовала отнюдь не всегда. Отечественное музыкознание советских времён склонно было характеризовать данную ситуацию в основном сквозь призму социально-бытовой сатиры. Например, В. Ю. Дельсон полагает, что в этом сочинении «композитор пытается художественно осмыслить негативные черты окружающего – проявления мещанской психологии, элементы пошлости в человеческих взаимоотношениях, остатки буржуазных предрассудков периода нэпа и т. п.» (см.: Дельсон В. Ю. Фортепианное творчество Д. Д. Шостаковича. – М.: Сов. композитор, 1971. – С. 42–43). Следы восприятия концепции Концерта сквозь призму социальной сатиры и острого гротеска дают о себе знать и в исследованиях самого последнего времени (см., например: Долинская Е. Б. Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия: исследовательские очерки. – М.: Композитор, 2005. – С. 162–164). Кроме того, некоторые современные отклики, на наш взгляд, иногда отличаются излишней политизированностью, превращающей Шостаковича в своеобразного «пионера дессидентства» (см., например: Петрушанская Е. М. Бродский и Шостакович // Шостаковичу посвящается: 1906–1996: сб. ст. к 90-летию со дня рождения композитора. – М.: Композитор, 1997. – С. 84). В отдельных случаях, «социальная» интерпретация обретает характер анекдота. На пример подобного рода указывает Л. Акоюн, сообщая о позиции И. Мак-Доналда, который в партитурах Шостаковича вообще предпочитает видеть «не столько эстетические, культурные, экзистенциальные, сколько всего лишь политико-идеологические смыслы». Так, в Фортепианном концерте Шостаковича британский критик усматривает «диалог между “миром советского материализма” (который символизируется трубой – своего рода “музыкальным комиссаром”) и “духовным покоем мира классиков” (представленным цитатами из Баха, Гайдна, Бетховена, Вебера) – диалог, окрашенный в цвета характерного для 1930-х годов “цинически-наплевательского отношения к жизни”» (цит. по: Акоюн Л. О.

Западные авторы о Шостаковиче: обзор и комментарий // Шостаковичу посвящается: 1906–1996: сб. ст. к 90-летию со дня рождения композитора. – М.: Композитор, 1997. – С. 21).

<sup>16</sup> Прокофьев С. С. Дневник. – Ч. 1. С. 649.

<sup>17</sup> Как известно, Первый концерт был начат 6 марта 1933 и закончен 20 июля 1933 года (см.: Хентова С. М. Шостакович: Жизнь и творчество. В 2 кн. Кн. 1. – Л.: Сов. композитор, 1985. – С. 346).

<sup>18</sup> Шахназарова Н. Г. История советской музыки как эстетико-идеологический парадокс // Музыкальная академия. – 1992. – № 4. – С. 73.

<sup>19</sup> «Современные события, – полагает Л. О. Акопян, – не нашли в “Классической симфонии” Прокофьева никакого, даже самого опосредованного отражения. Её писал абсолютно свободный, ничем не скованный художник» (Акопян Л. О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. С. 253).

<sup>20</sup> Обращает на себя внимание единодушие исследователей в оценке периода первой половины 30-х годов жизни и творчества Шостаковича, на время которого приходится появление Первого фортепианного концерта: «Несмотря на всё более трагичное положение в стране, первые два года после премьеры “Леди Макбет”, несомненно, принадлежали к самым спокойным периодам в жизни Шостаковича» (Мейер К. Шостакович: Жизнь. Творчество. Время. – СПб.: Композитор (СПб.), 1998. – С. 182); «Тем не менее музыкальное творчество Шостаковича до 1936 года оставалось свободным как в выборе концепции, так и музыкальной техники» (Барсова И. А. Между «социальным заказом» и «музыкой больших страстей»: 1934–1937 годы в жизни Дмитрия Шостаковича // Д.Д. Шостакович: сб. ст. к 90-летию со дня рождения. – СПб.: Композитор, 1996. – С. 125). О. Дигонская, отмечая необыкновенную продуктивность Шостаковича того времени, когда на фоне «Леди Макбет» писались, в частности, ещё две оперы («Большая молния» и «Оранго», обе остались незавершёнными), заключает: «Да! Это был период, когда Шостакович с лёгкостью работал над параллельными замыслами. Он тогда был молод, энергия была ключом, и, несмотря на провалы и успехи, это были счастливые годы для него: всё казалось дозволенным, всё казалось по плечу [курсив мой. – А. З.]» (Опера в папке [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.rg.ru/2006/09/22/opera.html>).

<sup>21</sup> С. М. Хентова подробно освещает революционные страницы истории семьи Шостаковичей (см.: Хентова С. М. Указ соч. С. 17–59).

<sup>22</sup> Концерт был сдан в печать 22 февраля 1934 года.

<sup>23</sup> Хентова С. М. Удивительный Шостакович. – СПб.: Вариант, 1993. – С. 115.

<sup>24</sup> Подробно об этом см.: Хентова С. М. Там же. С. 115–132.

<sup>25</sup> Гликман И. Д. О статье «Сумбур вместо музыки» и не только о ней // Письма к другу: письма Д. Д. Шостаковича к И. Д. Гликману. – М.: DSCN – СПб.: Композитор, 1993. – С. 316. Три статьи, направленные против Шостаковича – «Сумбур вместо музыки», «Балетная фальшь» и «Ясный и простой язык искусства», – были опубликованы в главной партийной газете. Вышедшие с завидной последовательностью 28 января, 6 февраля и 13 февраля, они санкционировали травлю композитора и продемонстрировали его полную незащищённость от режима. В этой печально знаменитой истории «чистилища тридцать шестого года» (Л. Акопян) наибольшую известность

приобрела первая, наименьшую – последняя из названных статей. Однако статья «Ясный и простой язык искусства», по всей видимости, является важным заключительным звеном в цепи продуманной властями акции, поскольку в ней, как отмечает В. О. Петров, обосновываются идеи двух предыдущих статей (см.: Петров В. О. Творчество Дм. Шостаковича 30-х годов на фоне исторических реалий времени // Проблемы музыкальной науки. – 2008. – № 1 (2). – С. 164).

<sup>26</sup> Шнитке А. Г. Слово о Прокофьеве. – Советская музыка. – 1990. – № 11. – С. 4.

<sup>27</sup> См.: Шнитке А. Г. Указ соч. С. 1; Левая Т. Н. Указ соч. С. 60.

<sup>28</sup> Прокофьев С. С. Дневник. – Ч. 1. С. 654, 671. В своё время И. В. Нестьев, приводя слова Прокофьева о том, что в 1916–1917 годы он «довольно много читал по философии ... читал Канта, Шопенгауэра», комментировал их так: «Терминология Канта позднее нашла отражение в заголовке фортепианного пьеса “Вещи в себе” (ор. 45, 1928). Вообще же отвлечённые категории идеалистической философии были чужды трезвой натуре композитора» (Нестьев И. В. Жизнь Сергея Прокофьева. – Изд. 2-е. – М.: Сов. композитор, 1973. – С. 160–161). Как видно из «Дневника», всё было иначе: шопенгауэровские идеи были восприняты Прокофьевым самым непосредственным образом и возымели самое серьёзное действие на образ его мыслей.

<sup>29</sup> Шнитке А. Г. Указ соч. С. 2.

<sup>30</sup> Об этом сообщает С. М. Хентова: «Шостакович стремился к исполнительству, к эстраде; было очевидно, что, выступая в концертах, он поднимет таким образом интерес к своему творчеству ... торопился начать концерттировать» (Хентова С. М. Шостакович: жизнь и творчество. – Кн. 1. С. 345–346). Премьера Концерта в авторском исполнении состоялась уже 15 и 17 октября 1933 года в Большом зале Ленинградской филармонии.

<sup>31</sup> Этот доклад – одно из самых последних выступлений учёного – состоялся 17 апреля 2003 года в Музее им. М. И. Глинки на Келдышевских чтениях по истории русской музыки, посвящённых памяти С. С. Прокофьева (к 50-летию со дня смерти).

<sup>32</sup> Напомним, что при окончании фортепианного класса Петербургской консерватории весной 1914 года Прокофьеву как победителю конкурсного экзамена была присуждена Премия им. А. Г. Рубинштейна – рояль фабрики Шрёдер.

<sup>33</sup> Содержание доклада Ю. Н. Холопова воспроизводится по конспекту автора настоящей статьи.

<sup>34</sup> Хорошо известна авторская расшифровка замысла этой симфонии, которую композитор даёт в «Автобиографии»: «Мне казалось, что если бы Гайдн дождал до наших дней, он сохранил бы свою манеру письма и в то же время воспринял бы что-то от нового» (Прокофьев С. С. Материалы. Документы. – Изд. 2-е, доп. – М.: Музгиз, 1961. – С. 158–159).

<sup>35</sup> Бонфельд М. Ш. Указ. соч. С. 121.

<sup>36</sup> Бóльшее духовное родство Прокофьева с французской культурой, которая часто позиционировала себя как антинемецкая, отмечают Л. О. Акопян и Т. Н. Левая (см. Акопян Л. О. Дмитрий Шостакович: Опыт феноменологии творчества. С. 162; Левая Т. Н. Указ соч. С. 61).

<sup>37</sup> Данное обстоятельство дало Л. О. Акопяну основания назвать Первый концерт для фортепиано «одним из самых “центонных” произведений Шостаковича» (Акопян Л. О. Указ. соч. С. 145).

### Зондергер Анна Александровна

старший преподаватель кафедры истории музыки  
Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова,  
соискатель кафедры истории русской музыки  
Петербургской государственной консерватории  
им. Н. А. Римского-Корсакова



Л. Е. КУМЕХОВА

Северо-Кавказский государственный институт искусств

УДК 78.072.1.01

## КУЛЬТУРА ГОРОДА И ЭТНОМУЗЫКА

Результативность и эффективность в реализации образовательной программы в какой-либо области зависит на современном этапе развития общества от нескольких важных составляющих. В первую очередь, это опора на прочную научную базу, владение методологией, учитывающей актуальные проблемы и взгляды в исследуемой области. Во-вторых, это выполнение *социального заказа* по обеспечению подготовленными, компетентными профессиональными кадрами. Не менее важно воспитание заинтересованности, увлечённости, развитие таланта тех, кто придёт перенимать эти знания, то есть молодёжи. Скоординированность этих потоков уже может быть залогом успешного

решения во многих сферах познания, за исключением тех, которые связаны с изменяющейся реальностью, вносящей свои коррективы в жизненный ряд и в его научное осмысление.

К таким дисциплинам можно отнести *фольклористику* и, в частности, *музыкальную фольклористику*, чей предмет изучения, пожалуй, не имеет себе равных по динамичности своих трансформаций, так тесно переплетённых со стремительно изменяющимися формами жизни и быта современного общества. Попробуем взглянуть и на фольклор, и на фольклористику в их связи с культурологией, так как их статус, в конечном итоге, определяется состоянием культуры в целом.

### О детерминантности городской культуры и этномузыки

Начиная с XIX века, термин «folk lore» – (народная мудрость, знания) – прочно вошел в круг «народоведческих дисциплин» и породил науку – *фольклористику*, занимавшуюся проблематикой, связанной с изучением сущностных признаков устного народного творчества. Взгляд на роль и природу фольклора как явления синкретического изменялся по мере накопления представлений о нём, обнаруживая при этом два разнонаправленных вектора: уходящий вместе с исчезновением форм традиционной жизни классический крестьянский фольклор и углубление научных представлений о нём, выдвигающих новые и новые парадигмы в его изучении.

Такая закономерность предопределена самим изначальным интересом к фольклору, всегда исторически и социально обусловленным. Наши знания о фольклоре напрямую были связаны с востребованностью этого жанра в первую очередь для профессионального творчества. В тех музыкальных культурах, где ставилась задача воплощения национального колорита, эти две сферы профессиональной деятельности человека в данном обществе шли рука об руку.

Являясь частью романтической концепции, интерес к фольклору в отличие от западноевропейских стран, в России всегда был окрашен более обострённым чувством национального самосознания и связан с отстаиванием самобытности русской культуры.

Начиная с XIX века, все размышления об отличиях русской жизни от европейской опираются на разнообразные проявления русской культуры, которые по-разному интерпретируются и всё больше идеологизируются.

Надо отметить, что Россия оказалась в более выгодном положении по сравнению с Западом: ей представилось необъятное поле живой народной традиции во всём её богатстве, в то время как условия более интенсивной модернизации и урбанизации жизни Центральной Европы привели к исчезновению или нивелировке старинных образцов фольклора.

Такие идеологические и художественные установки, а также исторические и социальные предпосылки предопределили в какой то степени последовательность и методы вовлечения традиционного музыкального фольклора в сферу профессиональной деятельности представителей городской среды. Это – собирание народных песен и составление сборников, описание общих черт и жанровая стратификация, затем цитирование мелодий, близких по характеру и вписывающихся в музыкальную стилистику создаваемого произведения. Для русской музыки – это протяжные и плясовые песни, которые отбирались из современного им фольклора по причине более удобной адаптации к условиям европейского музыкального языка. Крестьянский, а затем и городской фольклор был призван придать сущностные стилистические черты творчеству Глинки, кучкистов, а затем Чайковского и даже Скрябина.



Опыт, давший столь яркие художественные результаты, стал впоследствии алгоритмом для национальных культур, осваивавших по этой схеме собственный фольклор. Но произошло это уже в других исторических условиях, связанных с резким переломом в жизни государства и народов, населявших многонациональное пространство Советского Союза. Новые «фольклорные волны» (так определяют фольклористы влияние традиционной народной культуры на городскую среду) были инспирированы динамикой социальных и политических процессов, придавших идеологическую окраску явлениям культурной жизни. Шарахание «прочь от крестьянского фольклора» во времена Пролеткульта и государственный интерес к нему как неотъемлемой части национальной и культурной политики государства, — знамения этого времени. Процесс, корректируемый и направляемый сверху, привёл к созданию огромного количества унифицированных фольклорных коллективов, сформировал определённое однообразие в интерпретации «народной» составляющей при сохранении внешней национальной самобытности. Вероятно, специалисты-этномузыкологи с полным основанием могут сетовать на последствия этой тенденции, не способствовавшей поддержанию множества локальных традиций или даже осознанию их особой значимости, подменой репертуара на авторские произведения, вытеснявшие аутентичный фольклорный материал. И всё же хотелось бы посмотреть на этот период истории культуры под другим углом зрения, оказавшись ныне в условиях абсолютно индифферентного интереса государства к развитию национальной культуры при тотальной унификации этой сферы под неукротимым натиском сопутствующих современной цивилизации проблем.

Справедливости ради отметим, что на протяжении всей истории Советского Союза существование этнокультурных меньшинств признавалось, а этническое разнообразие поддерживалось как непосредственно в культурной, так и в социально-экономической и политической сферах. Подобная «мультикультуралистская» практика должна была в какой-то мере компенсировать неудачи, связанные со все большим отставанием СССР от западных стран по ряду показателей, и, прежде всего, по уровню жизни. «Нет такого региона мира, — отмечает отечественный этнополитолог В. А. Тишков, — где бы в течение XX века, как это было в Советском Союзе, не исчезла ни одна малая культура, и фактически сохранялась вся культурная мозаика страны огромного государства, в то время как исчезли сотни малых культур в других регионах мира» [7, с. 17]. Именно этой политике и этому периоду обязаны малые народы, в том числе и проживающие в северокавказском регионе, прочному фундаменту профессиональной культуры, а если говорить предметно: публикации национальных эпосов и переводу их на русский язык, представ-

лению возможностей для собирания и исследования собственного фольклора, созданию ценного фонда аутентичных записей этнографических материалов, которые будут служить ещё не одному поколению исследователей собственной культуры. И, наконец, это формирование мощной отечественной научной отрасли — этномузыкологии — исследовательской школы, отслеживающей динамику процессов, происходящих в фольклоре и вырабатывающей методологию для всё более глубокого постижения его сущностных признаков.

Второй прорыв народной музыкальной культуры в городской среде был инициирован именно интеллигенцией и активизацией её любви к старине в 60-80-е годы XX века. Этот период запечатлелся в истории профессионального интереса к традиционной культуре непрерывающейся интенсивной работой собирателей и исследователей, среди которых были уже студенты и преподаватели открывшихся при музыкальных вузах учебных фольклорных коллективов; циклами музыкально-этнографических концертов, проводимых в Москве Фольклорной комиссией Союза композиторов РСФСР (инициатор — крупный отечественный фольклорист — Е. В. Гиппиус). Многие слушатели, среди которых было немало городской молодежи, впервые тогда увидели воочию и услышали образцы крестьянской культуры, неожиданные для городского сознания традиции и обряды, забытые пласты музыкальной культуры. И, наконец возникший на гребне этой фольклорной волны интересный творческий эксперимент — ансамбль аутентичного исполнения народной песни Д. Покровского, который произвёл ошеломляющее впечатление [чему свидетель — автор статьи. — Л. К.]. Необычность зазвучавшего аутентичного материала на фоне привычных народных хоров произвела переворот в представлениях многих людей о народной культуре. Резонанс от концертных выступлений ансамбля и научных экспериментов, разрабатываемых в студии при нём, явился отправной точкой для развития фольклорного движения вширь. Из этого ансамбля вышли многие будущие руководители и лидеры самостоятельных фольклорных коллективов. Получив навыки пения «открытым звуком», методику обучения народному звукоизвлечению, используя богатейший репертуар ансамбля, они стали создавать множество фольклорных групп, захвативших постепенно не только профессионалов, но и любителей, пересекавшихся на всевозможных массовых гуляниях, концертах и фестивалях. «Когда этот интерес стал массовым, а не элитарным, и круги общения различных фольклорных групп стали пересекаться, появился социокультурный феномен, названный молодёжным фольклорным движением» [2, с. 16].

Эта волна прокатилась по всей стране, отозвавшись в регионах в своём национальном преломле-

нии. Важнейшим же социальным результатом стало выдвижение молодежи как нового носителя этнической традиции, перенесшей эту традицию в городскую бытовую среду, увлеченно эксплуатирующей близкие ей по самоощущению жанры и формы музицирования.

Фольклорный бум втянул в свою орбиту представителей самых разных музыкантских профессий. Исполнители-инструменталисты осваивали игру на аутентичных народных инструментах, внося разнообразие в приёмы звукоизвлечения и новую тембровую окраску звука. Композиторы представили, как результат постижения глубинных, архаических пластов, совершенно новое воплощение «национального» признака в профессиональной музыке европейской традиции. Исследователи-фольклористы с небывалым энтузиазмом принялись осваивать расширившееся поле исследования, находя подтверждение новым научным гипотезам и собственным теоретическим построениям.

Получив возможность приобщения к традиционной культуре в её непосредственных формах существования (отметим прямое участие многих фольклористов в этнографических хоровых коллективах с преобладанием импровизационной живой манеры исполнения), ассимилировав идеи и испытав методологические влияния таких наук, как этнография, социология, психосоциология, лингвистика, семиотика, культурология и др., фольклористика постепенно превращалась в междисциплинарную науку.

Накопление количества идей и фактов не могло не привести к качественно новому осознанию традиционной музыки, воспринимаемой как часть целостной этнической культуры. Важность вывода в том, что физико-акустическая природа музыки устной традиции неотрывна от её социопсихической природы, её этнические свойства находятся в синкретической связи с эстетическими функциями и всем культурным контекстом фольклора, она актуализировала проблему отмирания традиционной крестьянской культуры вместе с разрушением деревенского уклада жизни. Всё чаще стали говорить о *фольклоризме*, то есть о вторичном фольклоре, трансформировавшемся в различные формы новых условий его бытования. И. Земцовский трактует понятие «фольклоризм» в нескольких аспектах:

– как *культурологический* феномен «фольклоризм» предполагает развитие и сохранение самого фольклора;

– как *социопсихологический* феномен – включает самореализацию исполнителей, приобщение их к народным традициям через исполнение фольклора и тем самым их не только артистическое, но и своего рода этническое самоутверждение;

– как *эстетический* феномен «фольклоризм» выступает в процессе становления национального ис-

кусства вообще, включая не только серьезные жанры, но и эстраду;

– как *социологический* феномен «фольклоризм» определяет новый досуг членов общества, ибо затрагивает важнейшую бытовую сферу коллективного музицирования» [5, с. 4–15].

Итак, вкратце обрисовав картину детерминантности городской культуры и этномызыки (в широком смысле), обозначив некоторые исторические и культурологические параллели, мы оказались на том этапе размышлений, когда необходимо представить себе перспективу, связанную с локальной, конкретной задачей – воспитания молодых этномузкологов.

### Фольклор и проблема образования

Вернёмся к началу и сфокусируем внимание на сегодняшних частных проблемах образования в связи с тем, что в представляемом автором статье вузе – Северо-Кавказском государственном институте искусств (СКГИИ) открывается кафедра этномузкологии по подготовке специалистов-исследователей и практиков музыкального фольклора народов Северного Кавказа, а следовательно вопросы: *Чему? Как? Кому? и Кого?* учить – не праздные. СКГИИ изначально взял на себя функцию целенаправленного изучения этнической культуры региона. В этом направлении им проводятся разнообразные мероприятия широкого спектра. Среди них: несколько всероссийских и международных научно-практических конференций, рассматривающих проблемы от региональной культурной политики до архетипов народной художественной культуры и т. д.; группа специалистов разных кафедр занимается (в рамках проекта «Истоки цивилизованной общности народов Северного Кавказа») вопросами этнической идентичности. К настоящему времени мы имеем двух докторов и кандидата наук в области этномузкологии, посвятивших свои диссертации особенностям традиционного музыкального фольклора титульных народов Кабардино-Балкарии. Инструментальная культура активно изучается не только специалистами-исследователями, но и педагогами-практиками – исполнителями на национальной гармонике. Кстати, этот общекавказский инструмент занял своё почётное место на кафедре народных инструментов, где готовят исполнителей, профессионально обучающихся игре на гармонике по программе, соединяющей принцип «академизации» национального искусства и сохранения традиций народного музицирования.

Научный потенциал Института гуманитарных исследований республики, системно занимающегося вопросами этнической культуры, также реализуется в сотрудничестве с вузом, и представители фундаментальной науки, владеющие методологией современного уровня, вполне обеспечивают кадровый

педагогический состав. Значительные накопления полевого материала по музыкально-поэтическому творчеству, сделанные Институтами гуманитарных исследований региона и самими исследователями – фольклористами, записи исполнителей традиционной музыки, хранящиеся в фондах радио, дадут образцы звучащего подлинного фольклора.

Фотографический материал, прежде издававшийся фрагментарно, имеет редкий пример аналитических транскрипций песен в многотомной антологии «Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов», изданной под общей редакцией Е. Гиппиуса. Данное фундаментальное академическое издание включает основные пласты всего традиционного песенного корпуса.

Однако, надо признать, что о процессах, которые происходили в живой фольклорной традиции, мы можем достоверно судить только по отношению к ограниченному отрезку времени её существования – на основе аутентичных записей. Остальное – результат более или менее аргументированных умозрительных реконструкций. Вследствие этого, значимость научной обработки уже зафиксированных текстов будет связана с применяемым методом их анализа, выбор которого и нужно будет сделать будущему исследователю в связи с целями и задачами исследования. В этом смысле фольклористику, как область гуманитарного знания, отличает интегрированность методов, заимствованных у различных дисциплин, и уже не один раз её научная парадигма менялась в связи с новыми «инъекциями», получаемыми со стороны смежных наук. И прогнозировать, в каком направлении развернётся в дальнейшем трактовка «законсервированных» фактов в новом освещении традиционной культуры, бессмысленно. Уместно в данном случае звучание остроумной цитаты из статьи И. И. Земцовского «Этномузыказнание: столетний путь», написанной ещё в 1989 году: «Этномузыказнание идет многими путями одновременно – и одновременно завязываются многие узлы. Оно не поезд, который приходит на место назначения. Учёный же – не начальник станций. Много заказов было сделано нашей этномузыкалогии, но заказывать ей бесполезно: ей закажут Индию, а она откроет Америку» [6, с. 18]. Гораздо интереснее ухватить предмет в живом воплощении, в меняющихся современных формах. Совершенно очевидно, что фольклор сохраняет свои существенные признаки до тех пор, пока хотя бы частично сохраняются уклады жизни, соответствующие той традиции, благодаря которой он способен существовать. В нынешней реальности на большей части территории нашей страны, и в том числе, в северокавказском регионе мы вряд ли можем наблюдать традиционную песню в виде живого явления сегодняшней сельской жизни. А вот город не только поддерживает существование этномузыки в виде возрождающейся традиции, но и в последнее

время становится территорией актуализации, обновления и, одновременно, новообразований в области народной музыки.

### **Фольклор как национальное наследие и массовая культура**

И вот здесь каждый исследователь должен подключиться к той дискуссии, которая ведётся отечественными фольклористами вокруг существенных начал фольклора, – его предметно-объектной и концептуально-методической сферами.

На вопрос «Что такое фольклор?» есть на сегодня несколько ответов:

– считать «фольклором» только ту систему народной художественной культуры, что была свойственна и ушла вместе с традиционным патриархальным укладом жизни;

– с учётом исторической и социокультурной динамики «подогнать» под это понятие и некоторые трансформированные современные формы, сохранившие ряд существенных характеристик его изначального смысла, но порожденных индустриальной цивилизацией. Явления фольклора, возникшие в урбанизированной среде, предлагается обозначить терминами «постфольклор», «постпостфольклор», «неофольклор» и т. п.

Отечественная музыкальная фольклористика, по сравнению с другими отраслями, исследующими фольклор, имеет всё же более ясную картину благодаря методологии, позволяющей объяснять многие явления музыкальной культуры любого профиля с точки зрения «искусства интонируемого смысла» (Б. Асафьев). «Если этномузыкаведение будет интонационно-ориентированным и, следовательно, социально оправданным ... оно проникнет в глубь живого и вместе с живым, и потому животворно» [6, с. 15].

По этой причине вопрос о «смертности» фольклора для музыкального знания может быть снят, благодаря этой специфически музыкальной концепции – «концепции, органично объединяющей музыкальное мышление, музыкальное поведение, музыкальные речь и язык с культурой человека исторического, человека интонирующего». В значительной степени усиливает и укрепляет эту концепцию «теория этнослуха» (И. Земцовский) [4] согласно которой любая музыка содержит этнически определённую интонацию, а музыкальный слух, формируемый социально, может быть только этническим («этнослух») – другого человеку не дано. Этнослух делает музыку культурно значимой для всех, кто объединён понятием музыкальная деятельность в позициях: творческая, исполнительская, слушательская или аналитическая.

«Понимание этномузыкального знания как “музыкального знания этнослуха” чётко фокусирует предметно-проблемную область исследований и в то же время раскрепощает нас в выборе объекта, которым может

стать, в принципе любое явление музыкальной культуры» [там же, с. 11].

Ещё в середине прошлого века отечественная музыкальная фольклористика признала, что локальная (для каждой данной культуры) область фольклора, сосуществуя, постепенно, на наших глазах, уступает дорогу глобальной цивилизации *фольклоризма* (то есть, «вторичной жизни» народной песни и музыки). Именно здесь можно обнаружить необходимое поле для музыковедческих исследований, выделив предмет под общим названием *этномузыка*. В эту категорию может попасть всё, что составляет сейчас фоносферу любого города национальной северокавказской республики.

Интерес к городской этномузыкальной культуре, синонимически близкой понятию «современный городской музыкальный фольклоризм», вновь возрастает. Можно наметить несколько актуальных направлений в изучении этой сферы:

1. Социальные детерминанты и социальные функции современной городской музыкальной культуры.
2. Этнонациональные аспекты городской музыкальной культуры.
3. Стилиевая и жанрово-видовая эволюция современной городской музыкальной культуры.
4. Соотношение музыкального импорта и экспорта, этнонациональная идентичность и конкурентоспособность этнической музыки в системе мирового музыкального рынка [3].

Ограничимся в рамках статьи лишь некоторыми наблюдениями в синхроническом срезе музыкальной культуры современного Нальчика – столицы Кабардино-Балкарской Республики. Этномузыкальный компонент прослеживается во всех трёх основных пластах, представляющих его музыкальную панораму – профессиональной музыке европейской традиции, различных формах «фольклорной» транскрипции и «лёгких» жанрах эстрадной музыки. Фольклоризм участвует в создании фоносферы города, выступая во всех указанных выше аспектах. В социальной стратификации заметно выделяется часть творческой молодёжи, взявшей на себя роль наиболее активного охранителя традиции и создателя обновлённых стилей. В первую очередь это касается наиболее востребованной на коммерческом рынке сбыта музыкальной продукции – сферы популярной эстрадно-песенной и танцевальной музыки. Причём, молодёжь не только преследует чисто коммерческий интерес в этих проектах, но зачастую этноидентифицирует себя через различные креативные проявления.

По существу мы имеем пример создания некоего симбиоза традиционной и массовой культуры. Предлагается даже термин «популярная этнокультура». Появление большого количества частных концертных коллективов, индивидуально работающих певцов оттачивает свой национальный образец эстрад-

ной песни. Это песни либо лирического содержания (жанр, восполняющий его малую актуальность для мускулиной традиционной песенной культуры северокавказских народов), либо осовремененная песня-кафа, которая вливается в общий поток огромного числа танцевальных мелодий, сопровождающих поистине взрыв интереса к национальной танцевальной культуре в молодёжной среде. Последние десятилетия стало престижно и популярно уметь красиво танцевать народные танцы, чему способствует большое количество танцевальных кружков такого профиля для разных возрастных групп.

Рост танцевальной культуры повлёк за собой развитие и совершенствование исполнительской игры на национальной гармонике. Показатель – самые большие конкурсы абитуриентов на кафедру народных инструментов в СКГИИ именно по этой специальности. Социальная востребованность этого вида этномузыки практически приравнивает его к значению «фольклора» в городской среде, – настолько основательно он врос в современный быт. Ни одна свадьба или молодёжная дискотека не обходится без участия ансамбля исполнителей на народных инструментах, которые способствуют и поддержанию, и накоплению, и развитию этой фольклорной традиции.

Но главное достижение состоит в том, что через этот, казалось бы, доступный и лёгкий жанр происходит качественный переход подрастающей молодёжи к более основательному и глубокому постижению этнической культуры в целом – её обрядово-ритуальной стороны, архаических жанров старинной песни. Причём, самое интересное, что передача информации нередко происходит «из уст в уста», и обязательно приносит момент импровизации. Всё это напоминает ситуацию первой молодёжной волны 70-х годов в России.

Вообще игра, импровизация – эти неотъемлемые черты традиционной культуры – сопровождают молодёжный вариант городской этномузыки. Одним из самых интересных концертных проектов 2008 года многие считают выступление популярного танцевального коллектива «Хатти», представившего экспериментальную музыкальную программу. И хотя сами участники программы скромно назвали свой концерт «шуткой», «игрой», «дурачеством», на самом деле представили совершенно новое по самоощущению постижение духа национальной культуры, сделанной с применением современных средств, и что немаловажно, тонко и обаятельно. В этой программе – полное смешение разнообразных современных стилей: рока, панка, фьюжна, свинга, рэпа, в которых предстала традиционная адыгская музыка. Ломаные ритмы рядом с трехголосным пением *a'cappella*, гитара с шикапшиной, искреннее и проникновенное исполнение старинной *гыбзэ* («песня-плач») с жёстким роковым хитом...



Всё это – с редким вкусом, пластической и динамической свободой поведения на сцене. И эта органика – также черта и достижение нового витка в развитии городской этнокультуры.

На фоне растиражированной масс-медиа низкопробной продукции в виде «гибридных хитов», эксплуатирующих банальные стереотипы, можно было бы выделить композиции молодого композитора, исполнителя и аранжировщика Анзора Увижева, чей этнослух демонстрирует редкое качество воспроизведения квинтэссенции традиционного музыкального мышления в условиях какого-либо современного стиля или жанра. Его музыка к фольк-шоу Роберта Саральпа «Черкесский круг» не просто заполняет собой временное пространство и «озвучивает» атмосферу представления, но как бы символизирует идею

спектакля об уникальности культуры каждого этноса и в то же время сопричастности его ко всему мировому сообществу.

Хотелось, чтобы наряду с теми, кто готов воспроизводить «чистый музыкальный фольклор», или создавать новые научные концепции, в нашу северокавказскую этномузикологию пришли дерзкие, талантливые молодые музыканты, чьи проекты стали бы не просто придатком фольклорной культурной традиции, а порождением профессионального искусства, опирающегося на истоки, и одновременно передающего пульс времени. Одна из главных задач на сегодняшний день – это сохранение живого интереса к фольклору как наследию уникальной, самобытной, эстетической и способной к любым трансформациям этнической культуры.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Ашхотов Б. Г. «Очередные задачи» музыкальной фольклористики. К вопросу аксиональности традиционной культуры. – Нальчик, 2010. – Рукопись хранится в архиве автора.
2. Гавриляченко Е. Э. Новая фольклорная волна и молодёжное фольклорное движение // Традиционная культура. – 2007. – № 4. – С. 11–12.
3. Гейбатов С. Г. О концептуальном объёме понятия «современная городская музыкальная культура Дагестана» // Фольклор и музыкальная культура Дагестана и Северного Кавказа: сб. ст. – Махачкала, 2007.
4. Земцовский И. И. Апология слуха // Музыкальная академия. – 2002. – № 1. – С. 1–12.
5. Земцовский И. И. О современном фольклоризме // Традиционный фольклор в современной ху-

дожественной жизни. Фольклор и фольклоризм: сб. науч. тр. – Л., 1984.

6. Земцовский И. И. Этномузикознание: столетний путь // Народная музыка: история и типология: сб. ст. – Л., 1989.

7. Тишков В. А. Политика и мультикультурализм. Теория и практика // Мультикультурализм и этнокультурные процессы в меняющемся мире: сб. ст. – М., 2003. – С. 7–27.

8. Хренов Н. А. Смена культурных циклов на рубеже XX-XXI веков. Передвижение периферийных сфер в центр культуры // Традиционная культура. – 2006. – № 3–4. – С. 3–22.

### Кумехова Людмила Евгеньевна

доцент, заведующая кафедрой  
истории и теории музыки  
Северо-Кавказского  
государственного института искусств



А. В. КРЫЛОВА

*Ростовская государственная консерватория (академия)  
им. С. В. Рахманинова*

УДК 659.3:78

**РЕКЛАМА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СОБЫТИЙ**

В контексте рекламной проблематики, реклама художественных событий занимает весьма скромное место. Специальных исследований, посвящённых комплексному изучению специфики продвижения проектов, связанных с искусством, особенно высоким, немного. Важные для практической деятельности сведения по данной проблеме рассеяны по работам разного профиля. Так, в рамках философской направленности исследуется специфика рекламы художественных событий с позиций её эстетической сущности<sup>1</sup>. Экономические и технологические вопросы находят частное отражение в трудах по маркетингу и менеджменту<sup>2</sup>. Возрастающее внимание к данной проблематике, претворяемое в тематике дипломных работ, фиксируют работы молодых специалистов – рекламистов и менеджеров<sup>3</sup>.

Очевидный интерес к особенностям рекламы художественных событий прямо пропорционален тому, какое место в социуме занимает искусство. Потребность в отдыхе, развлечении, существенно возросшая с периода перехода на рыночные механизмы экономики, активизировала востребованность релаксационных форм жизнедеятельности, гарантирующих расслабление, развлечение благодаря переключению сознания в творческие сферы деятельности, что существенно повысило роль искусства в жизни общества. Сложился развитый рынок музыкальной продукции со своей инфраструктурой, спросом и предложением, возникла здоровая ситуация острой конкуренции – борьбы за слушателей, зрителей – за целевые потребительские аудитории. Конкуренция между сегментами рынка оказалась не в пользу высоких форм искусства, популярная, клубная музыка значительно потеснила музыку классическую. Одна из причин этого – корневая близость первых к бизнесу и приверженность последней к отечественной филармонической традиции, от бизнеса весьма далёкой. Именно поэтому формы массового искусства мгновенно отреагировали на повышение конкурентной ситуации и разнообразием тематических программ, и мощным усилением шоу компонента, включающего интерактивные формы контактов со зрителями, высочайший уровень светового дизайна, декор сценического пространства, костюма и пр. Классическое же музыкальное искусство оказалось вне этих новаций, по-прежнему

требуя от своего слушателя (сильно стареющего) преданности классической концертной аскезе, самоуглублённости, сосредоточения на высоком, серьёзном, катарсическом. Помимо этого, облегчённые развлекательные формы искусства, как более бизнес-ориентированные, активно использовали для продвижения своих проектов рекламные технологии, понимая, что вложения в рекламу должны окупиться популярностью, зрительским ажиотажем, а в итоге – реальной прибылью.

Организаторами, работающими в сфере серьёзного музыкального искусства, обращение к рекламе расценивалось нередко как кощунственное. И, тем не менее, как показывает опыт, на этапе индустриализации (а театральное-концертный бизнес активно входит в эту стадию развития), именно реклама является прямым посредником между производителем театральное-концертных услуг и публикой – их потребителем. Именно реклама способна посредством средств массовой информации сделать доступной и привлекательной информацию о творческих проектах для самой широкой аудитории, заинтересовать и заинтриговать её, создать ауру сенсации, обеспечив устойчивый интерес к художественным событиям и, соответственно, финансовую отдачу.

В силу сказанного, вопрос о пристальном внимании к рекламе художественных событий отнюдь не праздный, его постановка продиктована самой практикой театральное-концертной деятельности. В широком спектре проблем, попадающих в ракурсы его исследования, в рамках данной статьи представляется важным дать обзорный срез тех форм рекламы, которые в наибольшей степени актуальны для столь своеобразного объекта, каким является художественное событие. Однако прежде чем сделать это, следует определиться со спецификой предмета рекламы художественных событий. В роли одного выступает либо само искусство в разных его формах (реклама картин художника, сочинений композитора, новой режиссёрской работы и пр.), либо некое событие, связанное с искусством (фестиваль современной музыки, выставка картин художников эпохи Возрождения, конкурс молодых исполнителей, юбилейный концерт и многое другое).

Донесение этого специфичного «продукта» до целевой аудитории осуществляется в рамках услуги, предлагающей и продвигающей арт-феномены.

Обычный товар – предметы обихода – вещный мир в целом – исконно обладает лишь прагматичной сущностью, определённой его утилитарными свойствами. Он может искусственно обрастать более высокими смыслами вследствие использования рекламных технологий, наделяющих его «прибавочной ценностью» (йогурт=здоровье, крем=молодость, Tefal=забота, автомобиль Toyota=будущее и т. д.). Художественное же событие как товар прагматической сущностью не обладает вовсе.

Художественное произведение, равно как и событие, с ним связанное, привлекает человека прежде всего тем эстетическим удовольствием, которым оно способно одарить своего потребителя. Исследователь справедливо отмечает, что «...информационное, оценочное и суггестивное воздействие его [произведения. – А. К.] рекламы не может не опираться на эстетический фактор с его ориентацией на общечеловеческие ценности»<sup>4</sup>. И если реклама товарная лишь подкрепляется, «подпитывается» эстетическим и ценностным факторами, то в рекламе художественной именно эти факторы являются главенствующими. Последнее позволяет исследователю утверждать: «Художественную рекламу можно определить как такой вид рекламы и рекламного творчества, чьим ведущим принципом является эстетическая доминанта»<sup>5</sup>.

Именно предмет прежде всего «маркирует» специфику рекламы художественных событий, предмет, который лишён материальной сущности, обладает лишь духовной субстанцией, но при этом является товаром. Продаваемым оказывается некий образный мир, погружение в который позволяет испытывать неординарные эмоции, получать эстетическое наслаждение, переживать катарсис, узнавать нечто новое как в эмоциональном, так и в информативно-логическом плане, приобщаться к общечеловеческим духовным ценностям. Помимо сказанного, следует указать и на иные особенности рекламы художественных событий, в ряду которых:

- динамичная и подвижная инфраструктура целевых потребительских групп, предопределённая динамикой вкусовых пристрастий аудитории, изменчивостью моды на музыкальные стили и пр.;

- апелляция исключительно к эмоционально-образному восприятию для привлечения внимания к объекту рекламирования;

- нематериальный характер рекламируемых объектов, качество которых может быть определено лишь в процессе тех эстетических переживаний, которые потребитель испытывает в процессе потребления рекламируемого блага;

- особая структура рекламных посланий: обещая погружение в мир необычных эмоций и переживаний, реклама художественных событий сама должна быть предельно выразительной, интригующей, манящей;

- специфичность языка рекламного сообщения, отвечающего требованию художественно-эстетической и суггестивной значимости;

- особые требования к построению рекламного образа, который должен быть сосредоточен на самых сущностных, глубинных и значимых для целевой аудитории аспектах.

Итак, определившись со спецификой объекта рекламы художественных событий, остановимся на краткой характеристике тех её жанров, которые в наибольшей степени отвечают эстетической природе рекламируемых явлений.

Огромное значение в продвижении проектов в сфере искусства играют печатные СМИ. Наиболее эффективны рекламные материалы, обладающие новостным характером, поскольку они способны мгновенно привлечь внимание читателей. Эта новостная информация представляет рекламируемое событие в ореоле сенсации. На разных стадиях продвижения художественного продукта актуализируются разные жанры печатной рекламы художественных событий. Остановимся на наиболее характерных, выявив их рекламную специфику.

Целенаправленный соблазн потребителя театрально-концертных и иных художественных событий начинается с анонса. Как известно, анонс – это разновидность заметки, представляющей «...превентивные сообщения о будущих всевозможных культурных мероприятиях, выставках, концертах и пр. Название “анонс” переводится с английского “announce” как “сообщение”, “возвещение”, “объявление”. Без такого рода оперативных сообщений представить себе прессу трудно, поскольку именно они привлекают широкую публику на всевозможные мероприятия, прежде всего совершающиеся в культурной жизни общества»<sup>6</sup>.

Анонс отвечает основным требованиям, предъявляемым к жанру заметки, разновидностью которого он является, это – краткость, точность, ясность изложения, оперативность, актуальность. Отвечая на ключевые вопросы (Что должно произойти? Где и когда это случится? Почему нельзя пропустить столь значительное событие? Как реализовать возможность своего участия в нём?), определяющие структуру анонса, следует подчеркнуть, что рекламная его сущность проявляется прежде всего на лексическом и синтаксическом уровнях (а при талантливом копирайтинге и на фоносемантическом уровне также), реализующих повышенный эмоциональный «градус», вплоть до экспрессии, положительную оценочную аргументативность, имеющие целью достичь смыслового «приращивания» с последующей суггестией.

На этапе премьерных показов особенно актуален жанр репортажа. В соответствии с этимологией слова (*reportare* – от лат. «передать», «сообщать») данный жанр обладает уникальной спецификой, ко-

торая предполагает передачу впечатлений из эпицентра событий – прямо с места действия. Опираясь на метод наблюдения и фиксации его результатов непосредственно в процессе развития художественных событий, удаётся создать «эффект присутствия», позволил читателю прочувствовать иллюзию эмоциональных переживаний, которая должна стать побудительным звеном в принятии решения о необходимости их более глубокого восприятия в реальном времени и пространстве. Для создания этого эффекта рекламный репортаж должен отвечать ряду условий. В их числе – острая динамичность изложения, способная воплотить отображаемое событие в его процессуальном развитии, создающем эффект реалистичности, однако при этом «пропущенное» сквозь призму авторских комментариев, концентрирующих внимание на наиболее положительных аспектах.

Учитывая интерес публики к создателям проекта, особенно – к его «главным героям» – актёрам, режиссёру, дирижёру, солирующим музыкантам и др., реклама художественных событий на стадии активного продвижения события актуализирует такие жанры, как блиц-портрет и интервью. Оба они позволяют удовлетворить интерес к незаурядному, «звёздному» человеческому материалу, желание «заглянуть за кулисы» творческой жизни людей искусства. По сути это родственные жанры, однако, если блиц-портрет обычно содержит более общие сведения о выдающихся исполнителях или актёрах, имея целью дать аудитории первичное представление о них, то интервью предполагает своего рода прямой контакт со «звездой», в рамках которого возможно более углублённое проникновение в «анатомию личности» выдающихся людей, что всегда предельно интересно для публики.

И, наконец, когда событие свершилось, миновал цикл премьерных показов, для успешного дальнейшего существования проекта важна планомерная серия положительных рецензий<sup>7</sup>. Не углубляясь в вопросы технологии рецензирования, укажем, что с точки зрения рекламной составляющей, чрезвычайно важно, чтоб анализируемое явление было представлено в широком художественно-культурном контексте, подчёркивающим его оригинальность, необычность, новизну подходов и пр. Доказательный и аргументированный анализ этих черт станет устойчивым стимулом к стабильности интереса публики. Хороший рекламный приём в рамках рецензионного жанра – наличие интриги, где есть некая завязка, развитие сюжета, где есть намёк на нечто главное, что остаётся «за кадром» повествования, «подогревающее» желание узнать и приобщиться! Важно подчеркнуть в рецензии самое интересное, оригинальное и необычное, применив при этом искусство риторики, оживляющее текст особыми стилистическими фигурами, тропами, обращения-

ми, вопросами и восклицаниями, что позволит как логически, так и эмоционально воздействовать на читателя.

Итак, в широком спектре журналистских жанров есть наиболее значимые и эффективные по отношению к продвижению художественных событий. Однако обратимся к средствам наружной рекламы. Следует признать, что использование в продвижении музыкального проекта наружной рекламы – не слишком частое явление даже в сфере шоу-бизнеса. Этому есть объяснение: размещение рекламных щитов в одном, а тем более в разных городах требует мощнейших материальных затрат. Теоретически для размещения рекламы художественных событий приемлемы любые наружные конструкции – брендмауэры, билборды, баннеры, всевозможные разновидности сити-формата – от традиционных театральных тумб до лавочек на бульварах. Однако есть один особо значимый для рекламы художественных событий жанр, размещаемый на наружных носителях – это афиша<sup>8</sup>.

Практики отмечают, что «яркая, выразительная афиша, которая верно отражает суть творчества вашего коллектива и к тому же достаточно заманчива, чтобы убедить людей посетить ваше представление, поможет спонсору продать больше билетов»<sup>9</sup>. Афиша отосится к разряду плакатных дизайнерских форм, в классификации которых определяется как культурно-зрелищный плакат, используемый в практике театральных, концертных, выставочных и иных культурных проектов и предприятий. В соответствии с этим, афиша отвечает тем общим требованиям, которые предъявляются к плакатному жанру<sup>10</sup>. Приведём несколько характеристик: «Плакат – искусство интеллектуальное, остроумное, интригующее. Плакат – это точная и неожиданная выдумка, безукоризненный изобразительный стиль...»<sup>11</sup>. «Плакат требует максимальной остроты и насыщенности образа, ясности и чёткости формы. Дабы моментально приковать к себе внимание зрителя, он должен обладать эффектом необычности. Этот вид искусства заставляет автора постоянно развивать своё воображение, композиционное мышление, позволяя ему выбирать для осуществления замысла любую технику – будь то рисунок, живопись, фотография, коллаж»<sup>12</sup>.

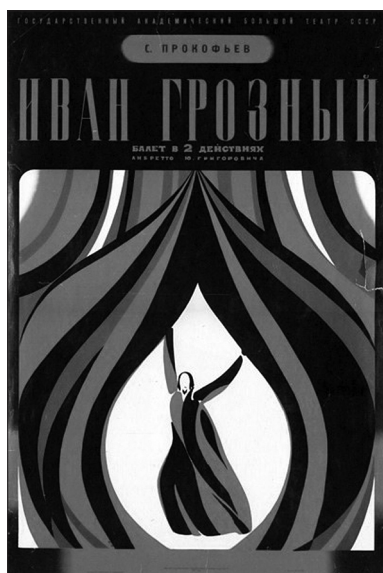
Выделим наиболее важные для театральной афиши характеристики: интеллектуальна, остроумна, интригует необычными эффектами, содержит чёткий и безукоризненный по форме и насыщенный по смыслу образ. Последнее особенно важно и требует некоторых пояснений, касающихся специфики афишного образа. С одной стороны, он обращён к массовому зрителю и, представляя некую художественную новость, призван предложить потенциальному зрителю мгновенную её оценку. С другой же, этот оценочный аспект принципиально важен,



поскольку требует присутствия глубины и серьёзности художественной интерпретации, опирающейся на принцип философского обобщения ключевых идей. Принцип обобщения, в свою очередь, располагает к символической насыщенности образа, в зависимости от конкретного проекта – либо афористично-броского, либо ассоциативно сложного и разнопланового. Такой образ нацелен на формирование целостности передачи художественной информации. В этом главная сложность его создания.

Острота и глубина афишного образа в условиях лапидарности художественного языка достигается за счёт таких приёмов, как метафора, гротеск, парадокс, афористичность, гиперболизация, контрасты. Нередко эти приёмы могут концентрироваться вокруг какой-либо детали, приобретающей значение знака – символа. Большую роль в афише играет не только смысл, но и графика текста, что естественно для визуальных форм. С точки зрения вербальных смыслов текст афиши чаще всего краток, но информативен, исторически и эмоционально он соподчинён с выразительно-смысловым и стилевым контекстом целого. Не менее существенную роль играет цветовое решение.

Примером весьма тонкого и гармоничного соединения всех этих компонентов в рекламнo-художественно целое является афишное творчество О. Савостюка<sup>13</sup>. Созданные художником плакатные полотна к спектаклям Большого театра



Афиша к балету С. Прокофьева.  
Автор О. Савостюк

можно назвать шедеврами жанра. Всмотритесь в динамику чёрного и красного на афише к балету С. Прокофьева «Иван Грозный», в овальный контур, охватывающий фигуру человека, толи летящего, толи взывающего в страстной мольбе! Сколько

экспрессии и сколько символических смыслов в лаконичном и «немногословном», но пронзительно точном образе! Власть, борьба, страдание, смерть, вечность... Сколько смыслов, сплетённых в конкретном срезе истории, воплощённых гениальным С. Прокофьевым и «свёрнутых» художником в один «файл» графического образа. Мимо такого невозможно пройти!

На самом деле рекламная афиша – это приманка: выразительный, оригинальный визуальный образ должен остановить внимание, необычный заголовок – заинтриговать и заставить более внимательно всмотреться в контуры графического рисунка, мелкий шрифт сопутствующей информации – обеспечить желание подойти и вчитаться в текст целого.

Обзор специфических форм продвижения рекламы художественных событий, прежде всего – музыкальных, не может быть полным без характеристики аудио-визуальных каналов рекламной коммуникации – видео и ТВ. Следует подчеркнуть, что их роль в продвижении музыкальных проектов, их место в общей картине маркетинга и промоушна музыкальной продукции, особенно классического, высокого искусства, нельзя считать сколь-либо серьёзно исследованными. Остаётся открытым для анализа и вопрос влияния видео и ТВ рекламы на процесс распространения и потребления классической и популярной музыки, а также многие иные проблемные аспекты. При этом следует напомнить, что аудио-визуальная реклама – одна из наиболее эффективных, поскольку воздействует на наиболее мощные каналы восприятия – зрение и слух одновременно, в силу чего телевидение и видео имеют потенциальное преимущество в продвижении музыкальной продукции по сравнению с чисто визуальной и аудиальной рекламой. Не случайно литература по шоу-бизнесу пестрит примерами успешного продвижения мировых брендов (группа Битлз, Мадонна, Тина Тёрнер и др.) средствами экрана<sup>14</sup>. Данный опыт чрезвычайно важен и для классического искусства. В связи с этим, хотелось бы остановиться на особенностях и возможностях музыкального клипа – наиболее эффективного «жанра» видеорекламы.

Замечание исследователей о том, что с появлением музыкальных клипов перед исполнителем появилась новая важная проблема, им «...пришлось заняться развитием своего визуального образа, предназначенного для тиражирования в СМИ», – справедливо и по отношению к носителям классического искусства. Достаточно вспомнить имена Д. Мацуева, Н. Цискаридзе, В. Спивакова, А. Волочковой и др., чтоб без специальных аргументов убедиться в том, что вопросы имиджа сегодня столь же актуальны для звёзд академической традиции, как и для звёзд популярной музыки. Это требование связано с возрастанием демонстративных тенденций в жизни индиви-

дуума и социума в целом. Клип, как рекламный жанр, должен представлять исполнителя не только уровнем и качеством его творчества, но и этой внешней стороной, формируя в сознании целевой аудитории некий особый образ, который должен запомниться своей необычностью, неповторимостью, особым шармом, тем, из чего в массовом сознании сложится имидж данной конкретной творческой личности. «Визуальный ряд клипа должен отражать характер артиста и его музыки, подобно упаковке компакт-диска или макету печатной рекламы», утверждают Т. Лэтроп и Д. Петтигрю<sup>15</sup>.

Чтоб представить возможности применения данной формы продвижения в сфере классической музыки, следует более внимательно исследовать природу клипа и особенности его воздействия на аудиторию. В соответствии с этимологией слова (от английского *clip* – «резать, нарезать»), клип означает краткий видеоряд с быстро сменяющимися кадрами и аудиосопровождением. На более статичном и целостном музыкальном фоне изображение подвергается интенсивной «нарезке», цель которой – в нарушении непрерывности, длительности и логики повествования. Выделяют ряд присущих жанру клипа свойств, таких как лаконичность, динамизм, монтажность, зрелищность, красота «поверхности», высокий темп смены образов, прерывистость, вплоть до несвязности кадров видеотекста<sup>16</sup>.

Эффективность клипа, как средства популяризации музыкального проекта, определена тем, что его воздействие на аудиторию основано на специфических особенностях восприятия, возвращенного телевидением в целом и ведущего к мозаичности, фрагментарности (клиповости) сознания, сформированного на ускоренном темпе дискретного информационного телепотока. Стремительность смены картинки в «снежной лавине» музыкальных видеоклипов, закладываемых в долгосрочные хранилища памяти массового зрителя стереотип востребованности и успеха попы, на первый взгляд вступает в прямое противоречие с критерием целостности, на который ориентирована серьезная музыка. Однако вопрос лишь в качестве и наполнении визуального ряда, который сегодня необходим «человеку смотрящему» как «свет в ночи». И если решать задачу

расширения востребованности классического искусства за рамками элитной целевой аудитории – искусственного слушателя, если пытаться приобщить и наполнить филармонические залы, то, возможно, следует сломать стереотип отношения к клипу как к чему-то второсортному и, учитывая отмеченные свойства жанра, использовать его возможности в продвижении информации и воздействии на аудиторию<sup>17</sup>.

В рамках данной статьи акцент сделан на более традиционных видах рекламы, что имело целью показать необходимость знания специфических возможностей каждого, при продвижении столь непростого «продукта», коим является музыкальное творчество. Очевидно, что спектр возможностей рекламы художественных событий на самом деле гораздо шире. Более того, можно говорить об интенсивном его расширении в контексте общего развития рекламных технологий. Огромные возможности продвижения творческих проектов открывает Интернет – не только в плане усовершенствования сайтов, специализирующихся на продвижении концертно-театральных услуг, но и в активизации социальных сервисов, анонсирующих события художественной жизни в среде заинтересованных пользователей и широко обсуждающих эти события. Интересен и процесс мгновенного «втягивания» в орбиту рекламы художественных событий всех креативных новшеств, появляющихся в сфере рекламных технологий, таких как *entertainment-маркетинг*, *product placement*, *мобильный маркетинг* и пр. Не менее любопытен и обратный процесс обогащения торговой рекламы задумками, возникшими в сфере продвижения не обычных товарных категорий, а творческого продукта, например, партизанский маркетинг или *арт-маркетинг*<sup>18</sup>. Сказанное ещё раз подтверждает, что реклама художественных событий как особая область деятельности, направленной на продвижение музыкальных и иных проектов в области высокого искусства, имеет свою специфику. Её понимание и внедрение особых её форм в практику филармонических организаций, муниципальных оркестров и музыкальных театров, способно сказать свое веское слово в споре, нет, – в борьбе за слушателя.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Например, статьи и диссертационное исследование А. Притчина «Теоретические проблемы рекламы художественных событий. Эстетический аспект» (М., 1999).

<sup>2</sup> См., например: Котлер Ф., Шефф Д. Все билеты проданы. Стратегии маркетинга исполнительских искусств. – М.: Классика XXI век, 2004; Лэтроп Т., Петтигрю Д. Промоушн музыкальных проектов // *Art-менеджер*. – 2004. –

№ 1–3; Корнеева С. Музыкальный менеджмент. – М.: ЮНИТИ, 2006.

<sup>3</sup> В их числе дипломные работы: Криулькова-Коренец М. Продвижение музыкального продукта в сфере шоу-бизнеса. – Ростов-на-Дону: ЮРГИ, 2008; Пономарёв М. Креатив в продвижении музыкального продукта на ростовском рынке. – Ростов-на-Дону: ЮРГИ, 2009 и др.

<sup>4</sup> Притчин А. Теоретические проблемы рекламы художественных событий. Эстетический аспект: автореф. дис. ... канд. философ. наук. – М., 1999.

<sup>5</sup> Там же. С. 17.

<sup>6</sup> Иншакова Н. Помощник рекламиста, или Редактор рекламных текстов. – М.: МЦФЭР, 2005. – С. 47.

<sup>7</sup> Напомним, что рецензия (от лат. *recensio* – «рассмотрение») – это отзыв, разбор и оценка художественного, научного, научно-популярного произведения (произведений) театрального искусства, кинематографа, пластических искусств, выставки, шоу и т. д. См. подробнее: Иншакова Н. Указ. соч.

<sup>8</sup> Следует уточнить, что ГОСТ 7.60–2003 относит афишу по характеру информации к видам печатной рекламы. Согласно определению, «Афиша – издание сообщающее о каком-либо культурном мероприятии и предназначенное для расклейки». Однако по месту расположения афиша принадлежит в большей мере к наружной рекламе.

<sup>9</sup> Шейган Р. Гастроли // Музыкальное и театральное продюсирование: российский и зарубежный опыт. – М.: Арт-менеджер, 2008. – С. 166.

<sup>10</sup> Плакат как самостоятельный феномен возник примерно в середине 19 в. Отдельные его образцы встречались и в 18 веке, но при их создании использовались трудоёмкие технологии (ксилография, гравюра на меди), поэтому тиражи их были малыми. Появление литографии в конце 18 века существенно удешевило процесс печати, сделало его более массовым, хотя он и оставался чёрно-белым. Подлинный прорыв начинается с появления цветной литографии. Virtuозным мастером этой техники был самый популярный плакатист 19 века Жюль Шере. Ему приписывают создание плакатного стиля с его броскостью, лаконизмом, цветовыми контрастами, органичным сочетанием шрифта и изображения. В жанре театрально-концертной афиши работали такие мастера живописи, как Тулуз Лотрек, Анри Матисс, Пьер Боннар, Альфонс Муха, Василий Кандинский, Александр Родченко и др.

<sup>11</sup> Курманаевская Е. Методика работы над плакатом (графический дизайн). – Ростов-на-Дону: ЮРГИ, 2007. – С. 4.

<sup>12</sup> Курманаевская Е. Плакат в Российском дизайне // Социокультурные проблемы дизайна. – Ростов-на-Дону: Антей, 2008. – С. 162.

<sup>13</sup> Олег Савостюк – народный художник России, действительный член Российской Академии художеств, почётный президент АИАР (ЮНЕСКО), профессор МГАХИ им. В. И. Сурикова. Родился в 1927 году. В 1953 году закончил Московский государственный художественный институт им. В. И. Сурикова. Учился у таких известных художников, как Д. Мочальский, М. Черемных, М. Родионов, Ю. Рейнер, Н. Пономарёв. Олег Савостюк – известный мастер изобразительного искусства Российской Федерации, работает в различных областях живописи и графики. Произведения художника хранятся в Государственной Третьяковской галерее, в Государственном Русском музее, в Театральном музее им. Бахрушина, в других музеях Российской Федерации; в Музее Современного искусства в Варшаве, а также в музеях и частных коллекциях Болгарии, Великобритании, Германии, Испании, Италии, Канады, Польши, США, Финляндии, Франции.

<sup>14</sup> Лэтроп Т., Петтигрю Д. Промоушн музыкальных проектов // Музыкальное и театральное продюсирование: российский и зарубежный опыт. – М.: Арт-менеджер, 2008. – С. 55.

<sup>15</sup> Там же. С. 56.

<sup>16</sup> См. подробнее: Прокофьев А. «Клиповое сознание» как форма восприятия и результат воздействия современного телевидения // Наука телевидения. Научный альманах. – М.: ГИТР им. М. А. Литовчина, 2004. – Вып. 1. – С. 167–185.

<sup>17</sup> Разработка теории и практики создания клиповых форм представления классической музыки – одно из направлений научной деятельности кафедры музыкального менеджмента РГК им. С. В. Рахманинова.

<sup>18</sup> Подробно о креативных средствах продвижения см.: Пономарёва А. Креатив на региональном рынке маркетингово-коммуникационных услуг: исследования, аналитика. – Ростов-на-Дону: Мини-Тайп, 2009.

### Крылова Александра Владимировна

доктор культурологии,  
кандидат искусствоведения, профессор,  
проректор по научной работе  
Ростовской государственной консерватории  
им. С. В. Рахманинова



Е. В. СМІРНИКОВА

Саратовская государственная консерватория (академия)  
им. Л. В. Собинова

УДК 78.037(2)

## ФЕНОМЕН РОК-МУЗЫКИ В ПОНИМАНИИ ЕГОРА ЛЕТОВА

В данной статье внимание автора сконцентрировано на отечественной рок-музыке, природа и сущность которой раскрываются сквозь призму восприятия Егора Летова<sup>1</sup> – одной из культовых фигур русского рока, представителя сибирского рок-региона.

Почему именно Летов – лидер скандально известной омско-новосибирской панк-группы «Гражданская оборона»? Разве нет рок-музыкантов, более привычных по способам самовыражения, не вызывающих шок своими песенными опусами и манерой поведения на сцене, представляющей собой нечто среднее между балансированием гимнаста на канате и эпилептическим припадком<sup>2</sup>? Конечно, есть, но Егор Летов как человек и как музыкант – явление единичное в своём роде. Определённая временная дистанция (27 лет со времени формирования первого состава «Гражданской Обороны» и 3 года со дня кончины Летова) позволяет автору статьи объективно оценить деятельность лидера сибирского панка. В отличие от признанных отечественных рокеров (В. Бутусов, Б. Гребенщиков, К. Кинчев, Ю. Шевчук и др.), переживших период запрета и гонений, а затем начавших новую «официальную» творческую жизнь, Летов навсегда остался в подполье. «Его отношение к *любой* [курсив мой. – Е. С.] системе характеризовалось враждебностью и неприимостью: рок-н-ролл для него – это вечный протест. Избрав панк-рок (один из самых эпатажных и антиэстетичных музыкальных стилей) средством самовыражения, Летов поднял его на совершенно иной художественный уровень, обогатив глубокими по со-

держанию текстами и мелодиями, замешанными на синкретическом единстве рок-н-ролла и русских аутентичных песенных интонаций. “Философский панк”, – так определили журналисты рок-самиздата стиль “Гражданской Обороны”» [4]. Егор Летов – один из немногих (едва ли не единственный) панк-рокеров, способных к осмысленному и свободному рассуждению не только о судьбах России, русского рока, но и о кризисе культуры в мировом масштабе, размышлению об идеях Достоевского, Сартра, Борхеса, Гумилёва и других мыслителей прошлого и настоящего. Именно Летов собрал одну из самых крупных аудиоколлекций западного и русскоязычного рока, а также – библиотеку, насчитывающую почти тысячу наименований книг – шедевров мировой литературы и философии.

Автор статьи даёт реконструкцию творческих и мировоззренческих принципов Е. Летова, раскрытых в ключевых для него понятиях-символах: рок-музыка, свобода, творчество, бунт, сопричастность неким высшим силам. Материалами для исследования являются «документы эпохи» – тексты двадцати интервью, записанных с музыкантом в период с 1988-го по 1997-й год и опубликованных в рок-журналах и газетах России (Москва, Петербург, Барнаул, Новгород, Новосибирск, Омск, Ростов). С целью обнаружения и более полного понимания вышеназванных символов был сделан отбор фрагментов из этих двадцати текстов, в которых акцентируются «я-высказывания» Летова о себе, процессе творчества, сути русской рок-музыки и миссии рок-музыканта.

Для более полного постижения мировоззрения Е. Летова попытаемся охарактеризовать жизненный и творческий стиль<sup>3</sup> рок-музыканта, отражающий систему его ценностей, отношений к различным сферам объективной (окружающий мир) и субъективной (внутренний мир, психологическое пространство) реальности. При обращении к данной теме нами учтён тот факт, что попытка структурировать (привести в систему) творческий «космос» рок-исполнителя противоречит его жизненной установке на постоянную борьбу со всяческими системами. Тем не менее, аксиология, идеология, онтология культуры и человека, религиозные размышления, своеобразная философия читаются в его интервью, данных в разные годы, и в его песенных циклах. Эти разрозненные идеи складываются в целостный и многозначный мировоззренческий феномен, нашедший подтверждение не только

в творчестве, но и в жизни Е. Летова<sup>4</sup>. Так как каждый из указанных аспектов достоин подробного рассмотрения, в рамках данной статьи мы сосредоточимся на аксиологическом (ценностном) измерении летовского мировоззрения.

Особо следует отметить некую спонтанность и подвижность, порой – непостоянство декларируемых музыкантом идей, что объясняется его стремлением к отрицанию самого-себя-сегодняшнего, преодолению «системы в себе». Однако при внимательном рассмотрении летовских высказываний совершенно явна незыблемость основных смыслоносных принципов его мировосприятия. Воссоединяя факты и относясь к ним предельно корректно, удалось соотнести философию Летова<sup>5</sup> с биографическими сведениями из его жизни, во многом явившимися одновременно причиной и следствием созданной им своеобразной «эстетики обороны».



Краткую историю становления «Гражданской Оборонь» и её создателя целесообразнее рассмотреть сквозь призму триады понятий «андеграунд-психоделия-блюз», предложенной В. Сыровым и обозначенной им в качестве фундамента рок-культуры [5, с. 34]. В книге «Метаморфозы рока...» автор концентрирует внимание на многообразных стилевых проявлениях рок-музыки, обращаясь к западным образцам. Развивая мысль В. Сырова, сделаем акцент на первых двух составляющих («андеграунд» и «психоделия») и рассмотрим их функционирование в жизненно-творческой концепции<sup>6</sup> Е. Летова как представителя сибирского рока.

Свою «творческо-политическую автобиографию» (обозначение Летова) Егор Летов начинает с 1982-го года – с момента формирования первого состава панк-группы «Посев». Совершенно отчётливо музыкант обозначает «предпосылки творчества»: «Первую половину жизни человек наполняет себя чужой информацией ... Вот и я, до 1983-го года занимался тем, что собирал информацию. Много читал, смотрел фильмы, слушал музыку, изучал философию, разные духовные практики. Но творчество начинается тогда, когда вокруг тебя... нет того, что бы ты хотел увидеть или услышать. Я постепенно пришёл к тому, что хотел услышать определённую музыку и определённые тексты. Но, так как их в реальности не нашлось, я был обязан создать их сам» [4, с. 134]. Вскоре состав коллектива изменился, изменилось и название: стимулом к его возникновению стал висевший на стене плакат с надписью «Гражданская оборона». «Это действительно оборона, то есть защита личности от тоталитарного насилия...» [с. 30]. Так название коллектива стало и «руководящей идеей», и основополагающим принципом творческой концепции музыкантов, основу которой составляет активный духовный протест против системы во всех её проявлениях.

В начале творческой деятельности эпатаж группы носил «чисто футуристический характер» [с. 134]. В первых двух альбомах («Поганая молодёжь» и «Оптимизм») группа исповедовала чистый абсурд и футуризм: «Абсурд, как принцип максимального бунта по отношению к логической реальности» [с. 134]. С середины 1985-го года деятельность «Гражданской обороны» стала тесно смыкаться с политической: «Поскольку реальность была воплощена в определённые политические формы, для её преодоления... пришлось действовать на политическом уровне... Тогда мы написали первые песни, которые можно считать антисоветскими» [с. 134-135].

В конце 1985-го года музыкантами группы и их окружением заинтересовались представители Госбезопасности: во-первых, они сочиняли и исполняли антисоветские песни, во-вторых, читали запрещённую в то время литературу (непубликуемые в 1980-е книги Аксёнова, Стругацких). Кого-то срочно забрали в армию, с иных взяли расписки о том, что они не будут общаться с Летовым, а для самого «виновника трагических событий» наказание было сверхстрогим: на три месяца он был помещён в психиатрическую больницу и прошёл «курс идеологического лечения» нейролептиками. Чтобы в сложившихся услови-

ях остаться живым и мыслящим человеком, Летов принимает волевое решение: «чтобы не сойти с ума, я должен творить. Я целый день ходил и сочинял: писал рассказы и стихи» [с. 135], которые и передавал через решётку вещавшему его товарищу.

Тем не менее, «опасная» деятельность музыканта продолжалась: несмотря на то, что, выйдя из больницы, Летов оказался в полной изоляции, он научился играть на всех инструментах, чтобы записывать свои новые песни в одиночку. В тот период им было записано пять альбомов: «Красный Альбом» (1986), «Мышеловка» (1986), «Хорошо!!» (1987), «Тоталитаризм» (1987), «Некрофилия» (1987). Все они отразили единое настроение автора и стали своеобразным свидетельством того опасного и неустроенного бытия, в контексте которого существовал Летов.

В 1988-м году после «профашистского» концерта в Новосибирске музыкант был объявлен в розыск с целью вновь поместить его в психиатрическую лечебницу. Однако, будучи предупреждён о начавшейся «охоте на волков»<sup>7</sup>, Летов целый год вёл бродячую жизнь советского хиппи (путешествия автостопом, концерты в подвалах и т. д.). Дальнейшие события стали настоящим испытанием на прочность: группа обретает известность в «узких» кругах, даёт много концертов. Летов продолжает путь духовных исканий и обращается к «метафизическим поискам» [с. 136], продолжаясь с 1990-го по 1992-й год. По словам музыканта, «эти поиски были связаны с ЛСД, с медитацией, с дыханием и со всевозможной трансцендентной работой» [с. 137]. Созданный в тот период альбом «Сто Лет Одиночества» стал этапом, продолжением которого мог стать уход в горы, в леса и дальнейшие занятия духовными практиками. Октябрьские события 1993-го года заставили Летова вернуться к реальности и заняться политической деятельностью, давая концерты в рамках проекта «Русский прорыв», расцененные рок-аудиторией «Оборонь» как предательство по отношению к декларируемым идеям. «Любая власть, – рассуждает Летов, – это тираническая Система, осуществляющая произвол во имя “князя мира сего”» [с. 137], поэтому, несмотря на участие в указанной акции, Е. Летов не примкнул ни к одной из существующих в тот период политических партий. Его кредо – всегда быть против. Против кого и чего? Ответ на этот вопрос будет дан ниже.

До начала 2000-х годов концерты группы проходили вдали от Москвы и Петербурга, сопровождаясь происшествиями, выступлениями нацистов, крушением концертных залов и молодёжными волнениями. На сцене во время выступлений появилась военизированная охрана (те самые службы Госбезопасности, которые в своё время преследовали музыканта, теперь охраняли его от собственных поклонников).

Последние годы «Гражданская Оборона» много работала в студии, записывая очередные альбомы, появляясь на публике всё реже и реже. Масштабное концертное турне по России было предпринято в 2004-м году и посвящено 20-летию группы. 19 февраля 2008-го года Егор Летов скоропостижно скончался в Москве от сердечного приступа. Так завершилась земная история «Гражданской

Обороны», но до тех пор, пока летовские песни актуальны для определённых кругов слушателей, метафизическая история группы будет продолжаться<sup>8</sup>.

Суммируя факты истории группы, высветим их сквозь призму социального контекста 1980-х–2000-х годов, неразрывно связанного с явлением андеграунда, в который «Гражданская Оборона» во главе с Е. Летовым оказалась прочно «встроена». Несмотря на резко изменившееся отношение властей к рок-культуре, полностью легализовавших её со второй половины 1990-х годов, группа Е.Летова оставалась аутсайдером: видеозаписи концертов никогда не обрели статус телевизионной трансляции; на радиостанциях песни «Обороны» звучали очень редко и только в специализированных тематических программах; кассеты, пластинки и диски выпускались в ограниченном количестве с пометкой «Ненормативная лексика» и распространялись в рок-магазинах, посещаемых ограниченной группой людей, интервью музыканта печатали только в рок-журналах и самиздате.

Андеграунд противопоставил себя массовой культуре и функционировал вне системы шоу-бизнеса. Западный музыкальный андеграунд связан, прежде всего, с некоммерческими версиями джаза и рок-музыки. На отечественной почве андеграунд охватывает диссидентство, авангард, альтернативы [5, с. 32]. Формулируя характерные признаки эстетики «подземелья», В. Сыров отмечает два аспекта, первый из которых можно назвать идейным, находящим выражение в оппозиции официальной идеологии, образу жизни, мышлению и культуре, а второй – духовным, направленным на сопротивление обществу насилия и потребления, а также – стремление расширить границы сознания, заглянуть за рамки видимого мира.

Главной идеей андеграунда был и остаётся протест, находящий яркое выражение и в мировоззрении, и в творчестве Е. Летова. И если протест против тоталитарной системы («держу анти тоталитарный фронт»), существующей власти («Новый 37-й»), мещанства и равнодушия («Джим Моррисон умер на твоих глазах, а ты остался таким же, как был») есть неотъемлемая составляющая летовского мировидения (как и мировидения всех без исключения рок-музыкантов), то протест против себя самого и своих поклонников – прерогатива лидера «Гражданской Обороны». Как правило, музыканты противопоставляют окружающему миру своё духовное пространство, созданное по типу утопического «города Солнца», в котором действуют законы Добра, Справедливости, Борьбы против Зла, Высокой Духовности. «Нутро» Летова страшно: через слова песен и музыку к слушателям обращается человек, сконцентрировавший в своей душе огромное количество боли. Это и отчаяние «безногого солдата», находящегося в окружении «заведомой гундосой лжи», и ощущение собственного бессилия в противостоянии власти («Мы – лёд под ногами майора»), и безысходность борьбы («солдатами не рождаются – солдатами умирают»), и восприятие жизни как постоянной войны («винтовка – это праздник»), и иступлённый крик Иисуса Христа («Иуда будет в раю! Иуда будет со мной»), и осознание крушения этого мира («энтропия растёт»).

Таким образом, все песни лидера «Гражданской Обороны» *отрицают* наличие в этом мире Добра, Любви и Справедливости. В художественном измерении Летов прибегает к достаточно редкой форме отрицания и себя, и мира: по сути, он беспредельно правдиво рассказывает о существовании *такой* Души в *таком* мире и единственное, что он может этому противопоставить, это *сопротивление* как способ отношения к реальности. На уровне человеческого бытия принцип отрицания также находит яркое проявление: как только Летов ощущает свою принадлежность к какой-либо сформировавшейся системе, он совершает очередной «немислимый шаг» и вновь оказывается в оппозиции и к внешнему миру, и к себе-самому-прежнему. Так, 13 апреля 1990-го года «Гражданская Оборона» перестаёт существовать как коллектив, который, по мнению его лидера, начал становиться частью «придворного попса» [4, с. 76]. Спустя несколько месяцев спонтанно сформировался проект с названием, которое не принято озвучивать по этическим соображениям. И это – очередной летовский «камень в огород» официоза. Отрицанию подвергается и аудитория группы в том случае, если она начинает создавать из исполнителя «сладкозвучный, угодный ей миф» [с. 77].

Таким образом, можно говорить о включённости «Гражданской Обороны» в агрессивный социальный контекст, который отчасти был инициирован самим Летовым, его установкой на «протест, вечное восстание», непримиримую войну против системы, против общества сытых, против миропорядка.

Психоделия – второе из триады понятий «андеграунд-психоделия-блюз» – представляет собой широкоохватное явление, включающее в себя различные формы иррациональности от раннехристианской мистики и буддистской медитации до изменения сознания с помощью ЛСД и иных психостимулирующих средств. По мнению В. Сырова, «фармацевтический» аспект психоделии локализуется во второй половине 1960-х, тогда как её философско-этический пласт оказывается намного шире, что позволяет отнести рок-музыку к сфере современных духовных исканий [5, с. 33].

Для Летова психоделия является одним из основных условий познания и творчества. Несмотря на то, что «Гражданская Оборона» существовала в 1980-х–2000-х годах, когда «фармацевтика» рока утратила актуальность, Летов по ощущению, мировосприятию и интенсивности протеста относит себя и «Оборону» к 1960-м [4, с. 55]. Группа как бы «застыла во времени» – в «золотом» периоде становления западного рока с его многочисленными молодёжными движениями, Вудстоком и последовательно воспроизводила его духовную энергетику на отечественной почве.

Вновь подчеркнём, что «медикаментозный» фактор оказал влияние как на бытие, так и на творчество Е.Летова. Вся сознательную жизнь он ощущал присутствие иррационального, страшного, неведомого и притягательного одновременно. Отсюда и его «метафизические искания» – эксперименты с дыханием, различными духовными практиками, ЛСД и иными психостимуляторами, дающими возможность выйти за рамки человеческого сознания. Результат подобных

«акций» – создание ряда композиций, резко выделяющихся из всего творческого наследия музыканта неординарностью образов, манерой подачи текста и музыки как потока сознания, предельной эмоциональной накалённостью исполнения (не только пение «на разрыв аорты», но и впадание в состояние транса на сцене, что зачастую вызывало транс и в зрительном зале). Среди такого рода песен сам Летов называет «Русское Поле Экспериментов», «Прыг-скок», «Про Дурачка», «Как в Мясной Избушке Помирала Душа».

Данный аспект творчества представляется чрезвычайно неординарным и требует специального исследования, которое будет продолжено нами в следующих работах. В контексте данной статьи лишь констатируется актуальность психоделической составляющей мировосприятия музыканта, подчёркивается специфичность его творческой концепции.

Далее, анализируя немногочисленные интервью Егора Летова, попытаемся обозначить наиболее важные для него творческие и жизненные принципы. Прежде чем мы обратимся к осознанию основ его мировоззрения, необходимо заметить, что Летов – сложный собеседник для журналистов: его яркие и порой шокирующие суждения выдаются в нём нестандартно мыслящего и интеллектуально независимого человека, преодолевающего инерцию привычных мыслей и оценок. Итак, представим авторский стиль Е. Летова и обозначим его ключевые понятия.

Особое внимание следует уделить абсолютной слитности, тождественности жизни и творчества: как правило, свою автобиографию Егор начинает не с детства, которое вспоминает редко и общо, а с собственной рок-истории (увлечения рок-музыкой различных направлений, чтения книг и формирования первого состава группы «Посев»). Таким образом, актуальной становится проблема имиджа, а точнее – «срастания» маски и лица, столь распространённого в среде рок-музыкантов. Г. Кнабе, размышляя о природе и роли рок-имиджа, акцентирует момент противоречия между реальным жизненным поведением и образом, созданным / придуманным для сцены [1, с. 46]. «В этом противоречии жизнь не остаётся собственно жизнью, а искусство – собственно искусством» [там же]. Это напряжение переносится внутрь субъекта и оказывает на него разрушительное действие: периодически и в западном, и в отечественном роке самые неординарные и талантливые музыканты заканчивают свою жизнь суицидом (К. Кобейн, А. Башлачёв, Д. Селиванов).

Имидж, как правило, сливался с человеческой сущностью музыканта, облёченного и обречённого с небывалой интенсивностью прожить именно *свою-чужую* жизнь, начало и конец которой были сочинены им самим. Е. Летов относился к числу тех, кто «сам покоряет и лепит свою обетованную реальность», не давая ей шанса «превратить его в слякотное “увы”» [4, с. 81].

Своим существованием на Земле Летов буквально творил миф: «... дело в том, что я не соотношу себя, своё настоящее “я”, свою истинную, нетленную суть с тов. Летовым Игорем Фёдоровичем, 1964 года рождения, проживающим по адресу... и т. д. Я и есть та сила, которая строго,

заботливо и бережно хранит, ведёт меня и спасёт из всех каждодневных мучительных ловушек. Мы все на “ГрОб-Рекордз” ... в некотором роде – одержимые воплощители, исполнители некоего высшего ... предназначения. Отдавая себе в этом отчёт или не отдавая, каждый из нас делает то, что может и что должен» [там же]. По мнению Е. Летова, человек изначально – ничто, «кукиш в кармане», способный вырасти «до Великих Небесных, до Вечности» только если «за его спиной образуются ... Вечная Идея, Вечная Истина, Вечная система ценностей, координат... То есть, вся ценность индивидуума равна ценности идеи, которую он олицетворяет, за которую он способен измерить – даже не так... – без которой ему не жить. Тут уж разговор не об «идее» даже, а о СУЩНОСТИ [выделено автором. – Е. С.], которая выше всех идей, которую, скорее всего, и *не выбираешь*... [курсив мой. – Е. С.]», [4, с. 49].

Эта «Вечная Идея» для музыканта и есть *Истинное, Настоящее, Нетленное*, то, что *Свободно*.

Свобода – ещё одно важное понятие философии Е. Летова, краеугольный камень не только его творчества, но и его жизни. Категория Свободы становится идейным центром, притягивающим к себе другие смыслополагающие символы. Проясним логику рассуждений Летова, обозначенную им в беседе с журналистом в сентябре 1990-го года, выстроив в единую цепь высказывания рок-музыканта.

Итак, «бунт – это единственная свобода», а свобода – «она лишь одна – быть против». Быть против означает «держаться антитоталитарный фронт» и «это – единственное, что чего-то стóит. Единственная реальность ... единственная моя религия, которая выше Бога, выше Мироздания, выше Истины» [с. 80]. Религия требует веры. Во что же верует Егор Летов? «Я – человек, свято и отчаянно верующий в чудо. В чудо неизбежной и несомненной победы безногого солдата, ползущего на танки с голыми руками» [там же]. Тот, кто отважится на такой судьбоносный поступок, должен обладать «чудесной силой, нарушающей и попирающей вселенские законы и заповеди» [с. 81]. Чтобы стать проводником этой силы (той самой Вечной Истины?), необходима несокрушимая и безусловная вера в самого себя: «... и... кроме этой чудесной силы... я верю лишь в себя самого, в свою непримиримость... Всё это можно выразить одним словом – Свобода» [там же]. Круг замкнулся. Свобода есть альфа и омега летовского мировоззрения как в жизни, так и на сцене.

Практически все указанные выше категории оказываются определяющими для понимания Е. Летовым сущности рок-музыки. Рок – это всегда «вызов», «бунт», «побоище», «война», «преступление», «экстремизм», «ярость», «агрессия» [там же], то, что опять-таки сводится к СВОБОДЕ. Исходя из поэтических текстов песен Летова, можно говорить о том, что Свобода ощущается им и как некое божественное качество в человеке, знающее то, чего человеческому уму знать не дано. Поиск ответов на вечные вопросы Бытия сводится к утверждению: «Это знает моя Свобода» («Свобода», альбом «Сто Лет Одиночества», 1991-92).

Подводя итог рассмотрению символов Свободы, Протеста, Отрицания, интегрирующих разрозненные идеи в

целостную мировоззренческую систему, необходимо отметить, что центральным и многозначным понятием мировоззрения Егора Летова является Свобода. Через актуализацию этого символа он объясняет и суть рок-музыки, и феномен творчества, и способ бытия человека в этом мире.

Кроме того, можно выделить ряд характерных черт «летовского мировидения», которые в целом присущи и российскому року:

1) философия нигилизма, подразумевающая отрицание и протест против существующего политического строя, социальных и идеологических установок, духовной косности общества;

2) тождество жизни и сцены, наивысшей точкой которого становится трагическое слияние судеб музыканта и человека.

Рок-музыке сибирского региона присуще обращение к эпатажирующим музыкально-поэтическим стилям, в частности, к панк-року как наиболее жёстко и действенно выражающему идею протеста против официальной системы<sup>9</sup>.

Наконец, специфичным исключительно для мировосприятия Летова является понимание рок-музыки как жизненно-творческого принципа вечного протеста, абсолютизации понятия Свободы и тотальное отрицание как внешней, так и внутренней реальности.

Концепция «Гражданской Обороны» – яркий пример того, что отечественный рок, оттолкнувшись от западных образцов, приобрёл в процессе своего становления совершенно иные качества, отражающие специфические для нашей страны способы существования в искусстве и способы взаимодействия Поэта и Мира.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Егор (Игорь) Летов (10.09.1964–19.02.2008) – родился в Омске. Будучи художником-оформителем по образованию, посвятил свою жизнь музыке. Брат известного авангардного саксофониста Сергея Летова. В 1984-м году создал группу «Гражданская Оборона», которая стала культовой не только в сибирском регионе, но и во всей стране. Организатор Всесибирского панк-клуба. Изучал западную и русскоязычную рок-музыку, в совершенстве владел английским языком, осваивал отечественную и зарубежную философию, литературу и поэзию, эзотерику. Известен своим глубоко индивидуальным пониманием рок-музыки как духовного явления.

<sup>2</sup> «Гражданская Оборона» – это пощёчина, это стресс, который всегда с тобой», – так характеризовали своеобразие группы рок-журналисты [4, с. 14].

<sup>3</sup> По мысли Бюффона, «стиль – это человек», поэтому понятие стиля включает в себе и комплекс художественных средств выражения, характерных для конкретного художника, и способ взаимоотношений художника и мира.

<sup>4</sup> Для рок-истории стало традицией трагическое совпадение содержания песен и реальных судеб музыкантов.

В отечественном роке достаточно вспомнить А. Башлачёва.

<sup>5</sup> На наш взгляд, «философия» – вполне оправданное определение для системно выстроенных, субъективно и объективно обоснованных воззрений музыканта.

<sup>6</sup> Обозначая концепцию как жизненно-творческую, мы подчёркиваем слитность судьбы человека и творческого пути музыканта. Определённая мера тождества между жизнью и сценой – одна из отличительных черт отечественного рока.

<sup>7</sup> «Охота на волков» – название песни В.Высоцкого.

<sup>8</sup> Созвучными представляются слова из песни А.Башлачёва: «Я хочу дожить, хочу увидеть время, когда эти песни будут не нужны...».

<sup>9</sup> Большинство групп сибирского региона, творческий расцвет которых приходился на 1980–1990 годы, являлись «дочерними» проектами «Гражданской Обороны» и исповедовали схожие музыкально-стилистические и мировоззренческие принципы. Среди наиболее известных следует назвать сольный проект Яны Дягилевой, группы «Чёрный Лукич», «Спинки Мента», «Инструкция По Выживанию».

## ЛИТЕРАТУРА

1. Кнабе Г. Феномен рока и контркультура // Вопросы философии. – 1990. – № 8. – С. 39–61.

2. Кормильцев И., Сурова О. Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция // Русская рок-поэзия: текст и контекст: сб. науч. тр. – Тверь, 1998. – Вып. 1.

3. Королёв О. Краткий энциклопедический словарь джаза, рок- и поп-музыки. Термины и понятия. – М.: Музыка, 2006.

4. Летов Е. Я не верю в анархию: сб. ст. – М.: Лист Нью, 1997.

5. Сыров В. Стилевые метаморфозы рока или путь к «третьей музыке». – Н. Новгород: Изд-во Нижегородского ун-та, 1997.

6. Троицкий А. Рок в Союзе: 60-е, 70-е, 80-е... – М.: Искусство, 1991.

7. Цукер А. Рок в контексте современной музыки // Единый мир музыки. – Ростов н/Д: Изд-во РГК им. С.В. Рахманинова, 2003. – С. 306–333.

### Смирникова Елена Владимировна

аспирантка Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова,  
преподаватель музыкально-исторических дисциплин  
Саратовского областного колледжа искусств





Из истории зарубежной музыки

Г. Е. КАЛОШИНА

*Ростовская государственная консерватория (академия)  
им. С. В. Рахманинова*

УДК 78.01+78.037(4/9)

**ТЕОЛОГИЧЕСКИЕ КОНЦЕПЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ  
ОЛИВЬЕ МЕССИАНА**

**Н**а протяжении всей жизни Мессиаан пребывал в поиске Истины, постигая таинства бытия, раскрывая смыслы христианских откровений. «Основная идея, которую я хотел выразить, самая важная, поскольку это всеобъемлюще, – существование истин католической веры. Ряд моих сочинений предназначен освещать *теологические истины и католическую веру*<sup>1</sup>. Это – наиболее возвышенный, наиболее серьёзный, наиболее естественный, единственный аспект моего творчества, о котором я не буду сожалеть даже в час моей смерти», – писал он [цит. по: 5, с. 78]. Эта мысль – творческое и моральное кредо композитора. Религия для него всё: источник вдохновения, сюжеты, концепции. Его музыка воспевае красоту Божественной идеи во всей её многогранности и всеохватности. Он неуклонно стремится к выражению основной задачи своего творчества – единению веры и искусства. Для воссоздания языком звуков теологических идей Мессиаан разработал оригинальные художественные методы, непрерывно их совершенствуя. Цель настоящей статьи – показать сочинения Мессиаана в аспекте синтеза постулатов Веры и идей современной ему неокатолической философии. Конституируя связи его творчества с религиозной тематикой, авторы<sup>2</sup> этот аспект не затрагивают, в то время как его рассмотрение позволит расширить представления о мировоззрении и наследии композитора.

Формирование Мессиаана-художника шло одновременно со становлением его мировоззрения. Религиозные потребности молодого человека соприкасались с его творческими порывами под воздействием замечательного композитора и органиста-импровизатора собора Notre Dame de Paris М. Дюпре и профессора М. Эмманюэля, который познакомил его со средневековыми музыкальными традициями, эволюцией восточного и греческого ладового мышления, учениями о ритме и форме. В консерватории осуществился акт «единения Веры и музыки» как исполнительский, творческий и религиозный экстаз. Устремление юноши к истине сродни поискам Бердяева, считавшего «двигателями своей внутренней жизни: искание смысла и искание вечности» [1, с. 77].

В 1930 году композитор становится органистом собора Св. Троицы. Здесь, будучи «включённым» в

ситуацию церковной литургии, сопровождая григорианскому хоралу, импровизируя между частями ритуала, он нашёл своё истинное призвание. Год спустя, он знакомится с философами Г. Марселем (другом Н. Бердяева) и Ж. Маритеном.

Мировоззрение Мессиаана связано с эволюцией католических учений и теологии в XX веке. В конце XIX века неотомизм стал официальной парадигмой католической церкви. Но с ним вполне успешно продолжали конкурировать направления, близкие к прежней, августианской, парадигме: католический спиритуализм, персонализм, экзистенциализм, тейярдизм<sup>3</sup>. В русле обеих ветвей обсуждается проблема взаимосвязи Личности и Абсолюта как ключ к пониманию источника исторического творчества индивида, его трансцендирования в стремлении к Божественному бытию. Только понимание теонимичности человека даёт ключ к пониманию источника творчества, его «трансцендирования», – заявляет экзистенциалист Г. Марсель, определяя «трансценденцию, как “схватывание меня Богом”», ибо «так происходит наиболее полная реализация человеческой свободы» [17, с. 71].

Тейяр де Шарден выдвигает концепцию эволюции космического целого: мистическое начало в конечном итоге призвано восторжествовать над рациональной цепью выкладок о внешней оболочке космической эволюции. «История Царства Божьего тождественна единению. Целостность божественной среды создаётся путём объединения всех избранных духов в Иисусе Христе» [18, с. 187]. Он считает, что в мире всё сакрально и подчинено стремлению к «воплощённому Христу». Христос – финальная цель космогенеза – именуется им «точкой Омега». Она имманентна, присуща миру явлений и трансцендентна ему, потому что находится за рамками творения, вне Времени и Пространства. Для Тейяра в каждом акте земной деятельности происходит становление «царства небесного». Как истинный последователь Фомы Аквинского, он провозглашает полную растворённость друг в друге «града божия» и «града земного» [3, с. 97–98].

Концептуализация идей философской теологии в единстве с догматами и канонами Веры красной нитью проходит через большинство творений Мессиаана, начиная с «Небесного причастия», «Рождества»<sup>4</sup>

вплоть до грандиозной оратории «Преображение», религиозно-философского симфонического цикла «Из ущелий к звёздам», оперы-мистерии «Святой Франциск Ассизский», созданных в последние годы. Причём, их жанровая палитра постоянно содержит в себе черты *религиозной проповеди*, включающей многочисленные лирические отступления автора в моменты снисхождения на него Прозрений и Откровений. Эмоциональное переживание религиозных абстракций, одухотворённое провозглашением идей Веры, наполняет сочинения композитора мощной энергией, патетическим «духом радости», создаёт эффект их особой светоносности.

Для проникновения в глубинный смысл его драматургических концепций, продолжим наш экскурс в область современной философской теологии, которая есть «рациональная деятельность, соотносимая с “уведомлением свыше”, получением знания в первую очередь из божественного Откровения, из религиозных Традиций или из религиозного Опыта» [8, с. 180]. Центральная проблема теологии – учение о Боге. Философское богопознание решает три основные, взаимосвязанные задачи. «Оно призвано, во-первых, продемонстрировать или подтвердить существование Бога; во-вторых, определить по возможности природу Бога; в-третьих, охарактеризовать отношения между Богом и миром, Богом и человеком» [там же, с. 200]. По мнению Х. Бека, человек не может непосредственно духовно созерцать Бога. Его миропознание чувственно опосредовано, а мир, при этом, не есть последняя абсолютная действительность, а лишь его «образ». Бог постигается «посредством отдалённого подобия в “зеркале” мира. Чтобы постичь Бога, метод познания должен создавать условия, для того, чтобы видеть Бога сквозь вещи» [там же, с. 221–223], ибо Бог пребывает в мире как его сокровенная основа. В зависимости от того, как рассматривается мир, Бог может представлять как вечный источник бытия, как устроитель мира, как абсолютное «ты» для человека. Сущность Бога в аспекте его действия – это познание, веление и любовь. Эти модели божественного абсолюта воплощены в «Трёх литургиях» [1, с. 123].

Осмысление Бога как основы мира, зависимость бытия мира от Бога раскрывается в понятиях «сотворение» и «сохранение». «Сотворение означает ... изначальное обоснование мира, полагание Богом начала мира» [8, с. 224] и исходит из Библии. Божественное продолжение существования мира, Его участие в эволюционных процессах тварного обозначается понятием «сохранение».

Бесконечная тайна становится Богом, если приобретает какой-то образ в «событиях Откровения, когда “вступает в условия конечного” мира, становясь “единством конкретного множества действий Откровения... и символом”» [там же, с. 239]. Диалектику контакта Бога и человека в Откровении Б. Вельте называет «абсолютным парадоксом», ибо

«Божественное ничто как тайна приближается к людям в конечном Образе, но Образ этот ощущается как “даль” в своей невозмутимой трансценденции» [там же]. В тексте «Трёх литургий» Мессиана идея парадокса опозитивирована: «Вы – говорящий в нас. Вы – молящийся в нас и сохраняющий тишину Вашей Любви. Вы рядом. Вы далеко. Вы – свет и мрак. Вы – вселенная и капля воды» (III часть).

Историческое изменение Образа Бога в событиях Откровений происходит в двух измерениях – во времени и пространстве. Временное измерение называется в появлении и уходе Откровения, пространственное – в культурных судьбах явленного Образа. И здесь большая роль отводится искусству как *художественно оформленной проповеди*, эмоционально заостряющей действия Слова. Ценность искусства, считает Г. Марсель, состоит в том, что «в произведении через материю этого мира (художественный образ) «просвечивает пред’осуществлённая в земное Божественная идея. Искусство становится вестником Бога, дорогой к Богу, и, в тем большей степени, чем сильнее ощущается в нём творческая сила гения» [17, с. 75]. Эти мысли разделяет Мессиа, утверждавший, что искусство призвано отражать красоту и славу Бога: «Я стремлюсь воспевать мою Веру, быть музыкантом-христианином» [цит. по: 16, с. 343]. По его представлениям, мир, окружающий человека, есть нечто временное, преходящее, конечное. Он полон ужасов и страданий, несовершенен и поэтому недостоин отражения в искусстве, которое призвано воссоздавать красоту вселенной, вечные истины Бытия. Истинно непреходящим и бесконечно многообразным композитор считает Божественно прекрасное как воплощение совершенной духовности, высшей красоты и гармонии природы. Будучи воплощением гармонии Вселенной, её совершенства, Божественная красота, находится в непрерывной подвижности и не может быть осознана как законченное качество. Она лишь постепенно приоткрывается людям через Таинства Веры и искусство. Мессиа любил повторять тезис о божественном происхождении музыкального искусства: лишь оно способно в соприкосновении с Божественной Благодатью раскрыть тайны Красоты как символа внутреннего совершенства Божества и божественного в человеке и Космосе. Музыка «должна стать орудием постижения Святого Духа в сумерках бытия» [там же, с. 353]. Его цель – «духовная музыка, которая была бы актом веры и, касаясь любых явлений, не потеряла бы касания божества» [14, с. 109]. Позднее, в своей речи на конференции в Нотр-Дам в 1978 г., он разделяет духовную музыку на церковную, которая есть *plant-chant* (григорианский хорал), религиозную музыку и «звук-цвет с ослепляющим восхищением». «Вся музыка, которая “с почтением” приближается к Божественному, Священному, Невыразимому есть настоящая религиозная музыка в полном смысле этого слова» [10, с. 234].

Но высшей формой музыки он теперь считает синтез «звука-цвета», ибо «для каждого звукового комплекса существует совершенно определённый цвет» [там же], меняющий окраску при движении комплекса по полутонам и октавам. Вот оно! Прозреть Истину через видимые звуки и слышимые цвета мира!

На протяжении всей жизни он пребывает в состоянии поиска высших Откровений. Вера в Провидение, божественный Промысел, побуждающий к духовному единению с Богом, становятся источником вдохновения Мастера. «Лишь человек, устремлённый к Богу и поэтому испытавший и принявший встречное прикосновение Божественного, и есть человек в полном смысле, то есть человек, реализовавший своё онтологическое предназначение», – полагает Мессиян [14, с. 107] и постоянно ощущает себя человеком Традиции. Присутствие Бога может открыть сам Бог. Поэтому Традицию можно определить как передачу и воспроизводство ситуаций, в которых Бог приходит к людям и остаётся с ними. Такое понимание требует Веры как личного самоопределения человека по отношению к новому знанию.

Для Мессияна Вера – всегда личностное *Событие*, она собирает и выявляет в человеке человеческое. «Душа вынашивается человеком всю его жизнь, чтобы родиться в Вечность ... Духовная жизнь есть жестокая борьба за Царство Божие в себе самом», – писал архимандрит К. Керн [11, с. 77]. Мессиян общался с ним в 50-е годы, посещал его проповеди. Именно от него композитор не раз слышал, что «Традиция – это передача духовного облика человека, живущего в синергии с Богом. В этой передаче Христос ... Духом своим вызывает у человека Веру и движение к Нему». «Опыт вхождения в Традицию надлежит делиться» [4, с. 187]. И Мессиян *делится* с нами этим опытом.

Он глубоко читал Писание, общался с ним ежедневно, ежечасно: «В должности органиста я обязан был комментировать тексты повседневной церковной службы» [цит. по: 16, с. 332]. Каждодневный опыт богослужебного комментирования отражается в поэтических текстах его предисловий. Почувствовав себя «призванным», он словом, музыкой, молитвой раскрывает сокровенное в Библии, в догматах Веры. Подчеркнём, что *Слово композитора* в его текстах к сочинениям – это не комментарии *к музыке*, как принято считать. Это его *истолкование* духовных канон<sup>5</sup>. Отсюда поэтический и несколько изысканный стиль, насыщенность текста разными источниками, дискуссионность изложения в соотношении символов, знаков Веры.

Мессиян прекрасно понимал и чувствовал, что всё, что явил миру Христос, всё, что им завещано, невыразимо словами. Это может воплотить только музыка и цвет. Создавая в своем творчестве храм Божий как ответ на Любовь Его, погружаясь в Откровения, он стремится раскрыть красоту Царствия Божия, желая приблизить его к нам, вызвать в нас акт Со-Творчества.

Чем больше Мессиян концентрируется на религиозной тематике, пронизанной христианской эмблематикой, тем сильнее его техника и фантазия сосредоточены на поисках новаторских выразительных средств и приёмах письма, способных выразить Божественное и Сверхъестественное. Источниками его стиля послужили средневековые григорианские песнопения, старинные церковные лады, пение птиц, индийские тала. Его ритмические приёмы позднее использовали авторы, работавшие в серийной технике<sup>6</sup>. Подобная синтетичность музыкально-выразительных средств объясняется поразительной многогранностью музыкальных, поэтических, цветоцветовых пристрастий, дерзостной фантазией композитора: «Если мне нравится писать таким образом, почему я не могу свободно отдалиться своей фантазии» [16, с. 110]. Григорианские песнопения привлекали внимание Мессияна ещё в консерваторские годы. С тех пор увлечение церковным искусством остаётся у него на всю жизнь. Другой важнейший компонент его стилистики – птичье пение. Орнитология была страстным увлечением композитора, его отношение к «птичьей фольклористике» поистине благоговейно, он неустанно объясняется в нежной любви к птицам – «своим великим учителям»: «Рождение Христа и пение птиц – это два подлинных явления. Первое неслышимое, но столь близкое композитору. Второе – близкое, но тоже неслышимое в своём символическом стремлении к свободе, к всеочищающей радости. На протяжении ряда лет я записывал в лесу пение птиц. Это не прихоть маньяка, это музыкальное сокровище. Я беру уроки у этих великих певцов» [цит. по: 13, с. 125]. В аспекте Веры, птицы – символ Святого духа и ангельского пения. В этом Мессиян – прямой наследник Св. Франциска Ассизского, читавшего проповеди птицам [5, с. 125]. Ритмы и интонации пения птиц наполняют все его творения. В упомянутой выше речи в Нотр-Дам он замечает, что невмы григорианского песнопения, фиоритуры которых расшифровываются различными вариантами, имеют много общего с руладами птичьего пения: «...певчий дрозд, полевой жаворонок, малиновка создают невмы. Самое замечательное в невме – это ритмическая гибкость, которая приводит нас к анклазе ионических стоп» [10, с. 233]. Так соединяются ритмическая свобода птичьего пения и прихотливость plain-chant, иллюстрируя идею Мессияна о связующей роли птиц в единении *горнего и дальнего*.

Ряд произведений прямо раскрывают постулаты неотомизма: кантата «Три литургии Божественного присутствия», оратория-мистерия «Преображение» Мессияна, опера-мистерия «Святой Франциск Ассизский». Все они – попытка соединения исполнителей и слушателей в едином порыве в процессе постижения и приобщения к таинствам Веры. Центральный момент такого сочинения – чудо Преображения Христа в одноимённой оратории, мистический контакт со Всевышним всех молящихся – чаемое

«трансцендирование», по Марселю, в «Трёх литургиях». Ощущая себя проповедником, религиозным комментатором, Мессиаан всегда сам создавал тексты вокально-инструментальных композиций, соединяя в них, казалось бы, несоединимое. В «Трёх литургиях Божественного присутствия» он создаёт свой авторский миф: *контаминирует* фрагменты канонических богослужебных литургий (молитвы к Пресвятой Троице, обращённые к Богу Отцу, Сыну и Святому Духу), ряд неканонических источников (стихи поэтов и свои собственные, тексты энциклопедий по ботанике, геологии, анатомии, астрономии), неокатолические идеи. В основе замысла – апология трёх Божественным ипостасям. Названия частей заимствованы из наименований песнопений католического обихода<sup>7</sup>. Художественный процесс «Литургий» реализует идею мистического опыта трансцендирования. Познание пространственно-временной структуры мира представлено в состоянии вечной «игры творения и разрушения». Автор стремится постичь суть Божественного как основы человеческой личности через Прозрение, молитву и мистическое Общение в Откровении.

Композиция Литургий построена полициклично и сферично. Три круга «священного времени» всякий раз замыкаются в одной точке: в конце каждой части возвращается лейтгармония и лейтмотив Божественного триединства, сворачивая пространство и время в точном согласии с концепцией Шардена (Бог-Христос есть предел космогенеза, точка «Омега», но он же есть Альфа – точка начала). Одновременно в кантате ярко выражены черты панентеизма. Тема Божественной игры проходит от первой части к последней через развитие фортепианной импровизации в середине I части, в вариациях типа *ostinato* рефрена II части и первого элемента III части. Как и положено в христианской трагедии<sup>8</sup>, процесс иерархически восходит к высшему ярусу – коде III части, которая вызывает аллюзию «растекающегося» времени в расширяющемся пространстве в соответствии с философскими рассуждениями А. Бергсона. Три части литургий воссоздают образ храма, в котором главный неф – центральный – третья часть, а первая и вторая есть левый и правый его пределы. В коде, зоне Просветления, построенной на теме Любви, струющийся космос последнего фрагмента музыки с его возносящимися и растворяющимися в пространстве звуками молитв, своего рода «воссоединение и вознесение» душ в едином усилении и устремлении, разрастание Храма до масштабов Бога=Вселенной=Бытия=Вечности. Так выстраивается Храм Божий=Церковь-Любовь, который есть Образ Царства Божия – единения обновлённого человечества и чаемый *третий этап* Божественного существования в человеке Святого Духа, Эра которого, по Мессиаану, должна сменить эру Христа – Эру Нового Завета. Символом же первой части является Иисус Христос, второй – Бог-Отец, принимающий вознесшего Спасителя. Это и есть доказательство

Присутствия Бога через идею Веры и Откровения как сакральный смысл Причастия. Следовательно, «Три Литургии» Мессиаана, приоткрывая таинства Веры, сакральные смыслы Бытия, являя собой образец мистерии духа, устремлённого к Христу.

Оратория «Преображение» и опера-мистерия «Святой Франциск» овеяны тем же чувством благоговения и трепетной религиозности. В «Преображении» повествование ведётся от имени Евангелиста, а большую часть сочинения занимают хоровые медитации и хоралы. Контаминация текстов из Евангелия, произведений Фомы Аквинского, отца современного неотолизма, культовых песнопений сконцентрирована вокруг двух событий – ожидании чуда Преображения Господня перед лицом апостолов – Петром, Иаковом, Иоанном. Погружения в молитвенное состояние, экстаичность и религиозные экзальтации напоминают «Заповеди блаженства» Сезара Франка. Важнейшим моментом музыкальной драматургии «Преображения» является картина Светящегося облака, возникающего над Иисусом в момент Его Преображения, что знаменует фрагмент молитвы *Credo*: «Света Истина от Света Истина». В опере-мистерии ту же мысль воплощает «светящийся крест» («лучи лазера», которыми Франциск крестит птиц-вестников и которые «разлетаются» на четыре стороны, символизируя стороны света, четыре времени года, четыре конца креста). Противовесом этой картины становится трагический эпизод «Стигматы», где Св. Франциск слышит голос распятого Христа (исполняется невидимым хором), и, переживая страшные мучения Спасителя, покрывается его ранами и шрамами. Экстатические молитвы и проповеди героя акцентируют моменты явленных Франциску Откровений: сцены «Ангел-музыкант», где звучит музыка небесных сфер, и «Смерть и новая жизнь», где Ангел-проводник сопровождает вознесение души Святого. Финал утверждает основную цель Нового завета: дарование спасения и вечной жизни душе праведника. Драматургия оперы-мистерии погружается в молитвенные медитации, в глубинный психологический уровень или восходит во вневременной, мистико-символический уровень. Главный герой охарактеризован тремя григорианскими лейтмотивами, молитвенными погружениями, видениями и проповедями. Дифференциация многоярусных, полихромных пространств осуществляется с помощью системы лейтмотивов, среди которых главенствуют мотивы-символы Бога-Отца, Иисуса Христа, Веры, Ангела, Чуда, Времени, Пространства, Тишины, Птиц-вестников. Полисемантические лейттемы представлены григорианскими хоралами, лаудами, фактурные комплексы символизируют сферы светлой и тёмной энергии Космоса. Вся мистерия пронизана волнами религиозного вдохновения, экстазом Откровения и Со-Творчества.

В фортепианном цикле «Двадцать взглядов на Лик младенца Иисуса» ведущей линией фабульной контаминации является Рождество Спасителя с



персонажами, традиционными для рождественского цикла. Из апокалипсиса и книги пророка Иова заимствован образ Христа в конце времён и в мирской повседневности: «Неужели величие его не устрашает Вас, и страх не нападает на Вас»? Здесь же ассоциации с иконой («Первое причастие Девы»), средневековой гравюрой («Поцелуй младенца Иисуса»), старым гобеленом («Слово Господне»). В теософской программе обсуждаются проблемы богопознания, вокруг которых композитор разворачивает дискуссию с позиций Веры. В предисловии это собрано в мистико-религиозный текст с символическими персонажами. Среди них – Бог-Отец, Церковь-Любовь, Звезда, Дева Мария, Крест, Высота, Время, Дух Радости, ангелы, Всемогущее Слово, Пророки, Пастухи и Волхвы, Тишина, Страшное Миропомазание. Взаимодействие в цикле религиозных символов, понятий, идей, персонажей, сложных философских категорий Времени и Пространства, Вечности создаёт иллюзию мистериального инструментального театра, «действие» которого «вращается» вокруг концептов Веры.

Главная цель мистериальной дискуссии – понятие *regard* (взгляд) – концентрирует в себе смысл духовного прозрения: «Светильник для тела есть око» [МФ, 6, 22-23], в то же время это – луч, мгновенно соединяющий пространство, всё и вся, но это – ещё и Божественное откровение, чаемый контакт с «трансцендентным». Ещё один уровень смыслов – философский, объединяющий собственно теософию (мудрость Бога), и философию (любовь к мудрости). Оба эти аспекта подводят нас, как у Бергсона, к сопряжению представления о «длящемся» пространстве и «свёрнутом» времени. В этом смысле – *взгляд* – Цель, точка Постижения, *точка Омега* (как у Шардена), то есть «свёрнутое Время». Так же сакрален смысл другого слова в названии цикла – Лик. Он есть бергсоновский «Образ», запечатлевающийся в памяти сознания. В иконах, во фресках Лик – то чисто духовное, что проявляется в человеке и человечестве, как становление «Образа» Бога. Лик соединяет человека и Бога, высвечивает Божественное в человеке и человеческое в Божественном, ибо Лик – сакральный смысл Богочеловека. Именно это приводит нас к младенцу Иисусу, возвращает в рождественскую историю как пророческую весть о великом Спасителе человечества: «Младенец вовлекает нас в целую серию ассоциаций с образами-символами невинности, чистоты, любви, творения»<sup>9</sup>.

Начальное число 20 вводит числовую символику. Центральной точкой является «Рождество» – 13-й «Взгляд». До него 12 частей – как двенадцать апостолов, двенадцать пророков, двенадцать колен израилевых, двенадцать месяцев (год – круг). После него 7 пьес символизируют семь дней творения (пьеса «Им создано всё»), но семь – сумма трёх (троица) и четырёх (крест). Символ Креста есть точка пересечения Времени и Пространств. Числовая игра, затеянная композитором, реализует эффект временных обращений и взаимо-

действий. Образ пророков и пастухов (пастырей) появляется во второй половине цикла, а «Взгляд Креста» в первой. Подобные взаимоперекрещивания создают эффект пронизанности религиозно-символического пространства цикла «лучами-контактами». Каждый Взгляд обращён к центру – Лику младенца. Поэтому геометрическая интерпретация формирующегося художественного пространства произведения сферична и планетарна, образует некий аналог зримого и незримого космоса с центром, фокусирующемся в облике младенца Иисуса Отца, Сына и Святого Духа. Из Рождественского цикла и Благовещения появились части Звезда, Дева, Дух радости, Первое причастие Девы, Рождество, Поцелуй младенца Иисуса, Взгляд пастухов, волхвов, ангелов. Из текста Кредо: Взгляд Отца, Взаимодействия (контакт человека и Бога), Взгляд сына на сына, Креста, Времени, устрашающего миропомазания, Церкви-любви, пророков. Из Пасхального – «Я сплю, но мое сердце бодрствует» (Гефсиманский сад). Сон как совмещение времён и пространств – в пьесах «Поцелуй младенца» и «Я сплю, но мое сердце бодрствует». Автор трактует её как «поэму мистической любви»: «Иисус любит нас в своём воскресении и даёт нам забвение». В последовательности частей цикла, помимо Рождественской и Пасхальной историй явственно проступает текст *Символа Веры*<sup>10</sup>. Это и есть *сверхконцепция целого*. В обертонах первой пьесы «Взгляд Отца» вызвучивается григорианский хорал Credo XII века, интонации которого вплетены в музыкальную ткань ряда пьес: «Им создано Всё», «Взгляд сына на сына», «Всемогущее слово», «Взгляд Церкви-Любви». Это своего рода музыкальный «взгляд» автора через века, ибо «через Традицию от поколения к поколению, от человека к человеку в *горизонтальном* течении истории воспроизводится *вертикальное* событие – схождение Христа в души верующих» [11, с. 272]. Так синтезируются идеи Т. де Шардена, А. Бергсона и важнейшие основы Христианства (Рождение и Смерть Спасителя, его Воскрешение, постулаты Веры и Церкви-Любви).

Мессиян – личность во всех смыслах универсальная: композитор, пианист, органист-импровизатор, педагог, вдохновенный поэт – автор изысканных текстов. Но при этом ещё философ-просветитель, проповедник-мыслитель. Будучи музыкально-поэтической (а порой и светоцветовой) проповедью чуда Веры, раскрывая её концепты, неся в себе Свет Священного Писания, большинство его сочинений ведут напряжённый вербальный и музыкальный диалог с идеями теологов XX века. Кто-то может возразить, сославшись на самого Мессияна, что «Господь выше слов, мыслей, концепций, выше нашей земли и нашего солнца, выше тысячи звёзд, которые нас окружают, выше и вне времени и пространства, всех вещей, которые словно прикреплены к Нему» [10, с. 235]. Идя вслед за мыслью и чувством великого художника, мы вовлекаемся им в постижение высших истин бытия. «Для дела искупле-

ния и спасения можно обойтись и без творчества. Но для Царства Божия творчество человека необходимо. Новое, завершающее Откровение будет откровением творчества человека. Это и будет чаемая эпоха Духа. И в ней, наконец, реализуется христианство как ре-

лигия Богочеловечества», – писал Бердяев [1, с. 200]. И далее: «Творчество есть продолжение миротворения» [там же]. Всем своим существом Мессиян стремился приблизить эту эпоху Духа, включая и нас в Традицию Веры, в духовное Со-Творчество.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Курсив мой. – Г. К.

<sup>2</sup> См.: 2; 5; 9; 12; 13; 15; 16.

<sup>3</sup> К августианской ветви принадлежат философы Т. де Шарден, композитор П. Хиндемит. Неотомисты: П. Клодель, М. Жакоб, А. Жоливе, О. Мессиян.

<sup>4</sup> См. анализ некоторых концепций органной музыки в статье Е. Кривицкой [9].

<sup>5</sup> См. статью В. Виноградовой [2].

<sup>6</sup> Неотомизм, в отличие от августианской ветви неокатоличества, к которой принадлежал П. Хиндемит, и от православия, допускает практически любые художественные ресурсы для воплощения сакральных тем.

<sup>7</sup> См. подробный разбор «Литургий» в статье Г. Калошиной: [7].

<sup>8</sup> См. о принципах религиозно-философской трагедии в статье Г. Калошиной: [6].

<sup>9</sup> Из предисловия Мессияна.

<sup>10</sup> Последовательность частей цикла: Взгляды Отца, Звезды, Взаимодействия, Взгляд Девы, Взгляд Сына на Сына (Иисус на кресте), Им было создано всё, Взгляд Креста, Взгляд Высоты (горнее и долнее), Взгляд Времени (будущего после второго пришествия на нынешнее, и на Время рождения Спасителя), Взгляд Духа Радости, Первое причастие Девы, Всемогущее Слово, Рождество, Взгляд ангелов, Поцелуй младенца Иисуса, Взгляд пророков, Пастухов, Волхвов, Взгляд Тишины (Вечности), Взгляд устрашающего миропомзания, Я сплю, но сердце мое бодрствует, Взгляд Церкви-Любви.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бердяев Н. А. Самопознание. – М.: ДЭМ, 1990.

2. Виноградова В. С. О текстах и комментариях О. Мессияна к фортепианному циклу «Двадцать взглядов на Младенца Иисуса» // Проблемы музыкальной науки. – 2008. – № 1 (2).

3. Губман Б. Л. Современная католическая философия: человек и история. – М.: Высшая школа, 1988.

4. Дякон Андрей Кураев. Традиция. Церковь. Человек // Путь. Международный философский журнал. Основан Н. Бердяевым. – 1992. – № 2. – С. 183–201.

5. Екимовский В. А. Оливье Мессиян. – М.: Музыка, 1978.

6. Калошина Г. Концепция религиозно-философской трагедии, её особенности и разновидности в истории симфонии XIX–XX вв. // Проблемы современной музыкальной культуры: тез. докл. науч.-практ. конф. – Ростов-на-Дону, 1991. – С. 20–24.

7. Калошина Г. Е. Черты мистерии во французской музыке XX века // Муз. академия. – 2008. – № 3. – С. 144–158.

8. Кимелёв Ю. Современная западная философия религии. – М.: Мысль, 1989.

9. Кривицкая Е. Органное творчество Оливье Мессияна в зеркале национальных традиций // Муз. академия. – 1999. – № 1. – С. 225–232.

10. Оливье Мессиян. «Вечная музыка цвета...»: речь на конференции в Нотр-Дам. Перевод и коммент. Е. Кривицкой // Муз. академия. – 1999. – № 1. – С. 233–235.

11. Путь. Международный философский журнал. Основан Н. Бердяевым. – 1992. – № 2.

12. Розеншильд К. К. Религия и музыка современного Запада // Сов. Музыка. – 1964. – № 8. – С. 107–116.

13. Розеншильд К. К. О. Мессиян // Сов. музыка. – 1975. – № 2. – С. 121–128.

14. Самюэль К. Беседы с Мессияном // Сов. музыка. – 1982. – № 2. – С. 104–109.

15. Хаймовский Г. О творчестве и теории Мессияна // Сов. музыка. – 1965. – № 10. – С. 119–123.

16. Шнеерсон Г. М. Французская музыка XX века. – Изд. 2-е. – М.: Музыка, 1970.

17. Marcel G. Ehre et avoir // Journal Metaphysique (1928-1933). – P., 1968. – V. I.

18. Teilhard de Charden P. Le milieu divin. Essai de la vie instrumente. – P., 1964.

### Калошина Галина Евгеньевна

кандидат искусствоведения,  
профессор кафедры истории музыки  
Ростовской государственной консерватории  
им. С. В. Рахманинова





И. И. КРЫЛОВСКАЯ

*Дальневосточный федеральный университет*

УДК 783.2.03

## ПЕВЧЕСКАЯ ТЕРМИНОЛОГИЯ НА РУБЕЖЕ XVI–XVII ВЕКОВ: АЗБУКА ИНОКА ХРИСТОФОРА «КЛЮЧ ЗНАМЕННОЙ» (1604)\*

Рубеж XVI–XVII веков – пик расцвета церковно-певческого искусства средневековой Руси. Главными признаками данного процесса является усиление личностного, творческого начала, повышение собственно исполнительского мастерства, выдвижение певческих школ, дальнейшее усовершенствование графических форм записи знаменного распева, совершенствование методов обучения певчих. Немаловажное значение имело появление «учебных пособий» – певческих азбук, которые также прошли определённую эволюцию. Именно в певческих рукописях и азбуках мы находим ещё одно подтверждение возросшей профессионализации церковно-певческого искусства – сформировавшийся певческий терминологический аппарат.

Важность изучения певческой терминологии была обозначена ещё в 1936 году выдающимся русским учёным советского времени М. В. Бражниковым [1], который намеревался на основе рукописей составить древнерусский музыкально-терминологический словарь. К сожалению, он не успел осуществить своё намерение. Его идея была воплощена более чем 70 лет спустя. В 2007 году выходит в свет уникальное энциклопедическое издание, составленное Д. С. Шабалиным [9], представляющее собой словарь певческой терминологии, охватывающий всю историю знаменного пения. Поистине титаническая работа, проделанная автором энциклопедии, на сегодняшний день является незаменимым инструментом, облегчающим изучение певческих рукописей и представленной в них терминологии.

В поле зрения настоящей работы – певческая азбука «Ключ знаменной», составленная иноком Кирилло-Белозерского монастыря Христофором и датированная 1604 годом (РНБ, Кир.-Бел. 665/922). Исследователи относят её к наиболее совершен-

ному типу подобных руководств, так называемых «азбук-объяснений». Её историческая значимость достаточно полно представлена в работах Г. Никишова [5] и Е. Николаевой [6]. Азбука Христофора, по мнению обоих исследователей, подводит своеобразный итог определённому этапу церковно-певческой практики.

Большой интерес в ней представляет певческая терминология. Её изучение для дальнейшего сравнительного анализа, систематизации, а также установления функциональной значимости определило цель настоящего исследования.

Всю имеющуюся терминологию азбуки Христофора с приведённым вместе с ней певческим сборником можно разделить на три группы по функциональному назначению. К первой из них относятся *термины, определяющие певческо-произносительное значение знамени* [9, с. 21]: «подержать», «ступать», «опрокинуть», «потрясти», «закинуть», «покачать», «выгнуть», «повернуть», «голкнуть». Каждый из приведённых терминов не означал однородность действий. В одних случаях это были указания на ритмические особенности графемы, в других шло указание на характер мелодического продвижения, иные термины данной группы могли означать смену регистра или особую атаку звука.

Ко второй группе можно отнести *термины, указывающие на возможность творческого подхода* в исполнении завершающей (каденционной) части попевки. К одному из вариантов распева текста «царь израилево» в приложенном певческом Сборнике Христофора дана ремарка «на произволе». Трактовка термина «произвол» на сегодняшний день неоднозначна. Однако, нам близка позиция Г. Никишова, который считает, что данный термин предполагал своего рода импровизацию, то есть свободное, произвольное исполнение, при котором певчий мог себе позволить более свободное оперирование *попевочным фондом определённого гласа*. Иначе говоря, такая импровизация не позволяла хаотичного полёта

\* Работа выполнена при поддержке программы Министерства образования РФ «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России».

Сравнительная таблица названий попевок

РНБ, Кир.-Бел. 665/922	БАН, 32.16.18	РНБ, Кир.-Бел. 665/922	БАН, 32.16.18
<i>Глас 1.</i>	<i>Глас 1.</i>	<i>Глас 2.</i>	<i>Глас 2.</i>
<i>Грунка</i>	<i>Грунка</i>	<i>Бирюза</i>	<i>Вироза (Бирюза)</i>
	Долинка меньшая	Волкоице	
	Долинка полная		Долинка
	Долинка средняя		Заградная
<i>Киза</i>	<i>Киза</i>		Затинка
	Кизма		Кавычка большая
Колесце			Кавычка меньшая
<i>Колоды</i>	<i>Колода</i>		Кавычка с пауком
<i>Лацега</i>	<i>Лацега</i>	Киза	
<i>Муга</i>	<i>Муча</i>	Кимза	
<i>Наметка бо́льшая</i>	<i>Наметка бо́льшая</i>	<i>Кичигы(и)</i>	<i>Кичиги</i>
<i>Наметка меньшая</i>	<i>Наметка меньшая</i>		Кичиги со стрелой
	Отметка бо́льшая	<i>Колыбцы</i>	<i>Колыбцы-повертки</i>
	Отметка средняя		Корица
<i>Пецега</i>	<i>Псоцаго (=Пецега)</i>	Кудра (=Пудра?)	
<i>Подчашие поездное</i>	<i>Подчашие поездное</i>	<i>Кудра нижняя</i>	<i>Куздра нижняя</i>
<i>Рафатка</i>	<i>Рафатка</i>	Кудра светлая	
<i>Рафатка полная</i>	<i>Рафатка полная</i>		Кулизма скаменная
<i>Руза</i>	<i>Руза</i>	Муга	
<i>Рутва</i>	<i>Рутва</i>		Оксица
	Рымза		Осока
Стезка великая			Осока с палкою
	Стезка светлая	<i>Перегипка</i>	<i>Перегипка (Жеречилка)</i>
	Удра (=Кудра)	Пецега	
<i>Цагоша</i>	<i>Цагоша</i>	Площадка	
	Шибок	Повертки(а)	
			Повертки ины
			Полчанецы
			Рожек
		Руза	
			Скрипица
		Слоонок <sup>2</sup>	
		Стезка	
			Тазанец (Таганец)

РНБ, Кир.-Бел. 665/922	БАН, 32.16.18	РНБ, Кир.-Бел. 665/922	БАН, 32.16.18
<i>Глас 4.</i>	<i>Глас 4.</i>	<i>Глас 8.</i>	<i>Глас 8.</i>
<i>Дербица</i>	<i>Дербица</i>		Вольнка
<i>Дербица бо́льшая</i>	<i>Дербица бо́льшая</i>	<i>Заградная</i>	<i>Заградная</i>
<i>Дербица великая</i>	<i>Дербица великая</i>		Заметная
	Дербица светлая	Застенная	
	Затинная положительная		Затинная
	Затинка положительная	<i>Змиицы громная</i>	<i>Змиицы громная</i>
	Кора		Змиицы сугубья
Кулизма нижняя		<i>Змиица тресветлая</i>	<i>Змиица трисветлая</i>

фантазии, а предполагала свободное исполнительство в рамках определённого круга выработанных в практике интонационно-попевочных структур. Достаточно это было далеко не каждому, а только наиболее талантливым распевщикам и творцам. Феномен графической записи «произвола» в рукописях может быть объяснён желанием зафиксировать редкие интонационные находки для дальнейшего заучивания и передачи от учителя к ученику [5, с. 234–235]<sup>1</sup>.

Наконец, третья группа терминов азбуки Христофора – это названия попевок, помещённые в разделе *кокизника*. Кокизами в древнерусской певческой практике называли сами попевки [2, с. 162–163]. Собрание кокиз, либо перечень названий отдельных попевок именовались кокизниками. Главная особенность этих сводов примеров заключалась в том, что попевки исполнялись либо на слоги, составляющие сами названия разводных строк и попевок (как это сделано у Христофора), либо на любые сольмизационные слоги вообще [9, с. 235].

В процессе исследования необходимо было выяснить наличие в певческой практике своеобразного базового, то есть устойчивого попевочного фонда как сложившегося интонационно-языкового комплекса. Для этого потребовалось провести сравнительный анализ с рукописной азбукой близкой по хронологической датировке. С этой целью была привлечена азбука из собрания БАН, 32.16.18, датирующаяся первой четвертью XVII века.



	Лоперы нижняя	<b>Качалкы</b>	<b>Качалкы</b>
<b>Мережа меньшая</b>	<b>Мережа меньшая</b>	<b>Киреза или Орлик</b>	<b>Киреза или Орлик</b>
<b>Мережа нижняя</b>	<b>Мережа нижняя</b>	<b>Коворотка</b>	<b>Коворотка</b>
<b>Мережа полная</b>	<b>Мережа полная</b>		Кокызасеис (=Кукизасиос)
<b>Постела (=Пастела)</b>	<b>Патела (=Пастела)</b>		Краснограсная (=Красногласная)
	Повертка	Кудри(а)	
	Ромца	<b>Кукиза</b>	<b>Кокиза</b>
Ромша		Переволока	
Рютка		Перекличие	
	Сложития нижняя	Площадка	
	Средина	Повырзая	
	Статья нижняя	<b>Порывка</b>	<b>Порывка</b>
	Хамила нижняя	<b>Путик великои</b>	<b>Путик великии</b>
	Хамила средняя	Путик меншой	
			Путик светлой
			Рафатка
		Скочок болшой	
		Скочок меншой	
		Скочок средней	
		Стезка	
		Стезка храбрая	
			Стрела Застенная
			Стрела с закрытою
		Такша	
		<b>Такша болия</b>	<b>Такша болия</b>
		<b>Такша меньшая</b>	<b>Такша меньшая</b>
			Тряска застенная
			Царьская пере(мет)ка
		<b>Шамша</b>	<b>Шамша</b>

<b>РНБ, Кир.-Бел. 665/922</b>	<b>БАН, 32.16.18</b>	<b>РНБ, Кир.-Бел. 665/922</b>	<b>БАН, 32.16.18</b>
<b>Глас 6.</b>	<b>Глас 6.</b>	<b>Глас 6.</b>	<b>Глас 6.</b>
<b>Еухитиос</b>	<b>Еухитиос</b>		Переметка болия
<b>Кавычка болия</b>	<b>Кавычка болия</b>		Переметка меньшая
	Кавычка двоичелная		Переметка средняя
<b>Кавычка меньшая</b>	<b>Кавычка меньшая</b>	<b>Перескок</b>	<b>Перескок</b>
Кавычка поводная			Перескок тихой
Кичиги			Площадка
<b>Кололоелеос</b>	<b>Кололоелеос</b>	<b>Повертка болия</b>	<b>Повертка болия</b>
	Колыбки		Повертка закрытая
	Красная	<b>Повертка меньшая</b>	<b>Повертка меньшая (=малая)</b>
	Кудри(а)		Повертка светлая
	Кудри меншии		Поездной(ая)
Кукизасиос		Путик великои	
	Кулизма двоичелная	<b>Путик меншой</b>	<b>Путик меншой</b>
	Кулизма нижняя		Путик с двоичелном
Кулизма скаменная		<b>Рютка</b>	<b>Рютка</b>
	Мережа болия	<b>Скочок болий (=полной)</b>	<b>Скочок болий</b>
	Мережа меньшая	<b>Скочок меншой</b>	<b>Скочок меншой</b>
	Мережа средняя	<b>Скочок средней</b>	<b>Скочок средней</b>

На основе проведённого анализа была составлена сравнительная таблица, включающая попевки наиболее употребимых гласов – 1, 2, 4, 6 и 8. Совпадающие названия попевок в обеих азбуках выделены шрифтом (полужирным курсивом). Их аналогия подтвердилась при сравнении графических знаковых комплексов, а некоторые расхождения в написании названия попевок выверялись по музыкально-терминологическому словарю Д.С.Шабалина [9].

Приведённые гласы из азбуки Христофора включают 94 попевки, в азбуке БАН, 32.16.18 их уже 134. Совпадения по знаковым комплексам и названиям составляют 57 наименований. Приращение попевочного фонда за столь краткий период, соответственно, произошло на 40 новых мелодических формул.

Изучение терминологического аппарата азбуки Христофора «Ключ знаменной» имеет немаловажное значение для понимания глубины профессионализации церковно-певческого искусства на рубеже XVI–XVII веков. При всём обилии певческой терминологии чётко прослеживается её дифференциация по функциональному признаку. Проведённый сравнительный анализ двух азбук, относящихся к указанному историческому периоду, позволил установить наличие как стабильного фонда попевочных комплексов, так и его приращение, что в свою очередь свидетельствует о непрерывном живом творческом процессе в церковно-певческом искусстве средневековой Руси.

	Наметка мрачная		Стезька (=Стеска)
<i>Недоскок</i>	<i>Недоскок</i>		Стезька долгая
	Переволока	Стеска мрачная	
Перево(лок)а светлая		<i>Стеска нижняя</i>	<i>Стеска нижняя</i>
	Перевяска сводных	<i>Стеска храбрая</i>	<i>Стеска храбрая</i>
	Перевяска с пауком		Трафия (?=Традия)
	Переключие	<i>Хамила громная</i>	<i>Хамила громная</i>
		<i>Хелеимеоса</i>	<i>Хелеимеоса</i>
		<i>Щадра</i>	<i>Щадра</i>

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Аналогичные явления можно наблюдать в светском исполнительском искусстве от XVII до XX века. Искусство импровизации охватывает за этот промежуток времени многие жанры вокальной и инструментальной музыки. Но и здесь полёт фантазии исполнителя регламентировался выработанными практикой музыкально-языковыми структурами и клише. Вспомним, к примеру, традицию исполнения знаменитого романса «Соловей» А. Алябьева. Звучащие в нём рулады – это зафиксированные в своё время импровизации известных исполнительниц, которые и по сей день выписываются в издаваемых сборниках и выучиваются многими поколениями певиц. Наиболее удачные импровизации, начиная от оперной музыки XVII века и до джазовых композиций XX столетия, всегда записывались современниками и до сих пор бытуют в исполнительской практике. Именно поэтому графическое фиксирование «произвола» в музыке иной традиции и гораз-

до более ранней выглядит совершенно закономерным явлением – как желание сохранить для потомков лучшие проявления творческого начала в искусстве знаменной монодии.

<sup>2</sup> Над названием этой попевки в рукописи отсутствуют знаки, возможно изначальное написание должно выглядеть как «слонокъ» – с одной буквой «о». Наличие дублированной гласной, вероятно, связано с общим стилем рукописи, где прописаны все вокализации. Если одна гласная приходится на разные комплексы знаков, то она прописывается у Христофора столько раз, сколько меняются знаковые комплексы. Например: «На-а Фа-во-ро-о во-зы-де-е» [7, с. 94]. В энциклопедии Д. С. Шабалина название попевки приводится как «слонок» [9, с. 830]. «Слонокъ» – небольшой слон [8, с. 116]; Μικρός ἐλέφας – маленький слон [3, с. 512]. Б. Карастоянов приводит название «солонок», которое, возможно, является вариантом названия попевки [4].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Белоненко А. С. М. В. Бражников – исследователь древнерусской профессиональной музыки // Проблемы истории и теории древнерусской музыки. – Л.: Музыка, 1979. – С. 75–76.
2. Бражников М. В. Древнерусская теория музыки. – Л.: Музыка, 1972.
3. Дворецкий И. Х. Древнегреческо-русский словарь. В 2 т. Т. 1. – М.: ГИИИНС, 1958.
4. Карастоянов Б. П. О таблицах мелодических формул знаменного распева // Musica antique VIII. – Wydgoszcz, 1988. – Vol. 1.
5. Никишов Г. Инок Кирилло-Белозерского монастыря Христофор и его «Ключ знаменной» (1604)

// Памятники русского музыкального искусства / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М.: Музыка, 1983. – Вып. 9. – С. 179–290.

6. Николаева Е. В. История музыкального образования. Древняя Русь: конец X – середина XVII столетия: учеб. пособ. для студ. высш. учеб. заведений. – М.: ВЛАДОС, 2003.
7. Памятники русского музыкального искусства / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М.: Музыка, 1983. – Вып. 9.
8. Словарь русского языка XI–XVII веков. – М.: Наука, 2000. – Вып. 25.
9. Шабалин Д. С. Древнерусская музыкальная энциклопедия. – Краснодар: Сов. Кубань, 2007.

### Крыловская Изабелла Ильинична

кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры искусствоведения  
Дальневосточного федерального университета



С. М. ФИЛАРЕТОВА  
Петрозаводская государственная консерватория  
им. А. К. Глазунова

УДК 78.036(2)

## ОРКЕСТРОВОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО В КАДЕТСКИХ КОРПУСАХ ИМПЕРАТОРСКОЙ РОССИИ

В настоящее время отмечается повышенное внимание учёных – историков, педагогов, психологов – к изучению функционирования императорских кадетских корпусов. В отрасли музыкального искусства эта проблема не ставилась в виду того, что занятия воспитанников кадетских корпусов по пению и музыке относились к внеклассным, то есть считались дополнительными к общеобразовательному курсу. В силу стремительного развития современного кадетского образования представляется актуальным исследование исполнительской практики воспитанников XIX – начала XX века.

Знакомство с литературой по данной теме показало, что уже опубликованные материалы (исторические очерки учебных заведений, нормативная документация или мемуары выпускников) не способны создать полноценную картину музыкального прошлого кадетских корпусов дореволюционного времени. Обращение к первоисточникам позволило расширить бытующее представление о поверхностном музыкальном воспитании кадет.

Исполнение на оркестровых инструментах являлось неотъемлемой частью музыкального образования в кадетских корпусах императорской России. Его цели и задачи заключались в развитии музыкального слуха и желания заниматься музыкой; получении технического навыка, по мере способностей каждого, исполнении «для собственного удовольствия»; в обучении на оркестровых инструментах в связи с необходимостью комплектования оркестров (струнного и духового)<sup>1</sup>.

Зачисление в «музыкальный» класс проходило на основании способностей с учётом успеваемости, состояния здоровья и поведения<sup>2</sup>. Отличительная особенность исполнительского направления заключалась в том, что учащийся не имел права по собственному желанию прекратить занятия или перейти на другой инструмент до окончания кадетского корпуса. Выдвинутое условие позволяло спрогнозировать развитие инструментального обучения на длительное время: во-первых, кадетский оркестр был гарантированно укомплектован, во-вторых, свободное время каждого учащегося было определено на весь период занятий.

При распределении кадет по инструментам принималось во внимание личное желание, возраст и способности воспитанника, также учитывались пожелания родителей. Но не во всех заведениях придерживались здравого смысла, о чём свидетельствует

практика одного из московских корпусов, в котором учитывались, в том числе, внешние данные и рост исполнителя. Так, краснощёкие и здоровые воспитанники занимались на духовых инструментах, высокого роста – на тромбонах, низкого – на корнет-апистонах, наиболее способные в науках – на первых скрипках, менее способные – на вторых. Тем не менее, опыт подобного разделения давал неплохие результаты, одобряемые руководством<sup>3</sup>.

Для достижения результативности в обучении кадет предусматривались три формы занятий: индивидуальные (с одним учеником или группой под руководством преподавателя или его помощника), самостоятельные и групповые. Не менее двух часов в неделю отводилось на занятия под контролем преподавателя, который проверял уже усвоенное и объяснял ещё неизвестное. Столько же времени затрачивалось на сводные репетиции оркестров. На самостоятельные упражнения отводилось до получаса с понедельника по субботу. Именно в этих ежедневных репетициях виделся залог быстрого овладения исполнительским мастерством.

Одна из целей «музыкального» обучения на инструментах состояла в организации оркестров. Их комплектование проходило на условиях: а) ежегодного замещения вакантных мест в оркестре; б) осуществления нового набора с младших классов (на струнные – с момента поступления в корпус); в) дифференциации учащихся по степени их подготовленности на сильных, средних и начинающих.

В основном составе оркестров играли ученики сильной группы и частично из средней. Начинающим помогали наставники, обязанности которых состояли в демонстрации приёмов преодоления технических трудностей и настройке инструментов.

По «Инструкции для обучения пению и музыке в кадетских корпусах» (далее – «Инструкция») численность учащихся «музыкального» класса должна была превышать количество задействованных в оркестре исполнителей в два раза. Но реальная ситуация складывалась таким образом, что необходимая разница была сведена к минимуму. Так, в духовом оркестре 1-го Московского корпуса играли 34 из 38 человек, в балалаечном классе Одесского корпуса занимались 38 кадет, из них 27 были зачислены в оркестр<sup>4</sup>.

Как правило, в каждом корпусе традиционно функционировал духовой оркестр. Возможное тому

объяснение видится, прежде всего, в перспективности дальнейшей музыкальной деятельности – можно предположить, что кадеты-музыканты, впоследствии пополнявшие ряды офицерского корпуса императорской армии, служили одним из каналов обогащения армейской музыкальной культуры. Количество исполнителей в кадетском оркестре в среднем насчитывало от 30 до 50 человек<sup>5</sup>. К примеру, в Нижегородском корпусе при наполняемости класса в 25 человек, каждый пятый участвовал в оркестре, в Одесском – каждый четвёртый<sup>6</sup>.

Кадетский струнный оркестр был не менее востребован, чем духовой. С не меньшим вниманием осуществлялся и подход к его организации: составлению репертуара, отбору кадет-исполнителей, поиску квалифицированных педагогических кадров. Если духовые и струнные инструменты осваивались воспитанниками ещё с XVIII столетия, то народные (балалайки, мандолины, домры) – лишь в начале XX-го. В корпусах Петербурга, Новочеркасска, Омска, Одессы стали комплектоваться «хоры балалаек». Об этом писал известный режиссёр Б. Захава, в своё время поступивший в Орловский Бахтина корпус: «Одно время я настойчиво учился играть на балалайке, но дальше “Во саду ли, в огороде” дело не пошло»<sup>7</sup>.

Для кадетских оркестров разрабатывался специальный репертуар. В «Инструкции...» обращалось внимание на то, что включение в репертуарный перечень опереточных арий, попури из мотивов без логической связи между ними, а также сочинений, «основанных на эффектах, чуждых эстетического достоинства» не приветствовалось<sup>8</sup>. Этими опасениями подчёркивался призыв к ответственному и внимательному подходу в составлении репертуара ответственными лицами. А они, как показывает практика, «эстетическое достоинство» видели в музыке оперной. В Ярославском корпусе руководитель струнного и духового оркестров считал целесообразным играть отрывки из опер, потому как «оперная музыка имеет громадное влияние на художественное развитие человека»<sup>9</sup>. Неудивительно, что в репертуаре духового оркестра этого корпуса были фрагменты опер «Кармен» Ж. Бизе и «Рогнеды» А. Н. Серова. Многочисленные примеры оперной музыки встречаются в репертуарных списках и других кадетских оркестров. Так, духовой оркестр Полоцкого корпуса исполнял хор поселян из оперы «Князь Игорь» А. П. Бородин, Песню Леля и «Шествие царя Берендея» из оперы «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова, отрывки из опер «Фауст» Ш. Гуно и «Риголетто» Дж. Верди, духовым оркестром Одесского корпуса разучивались отдельные сцены из опер «Бал-маскарад» и «Эрнани» Дж. Верди<sup>10</sup>.

Струнный оркестр, равно как и духовой, тоже поддерживал «оперное» направление. Так, например, во 2-м Петербургском играли Марш Черномора из оперы «Руслан и Людмила», увертюру и финал из оперы «Жизнь за Царя» М. И. Глинки. Струнный оркестр По-

лоцкого корпуса играл увертюру к опере «Милосердие Тита» В. А. Моцарта, отдельные номера из оперы «Пиковая дама» П. И. Чайковского. А в Одесском корпусе успешно исполняли куплеты Трике из «Евгения Онегина» П. И. Чайковского, детской оперы «Кот, козёл и баран» Н. П. Брянского, и даже интермеццо из оперы «Сельская честь» П. Масканы. Изложенные факты убеждают в том, что обучение юных оркестрантов основывалось на высокохудожественных образцах отечественного и зарубежного оперного искусства.

Кадетские оркестры регулярно обращались к попури на темы из опер «Кармен» Ж. Бизе, «Бал-маскарад» и «Эрнани» Дж. Верди, «Жизнь за Царя» М. И. Глинки, «Фауст» Ш. Гуно, «Евгений Онегин» П. И. Чайковского. Повышенное внимание к этому жанру объяснялось его популярностью в Европе и России во второй половине XIX и начале XX века. Отметим, что в этот период с не меньшим интересом относились к попури полковые оркестры императорской армии, и количество подобных примеров велико. Так, например, оркестр лейб-гвардии Литовского полка исполнял попури на темы из опер «Большие маневры» П. Линке, «Болтушки на курорте» К. Комзака, «Роберт-Дьявол» Дж. Мейербера, «Рогнеды» А. Н. Серова, «Демона» А. Г. Рубинштейна и других<sup>11</sup>. Хор музыки Кавалергардского полка в свои выступления включал попури на темы из опер «Тангейзер», «Риенци» и «Лоэнгрин» Р. Вагнера, лейб-гвардии Преображенского – «Музыкальный телеграф» Конради, а лейб-гвардии Конного – «Руслан и Людмила» М. И. Глинки<sup>12</sup>.

Таким образом, присутствие попури в репертуарах кадетских оркестров виделось оправданным подобно программам полковых хоров императорской армии, капельмейстеры и музыканты которых нередко выступали наставниками кадет в деле музыкального воспитания. К примеру, в Сибирской военной гимназии<sup>13</sup> работал войсковой капельмейстер 1-го Западно-Сибирского линейного батальона С. Ф. Завадский, в Новгородском корпусе – музыканты дислоцировавшегося поблизости 1-го учебного карабинерного полка, во Владимирском Киевском – капельмейстер 33-й Киевской артиллерийской бригады Ланге, во 2-м Московском – исполняющий обязанности капельмейстера Астраханского 12-го гренадёрского полка Шреттер, в 3-м Московском – капельмейстер Несвижского 4-го гренадёрского полка Сауль, в Одесском – отставной военный капельмейстер Ф. И. Бондаренко<sup>14</sup>.

Кроме оперной музыки, кадетскими оркестрами разучивались марши: «Французский марш» Ж. Бизе, «Тоска по родине», Колонный, Преображенского полка, «Константин». Любимым маршем воронежских кадет, сопровождавший походное движение, был «Фанфарный», напоминавший мелодию популярной кадетской песни «Звериады»<sup>15</sup>.

Помимо маршей, в репертуар струнных и духовых кадетских оркестров включались вальсы, фанта-



зии и романсы как известных (И. Штраус, Вильбоа), так и менее известных композиторов (Цибулька, Легер) русской и зарубежной музыкальной культуры. В рекомендуемом «Инструкцией...» списке сочинений для струнных оркестров упоминаются танцы (гавот, менуэт), пьесы (песня без слов, музыкальный момент), отрывки из опер (дуэты, хор) в основном зарубежных композиторов.

Исполнение кадетскими оркестрами, в частности, танцевальных мелодий, иногда оказывалось востребованным: во время проведения культурно-досуговых мероприятий им отводилась роль музыкального сопровождения<sup>16</sup>. Вот несколько тому примеров. На балу в Псковском корпусе в один вечер вместе с полковыми Иркутским и Омским оркестрами играли два духовых кадетских, на праздновании столетия Пажеского корпуса были привлечены несколько оркестров: придворный, Преображенского полка, Морского корпуса и хор трубачей Кавалергардского полка<sup>17</sup>, в день пятидесятилетия 2-го Московского во время торжественного обеда создавали праздничное настроение музыканты 2-го учебного карабинерного полка и 1-го Московского кадетского корпуса.

Проблема разработки репертуаров для кадетских оркестров поднималась дважды. Поводом к пересмотру составленного в 1889 году перечня послужило отсутствие сочинений русских композиторов, написанных для струнного оркестра. Отмечалось, что этот факт мог влиять на снижение патриотичности кадет, формирование которой считалось одной из задач духовно-нравственного воспитания. Подготовка приказа с репертуарным списком продолжалась в течение двух лет, а его подписание состоялось только в 1912 году. Всем корпусам вменялось пополнить свои музыкальные библиотеки сочинениями отечественных композиторов согласно утвержденному списку. Появление обновленного перечня произведений можно объяснить не только усилением внимания к сочинениям соотечественников, но и изменением отношения к кадетскому музыкальному воспитанию, как необходимому в системе общекультурного развития будущих защитников Царя и Отечества.

В составлении списка пьес по пению и музыке принимал участие Н. И. Казанли<sup>18</sup>. По поручению Главного управления военно-учебными заведениями он работал над репертуарным перечнем кадетских хоров и оркестров. В соответствии с поставленными задачами в обновленный список вошли произведения для исполнения а саррелла, а также в сопровождении фортепиано или оркестра. В отличие от предыдущего перечня этот отличался жанровым разнообразием. Здесь были представлены русские народные песни (из сборников П. Афанасьева, М. Балакирева, А. Лядова, И. Некрасова), романсы («Северная звезда» М. И. Глинки, «Ноченька тёмная» А. Г. Рубинштейна, «Восход солнца» С. И. Танеева и др.), хоровые отрывки из опер («Князь Игорь» А. П. Бородина, «Иван

Сусанин» и «Руслан и Людмила» М. И. Глинки, «Русалка» А. С. Даргомыжского, «Борис Годунов» М. П. Мусоргского, «Нижегородцы» Э. Ф. Направника и др.), отдельные хоры и песни.

Между тем, составитель нового репертуарного списка для кадетских оркестров Н. И. Казанли в своей педагогической деятельности обращал пристальное внимание на «музыкально-образовательное значение» произведений<sup>19</sup>. Возможно поэтому кадетский струнный оркестр под его руководством разучивал многочисленные примеры зарубежной музыкальной литературы: сонаты Л. Бетховена, пьесы Ф. Мендельсона, Ф. Шопена и Ф. Шуберта.

Согласно «Инструкции...» избираемый для кадетского исполнения репертуар должен был соответствовать техническим возможностям учащихся и составу имеющихся инструментов. В составе кадетского духового оркестре предполагались: 1 флейта (с флейтой-пикколо), 4 кларнета (один – in Es, три – in B), 2 корнета, 2 валторны, 2 альтгорна, 2 тенора, 2 баритона, 2 баса (in F, in Es), 1 тромбон in B, турецкий барабан, малый балабан, тарелки и треугольник, в кадетском струнном<sup>20</sup> предусматривались 4 первых скрипки и столько же вторых, 2 альты и 2 виолончели, 2 контрабаса, 2 флейты, 4 кларнета (по два – in B и in A), 2 корнета и 2 валторны, 1 тромбон in B. Ударная группа была представлена теми же инструментами и могла быть использована и в том, и в другом составе.

По «Инструкции...» предусматривалось оснащение корпуса полным комплектом оркестровых инструментов, отвечающих современным требованиям. Это означало, что скрипки должны быть с верной мензурой, духовые инструменты с полным диапазоном, верным строем и всеми новейшими техническими приспособлениями. Во многих корпусах в достаточном количестве закупались инструменты струнной группы (скрипки, альты, виолончели, контрабасы), из деревянных духовых – кларнеты (в строях in B, C, A, D), гобои, флейты, корнет-а-пистоны, флейты-пикколо, из медных – валторны, трубы, альтгорны, тромбоны, баритоны, альтгорны; ударная группа состояла из барабанов, треугольника и тарелок. При финансовой возможности инструменты покупались и по необходимости ремонтировались. Достоверно известно, что у некоторых кадет-исполнителей были собственные инструменты. По окончании учёбы они увозили их с собой в училище или на место службы. Так, например, у 19 кадет (из 27) Финляндского корпуса были личные инструменты<sup>21</sup>.

Оценивая роль музыкального воспитания в целом и оркестрового обучения в частности, отметим, прежде всего, полезность полученных в корпусе исполнительских навыков. Музыкально образованные выпускники кадетских корпусов, пополняя ряды императорской армии, способствовали повышению общей культуры нижних чинов и обеспечивали собственный досуг. Один из офицеров Сухопутного Шляхетского корпуса в этой связи говорил: «... ты

найдешь приятное препровождение времени в музыке, доставляя удовольствие и себе и другим»<sup>22</sup>.

Проведённое исследование относительно оркестрового исполнительства в кадетских корпусах даёт основание для следующих выводов. Во-первых, инструментальное обучение воспитанников требовало от них «гораздо большей технической подготовки», нежели хоровое пение, поэтому к обучению игре на музыкальных инструментах привлекались кадеты, обнаружившие способность и «призвание» к музыке. Помимо этого, учитывались ещё два условия: а) дополнительные занятия не должны мешать учёбе, б) начав обучаться на инструменте (а впоследствии

став оркестрантом), кадет уже не мог самовольно оставить занятия. Во-вторых, основная цель «музыкального» класса состояла в организации оркестра – духового и струнного, для достижения которой предусматривались индивидуальные и групповые (оркестровые) занятия с воспитанниками, осуществлялся их контроль, разучивался специально подобранный репертуар. В-третьих, концертная деятельность кадетских оркестров не развивалась и никак не поощрялась, поскольку участие в публичных мероприятиях противоречило основной концепции корпусного музыкального воспитания, которая заключалась в организации кадетских оркестров исключительно в педагогических целях.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Инструкция для обучения пению и музыке в кадетских корпусах // Педагогический сборник. – 1889. – № 8. – С. 12 (далее – Инструкция...).

<sup>2</sup> Для зачисления на духовое отделение предъявлялось врачебное заключение о том, что занятия не окажут вредного влияния на здоровье воспитанника.

<sup>3</sup> Леман А. И. Очерки кадетской жизни. – СПб., 1888. – С. 78.

<sup>4</sup> Российский государственный военно-исторический архив (РГВИА). – Ф. 725. Оп. 46. Д. 1031. Л. 20 об.; Одесский кадетский корпус за первые семь лет его существования / сост. М. Е. Дерюгин и др. Одесса, 1906. – С. 113.

<sup>5</sup> В Киевском корпусе – 30 человек, в Воронежском – 32, в 1-м Московском – 34, во 2-м Московском – 35, в Орловском – 42, Донском – 44, Полоцком – 48. См.: РГВИА. – Ф. 725. Оп. 46. Д. 1031. Л. 18, 20 об., 21 об.; Адищев В. И. Музыкальное воспитание в кадетских корпусах России (конец XIX – начало XX века). – М.: Сфера, 2000. – С. 41, 54, 55.

<sup>6</sup> Минцлов С. Р. Далекие дни. Воспоминания. 1870–90 гг. – Берлин: Сибир. книгоизд-во, [1925]. – С. 99; Одесский кадетский корпус. Указ. соч. С. 110.

<sup>7</sup> Захава Б. Кадетский корпус. – М.: Академия-Academia, 2000. – С. 129.

<sup>8</sup> Инструкция... С. 18.

<sup>9</sup> Адищев В. И. Указ. соч. С. 55.

<sup>10</sup> Галушко Ю., Колесников А. Школа Российского офицерства. – М.: Русский мир, 1993. – С. 110.

<sup>11</sup> Череповецкое музейное объединение. – Ф. 7 (Лейб-Гвардии Литовского полка).

<sup>12</sup> Государственный архив Российской Федерации (ГА РФ). – Ф. 678. Оп. 1. Д. 886. Л. 13, 20, 22, 26, 32.

<sup>13</sup> С начала 1860-х по 1882 годы кадетские корпуса назывались военными гимназиями.

<sup>14</sup> Составлено по: РГВИА. – Ф. 725. Оп. 25. Д. 125 б. Л. 80 об. – 81; Нижегородский графа Аракчеева кадетский корпус. 75-летие корпуса. 1834 – 5 марта 1909 / сост. В. Н. Сумцов. – Н. Новгород, 1909. – С. 7; РГВИА. – Ф. 725. Оп. 45. Д. 936. Л. 6 об.; РГВИА. – Ф. 725. Оп. 46. Д. 1031. Л. 20 об., 21; Одесский кадетский корпус. Указ. соч. С. 110.

<sup>15</sup> Марков А. Кадеты и юнкера. – М.: Воениздат, 2001. – С. 43. Одна из версий этой песни опубликована в сборнике:

Песенник российского воина / сост. и аранж. В. Н. Мантулин. – СПб.: Русская лира, 2004. – № 61.

<sup>16</sup> Концертная деятельность воспитанников была ограничена корпусной территорией, потому что вне зависимости от уровня исполнительского мастерства кадетским оркестрам запрещалось принимать участие в любых платных мероприятиях.

<sup>17</sup> Юбилейные дни Пажеского Его Императорского Величества корпуса / [Д. Левшин]. – СПб., 1903. – С. 34.

<sup>18</sup> Казанли Николай Иванович (1867–1916) – русский композитор, дирижёр, музыкальный критик. Выпускник Петровского Полтавского кадетского корпуса, Михайловского артиллерийского училища и Петербургской консерватории. В течение нескольких лет преподавал музыку во 2-м Петербургском кадетском корпусе, посвятил ему одно из своих хоровых сочинений – «Торжественную кантату на 200-летие 2-го кадетского корпуса» (1912). Его творческое наследие по большей части составляла хоровая и оркестровая музыка: Симфониетта G dur (1893); Симфония f moll и баллада «Ленора» (1897); Фантазия для оркестра на картину Бёклина «Вилла у моря» (1913); Фантазия для оркестра «Ночь карнавала» (1914); Сюита для оркестра «Глинкиана»; лирическая опера-драма «Миранда» («Последняя борьба») (1910); для хора с оркестром – «Русалка» (1897), «Волк на псарне»; для хора a cappella – «Великая панихида»; для голоса с фортепиано – «Затворница» (сл. Я. П. Полонского), «Весна» (сл. А. В. Путятиной), «В дни войны» (сл. С. Копыткина) и др.

<sup>19</sup> Казанли Н. О преподавании музыки во 2-м Кадетском корпусе // Педагогический сборник. – 1908. – № 8. – С. 137.

<sup>20</sup> Духовые и ударные инструменты в состав кадетского струнного оркестра были включены предположительно в целях организации малого симфонического оркестра. Фотомастериялы и архивные документы свидетельствуют о том, что в струнных кадетских оркестрах насчитывалось порядка 30–40 исполнителей.

<sup>21</sup> РГВИА. – Ф. 725. Оп. 12. Д. 97. Л. 29 об.

<sup>22</sup> Булгарин Ф. Воспоминания. – М.: Захаров, 2001. – С. 140.

**Филаретова Светлана Михайловна**

соискатель кафедры истории музыки  
Петрозаводской государственной консерватории  
им. А. К. Глазунова





Б. Г. АШХОТОВ

*Северо-Кавказский государственный институт искусств*

УДК 78.072

## НАРОДНОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО КАК ЧАСТЬ СОВРЕМЕННОЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СИСТЕМЫ

Традиционная культура, репродуцированная в различных формах народного творчества, формирует аксиологические показатели, которые приобретают функцию самоидентификации социума. Складывающиеся веками обычаи и обряды становятся прочными механизмами саморегулирования и самосохранения для этнических образований.

В то же время, несмотря на известные канонизированные формы функционирования, традиционная культура подвержена изменению в соответствии с исторической эволюцией народа. Иначе говоря, уровень самосознания людей, смена мышления (к примеру, преемственность мифопоэтического конкретно историческим) способствуют возникновению новой парадигматики в народном творчестве, которая не нарушает представления о картине мира, но вносит новую эстетическую оценку времени. При этом необходимо признать, что условия подобного процесса развития, определяемые трансформациями в этнокультурном поведении людей, являются закономерными.

Трансмиссия нового и старого между поколениями объективизируется архетипическими данными, которые, сохраняя своё значение, становятся идентифицирующими маркерами этнической принадлежности. В данном контексте категории «традиция» и «инновация» должны рассматриваться как взаимообусловленные, которые реализуются в народной художественной практике, обеспечивая неразрывную линию в креативном поведении людей. В этой связи сложно отрицать общепринятое мнение, что общество, потерявшее временную нить развития традиции, теряет свою самобытность и самооценку, а в конечном случае может и деградировать.

Проблема сохранения традиционной культуры особо актуализируется в связи с различными явлениями тектонического масштаба, разрушающими многовековую целостность духовного наследия народа. Её естественное самодвижение и саморазвитие нарушается вторжением цивилизационных сдвигов

(смена сельскохозяйственной цивилизации индустриальной), бифуркационными событиями, определяющими новое направление развития культуры (например, роль Кавказской войны в изменении культурной парадигматики народов Северного Кавказа). Результатами таких изменений становятся кросскультурные процессы, способствующие аккультурации, а в лучшем случае конвергирующие важнейшие показатели этнокультуры разных народов. Всё это приводит к изменению экологии культуры и всей экосистемы, к снижению самоидентификации людей через свою этническую культуру.

Со второй половины XX столетия необратимые процессы изменения в традиционной культуре волнуют не только специалистов, но и не в меньшей мере самих «авторов» и активных её носителей. Фольклористика разных стран также разноречива в отношении происходящих явлений, всё чаще звучат крайние и противоречивые точки зрения, вплоть до отрицания самого народного творчества, заменяя его сущность понятием «*популору*» (термин Р. Брауна), которое интерпретируется как повседневная культура, культура «каждого дня», «культура людей», «культура народа»<sup>1</sup>. Нередко звучат и такие слова: «Фольклор почти не воспринимается потому, что нет ни теории, ни методологии, направляющей его развитие» (Элиот Оринг)<sup>2</sup>.

В такой сложившейся сложной ситуации Новейшего времени перед учёными, занимающимися проблемами народного творчества, стоит серьёзная задача в первую очередь уточнения терминологических понятий о народной культуре и фольклоре в их исторической эволюции и сути современных явлений, происходящих в живой народной практике. В этой связи отметим, что по инициативе Республиканского фольклорного центра в последние годы на страницах журналов «Традиционная культура» и «Живая старина», а затем и на Первом и Втором конгрессах фольклористов России была развёрнута широкая дискуссия о новых поворотах в дальнейшей эволюции народной

художественной культуры и о том, какое место она займёт в жизни людей в обозримом будущем. В данном ракурсе изыскания отечественных учёных В. П. Аникина, А. С. Каргина, С. Ю. Неклюдова, Н. А. Хренова и др., целенаправленно ориентирующие на исторически обусловленные процессы развития традиционной культуры и помогающие реально воспринимать и оценивать во многом противоречивые явления в народной художественной практике сегодняшнего дня, имеют неопределимое значение. Что же касается оснащения этнокультурного образования соответствующей базой современного осмысления воспитующей роли духовных ценностей народа, здесь необходимо констатировать отсутствие достаточной литературы. В этом отношении можно отметить лишь некоторые работы М. А. Некрасовой, В. Н. Банникова, Т. Я. Шпикаловой<sup>3</sup>.

Неуклонно ускоряющаяся глобализация, ведущая к интегрированию политической, социально-экономической и культурной сфер, усложняет современный фольклорный процесс. Тем самым актуализируется необходимость подготовки специалистов новой формации, которые могли бы с большим пониманием адаптироваться в происходящих явлениях постиндустриального периода развития этнокультурной области. Осознавая важность сохранения самобытной культуры каждого народа, и, что ещё важнее, с целью поддержания самоидентификации человека и в целом народа через социокультурное сознание, государственная образовательная система предоставляет возможность расширения содержания образовательных программ и форм их реализации.

С момента введения новых государственных образовательных стандартов высшего профессионального образования (2003), предусматривающих присвоение квалификаций организатора, руководителя и преподавателя по шести направлениям форм творческой деятельности, учебные заведения в значительной степени активизировали и углубили систему подготовки специалистов для нужд учреждений культуры и искусства. В этом отношении примерные учебные планы оказались достаточно гибкими, чтобы с учётом дислокации регионального учебного заведения их можно было конкретизировать дисциплинами национально-регионального компонента и курсами по выбору студентов, устанавливаемыми вузом. Для этих целей учебный план предлагает 1940 часов, что составляет более двадцати процентов от общего объёма часов на подготовку специалиста. За непродолжительный срок введения этих стандартов учебные заведения в известной мере перешли к новой стратегии образовательного процесса, акцентируя внимание на роли традиций художественной культуры, необходимости её возрождения, сохранения и развития в современных социокультурных реалиях.

Госстандарты способствовали благоприятным условиям изменения тактики в системе подготовки ка-

дров и создали некоторый прецедент углубления компетенции специалиста этнокультурной деятельности, способного понимать и профессионально оценивать различные пересекающиеся интеграционные процессы в фольклоре. В соответствии с новым содержанием федеральных и национально-региональных дисциплин теперь молодые специалисты должны разбираться в возникающих в народно-творческой практике фактах постфольклора и фольклоризма. Для них также актуально умение распознавать стереотипные формы художественной самодетальности, доставшиеся нам с советского времени. Важным представляется и ориентированность молодого специалиста в современной массовой культуре, отличающейся эклектикой культурных мотиваций, взаимопроникновением народного творчества и профессионального искусства.

Другими словами, специалиста по этнокультуре, получившего высшее профессиональное образование, надо оценивать, учитывая, в какой мере он готов стать проводником культурных ценностей своего народа, в какой степени он усвоил специфические отличия своей этнокультуры, её обычаи и традиции. Генеральной же задачей его деятельности в этнокультурной сфере должно стать умение формировать духовные потребности и эстетические идеалы, сохранившие историческую преемственность с традиционной культурой, транслировать народный опыт и знания.

В Северо-Кавказском государственном институте искусств одной из приоритетных стратегических задач является возрождение и дальнейшее развитие уникальных культур народов, населяющих Южный Федеральный Округ. Ясно понимая важность такой миссии, с первого дня создания института здесь начали готовить молодые кадры по специальности «Народное художественное творчество». Вначале обучение осуществляли кафедры народных инструментов, хорового дирижирования и вокального искусства, а впоследствии были открыты специализированные кафедры народного художественного творчества и хореографии. Правильность выбора ректоратом данной специальности, предлагающей разнообразную палитру творческой деятельности, оправдалась временем. По сравнению со специальностями искусства, до сих пор на факультете народного художественного творчества наблюдается заметный конкурс заявлений от абитуриентов, что подтверждает реальную потребность в кадрах этнокультурной сферы. Выпускники данной специальности получают квалификации художественного руководителя музыкально-инструментального, вокально-хорового и хореографического коллективов, исполнителя народной песни, преподавателя.

Основным объектом изучения на данном факультете стали: теория и история народной художественной культуры, организация и руководство народным художественным творчеством, педагогика народного художественного творчества, теория и методика этно-



художественного образования, народный инструментарий и особенности вокально-инструментального исполнительства. Особое внимание уделяется изучению вопросов этнографии народов и регионоведению.

Система обучения и воспитания, включающая как теоретические, так и практические формы, в том числе и индивидуальные занятия, обеспечивает охват целого комплекса проблем этнокультуры, получение практических навыков музыкального и танцевального исполнительства. В данной связи следует отметить работу кафедр по созданию репертуарных фондов в виде расшифровок полевого материала (записей инструментальных наигрышей и песенных напевов, фиксируемых по наблюдению хореографических композиций). Среди них большую ценность представляют произведения, предназначенные для коллективного музицирования (ансамбли различного состава). Определённое место в учебном процессе заняли документированные студентами образцы музыки устной традиции, источниками которых является собственный исполнительский опыт. Среди них особо важны инокультурные произведения, усвоенные ими в процессе живого контактирования с представителями разных национальностей, которые имеют взаимобогащающее воздействие. На наш взгляд, подобная практика стимулирует обучающихся к творческой самостоятельности и усвоению сравнительной характеристики стилистических особенностей этномызыки и этнохореографии нетеоретизированным путём.

В условиях поликультурного образовательного пространства студенты факультета народного художественного творчества приобретают необходимые знания и практические навыки, изучая обязательный для всех разноэтнический музыкальный и танцевальный репертуар. Воспитание будущих специалистов ориентировано на аутентичность воспроизведения характерных тембровых, фактурных и ритмических особенностей исполняемой ими музыки. При этом делается необходимый акцент на импровизационное музицирование. Наиболее удачные исполнительские версии подобного рода становятся выпускными квалификационными работами. Такую форму творческой деятельности студента можно считать одним из методов расширения репертуарного фонда кафедр. Традиционными мероприятиями, носящими внеучебный характер и расширяющими поликультурную осведомлённость обучающихся, в институте стали ежегодные Фестивали народной музыки, куда приглашаются солисты и ансамбли со всего северокавказского региона, и внутривузовский смотр национального танцевального творчества, программа которого самостоятельно подготавливается студентом-конкурсантом.

Из народного музыкального инструментария в институте искусств обучение осуществляется на общекавказской *клавишной гармонике*; адыгской *шикапшине* (струнно-смычковый хордофон), по морфологии инструмента и приёмам исполнения имеющей

аналог и в других этнокультурах Северного Кавказа<sup>4</sup>; калмыцкие народные инструменты *ятха* (вид цитры), *домбра* (струнно-щипковый хордофон), *хуур*, *хучир* (струнно-смычковый хордофон), *лимба* (аэрофон флейтового типа).

Из всех традиционных музыкальных инструментов народов Северного Кавказа наиболее полно в сфере образования всех ступеней представлена общекавказская гармоника<sup>5</sup>. В далёком 1973 году директор Детской музыкальной школы № 2 Б. Ж. Бленаова и преподаватель М. А. Маметов впервые открыли класс кабардинской гармонике. Так, по «инициативе снизу» клавишная гармоника быстро завоевала широкую популярность как предмет специального обучения. Впоследствии (1975) данный инструмент наряду с баяном и аккордеоном уже занимает своё достойное место в музыкальном училище Нальчика. Спустя некоторое время, подобный же путь гармоника проходит в Северной Осетии, Адыгеи и Карачаево-Черкессии, трансформировавшись из диатонического инструмента в хроматический. Вполне закономерным фактом представляется и открытие класса гармонике с 1991 года в Северо-Кавказском государственном институте искусств.

Исторически обретая своеобразный этнический статус «национального» инструмента, клавишная гармоника прочно утверждает свои комплементарные позиции культурного объекта, ставшего одним из коммуникативных каналов эстетических представлений и идеалов в народной художественной культуре региона, «духовным феноменом культуры». В учебных целях создаются самоучители<sup>6</sup>, репертуарные сборники на фольклорном материале<sup>7</sup>, обработки и переложения<sup>8</sup>. Серьёзным вкладом в методику обучения на гармонике следует считать педагогическую деятельность заведующей кафедрой народного художественного творчества, доцента нашего института, известной исполнительницы М. А. Кожевой. Свой практический опыт и знания она теоретически обобщила в работе «Некоторые особенности исполнительского стиля гармошечных наигрышей народов Северо-Западного Кавказа»<sup>9</sup>, где представлены стилистические приёмы народного исполнительства на гармонике у разных народов Северного Кавказа. Сейчас уровень освоения данного инструмента достиг высокой планки – из сугубо бытового инструмента, обслуживавшего народную танцевальную культуру, гармоника приобрела значение концертного инструмента; 4 выпускника института искусств окончили творческие аспирантуры в Москве и Ростове-на-Дону; более 50 гармонистов разных ступеней обучения стали лауреатами и дипломантами Международных и Всероссийских конкурсов и фестивалей<sup>10</sup>.

Отличие от других республик Юга России в современной калмыцкой художественной культуре этнические музыкальные инструменты функционируют во всём своём многообразии, в том числе и самые

архаичные. Данный феномен, вероятнее всего, объясняется тем, что некогда скотоводческий (кочевой) народ сумел сохранить вековые традиции в народном инструментари и характере инструментализма, выражавшего картину мира, вопреки аналогичному вторжению в его культуру пневматической гармоник. Обучение на калмыцких музыкальных инструментах Северо-Кавказский институт начал с 2001 года с ёчины, потом появилась домбра и другие инструменты. Конечно, освоение малоизвестных по конструкции, способам звукоизвлечения и стилистике игры на инструментах, аналогов которым в северокавказском регионе не существует, было весьма рискованным мероприятием. Большую помощь в освоении инструментари инокультурного происхождения оказывали сами студенты. Заинтересованность кафедры, стимулирование творческих потенциалов обучающихся и развитие в них основ свободного музицирования, помноженное на характерное трудолюбие студентов-калмыков, дали свои результаты.

Открытие отделения народного пения на кафедре вокального искусства представляется вполне обоснованным<sup>11</sup>, так как в «возрожденческий» период последних десятилетий, когда обращение к этническим корням служит дополнительным механизмом самоидентификации, у молодёжи наблюдается особый интерес к народной песне, имеющей вербальную основу, значит представляющей большую коммуникативность. Обучение народно-песенному исполнительству кафедра осуществляет с учётом индивидуальных природных дарований и творческих возможностей обучающихся. Если одни студенты обнаруживают предрасположенность к аутентичному пению, преподаватели работают с ними именно в данном направлении. Вместе с тем нередко бывает, что студенты, находящиеся, как можно предположить, под воздействием «посткультурной культуры» (Неклюдов), тяготеют к народной манере исполнения. В одном и другом случаях в методике обучения народному пению преподаватели кафедры делают главный упор на синтез музыкальной, речевой и поэтической интонации как основе для создания полноценного образа, психологически адекватно воспринимаемого слушателем. Данный принцип обучения мы принимаем как кардинальный, поскольку традиция исполнения общекавказской народной песни больше всего склоняется к декламационной вокальной стилистике нетемперированного строя.

Самой молодой кафедрой, осуществляющей подготовку в вузе кадров по специальности «Народное художественное творчество» является кафедра хореографии. Уже подготовлены три выпуска по очной и заочной формам обучения в количестве 60 человек для учреждений культуры и искусства Кабардино-Балкарии, Карачаево-Черкессии, Адыгеи, Ингушетии, Ставропольского края. Ежегодно расширяется география студентов кафедры посланцами и с дру-

гих административно-территориальных образований (Дагестан, Калмыкия, Северная Осетия-Алания).

Надо констатировать, что с того момента, когда фольклорный танец вышел на широкую эстрадную площадку, он постепенно начал терять свои изначальные функции, в значительной степени изменяя свою композиционную основу. Сцена начала диктовать свои законы массового и зрелищного представления, где в стереотипных движениях лишь отдалённо просматривались специфические признаки этнической, в большей степени представляя общерегиональную танцевальную культуру. В советский период с расширением системы художественной самодеятельности народный танец постепенно отдаляется от своих этнических корней. Меньше всего отражая условия и образ жизни людей, он трансформировался в квази-профессиональную хореографическую композицию, где исполнители демонстрировали условные фольклорные элементы нередко через призму классического хореографического искусства.

Подобный же путь прошёл и общекавказский народный танец. Сейчас в своей этнической среде, когда исполняется быстрый танец, получивший общее название *лезгинка*, (что в свою очередь классифицируется как артефактное явление), сложно определить, какие в нём имеются элементы – адыгские, дагестанские или чеченские. Более того, в репертуаре многих танцевальных коллективов прочно закрепились новопечённые танцы часто без названия, полные эклектики. В них искусственно могут синтезироваться элементы адыгского *уджа* и *кафы*, осетинского *симда* и *хонги*, дагестанской *лезгинки*, а сольные вставки в исполнении мужчин нельзя назвать иначе, как акробатическими трюками.

Исходя из вышеизложенного, кафедра хореографии института искусств, где обучаются представители северокавказских самобытных танцевальных культур, ведёт целенаправленную работу по дифференциации специфических танцевальных движений в соответствии с этническими маркерами каждого народа. Преподаватели кафедры серьёзное внимание уделяют и народному костюму, как важной детерминанте этноэстетики, направленной на адаптацию культурного текста. К примеру, в каждом этническом танце цветовая гамма сценической одежды, особенности покроя и её детали должны отражать принадлежать к конкретной традиционной культуре.

В заключение кратко затронем ещё одну сторону в работе СКГИИ. В последние десять лет кафедра культурологии плодотворно занимается научными исследованиями по осмыслению национальной культуры как составной части духовного наследия народа. Они представляют широкий спектр состояния современной этнокультуры в свете философских, исторических, филологических, искусствоведческих, этномузыковедческих и педагогических знаний, эволюции творческого сознания в различных

областях национальной культуры, преемственности духовного богатства народов и новейших культурных достижений. Результаты научных изысканий преподавателей озвучиваются на регулярно проводимых международных, всероссийских и межвузовских научно-практических конференциях, в монографиях, научно-методических публикациях. Дискутируемые

вопросы межэтнических отношений, национального менталитета, изменяющейся парадигматики в этнокультурной сфере оказываются весьма полезными и для преподавателей-практиков, которые используют в своей работе как психологические, этнопедагогические и экологические факторы регионального образовательного процесса.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Найдорф М. И. К проблеме культурологической терминологии. О механизмах культурной мотивации // Вопросы культурологии. – 2008. – № 10. – С. 4-7. См. также: Рахимова М. В. Популярная музыка и фольклор: корреляция понятий в работе Рея Брауна «От фольклора к популяру» // Этносоциум и международная культура. – 2009. – № 1 (17). – С. 195-210.

<sup>2</sup> Цит. по: Дандес Алан (Беркли). Фольклористика в XXI веке // Традиционная культура. – 2008. – № 2.

<sup>3</sup> См.: Некрасова М. А. Народное искусство как часть культуры. – М.: Изобразительное искусство, 1983; Она же. Народное искусство России. Народное творчество как мир целостности. – М.: Сов. Россия, 1989; Банников В. Н. О культуросообразной модели в системе этнокультурного образования учителя // Вопросы гуманитарных наук. – 2007. – № 2. – С. 326-334; Он же. Этнопедагогическая модель в системе этнохудожественного образования учителя // Педагогическое образование и наука. – 2008. – № 3. – С. 35-39; Шпикалова Т. Я. Новые образовательные технологии этнохудожественного образования на федеральном и региональном уровнях // Народное искусство – детям: матер. Всерос. науч.-практич. конф. – Ханты-Мансийск: ИЦ ИРО. – 2007. – С. 8-12.

<sup>4</sup> Инструмент относится преимущественно к мужской исполнительской традиции, при игре чаще зажимается коленками, имеет овально-продолговатую форму, нетемперированный строй, распространён под различными названиями: у балкарцев и карачаевцев – кыл-кобуз, у осетин – киссын фандыр, у чеченцев – атух-пандур, у абхазцев – апхьярца.

<sup>5</sup> Надо сказать, что гармоника, по сути, не относится к категории народных инструментов. Она была заимствована этнокультурным пространством Кавказа в целом с конца XIX века. Не касаясь подробного описания разных каналов появления и причины столь широкого распространения, отметим, что, вытеснив существовавшие до неё автохтонные струнные и духовые инструменты, клавишная гармоника завоевала статус национального народного инструментария и до сих занимает лидирующее положение в быту всех народов (в горном Дагестане в меньшей степени).

<sup>6</sup> Тлецерук К. Самоучитель игры на адыгейской гармонике. – Майкоп, 1979; Тлехуч А., Азнароков В. Школа игры на пщынэ (адыгейской хроматической гармонике) / ред. А.К. Нехай. – Майкоп, 1989; Газданов Б. Школа игры на осетинской гармонике (1-2 классы ДМШ). – Владикавказ: Ир, 2003; Он же. Школа игры повышенной сложности на осетинской гармонике для 3-5 классов. – Владикавказ, 2006; Ачмиз Ш. Учебное пособие для адыгейской диатонической гармоники. – Краснодар: Краснодар. известия, 2004.

<sup>7</sup> Альбом пьес и этюдов для осетинской гармоники / сост. Л. Хосроева. – Владикавказ, 1993; Танцевальные мелодии Северной Осетии / сост. и перелож. В. Цопбоева. – М.: Музыка, 1983; Хот З. Хрестоматия педагогического репертуара для адыгейской гармоники. – Майкоп, 2003; Адыгские наигрыши / сост. М. Гучева-Каширгова. – Нальчик: Полиграфкомбинат и Т., 2006; Ревазова С. Пьесы, этюды, ансамбли и песни для осетинской гармоники. – Владикавказ: Ирстон, 2000; Мерденов К. Пьесы для осетинской гармоники. – Владикавказ, 2000; Зарамышева З. Мелодии родного края. – Нальчик: Эль-Фа, 2003; Она же. Адыгэ лъэпкъ уэрэдхэмрэ, дзапэ уэрэдхэмрэ / Б. Г. Ашхотов. – Нальчик: Респуб. полиграфкомбинат им. Революции 1905 г., 2008.

<sup>8</sup> Играет Клим Тлецерук: обработки адыгейских танцевальных мелодий / сост. А. Н. Соколова. – Майкоп: Качество, 2004; Шаталов Б. Музыка народов Кавказа: для национальной гармоники, баяна и аккордеона. – Владикавказ, 1993; Юный гармонист: альбом пьес и обработок для хроматической национальной гармоники, баяна, аккордеона / сост. и перелож. А. Г. Сусида. – М.: Сов. композитор, 1990; Газданов Б. О тебе моя песня. – Владикавказ, 2006; Тлехуч А. Пьесы и обработки для различных составов хроматических гармоник. – Майкоп: Качество, 2006; Искусство ансамбля: обработки народных мелодий и переложений произведений композиторов Северного Кавказа для дуэта, трио гармоник и гармоники с фортепиано / сост. В. Н. Харитонов. – Нальчик: Изд-во М. и В. Котляровых, 2009.

<sup>9</sup> Кожева М. А. Некоторые особенности исполнительского стиля гармошечных наигрышей Северо-Западного Кавказа // Гармоника: история, теория, практика: матер. междунар. науч.-практ. конф. 19-23 сентября 2000 г. – Майкоп, 2000. – С. 158-164.

<sup>10</sup> Данная статистика отражает сведения по Кабардино-Балкарии, по другим северокавказским республикам она представляется гораздо выше.

<sup>11</sup> Существует распространённое мнение, что северокавказский регион в значительной степени танцующий, чем поющий. Такое стереотипное мышление было инициировано в советский период нашей истории благодаря «неукоснительному руководству» художественной самодеятельностью чиновниками разного уровня, по причине того, как им казалось, что танцевальное искусство ярче и показательнее. Именно они (чиновники) определяли, кто должен был танцевать, а кто петь, представляя многонациональное советское искусство.

### Ашхотов Беслан Галимович

доктор искусствоведения, проректор по учебной работе, профессор кафедры истории и теории музыки Северо-Кавказского государственного института искусств



Л. Л. ПЫЛЬНЕВА

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

УДК 78.04

**ОБ ИЗУЧЕНИИ ТВОРЧЕСТВА КОМПОЗИТОРОВ  
БУРЯТИИ, ЯКУТИИ И ТУВЫ**

Бурятское, тувинское и якутское композиторское творчество, становление которого охватывает временной отрезок с 30-х годов прошлого века до современности – весомая часть регионально-го и российского культурного наследия. Развитие искусства в республиках ознаменовалось выраженной преемственностью между поколениями музыкантов, устоявшимися профессиональными традициями, серьёзными достижениями в области музыкального творчества. Это привлекает внимание исследователей к названным пластам профессионального искусства. Большой интерес вызывает и процесс формирования композиторов сибирских национальных республик в неоднородном поле музыкального искусства региона, образовавшегося, в свою очередь, в результате переплетения многочисленных культурных составляющих. Развёртывание сибирской музыки на пересечении различных направлений придаёт ей черты многосоставной культурной модели.

Названная множественность тенденций predetermined историей развития коренных народов Сибири и процессов последующего заселения и освоения края. Приращение культурных пластов продолжается вплоть до настоящего времени и включает элементы полинациональной, поликонфессиональной, полисоциальной самоидентификации, переплетающиеся в едином пространственно-временном континууме<sup>1</sup>.

Пласт этносов вбирает коренных жителей Сибири и прошедшие за четырёста с лишним лет многочисленные волны переселенцев и ссыльных из европейской части страны, а также попавших в регион различными путями жителей Восточной и Западной Европы. Пласт конфессиональных пересечений включает влияние дошаманских языческих культов и шаманизма, которые до сих пор являются живой традицией в Сибири, в том числе в Якутии, Бурятии и Туве, а также буддизм и ламаизм, которые получили большое и продолжительное распространение на некоторых территориях. Важное значение приобрела и христианская (старо- и новообрядческая) религия, которая не могла не повлиять на мировоззрение сибирских народов за века бытования. В социокультурном плане Сибирь сконцентрировала представителей различных слоёв общества, среди которых были, соответственно, и носители культур традиционного типа, и знатоки профессионального европейского и

русского искусства. В результате в регионе оказались многие культурные традиции как европейской части России, так и традиций сопредельных стран Востока. Всё это обогатило весьма ёмкие местные культурные системы и обусловило гетерогенность музыкального пространства, и, по сути, в Сибири, мы имеем дело с повсеместными пересечениями культурных составляющих как с определяющим признаком структуры культуры.

Важно учесть, что время формирования каждого из пластов различно. Например, если истоки фольклора и устного профессионального творчества коренных народов находятся в глубокой древности, то переселенческие культуры появляются в Сибири не ранее XVI-XVII веков. Этим отчасти и обусловлена различная степень их влияния на общую жанрово-интонационную картину. Но очевидно, что данные наслоения находят отражение и в традиционном музыкальном искусстве, и в музыке композиторов Бурятии, Тувы и Якутии. Уже поэтому процессы становления творчества письменной традиции достаточно сложны и о них невозможно судить как о явлении однолинейном.

Если обратиться к логике диахронного развёртывания, то в названных культурах в XX столетии можно увидеть типичный процесс, когда на определённом этапе наряду с культурой традиционного типа появляется и новый, (который принято также называть опусным, авторским, письменным профессиональным). Таким образом, формируется естественная двухуровневая структура, где наряду с системой традиционного мышления начинает кристаллизоваться новое, тоже системное мышление. Названные сдвиги, в свою очередь, увеличивают неоднородность культуры. Безусловно, процессы культурной трансформации носят постепенный характер. Этим обеспечивается плавное перетекание из однородной традиционной системы в двухсоставную, поэтому правомерно говорить не столько о границе между системами, сколько о некой временной зоне, на протяжении которой постепенно начинают появляться ростки нового искусства, поначалу сосуществующего с традиционным. И только когда накапливается «критическая масса» аномалий, происходит их органичный синтез. Тогда формирование культуры нового типа приобретает необратимый



характер и названная двухсоставность становится свершившимся фактом.

Существование традиционной и новой культур заметно в музыкальном искусстве сибирских народов. Так, например, в 70-е гг. XX в. исследователи писали «о богатстве местного фольклора» и отмечали, что «фольклорные традиции в Бурятии очень устойчивы, они почти не подвергались разрушению» [7, с. 262]. В настоящее время фольклористы также находят неисчерпаемые источники традиционной культуры в среде якутов, тувинцев и бурят [1; 4; 5]. Но фольклор послужил и базой для создания столь ярких сочинений сибирских авторов, как оперы Д. Д. Аюшеева (1958, 1963, 1967), «Нюргун Боотур» М. Н. Жиркова–Г. И. Литинского (1947), оратория «Гудящие сосны» Б. Б. Ямпилова (1965), балет-поэма «Красавица Ангара» Л. К. Книппера–Б. Б. Ямпилова (1959), балеты Ж. А. Батуева (1957, 1958 совместно с Б. С. Майзелем, 1960, 1964, 1967, 1970, 1972), симфонические поэмы А. Б. Чыргал-оола (1958, 1967, 1971), симфонические картины З. К. Степанова (1973, 1976) и др.

Нельзя не учитывать и такой фактор внутререгионального влияния, как российское музыкальное искусство, о чём свидетельствуют инфраструктура сложившегося к XX веку образования, сформированное звуковое пространство, просветительская деятельность поколений переселенцев, периодическое появление на территории региона собственно профессиональных композиторов. Естественно, что имевшая не одно столетие присутствия в Сибири русская культура стала для коренных народов в определённой степени системным контекстом и повлияла на становление профессиональной музыкальной культуры письменной традиции в республиках.

Названные процессы взаимовлияний привели к снижению замкнутости и консервативности народов, к их большей открытости и восприимчивости, и постоянное расширение кругозора стало одним из факторов ускорения развития культуры. При этом очевидно, что формой передачи информации между различными культурными слоями служили разные типы посредничества. Это и культура-посредник как целостная система передачи знания, – такими, например, стали уже названные конфессиональные, переселенческие и коренные традиционные культуры, а также российская профессиональная композиторская культура, то есть те слои, которые имели (или имеют) место целостного продолжительного бытования в регионе и обеспечиваются наличием определённой массы носителей. Функцию передачи культуры могла выполнять и книга-посредник, являющаяся порой мощным информационным источником. Роль посредника принадлежала и отдельным индивидам – носителям какого-либо знания<sup>2</sup>. Очевидную посредническую функцию в передаче культуры выполняло образование, а, как известно, многие сибирские

композиторы обучались в крупнейших вузах страны<sup>3</sup>. Также в XX веке распространились средства современной коммуникации – от печатной прессы до радио и телевидения. На долю последних приходилась важная функция воспроизведения музыкального материала. Эта звуковая трансляция, несомненно, послужила посредником не только для знакомства с опусами русских композиторов, но и с сочинениями представителей различных восточно- и западноевропейских школ, а также для ознакомления с новыми пластами фольклора, эстрадного советского и зарубежного искусства. И, надо добавить, что во многих компонентах посредничества собственно европейская (в том числе и западная) музыкальная культура становилась объектом знания сквозь призму общероссийской, попутно вбирая и новые характерные черты. Это в сумме и создало конгломерат, характерный для сибирского музыкального пространства.

Понятно, что обозначенная множественность тенденций, влияющих на развитие культуры региона в целом и на формирование творчества композиторов в Бурятии, Туве и Якутии, в частности, порождает ряд вопросов и требует поиска адекватных методов анализа. Действительно, к изучению сибирской музыки неоднократно обращались исследователи. В том числе рассматривались проблемы синкретизма и специфики традиционного искусства, появлялись работы аналитического характера, а в связи с отдельными опусами поднималась тема «композитор и фольклор». В результате некоторые аспекты культуры региона оказались в известной степени освещёнными, однако обобщённого представления до настоящего времени не сложилось. Поэтому проблема выявления целостности процессов, протекающих в музыкальной культуре Сибири, становится одной из ведущих. Не менее важны вопросы корреляции региональных процессов с единым руслом музыкально-исторического движения, их соотнесённость с общими закономерностями развития искусства, сложившимися в европейской части России и с другими явлениями внерегионального порядка. Ещё одним важным моментом становится поиск сопряжения «коренного, почвенного» и «заимствованного, привнесённого», и их синтез, «диалог» в становлении каждой из национальных композиторских культур.

Эти вопросы актуальны в настоящее время, поскольку развитие любой культуры как явления в системе других культур можно считать состоявшимся фактом современного мира; и межкультурные взаимодействия, взаимообмен и смешение традиций в самых различных формах – естественный процесс, который в силу различных факторов только усиливается со временем. В этом плане развитие музыкального искусства Сибири отражает два ведущих и разнонаправленных вектора современной культуры – тенденцию к самоопределению, к осознанию генетической специфики фольклорного и национально-

го исторического наследия (центробежную), с одной стороны, и к объединению, к поиску общности, к синтезу с достижениями мирового искусства (центростремительную) – с другой.

Таким образом, необходимым и назревшим становится анализ принципов соподчинённости и взаимодействия составляющих культуру сегментов, их встроенности в единую систему. А это означает потребность: 1) выявить иерархичность национального, регионального, общероссийского уровней культуры и определить наличие связей между образующими её элементами; 2) понять закономерности, движения частей целого, и в то же время увидеть культуру как единый развивающийся объект. Целостный же подход при анализе каждого из объектов в этом случае должен заключаться в восприятии его не изолированно, а в контексте целого, в поиске места данного явления в общей системе.

Именно поэтому при построении системы, сформированной нелинейными процессами, основным становится принцип подхода, который позволяет учесть диалог многих логик, переплетающихся в едином узле, и ведущее значение приобретает взаимодействие различных методов анализа и точек зрения. Опираясь на концепцию М. Бахтина о возможном приращении смыслов явления в новых контекстных условиях, напомним, что в условиях Сибири любое явление, попав в описанную культурную среду, автоматически оказывалось одновременно в различных контекстах и приобретало в них разные смыслы. Эта многозначность стала ведущим принципом уже на стадии формирования общей культуры. Очевидны при этом два пути обретения новых смыслов. Во-первых, оставаясь неизменным сам по себе, пласт культуры мог получить иное видение в новой среде. Так, будучи для переселенцев из европейской части государства основной мировоззренческой базой, христианство имело для представителей сибирских культур значение одной религии из многих существующих и не приобрело всеобъемлющего характера. При этом крещение аборигенов не привело к последовательному постижению сущностных основ учения, и суть церковных обрядов могла оставаться за пределами внимания и понимания населения. Этим же было обусловлено снижение интереса к последовательному воплощению буддийского вероучения в контексте языческих верований и христианства.

С другой стороны, на протяжении истории не раз серьёзные изменения претерпевало и само явление. Например, первые в Сибири переселенцы из европейской части России невольно оказывались под влиянием местных языческих культов [см. об этом, например: 6, с. 246–247; 8, с. 18, 59]. В новой интонационной среде переосмыслению подвергалась и музыкальная сторона обрядов. Изменились текстовая, тембровая составляющие, обусловленные слабыми

исполнительскими возможностями и отсутствием музыкальной подготовки у новокрещённых аборигенов, отсутствием навыков хорового пения, недостатком колоколов, а порой и переводами на местные языки, и т. д. Точно так же в регионе, в культурной среде, в большой степени связанной с традиционным мышлением, произошла и известная консервация жанров, содержания и музыкального языка славянского фольклора [8, с. 6], приобретшего новое значение в сибирских условиях. И если в европейской части России, в контексте профессионализации музыкального искусства многие образцы русского и малороссийского фольклора оказались утраченными уже на рубеже XVII–XVIII веков, то в регионе они бытовали вплоть до XIX–XX веков [там же, с. 200–201].

Таким образом, принцип переосмысления стал одним из ведущих в самом процессе формирования музыкального и шире – культурного фонда региона. Следовательно, односторонний подход при анализе любого из явлений способен затронуть лишь один из сущностных аспектов искусства, тогда как суммирование методов становится приемлемым и для объединения различных точек зрения. И если в рамках одной плоскости состоится углублённое понимание явления, вплоть до исчерпания возможностей метода, то в контексте иных взглядов и на разных уровнях могут появиться дальнейшие перспективы для приращения научного знания о нём. Важность данного подхода – в возможности постоянной корреляции с протекающими в регионе процессами.

Обращаясь к анализу творчества композиторов в Бурятии, Туве и Якутии, надо учесть, что их принадлежность многомерному пространству означает вовлечённость в культурное поле на уровне как минимум нескольких культурных систем, и понимание их сути возможно в раскрытии внутренних взаимосвязей. «Каждый народ, – большой или малый, имеет свою индивидуальную историю, всегда обладающую оригинальными чертами неповторимости. Можно даже сказать, что история человечества проявляется именно в истории отдельных народов ... но в то же время часто смысл исторических событий, составляющих, казалось бы, принадлежность истории только одного народа в полной мере открывается лишь через общую историю человечества», – пишет Н. И. Конрад [3, с. 475]. Поэтому рассматривая процессы развития творчества сибирских национальных композиторов с точки зрения системного подхода, мы можем констатировать как минимум четыре уровня их идентификации, связанных с раскрытием их сущностных факторов и закономерностей на различных уровнях иерархии: 1) национальной культуры, 2) региональной (сибирской) культуры, а также в контекстах 3) общероссийской и 4) мировой культур. И именно в результате принадлежности явления разным уровням может выстроиться контекстный ряд – единая

система соподчинённости, позволяющая дать адекватную оценку и явлению в целом, и различным её элементам.

Например, если обратиться к одному из первых на территории национальных республик Сибири сочинений оперного жанра – «Энхэ-булат батор» («Энхэ – стальной богатырь»), созданному М. П. Фроловым в 1940 году для отчётной Декады бурят-монгольского искусства, то в этом опусе проявляются различные тенденции музыкальной культуры. С одной стороны, произведение, несомненно, принадлежит композитору русской школы, который опирался на традиции отечественной оперной классики. Это можно заметить и в принципах развития материала, и в системе лейтмотивов, в архитектонической выстроенности, ясности оперных форм, в структуре ансамблей и сцен, в гармонических и оркестровых приёмах. С другой стороны, неправомерно было бы причислять оперу исключительно к русской культуре. Спектакль появился по заказу Бурятии, сюжетом для спектакля послужило сочинение национального драматурга Н. Г. Балдано, написанное по мотивам бурятского народного эпоса «Шоно-батор» («Волк-богатырь»), опера создавалась и исполнялась на национальном языке. Для этого М. П. Фролов не ограничился опосредованным знакомством с фольклором, используя готовые записи П. М. Берлинского, Б. П. Сальмонта и В. И. Морошкина, а совершил экспедиции в районы Бурятии с целью погружения в традиционную культуру республики и изучения её музыкального фонда. Работа над оперой проходила в содружестве с консультантом по фольклору Г. Ц. Цыдынжаповым и при активном участии молодого композитора Д. Д. Аюшеева, который помогал не владеющему бурятским М. П. Фролову справиться со сложностями национального языка, избежать ошибок в просодии, а также знакомил автора с новыми образцами традиционной музыки. В результате в музыкальной ткани сочинения оказался и цитатный, и авторский материал, созданный на фольклорной основе. Партитура была написана в расчёте на вокальные возможности бурятских исполнителей и стала для них серьёзным шагом на пути от музыкально-драматического театра к созданию оперного, а также первой оперой, постановка которой была осуществлена силами национальных коллективов. Всё это характеризует принадлежность оперы и культуре Бурятии.

Данное сочинение также стало важным явлением для развития композиторского творчества республики, своего рода школой и первым приложением творческих возможностей для первого профессионального бурятского композитора Д. Д. Аюшеева. О важности произведения свидетельствует то, что оно имело успех на декадной премьере в Москве, прочно вошло в репертуар Бурятского театра оперы и балета, выдержало несколько постановок и продолжает звучать сегодня. В то же время сценография народных

празднеств, использованная в опере: близкое к аутентичному воплощение обрядовой стороны, выраженный синкретизм музыкально-хореографического начала свидетельствуют о неразрывной связи с глубинными пластами традиционного искусства, на первых порах переносимого на театральную сцену в первозданном облике.

Пересечение названных линий делает оперу фактором и бурятской национальной, и общероссийской принадлежности: если для бурят она стала первой оперой, написанной на национальный сюжет, с использованием коренного фольклора и исполняемой на родном языке, то для российской музыкальной культуры – новым опытом работы с фольклором и расширением географии влияния русской композиторской школы. Безусловно, опыт создания сочинений на инациональные музыкальные и литературные народные источники встречался в композиторской практике неоднократно, в том числе и в творчестве русских композиторов. Однако, сравнивая ранние стадии формирования национальной бурятской оперы и сочинения аналогичного жанра в истории школ, откристаллизовавшихся в XVIII–XIX вв., отметим, что процесс имеет и существенные отличия. Например, если на первых этапах становления русской профессиональной школы происходила явная ориентация на каноны итальянской оперы и со стороны итальянских авторов, работавших в России, и со стороны первых русских композиторов, то в бурятской культуре обращение к национальному бурятскому фольклору и сюжетам было изначальной базовой идеей. Таким образом, здесь мы имеем дело с проявлением интеграции культур, обеспеченном двусторонними шагами, включающими: 1) попытку проникновения в логику мышления почвенных сибирских музыкантов российскими «европейцами»; 2) идею освоения логики мышления представителей российской школы коренными сибирскими авторами. Найденная центральная ось двухвекторного движения позволила впоследствии, перемещаясь в сторону всё большей профессионализации искусства, сохранить генетическую связь с предыдущими стадиями, и в то же время сделать сибирские культуры полноправной составной частью отечественной музыки. И обращение к творческим импульсам, идущим от сторонней практики, явилось не формальным заимствованием, а естественным откликом на изменившееся мироощущение, на эволюционировавшие потребности музыкантов. Реализация двустороннего процесса подчеркнула глубинную внутреннюю связь национальной сибирской и российской культур.

Возникшее для всех обозначенных пластов культуры новое качество обусловило синтез как результат диалога следующих составляющих: 1) бурятской традиционной и профессиональной культур; 2) бурятского и российского профессионального искус-

ства; 3) бурятского традиционного и русского композиторского творчества. Аналогичные подходы были свойственны для представителей музыкального искусства Якутии и Тувы. И это характерно для XX века взаимодействие различных логик как наиболее плодотворная форма существования искусства но-

вого времени, формирование новой логики как диалогического столкновения минимум двух, а по сути – многих радикально различающихся культур мышления, «сопряжённых в единой логике спора (диалога) логик» [2, с. 41] – и есть отражение культуры сибирского региона.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> «The uniqueness of culture of Buryatia is the integration of Asian and European peoples. Values, ideals, tradition and standards of nomadic civilization, northern wood hunters, and European people, which are reflected in this culture, are closely interwoven with the Buryat people's culture. All this has resulted in religious and cultural syncretism. At the same time, the basic features of ethnic cultures have preserved their originality and primitiveness till today [Уникальность культуры Бурятии – в интерграции традиций азиатских и европейских народов. Ценности, идеалы, нормы кочевой цивилизации и лесных северных охотников, с одной стороны, и – европейских народов, которые отражены в этой культуре, – с другой, тесно переплетены в культуре народов Бурятии. Это привело к религиозному и культурному синкретизму. В то же самое время основные черты этнических культур сохранили свою новизну и оригинальность вплоть до настоящего времени]», – пишет

министр культуры Бурятии В. Б. Прокопьев [9, с. 5]. То же с полным основанием можно отнести и к двум другим рассматриваемым культурам.

<sup>2</sup> Такими, например, фигурами стали композиторы – представители российского искусства на ранних стадиях его бытования в регионе: П. М. Берлинский, В. И. Морошкин, М. П. Фролов, Л. К. Книппер, С. Н. Рязунов – в Бурятии, Г. А. Григорян, Г. И. Литинский – в Якутии, А. Н. Аксёнов, Л. И. Израйлевич, Р. Г. Миронович – в Туве.

<sup>3</sup> В том числе Д. Д. Аюшеев, Ж. А. Батуев, Б. Б. Ямпиллов учились в Свердловской консерватории, С. С. Манжигеев, А. А. Андреев – в Уральской, М. Н. Жирков – в Московской, Ц. И. Ирдынеев, Л. Н. Санжиева, Е. И. Неустроев, А. В. Самойлов, З. К. Степанов, Вл. С. Тока, Х. К. Дамба – в Новосибирской, А. Б. Чыргал-оол – в Казанской, Р. Д. Кенденбиль – в Ленинградской и т. д.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева Г. Г. От фольклора до профессиональной музыки. – Якутск, 1994.
2. Библер В. С. Культура. Диалог культур: опыт определения // Вопросы философии. – 1989. – № 6. – С. 31–42.
3. Конрад Н. И. Запад и Восток. – М., 1996. – М., 1972.
4. Кыргыз З. К. Тувинское горловое пение: этномузыковедческое исследование. – Новосибирск, 2002.
5. Ларионова А. С. Якуты // Музыкальная культура Сибири. В 3 т. Т. 1, кн. 1. – Новосибирск, 1997. – С. 185–208.

6. Миллер Г. Ф. История Сибири. В 3 т. Т. 1. – 3-е изд. – М.: Восточ. лит. РАН, 2005.
7. Очерки истории культуры Бурятии. Т. 2. Советский период / Бурятский филиал СО АН СССР. – Улан-Удэ, 1974.
8. Роменская Т. А. История музыкальной культуры Сибири от походов Ермака до крестьянской реформы 1861 года. – Томск: Изд-во Томского ун-та, 1992.
9. Prokopyev V. B. Culture of Buryatia: An introduction // Himalayan and Central Asian studies. – Vol. 11. – Nos. 3–4. – July-December, 2007. – P. 5–8.

### Пыльнева Лада Леонидовна

кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры музыкального образования и просвещения  
Новосибирской государственной консерватории  
им. М. И. Глинки





З. М. ГЛЕХУРАЙ

*Ростовская государственная консерватория (академия)  
им. С. В. Рахманинова*

УДК 78.04+78.071.2-2

## ФОЛЬКЛОРНЫЕ ИСТОКИ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ АДЫГСКИХ КОМПОЗИТОРОВ (на примере творчества Умара Тхабисимова)

**Ф**ольклор, отражая историческую судьбу и духовную сущность нации, составляет фундамент национальной культуры. В эпоху зарождения и развития европейских национальных школ оплодотворяющая роль фольклора для композиторского творчества была особенно значительна. М. И. Глинка подчёркивал это, говоря, что «создаёт музыку народ, а мы, художники, только её аранжируем». Венгерский композитор З. Кодай призывал «выращивать высшую художественную музыку из корня народной» [4, с. 36]. В словах Глинки и Кодая отмечена взаимосвязь народных и профессиональных традиций в европейской музыке. «Без традиции нет плодородной почвы», – утверждал Кодай, при этом композитор указывал, что «одни лишь народные традиции не создадут более высокую профессиональную форму, какими бы жизненными они ни были. Складывание народных мотивов ещё не даёт органичную, более высокую форму, таковую может создать индивидуальный талант, обладающий рождённой для большей концепции специфической особенностью к формотворчеству» [там же, с. 42–43]. Из сказанного следует, что народная музыка требует достойной профессиональной обработки.

Закономерно, что создатели национальных композиторских школ относились к своей миссии с величайшей ответственностью. Главной задачей было привить всеобщую любовь к народной музыке, сформировать вследствие этого основу понимания композиторских произведений. Любая профессиональная композиторская школа тяготеет к сохранению национальной идентичности, опираясь на фольклорные истоки.

Не исключение – музыкальная культура и фольклор народа, имеющего исконное название «адыгэ», во всём мире известного как «черкесы». Главное содержание процесса становления адыгского профессионального музыкального творчества заключается в органичном слиянии богатейших фольклорных традиций и мировой музыкальной культуры, прежде всего, русской классической музыки. Для адыгских композиторов главной творческой проблемой было овладение национальной интонацией, использование фольклорного материала

адыгов, соединение его с нормами европейского искусства.

Для становления национальной школы 50 лет – срок небольшой. Мощным импульсом для композиторского творчества стали идеи, связанные с резко возросшим национальным самосознанием, стремлением переосмыслить историческое прошлое этноса, возродить его культуру, унифицированную в советское время. Влияние фольклорных истоков на стиль адыгских композиторов представляется нам сильным и глубоким – даже если композиторы не стремились их прямо выразить в своей музыке. Сам национальный характер автора, его исконная принадлежность к диаспоре накладывала отпечаток на выбор универсальных музыкальных средств и способы их развития в композиции, на стиль в целом. Благодаря этой почвенной связи, всего за 50 лет адыгской профессиональной музыкой оказались освоены все академические жанры, что свидетельствует о достижениях народа, стремительно преодолевшего в своей истории разрыв с высоким уровнем мировой музыкальной культуры. Современные адыгские композиторы создают свои произведения, свободно владея жанрово-стилевыми моделями и общеевропейской техникой письма. При этом они демонстрируют черты яркого национального стиля, который проявляется в специфике мелоса и особых средствах языковой выразительности. Через обращение к фольклору формируется индивидуальный композиторский почерк. В результате этого синтеза вырабатывается стилевая направленность каждого автора.

В общем контексте жанрово-стилевых интересов адыгских композиторов особое место занимает фортепианная музыка. За последние двадцать лет в Адыгее появилась плеяда профессиональных пианистов-адыгов, активизировался интерес к фортепианной музыке национальных авторов. Пианисты с удовольствием исполняют на большой эстраде их музыку, пропагандируют её на своей Родине, в России, в странах ближнего и дальнего зарубежья. Исследователи национальной музыкальной культуры – М. Анзарокова, Б. Ашхотов, Л. Кумехова, Р. Пшизова, А. Соколова, Н. Чепниан и др. – отмечают значимость достижений, накопленных в этой об-

ласти композиторских исканий, указывают на общность тенденций развития фортепианной музыки Адыгеи с иными жанровыми направлениями, приоритетными для творчества композиторов республики. Однако в исследованиях не нашли отражение вопросы самобытности, специфики музыкального языка фортепианных произведений адыгских композиторов, оценки общего и особенного. В рамках данной статьи ставится задача охарактеризовать связь их фортепианной музыки с фольклорными истоками.

Рассматривая фортепианную музыку адыгских композиторов, можно выделить два этапа её становления: любительский и профессиональный. Особенно важным является первый, его хронологические рамки весьма условны, более точно они могут быть очерчены периодом творчества композиторов его представляющих – это Умар Тхабисимов, Чеслав Анзаров, Гисса Чич<sup>1</sup>. Их фортепианные опыты появились благодаря незаурядному таланту авторов, самостоятельно овладевших западноевропейскими техниками композиции, а также интуиции, прочной опоре на инструментальную и песенно-танцевальную традицию адыгов. В творчестве данных авторов фортепианная музыка заняла весомое место. Представляя яркий и самобытный феномен, с одной стороны, она глубинно связана с фольклорной традицией, с другой, – вовлечена в контекст общеевропейских новаций в области фортепианного письма. Исследование этого уникального симбиоза, результатом которого оказывается созданная адыгскими композиторами фортепианная литература разных жанровых направлений, имеет безусловный научный интерес.

Один из вопросов, требующих первостепенного ответа – причины, обусловившие внимание к фортепиано первого поколения адыгских композиторов. Определённую роль сыграло то, что на тот период республика не располагала симфоническим оркестром, и такой инструмент как фортепиано мог в какой-то мере это компенсировать, обладая богатейшими возможностями. Особенно значима оказалась способность фортепиано имитировать тембр и артикуляционные приёмы гармоники – инструмента, имеющего глубинные национальные корни. Благодаря этому именно в фортепианном творчестве адыгских композиторов ярко проявила себя фольклорная природа музыкального материала, апеллирующая к истокам песенно-танцевальных народных жанров, и система приёмов работы с ним. В их ряду интонационное наполнение мелоса, импровизационность, тембровое имитирование народно-инструментальных звучаний,

воспроизведение приёмов игры на народных адыгских инструментах, обращение к характерным элементам формообразования, свойственным древним песенным жанрам и др.

Остановимся на фортепианном наследии Умара Тхабисимова – выдающегося адыгского композитора, основоположника композиторской школы, народного артиста России и Республики Адыгея. В адыгской музыкальной культуре его роль велика и многогранна. Как пишет К. Туко, «подобно великому Глинке, Тхабисимов в своих произведениях никогда не “заимствовал” у народа, а, пропуская народные мелодии через свою творческую душу, претворял их в собственных произведениях совершенно по-новому, свежо, оригинально» [8, с. 23].

Рассматривая специфику периодов формирования и становления композиторского профессионализма в разных культурах, А. Маклыгин выделяет три позиции – «исполнитель-композитор», «композитор-исполнитель», «композитор» [6, с. 160]. Тхабисимова следует отнести к категории «исполнитель-композитор», так как инструментальное мышление, мышление композитора-импровизатора в его творчестве было основополагающим. Он с детства играл на пщынэ (адыгской гармонике) на свадьбах, имел огромный инструментальный репертуар, что в дальнейшем отразилось в его фортепианном творчестве. В силу этого особенностью творческого почерка У. Тхабисимова является опора на импровизационные формы изложения. М. Анзарова пишет: «... в музыкальном аспекте можно выделить комплекс композиционных и исполнительских модулей в их бытийных и понятийных связях с адыгской традиционной музыкой» [1, с. 139]. Мы наблюдаем эти связи, анализируя технику сочинения, композиционные и исполнительские приёмы.

Процесс сочинения музыки проходил за инструментом, что также присуще исполнителям-композиторам. На протяжении всей жизни У. Тхабисимов сочинял под гармонику. Данный инструмент является ведущим на национальных празднествах, воспроизводит адыгскую музыку в ансамбле с пхачичем (трещотки). Техника сочинительства композитора сформировала у него специфическое тембральное мышление, которое оказало влияние на свойства музыкальной ткани его фортепианных произведений. Значительная часть произведений композитора отражает особенности адыгской гармоники и её артикуляционных приёмов.

Первоначально Тхабисимов фиксировал в нотах мелодическую линию, а гармоническое сопровождение строил на импровизации артикуляционных и фактурных стереотипов, устоявшихся в этническом традиционном сознании. Есть определённые импровизационные клише, связанные с фактурными, ритмическими, мелодическими способами

<sup>1</sup> Предложенное нами определение «любительский» аргументировано прежде всего тем, что названные выше мэтры Адыгской профессиональной музыкальной культуры сами не имели профессионального композиторского образования.

развития музыкальной мысли, зависящие от строения и природного звука инструмента.

Импровизационность определяет строение музыкальной ткани и формирует исполнительские критерии. Большинство сборников Тхабисимова – одноголосные мелодии с буквенным указанием гармонической схемы. Многие песенные жанры адыгов имеют нерегламентированную по протяжённости и звучанию импровизационную инструментальную составную часть. Наличие в композиторских сочинениях фрагментов, предполагающих (или не исключающих) импровизацию, то есть нерегламентированное звучание, есть одно из безусловных свидетельств их связи с фольклором. Эти пространственно-временные дистанции дают возможность музыканту-инструменталисту достичь свободы самовыражения.

В творчестве Тхабисимова прекрасно ощущается природный пульс песенных жанров, незамутнённая прозрачность ярких, броских, легко запоминающихся мелодий (пример № 1). Представляется особенно важной опора композитора на специфику национальной речевой интонации, которая предопределяет не только эмоциональный аспект интонирования, но и звуковысотную и метроритмическую структуру музыкального текста в целом.

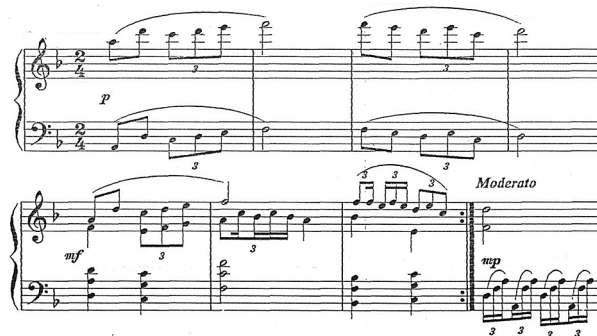
Пример № 1 У. Тхабисимов. Фантазия с *moll*  
Andantino



Народная тема может быть включена в целостном виде без изменений, как цитата, ярко выделяясь на контрастном фоне авторского текста, но чаще фольклор представлен в композиторском тексте на уровне мелодических, ритмических, ладовых признаков.

Так, в основе Сонаты-фантазии лежит народная тема «Зафак», являющаяся интонационным источником для формирования тематического материала произведения (пример № 2).

Пример № 2 У. Тхабисимов. Соната-фантазия  
Andante



Поскольку инструментальная музыка связана с танцем, то естественно, что в специфике музыкального языка фортепианных произведений адыгских композиторов танцевальность имеет аргументированную природу. В фортепианных сочинениях Тхабисимова признаки движения осмыслены как процесс развёртывания во времени и пространстве (пример № 3). Позировки танцующих граничат с канонами движения в танцевальном наигрыше и в танцевальном круге.

Пример № 3 У. Тхабисимов. Фантазия с *moll*  
Vivo



Танец для ряда композиторов – способ воплощения активности, а также и драматического начала. Мелодии фортепианных сочинений графичны и нередко отдельные обороты ассоциируются с конкретными движениями. Важно также, что основные ритмические фигуры в произведениях Тхабисимова те же, что и в народных танцевальных мелодиях. Иногда на разных участках музыкальной формы можно наблюдать буквальное сходство ритмов авторских сочинений и народных танцевальных наигрышей. Триольность и синкопированные ритмы, нисходящая мелодия, прорывающаяся кварто-квинтовость – вот некоторые константы, идущие из глубины национального сознания.

Е. Гогина пишет: «...адыгских композиторов необходимо рассматривать как хранителей фольклорных музыкальных традиций, сочинения которых становятся в один ряд с лучшими народными музыкальными образцами» [2, с. 18]. У. Тхабисимов, А. Нехай, Ч. Анзаров используют национальные стилевые особенности адыгской музыки – жанровую (танцевальную основу) с инструментальным типом интонирования, воспроизводящим характер игры на народных инструментах.

Таким образом, при рассмотрении фольклорных истоков фортепианной музыки Адыгеи на примере творчества основателя национальной композиторской школы У. Тхабисимова, обнаруживается глу-

бинная взаимосвязь народных и профессиональных традиций. Очевидно, что умелое обращение адыгских композиторов с фольклором – основа их фортепианной музыки. Она проявляется в инструментальном типе интонирования и особой значимости артикуляции, воспроизводящей характер игры на народных инструментах; в линейном развитии голосов и полифонии пластов, позволяющих композиторам поэтично воссоздавать в музыкальных картинах полный образ жизни и обаяния народа. Искусство адыгских композиторов явилось целостным смысловым процессом, вобравшим в себя культурные атрибуты сегодняшнего дня и весь предшествующий культурный фонд.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Анзарова М. «Умар Тхабисимов» // Музыкальная летопись российских регионов: матер. междунар. конф. – Майкоп, 2007.

2. Гогина Е. Становление профессионального хорового искусства в Адыгее: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Ростов н/Д, 2008.

3. Гогина Е. Этапы становлений профессионального композиторского творчества в Адыгее // Научная мысль Кавказа. – Ростов н/Д: Изд-во СКНЦВШ. – 2006. – № 13.

4. Кодай З. Избранные статьи. – М.: Сов. композитор, 1982.

5. Кумехова Л. Национальная музыка в свете современных проблем // Музыкальная летопись российских регионов: матер. междунар. конф. – Майкоп, 2007.

6. Маклыгин А. Музыкальные культуры Среднего Поволжья: становление профессионализма. – Казань, 2000.

7. Серов А. Музыка южнорусских песен // Избранные статьи. Т. 2. – М.: Музгиз, 1957.

8. Туко К. Умар Тхабисимов – звучащая эпоха. – Майкоп, 2004.

### Тлехурай Зарина Муратовна

аспирантка кафедры теории музыки и композиции  
Ростовской государственной консерватории  
им. С. В. Рахманинова





# МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК В ИСТОРИЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ



Е. А. ПИНЧУКОВ

*Уральская государственная консерватория (академия)  
им. М. П. Мусоргского*

УДК 781.13

## ПРОБЛЕМА МИНОРА: ИСТОРИЧЕСКИЙ ПОДХОД

*Я взял свиток и прочёл надпись: «Доказательство  
квадратуры круга». Мне было хорошо известно, что отец  
мой никогда не занимался этой мнимой проблемой.*

Ян Потоцкий

Среди нерешённых вопросов классического учения о гармонии проблема минора приобрела репутацию одной из тех подводных скал, столкновение с которыми способно поколебать нашу уверенность в правильном понимании фундаментальных закономерностей европейской музыки. За два с половиной столетия, отделяющих нас от эпохи Рамо и д'Аламбера, когда проблема минора высветилась со всей определённой, она стала для теории музыки чем-то вроде задачи о квадратуре круга. Горячо обсуждавшаяся в XIX веке, она напоминает о себе и теперь<sup>1</sup>.

Обозревая путь, пройденный теорией минора, Л. Мазель показывает, что он состоял из череды попыток объяснить минор на основе его противоположности мажору. В одних случаях имелась в виду симметрия звукорядов, в других – взаимная обратимость аккордов, в третьих – противоположность в функциональной организации. Но эти попытки, исходившие, казалось бы, из бесспорных оснований, не достигали цели. Поэтому в характеристике различных аспектов соотношения «мажор – минор» исследователь подчёркивает его неоднозначность, которое, если использовать одно высказывание И. Стравинского, «хотя и тяготеет к симметрии, но в действительности избегает её в неуловимых параллелизмах». Так, отдавая должное противоположности ладовых звукорядов (ионийского и фригийского), мы не можем проецировать её на вертикаль, ибо закон звуковой гравитации обычно не позволяет представить аккорды построенными сверху вниз. Если в интервалеке трезвучий мы видим зеркальное соотношение мажора и минора, то рядом с этим не можем не видеть прямого подобия их функциональных схем. Отсюда вывод: при известном неравноправии мажора и минора они одинаково подчине-

ны функциональной системе гармонии, поэтому «только в связи с ней, а не на основе построения каких-либо особых интервально-звуковых схем, изолированных от классической системы гармонии в целом», минор «может быть удовлетворительно объяснён и понят»<sup>2</sup>. В этом видится указание на необходимость *исторического подхода*, который бы связал природу минора с процессом формирования тональной системы.

Впрочем, данное положение Мазеля служит лишь декларацией, так как его представления о генезисе минора не идут дальше того понимания вещей, которое фигурирует в любом учебнике: минорный лад возникает из натурального введением в него мажорной доминанты. Собственно же саму проблему он формулирует в серии вопросов: «Почему различие в терцовом тоне консонирующего трезвучия или в III ступени ладового звукоряда определяет именно такое – нам известное, – различие в характере выразительности соответствующих аккордов и ладов? В чём основа и сущность строения минорного лада? Каково отношение строения минора к строению мажора? Эти вопросы и составляют так называемую проблему минора»<sup>3</sup>.

Среди стратегий, направленных на её решение, наибольшую известность приобрёл дуалистический подход (Мориц Хауптман, Артур фон Эттинген, Хуго Риман), который сводит дело к объяснению минорного трезвучия как инверсии мажорного. Мажорность и минорность для дуалиста заключены в трезвучиях, которые суть физические данности. И если не унтертоны, то спекулятивные интерпретации этих данностей, подчас довольно остроумные, должны были всё прояснить. Тем не менее, Юрий Холопов, симпатизирующий дуалистической концепции, вынужден сетовать по поводу отсутствия

до сих пор такого обоснования минора, «с которым были бы согласны все учёные». И он склоняется к мнению, что учение Джозеффо Царлино (которого Риман считал «первым дуалистом») в соединении с теорией Хауптмана «дают наиболее надёжную основу для верного понимания этого важнейшего явления музыки»<sup>4</sup>.

Но можно ли с этим согласиться? Во-первых, причислив Царлино к адептам дуалистической школы, Риман несколько погорячился. В своём *учении о трезвучиях* итальянский теоретик ещё стоит на позиции интервального толкования вертикали, и его теория пропорций, восходящая к пифагорейской традиции, представляет один из аспектов как раз такого толкования. Карл Дальхауз по этому поводу писал: «Гафурий и Царлино конструируют трезвучия эмпирически посредством соединения и математически посредством разделения интервалов. Мажорный аккорд, по Гафурию, основывается не на “*centre harmonique*”, не на отношении звуков терции и квинты к основному тону, а состоит, с одной стороны, из двух терций, а с другой, представляет “гармоническую пропорцию” 15:12:10 ... Тезис Хуго Римана, что Царлино является первооткрывателем “дуальной природы гармонии”, может считаться опровергнутым»<sup>5</sup>.

Во-вторых, поскольку к моменту выхода в свет знаменитых «Установлений» Царлино (1558) классический минор как объект притязаний теории существовал разве что в перспективе, очевиден парадокс, удивлявший Холопова: получается, что «наилучшая» теория минора появилась раньше явления, которое она объясняет.

Между тем формулировка проблемы у Мазеля показывает, что в её общепринятом понимании по существу смешиваются два *разных* вопроса: а) вопрос о минорности, то есть о наклонении, и б) вопрос о минорном ладе как конкретной форме обнаружения наклонения. Их разграничение, на наш взгляд, имеет принципиальное значение.

Дело в том, что наклонение – интонационная категория. Вопрос о минорности – это вопрос, относящийся к сфере человеческого мышления. Чувство мажорности-минорности основывается на внутренней интонационной ориентации и проявляется как особая функция сознания, как интеллектуальная и эмоциональная интерпретации звуковых отношений. Чувство наклонения не является чем-то элементарным, поскольку не было присуще музыкальному мышлению изначально, а возникает в ходе развития<sup>6</sup>. Проще говоря, вопрос о появлении наклонения – это вопрос о том, что происходило в головах и сердцах людей, как менялись их музыкальные представления и пристрастия в определённый период истории. Акустико-математические изыскания обречены играть в его решении лишь вспомогательную роль.

Обращаясь теперь к вопросу о минорном ладе мы обнаруживаем две принимаемых по умолчанию, но требующих обсуждения, установки. Так, говоря о миноре вообще, подразумевают вполне конкретное образование – условно классический (гармонический) минор наших учебников. Но является ли этот лад самым подходящим объектом для решения общей задачи, если учитывать, что он – не единственный носитель минорного наклонения даже в пределах аккордового многоголосия? Во-вторых, принимая данный минор за эталон, его сразу же с какой-то удивительной непосредственностью замещают одним минорным трезвучием. А ведь подобная процедура есть не что иное, как проявление школьной привычки к сокращению, когда комплекс характеристик превращается в слоган<sup>7</sup>. В действительности лад не может быть сведён к аккорду, пусть даже тоническому. Это становится ясно, как только мы преемственно границы тонального, например, в следующем гитарном наигрыше<sup>8</sup> (пример № 1).

Пример № 1

Наигрыш фламенко



Гармоническое движение имеет выраженный минорный строй, несмотря на господство мажорного аккорда *E*, выполняющего функцию устоя. Андалусская гармоническая прогрессия даже из одних мажорных трезвучий (ход *E-F-G-F-E*) даёт приблизительно тот же эффект. Словом, реально лад раскрывается только в динамике, в сопряжении элементов. Поэтому его сжатым репрезентантом следует считать *ладовое ядро*, состоящее, как минимум, из двух-трёх аккордов, в обычном мажоре или миноре – из аккордов доминанты и тоники.

Но это в многоголосии. А ведь существуют и монодические формы минора. Так, проведённый Дальхаузом анализ истории терминов *dur* и *moll* показал, что привычная нам ассоциированность наклонения с терцовым тоном звукоряда или аккорда – результат долгой эволюции и что современное значение терминов устанавливается только к концу XVII столетия<sup>9</sup>. Между тем эти термины применял ещё Северин Бозций (VI в.) как латинский аналог введённых почти за тысячу лет до него греческих терминов *syntonon* (напряженный, крепкий, твёрдый) и *malakon* (мягкий, слабый). Они привлекались античными авторами в характеристике родов по их интервалике и выразительности. Твёрдым считался диатон – род, «обилующий тонами», мягким же – хрома с её тесным расположением ступеней (пикнон) и тригемитоном, то есть полуторатоном (вероятно, увеличенной секундой). Не означает ли это,

что древние эллины уже знали минор? Именно так, если принять, что распространённая в наши дни у народов Юго-восточной Европы хроматика есть наследие античной цивилизации, привитое этим народам в эпоху Византийской империи<sup>10</sup>. Разнообразные лады хроматики по преимуществу отмечены интенсивной минорной окраской, как показывают следующие заключительные фрагменты<sup>11</sup> (пример № 2 а, б).

Пример № 2 а

Ой, гай, мати гай



Пример № 2 б

Hora lui Vlad



Мы обнаруживаем, что в музыке зрелых культур, не знающих гармонического многоголосия, имеет место давняя поляризация наклонений, возникшая, скорее всего, отпочкованием минорности от общего монодического ствола. Минорность выявляется мелодически, вне прямой зависимости от терции, как малосекундное тяготение вниз, обусловленное тритоном и другими хроматическими интервалами. Это даёт основание считать, что наклонение в принципе, то есть и в многоголосии, предполагает не свойственный диатонизму уровень напряжений, проявляясь только в ладах, основанных на вводно-тонности.

Теоретикам XIX столетия были конечно известны бытующие по соседству, в Европе, «экзотические» минорные лады, сам факт существования которых мог бы подсказать новый взгляд на проблему. Но, словно замороженные, они не принимали эти лады во внимание как нечто, лежащее «по ту сторону» цивилизованной музыки. Нам же сосуществование столь несходных воплощений минорности, рождённых в различное время и в разных условиях, даёт понять, что проблема минора никоим образом не может быть сведена к акустике интервалов. Её решение должно фокусироваться на исследовании механизмов и структур мышления, которые так или иначе отобразились в наследии прошлых эпох.

Поэтому так озадачивает отсутствие в XIX и даже в XX столетиях сколько-нибудь выраженного интереса к генетическим аспектам проблемы. Объясняется это наличием освящённых традицией представлений, будто гармонический минор происходит из натурального (эолийского) путём «заимствования из мажора» вводного тона и аккорда мажорной доминанты. Эта гипотеза подкупает внешним правдо-

подобием и простотой. Ведь внедряющийся элемент – постоянный случайный знак – зрим, и за ним угадывается процесс изменения некогда «чистого» лада<sup>12</sup>. Тем самым удовлетворялась потребность в некотором генетическом обосновании минора. А так как при этом считалось, что естественный источник гармонии – гамма, ладовый звукоряд, то вопрос о минорном трезвучии тут даже и не встаёт. Последний мыслится автономно как вопрос противоположности наклонений.

Получается, что версия заимствования, снимающая вопрос происхождения минора, с одной стороны, и замешанный на акустике дуалистический подход, с другой, хорошо дополняют друг друга, уводя от решений, основанных на осмыслении реальной истории музыки.

Гипотеза заимствования, между тем, предполагает какой-то период господства эолийского лада, который бы предшествовал введению повышенной VII ступени. Но такого не наблюдается. Хотя Генрих Глареан (1547) и настаивал на давнем существовании ионийского и эолийского ладов, все же симптоматично, что речь о них заходит только в XVI веке, когда ладовая система монодии уже уступила арену ренессансным ладам. Новая ладовость, запечатлённая в популярных песенно-танцевальных жанрах, была связана с формирующимся аккордовым складом, проступая в контрапунктической музыке часто как отражение, эхо. Главное же заключается в том, что она несла с собой размежевание по наклонению. Выразительным свидетельством этого являются встречающиеся в нотных изданиях ремарки *per B quadro* и *per B molle*, то есть, через *si* или через *si-бемоль*, относящиеся в тогдашней терминологии к большой и малой терции<sup>13</sup>.

По существу в музыкальном репертуаре с конца XV до середины XVII столетий мы имеем хорошо документированную историю формирования гармонической системы минора, которую нужно лишь суметь прочесть. На сегодня можно представить несколько ясно очерченных модально-гармонических образований *per B molle*.

1. Плагальный оборот s-T (= t-D). Рядовое для гармонии XVIII-XIX веков, это хроматическое отношение впервые осваивается в гармонии Ренессанса, чтобы стать самой живой и характерной приметой её минорных проявлений. Оно функционирует как интонационный стереотип, когда тот или иной минорный аккорд прогнозирует и вызывает за собой расположенный квартой ниже аккорд мажорный. Отсюда частое повышение терцового тона во втором аккорде, который кажется чем-то вроде побочной доминанты, появляющейся после своей тоники<sup>14</sup>. И наоборот, та же связь образуется заменой большой терции на малую в первом аккорде, который в этом случае выглядит наподобие побочной субдоминанты (пример № 3).

## Пример № 3 Ferrabosco. Gagliarde, 1594



Позже эта закономерность фиксируется в правилах построения каденций Христофа Бернхарда (середина XVII в.): в несовершенной (плагальной) каденции терция второго аккорда всегда большая, тогда как «естественную» большую терцию, расположенную над первой нотой [= в первом аккорде], необходимо специально превратить в малую, которая обычно подходит больше»<sup>15</sup>.

Разумеется, это аккордовое отношение фигурирует и в автентической инверсии D-t, но всё указывает на первичность его плагальной формы. Связанность двух аккордов обусловлена сопряжением их терцовых тонов в уменьшённую кварту, благодаря чему малая терция первого аккорда становится вводным тоном и своим тяготением вниз определяет минорность оборота.

2. Модальные кадансы и пикардийская терция. Самым сильным минорным кадансом, сохранившим самостоятельное значение и в тональную эпоху, является *фригийский* – аккордовое отношение типа s-D. Его теоретическое рассмотрение даётся в другом месте<sup>16</sup>, здесь же необходимо пояснить, что из-за острых интервальных сопряжений (в соседстве аккордов *d-E*, например, возникают тритоны *f-h* и *d-gis*) фригийский каданс формирует неустойчивое, «доминантное» окончание. И хотя это не мешало использовать его для завершений, всё же с развитием тонального чувства – в XVI веке определён – воспринималось как недостаток, изъян. Отсюда тенденция к замене фригийского каданса *плагальным*: при завершении мелодического хода *a-g-f-e* вместо аккордов *d-E* используются аккорды *d-A*. Такой каданс, позже названный церковным, по сути представляет собой смягчённую разновидность фригийского (фригийский каданс 2-го рода), с той же ведущей интонацией *f→e*. Он также отмечен «доминантностью» завершения из-за сопряжения терцовых тонов аккордов в уменьшённую кварту, но представляется более устойчивым. Подчас эти кадансы применялись систематически. Так, из двадцати минорных пьес в «Первой книге мадригалов» Дж. Палестрины, 1555 г. (учитывая шесть частей мадригала № 23) плагальные завершения имеют пятнадцать. В гармонизациях протестантского хора периода канционалов (конец XVI – первая треть XVII вв.) фригийский и плагальный кадансы трак-

туются как взаимозаменяемые и могут встретиться при сходных мелодических условиях в одном песнопении.

Самым обычным и частым в пьесах минорного строя является *полный каданс* из трёх аккордов по типу s-D-T (= t-DD-D)<sup>17</sup>. Его модальная принадлежность определяется мажорной, пикардийской терцией в заключении<sup>18</sup>. Неустойчивость, «доминантность» его завершения ещё менее ощутима, хотя и имеет место из-за неразрешённого напряжения уменьшённой квинты между терцовыми тонами s и T. В сущности этот каданс можно представить как сумму двух предыдущих (*d-E* + *d-A* = *d-E-A*), что указывает и на его обусловленность нисходящими тяготениями. Ведь мажорное, пикардийское завершение всех трёх кадансов призвано «заострить» терцовый тон первого аккорда (*f*), придать ему свойство тяготеющего вниз вводного тона, так что господствующей остаётся нисходящая направленность *f→e*, обеспечивающая минорный эффект.

Наконец, ещё одну разновидность модального замыкания в миноре составляет *ретардационный каданс*<sup>19</sup>, который сложился в практике гармонизации хора. Призванная быть заключительной тоника в таком кадансе сначала берётся как аккорд отклонения к субдоминанте, с тем чтобы образовался завершающий оборот s-T (примеры № 4 а, б).

## Пример № 4 а

S. Scheidt.

Aus tiefer Not schrei ich zu dir, 1624



## Пример № 4 б

S. Scheidt.

Vater unser im Himmelreich, 1624



Если во фригийском хорале (пример № 4 а) с его мелодическим замыканием *f→e* автентический каданс невозможен, то в дорийском (пример № 4 б), где мелодическое завершение *e→d* допускает оборот D-t, эта возможность не реализуется, каданс строится аналогично предыдущему, причём в среднем голосе образуется фригийский мелодический ход *d'-c'-b-a*, *b-a*. В обоих случаях мелодическое завершение хора в гармонии скрадывается, а заключительный плагальный каданс выносится за пределы хорального напева.

3. Формула старинного пассамеццо. Это группа из четырёх аккордов (например, B-F-g-D), на которых строятся танцевальные гармонические модели



романески, пассамеццо антико и фолии. Применение формулы не ограничивается танцевальным репертуаром, с равным успехом её можно встретить в культовой музыке (католической, протестантской, позже в русской православной), в мадригалах и ранних операх. Поэтому её роль предтечи тонального минора трудно переоценить. Формула представляет собой гармонизацию фригийского тетра хорда (для приведённых аккордов  $d'-c'-b-a$ ), хотя нередко помещает в мелодии его терцовую втору – ход в пределах уменьшённой кварты ( $b-a-g-fis$ ). Она используется в нисходящем и восходящем виде и включает плагальный оборот  $g-D$ <sup>20</sup>.

4. Гармонический модус. В популярной песенно-танцевальной музыке *per B molle* наблюдается отчётливая тенденция к упорядочению гармонического движения. Мы обнаруживаем повторяющийся набор аккордов, а также определённую закономерность их появления, то есть ни что иное, как гармонический модус, который развёртывается в пределах целой пьесы или её отдела (например, восьмитакта). Общий счёт различных задействованных аккордов от пьесы к пьесе может значительно меняться, но среди них имеются инвариантные, каркасные элементы и сопутствующие им варианты, которые и обеспечивают разнообразие.

Представление об этом даёт «Аллеманда любви» (*Die schöne Sommerzeit*), известная в десятке лютневых, гитарных и клавирных версий (пример № 5).

Пример № 5 Anonym, 1599. Almande de amour

Здесь приводится клавирная пьеса анонима (Susanne van Soldt Ms.), данная для краткости в однострочном изложении, так как в ней задействуются только трезвучия в основном виде. Каркас модуса образуют знакомое нам плагальное отношение  $g \rightarrow D$  в начальных построениях и аналогичное квинтой ниже  $c \rightarrow G$  при заключении. Сопровождающие аккорды идут по формуле пассамеццо антико  $B-F-g-D$  в высотном строе исходного отношения  $g-D$ . Позиционный сдвиг на квинту вниз обнаруживается введением второго минорного аккорда  $c$ , а его каркасное значение выявляется пикардийским оконча-

нием, устанавливающим связь  $c \rightarrow G$ <sup>21</sup>. Хотя финальный аккорд  $G$  является всего лишь функциональным аналогом аккорда  $D$  в начале пьесы ( $g-A-D = c-D-G$ ) (то есть должен бы звучать «доминантово»), благодаря сдвигу достигается почти тональная устойчивость завершения.

Иначе говоря, представленный модусом *ренессансный минор* – это компромисс, опыт совмещения несовместимого: модального, основанного на плагальных, нисходящих тяготениях осознания минорности с тональной, автентической устойчивостью целого. Но не в этом ли кроется особое очарование трезвучной гармонии Ренессанса?

Итак, казавшаяся неразрешимой проблема минора постулировалась цепью ложных или сомнительных установок, а именно: а) замешанное на европоцентризме неявное представление, что ладовый дуализм является едва ли не привилегией западной культуры; б) феномен наклонения как свойство выражать полюса эмоциональности или аффекты отождествляется исключительно с мажором и минором образца XVIII-XIX столетий; в) лад как пространственно-временное поле действия интонационных сил редуцируется к одному лишь трезвучию; г) трезвучие, суть «произведение искусства», принимается за «произведение природы» или физический закон<sup>22</sup>, который музыка «открывает» подобно закону всемирного тяготения; д) предтечу тонального минора ищут в григорианской монодии, хотя их разделяла целая эпоха, и уже ренессансная ладовая система, контуры которой вполне осязаемы, складывалась не столько преемством, сколько как отрицание некогда мощной, но обветшавшей традиции (даже если сами музыканты полагали, что сочиняют и исполняют в церковных ладах); е) гармоническую систему выводят из «натуральной» гаммы, которая искусственно модифицируется посредством вводного тона.

Теперь мы видим, что в действительности минорная интонационность сразу конденсировалась вокруг плагального ядра  $s-T$  ( $t-D$ ), которое по праву можно назвать квинтэссенцией модальности *per B molle*. Надобность «заимствования доминанты из мажора» при этом отпадает. Происшедшее в XVII веке «обращение» минора из модальной веры в тональную как процесс *автентизации* внешне проявляется в полной замене пикардийских окончаний минорными. В аккордовом отношении (кадансе)  $s-D-t$  прежняя хроматическая сопряжённость терцовых тонов  $s$  и  $T$  снимается, а её место заступает сопряжённость терций  $D$  и  $t$ , которая обеспечивает господство восходящей, автентической вводнотоновой связи и углубляет минорность тонической терции. Наклонение, некогда осознававшееся горизонтально, как напряжение, теперь сохраняется в снятии и предстаёт как окраска созвучия. Можно сказать, что наше восприятие мажорности и минорности аккорда основано на скрытой в его терции реликтовой напряжённости.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Проблема минора возникает в XVIII веке, когда законы гармонии начинают связываться с явлением частичных тонов (J.-Ph. Rameau. *Génération harmonique*, 1737). Поскольку мажорный аккорд, по Рамо, «дан в резонансе звучащего тела» (в первых пяти гармониках), нужно было найти столь же твёрдое природное основание аккорду минорному, что и стало камнем преткновения. Среди сравнительно недавних публикаций можно указать: Брусянин Г. К проблеме акустического обоснования минора // *Проблемы музыкальной науки: сб. ст. – М., 1983. – Вып. 5; Исхакова-Вамба Р. Система мажора, минора и акустика // Проблемы музыкальной науки: сб. ст. – М., 1985. – Вып. 6.*

<sup>2</sup> Мазель Л. *Проблемы классической гармонии. – М., 1972. – С. 343.*

<sup>3</sup> Там же. С. 291.

<sup>4</sup> Холопов Ю. *Гармония. Теоретический курс. – М., 1988. – С. 221, 227.*

<sup>5</sup> Dahlhaus C. *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität. – Kassel, 1968. – S. 102–103.*

<sup>6</sup> Дэниел Харрисон подчёркивает, что принцип дуальности, проявляющийся различным образом в системе звуковысотных отношений, не должен пониматься как врождённый, извечный, то есть как факт природы: «Такие суждения, модные в девятнадцатом столетии, не имеют никакого удобного пристанища в мире опыта и ныне пребывают в пространстве веры и догмы. Поэтому я отвергаю их в данной работе» (Harrison D. *Harmonic function in chromatic music: a renewed dualist theory and an account of its precedents. – The Univ. Chicago Press: Chicago and London, 2010. – P. 15).*

<sup>7</sup> В таком контексте определение, что минор – это «лад, в основе которого лежит малое трезвучие», нужно понимать не буквально (как тавтологию), а как идущее от школьной рутины привычное упрощение. См.: Холопов Ю. *Минор // Муз. энциклопедия: в 6 т. – М., 1976. – Т. 3. – Стб. 603.*

<sup>8</sup> Schindler K. *Folk music and poetry of Spain and Portugal. – N. Y., 1941. – № 69.*

<sup>9</sup> Dahlhaus C. *Die Termini Dur und Moll // Archiv für Musikwissenschaft. – 1955. – Jahrg. 12. – H. 4. – S. 280–296.*

<sup>10</sup> В западной средневековой теории термины *dur* и *moll* утрачивают исходное смысловое наполнение. Вне соответствующей интонационной почвы они сохраняются более по инерции, прилагаясь к диатоническим скалам и интервалам. Такой ход событий был предопределён тем, что принявшие историческую эстафету молодые народы Европы (варвары *raex romana*) по стадийному уровню музыкального мышления и присущей им общей ментальности не были склонны, да и вряд ли могли подхватить и продолжить чуждую музыкальную традицию античного Средиземноморья. Иное дело – территории, непосредственно прилегавшие к Византии, «продержавшейся» до середины XV века. По мнению Климента Квитки, восточноевропейская хроматика имеет византийские

корни. См.: Квитка К. В. О происхождении хроматизма в народной музыке славянских народов // Квитка К. В. *Избранные труды. В 2 т. Т. 1. – М., 1971.*

<sup>11</sup> Пример № 2 а приводится по изд.: Горковенко А. *Хроматический плагальный лад в украинских народных песнях // Славянский музыкальный фольклор. – М., 1972. – С. 193.* Пример № 2 б дан по изд.: Ursu N. *Folclor muzical din Banat și Transilvania. – București, 1983. – № 286.*

<sup>12</sup> Впервые озвучил данную версию, вероятно, Ф. О. Геварт, 1908 (см.: Шевалье Л. *История учений о гармонии. – М., 1931. – С. 151).* Но она подпитывалась практикой преподавания «строгого стиля», являющегося изобретением педагогов.

<sup>13</sup> Hudson R. *The concept of mode in italian guitar music during the first half of the 17th century // Acta musicologica. Vol. XLII (1970), fasc. III-IV. – P. 165.* Первое указание на такое деление встречается в «Трактате об искусстве танца» Гильельмо Эбрео, 1460 г.

<sup>14</sup> Холопов назвал эти аккорды доминантами обратного действия, см.: Холопов Ю. Н. О гармонии Г. Шютца // *Генрих Шютц: сб. ст. – М., 1985. – С. 138.*

<sup>15</sup> Müller-Blattau J. *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard. – 2-te Aufl. – Kassel, 1963. – S. 137.*

<sup>16</sup> Пинчуков Е. *Андалусский лад, доминантовость и плагальность // Музыка в системе культуры: сб. ст. Вып. 3. – Екатеринбург, 2008. – С. 42–68.*

<sup>17</sup> В данной работе для простоты используются функциональные символы тональной гармонии. Необходимо помнить однако, что модальные функции амбивалентны, то есть отличаются большей степенью релятивности в сравнении с тональными.

<sup>18</sup> Согласно Жан-Жаку Руссо, «*tierce de Picardie*» – это ироничное название музыкантами его времени окончаний минорных пьес мажорной тоникой как устаревших, церковных. Символом старины была Пикардия, славящаяся своими готическими соборами. См.: Rousseau J.-J. *Dictionnaire de musique. T. 2. [1768]. – Paris, 1824. – P. 288–289.*

<sup>19</sup> Термин Марка Этингера, см.: Этингер М. *Гармония И. С. Баха. – М., 1963. – С. 33.*

<sup>20</sup> Подробнее см.: Пинчуков Е. *Формула старинного пасамеццо. К предыстории тональной гармонии // Старинная музыка. – 2011. – № 1–2 (51–52). – С. 28–34.*

<sup>21</sup> Подтверждением значимости второго минорного аккорда (с) является то, что именно он был первым диссонансом, регулярно применявшимся с середины XVI столетия – в виде  $\Pi_6$  и  $\Pi_5$  (в тональном выражении), а не доминантсептаккорд, как считали Александр Шорон и Франсуа-Жозеф Фети.

<sup>22</sup> Уже младший современник Рамо Жан-Адан Серр (1753) отмечал, что трезвучие как «произведение искусства» не сводится к гармоническим призвукам (обертонам), «произведению природы» (Шевалье Л. *Указ. соч. С. 77).*

**Пинчуков Евгений Анатольевич**

кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры теории музыки  
Уральской государственной консерватории  
им. М. П. Мусоргского



И. М. ШАБУНОВА

*Ростовская государственная консерватория (академия)  
им. С. В. Рахманинова*

УДК 781.723

## ОРКЕСТРОВКА В СОДЕРЖАТЕЛЬНОЙ СТРУКТУРЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Созданный в период Нового времени репертуар для оркестра обладает не только эстетической значимостью для слушателей современной эпохи, но и привлекательностью для исследователей. В предисловии к недавно вышедшему сборнику «Оркестр без границ» И. А. Барсова ёмко характеризует его название: «Это – самое композиторское творчество, техника сочинения музыки, а также осмысление в ракурсе истории стилей» [3, с. 5]. В обозначенной области осуществлялись подлинно художественные открытия и намечались перспективы, которые служат ориентирами по сей день. Композиторы, исходя из глубинных оснований музыки, воплощали в симфонических жанрах общезначимые замыслы.

Оркестровка рассматривается обычно в плоскости практической или культурно-исторической. При этом трудно не согласиться с оценкой М. Ш. Бонфельда: «Инструментоведение<sup>1</sup> как наука имеет сравнительно недолгую историю. ... отсутствие полноценной теоретической базы приводит к тому, что во многих случаях инструментоведение носит чисто эмпирический характер, превращаясь в некий комплекс практических советов, либо приобретает вид исторической дисциплины, в которой характеризуются отдельные исторические этапы существования симфонического оркестра и конкретные стили оркестрового письма» [4, с. 64]. Тем не менее происходит постепенное научное осмысление многочисленных способов и приёмов, используемых в том или ином стиле.

В центре внимания настоящей статьи – взаимодействие двух ведущих принципов оркестровки, а именно: оркестровой драматургии и оркестрового колорита, в содержательной структуре произведения. Изучение данного процесса связано с определением их общих свойств, смыслового потенциала, с учётом динамики эволюции оркестра. Исследуются основные закономерности оркестровой техники произведений оркестровой музыки Нового времени.

Общая литература, посвящённая оркестру, обширна. В ряду специальных работ выделим монографии, показательные для интересующей нас проблематики, – «О драматургической выразительности оркестрового письма» Г. П. Дмитриева [5] и

«Стиль и колорит в оркестре» Ю. Г. Крейна [7], а также учебное пособие Г. И. Банщикова «Основы функциональной инструментовки» [2], в котором в качестве предметных рубрик выдвигаются функции оркестровых средств и тембр, в том числе тембровая драматургия. Хотя оба понятия распространены, указанные принципы чаще всего изучаются обособленно и не принимаются во внимание как имманентные, способствующие обогащению оркестра новыми тембрами.

Для уточнения проблематики настоящей статьи сравним два музыкальных явления, принадлежащих историческим периодам, обрамляющим Новое время. Первое связано с богатством инструментария позднего Возрождения, которое раскрывается в труде М. Преториуса «Театр инструментов» (1619) [13]. Второе – с инструментальным театром второй половины XX в., весьма оригинально охарактеризованным Ф. К. Караевым [6]. Внешнее сходство названий (в одном случае оно относится к совокупности инструментов, в другом – к стилевому направлению) весьма примечательно. Неким театром представлялся М. Преториусу мир инструментов в преддверии зарождения оперно-симфонического оркестра, а спустя три столетия подобный феномен действительно возникает, намечая новый поворот в эволюции инструментальной музыки.

В труде М. Преториуса изложены, помимо классификации музыкальных инструментов и иных вопросов, прозорливые рекомендации о тембровом профиле оркестра в его развитии: в ансамблевой музыке учёный советует сочетать струнные инструменты с духовыми. В полном соответствии с высказанным пожеланием осуществляется в дальнейшем обогащение тембровой шкалы оркестра. В жанрах преподносимой музыки композиторы с помощью инструментов различных оркестровых групп выстраивают фактуру и композицию, подчёркивают интонационно-тематические контрасты, осваивают тембровую драматургию и колористическую «темперацию». Иными словами, музыкальные инструменты, ранее обслуживавшие обряды и ритуалы, оказываются включёнными в художественный мир произведения. А на современном этапе их персонализация доводится до того предела, когда они выводятся на концертную сцену в качестве вполне реаль-

ных актёров музыкально-театрализованного действия, о чём пишет Ф. К. Караев.

Общие закономерности эволюции оркестра предстают как движение от инструментального ансамбля эпохи Возрождения к барочному оркестру, ныне трактуемому как расширенный ансамбль, а далее – от накопленного многотембрового состава в классико-романтический период к ансамблю инструментов-актёров Новейшего времени. Примечательна не только фронтальная часть развития оркестра, которую составляет смена стилей и соответствующих им инструментальных составов, но и её обусловленность внутренними музыкальными факторами.

Оркестровка опирается на два принципа, существенных для построения содержательной структуры произведения: *оркестровую драматургию* и *оркестровый колорит*. Они производны от более общих, универсальных законов искусства: первый формируется под влиянием драматургии театрально-сценических жанров, второй – цветовой гаммы картин художников. Каждый из них образует собственную звуковую реальность, включающую музыкальные и общезстетические компоненты.

Отдельные признаки оркестровой драматургии и оркестрового колорита проступают уже в барочных партитурах, преимущественно одготембровых, и определяют основной вектор дальнейшего развития оркестра – обогащение его тембровой палитры, которая служит одновременно и раскрытию сюжетных замыслов, и приращению сонорных качеств. По внешним признакам без труда устанавливается динамика в изменении инструментального состава: движение от камерного (смычкового) оркестра эпохи барокко к самостоятельности двух тембровых групп (смычковых и деревянных духовых) классицистского оркестра и к равноправию трёх тембровых групп оркестра романтического периода (присоединение полного комплекта медных), а далее в XX в. – к оркестру, включающему четыре тембровые группы (с обязательным участием разнообразных ударных). При таком стилевом масштабе дифференциация составов выглядит несколько схематичной, утрачивая гибкость в плане обновления новыми инструментами. Однако при индивидуализации тембрового профиля партитуры всё же приобретает рельефность, необходимую для выявления определённой тенденции.

Выделенные принципы, на наш взгляд, относятся к внутренним признакам, обеспечивающим эволюцию оркестра. Они характеризуют инструментальный состав как нечто цельное, особым образом организованное и закономерно сопрягающее средства в историческом развитии. Драматургия и колорит, рассматриваемые в аспекте оркестровки, обладают единством чувственно-конкретного начала с логически обобщённым. С одной стороны, харак-

теристика оркестрового звучания, как правило, наделается различными эпитетами, связанными с его тембровой специфичностью и непосредственным воздействием на слушателя. С другой, их поэтичностью исследовательская практика не ограничивается, направляя внимание к поиску теоретических законов.

В действии указанных принципов имеется существенное различие: если оркестровая драматургия ориентирована на развёртывание произведения во времени или процессуальность, то оркестровый колорит в полной мере проступает в масштабе архитектоники. При всей относительности выдвигаемых критериев (ведь драматургическую логику, подчеркнутую тембрами инструментов, тоже можно представить в целостном виде, а совокупность колористических эффектов – выстроить по линейной оси) акцентирование временной либо пространственной координат оправдано с позиций сочинения музыки и её восприятия. Попробуем обосновать данный тезис.

С более распространённым родовым понятием «тембровая драматургия», введённым в музыковедческий обиход Л. А. Мазелем [8, с. 307], согласуется понятие *оркестровой драматургии*. Совпадая по содержанию, они соотносятся как общее и особенное. Первое, более широкого спектра действия, охватывает различные виды музицирования, в которых обнаруживается поэтика драмы, – хоровое, оперное, вокально-инструментальное, камерное, ведь каждый вид обладает специфическим тембровым рельефом. Второе конкретизирует взаимодействие тембров в оркестровой музыке.

Само понятие «тембровая драматургия» свидетельствует об укоренённости теоретических представлений, связанных с художественным миром драматического рода и законами драмы. При всей неоднозначности и метафоричности, оно все же позволяет оценить влияние на музыку жанров театрально-сценических. По отношению к симфонии не менее оправдано использование понятия оркестровой драматургии, поскольку речь идет об участии инструментов в драматических контрастах, в сюжетно-событийном развитии, в тематической персонификации и т. п. Остановимся на этом подробнее.

Согласование тембров пронизывает все три стороны музыкального произведения – композиционную с её тематическими контрастами, интонационно-синтаксическую и фактурную. Апеллируя к ним по мере необходимости, обратим прежде внимание на тематизм. В изложении музыкальных тем композитор стремится оркестровыми тембрами подчеркнуть их характеристичность и смысловую глубину, создаваемую жанровыми средствами. Выбор тембров со стороны их характеристичного звучания распространяется не только на главный мелодический



(солирующий) голос, но и на партии сопровождающих инструментов. В ряду фоновых фактурных рисунков могут быть и трепетно звучащие фигурации струнных, типичные для камерно-вокальных жанров, и хорально выстроенные аккорды деревянных духовых с их возвышенно-органным тоном и др.

Помимо этого, в репрезентативности темы средствами оркестровки подчёркивается её целостность: установленное композитором сочетание тембров выдерживается, как правило, в экспозиционном изложении. Такого рода устойчивость не исключает многогранность воплощаемого образа. Как известно, тематизм сонатной композиции наделён особым свойством, именуемым внутритематическим контрастом, обоснованном в работах Л. А. Мазеля и В. П. Бобровского. Тема оказывается разноплановой по семантике, потому что концентрирует в себе интонации, принадлежащие различным жанрам. Для главных партий классических симфоний типичен контраст между интонациями фанфарными и кантиленными. Иначе представлена главная партия из первой части Четвёртой симфонии Л. Бетховена. Сначала её стремительное движение подчёркивается «порхающей» по звукам тонического трезвучия мелодией в партии струнных. Но уже в первом предложении композитор переключает внимание слушателей на певучую фразу в партии деревянных духовых. Смена модуса игрового на лирический выражена посредством неожиданных смещений: вместо *staccato* – *legato*, вместо учащённой метрической пульсации восьмыми длительностями – более размеренное чередование четвертей с остановкой на залигованных через такт целых нотах, вместо скачкообразной мелодии – плавное поступенное движение. К этому добавляется смена тембров и регистров. Почему композитор прибегает к тембровому контрасту? Кантиленная фраза и у струнных могла бы прозвучать не менее проникновенно. В данном случае Бетховен превосхищает оркестровку следующего этапа. Песенно-танцевальная мелодика побочной темы с её бурдонно-волыночным сопровождением, в духе фольклорных напевов и наигрышей, поручается, конечно же, деревянным духовым. В результате производный контраст между темами главной и побочной партий выполнен композитором не только на мелодико-ритмическом уровне, но и на уровне оркестровки.

Не менее существенно участие тембра в интонационном развитии, которое передаёт тончайшие душевные переживания. Здесь важна, с позиции восприятия, цепочка опосредующих звеньев: непосредственно воздействующая музыкальная интонация – её тембровая характеристика – исполнительская инициатива – речевой опыт инструменталиста. Иными словами, смысловая наполненность создаётся как окраской, так и выразительностью высказывания исполнителя. На этой основе и возникает персона-

фикация тембра инструмента, в оркестровой музыке выступающего от имени героя, действующего лица, образа. Многочисленные поэтические описания фиксируют этот музыкально-психологический феномен: например, задушевный тон гобоя, трепетность скрипичной мелодии, торжественно-ораторский пафос декламационных фраз, скандируемых медными, и т. п.

Главенствующая роль драматургической логики в симфонии определяет и оркестровую семантику [9, с. 18], диктуемую типами образности. Персонализации тембров подвержены как солирующие инструменты, так и оркестровые группы, которые предстают в виде ансамблей исполнителей, выступающих в конкретном артистическом амплуа. В обширном симфоническом наследии постепенно вырабатывается смысловая трактовка инструментальных тембров. Так, универсальностью и многозначностью отличаются смычковые, хотя их инструментальной природе более всего близки кантилена, выражающая лирическую экспрессию, и скерцозность с её энергией движения.

Деревянные духовые инструменты не уступают струнным при воплощении лирики. Исполнительскому прочтению их партий свойственны тончайшие нюансы, обусловленные импульсивностью дыхания и эмоциональной динамикой. Композиторы нередко отдают им предпочтение в силу повышенных сольно-ансамблевых свойств группы в целом, обеспечивающих индивидуальность мелодики, в отличие от обобщённого унисона струнных, в котором сливается множество исполнительских голосов. Поэтому партии деревянных духовых не менее разноплановы: инструменты участвуют в жанрово-изобразительных эпизодах, в обрисовке характеристических сцен и персонажей, в лирико-драматических монологах.

При довольно традиционной трактовке медных, придающих яркость кульминациям, примечательно расширение диапазона их образно-ассоциативных градаций: от воссоздания контекста церемониальных и ритуальных торжеств (празднично-триумфальные фанфары), от связи с жанрами военных духовых оркестров, оркестров бальной и садово-парковой музыки до олицетворения драматических вторжений тем рока (зловещие фанфары, подобные грозному «трубному гласу») и создания драматических антитез.

Ударные инструменты обогащают партитуры вспомогательными ритмическими, декоративными или динамическими компонентами. Литавры, тарелки и барабаны, вызывая ассоциации с музыкой для духового оркестра и жанром марша, в XIX в. чаще всего соединяются в один образно-смысловой комплекс с медью. Наблюдаемые трансформации в оркестре XX в. позволяют увидеть определённую динамику в поисках композиторов: движение от характеристической трактовки всей группы через

смысловую дифференциацию отдельных её инструментов к ансамблю ударных с самостоятельной смысловой нагрузкой едва ли не каждой партии. Этим отличаются симфонии Д. Шостаковича и других композиторов.

В результате последовательно выдерживаемого принципа оркестровой драматургии участниками драмы становятся инструментальные тембры, обладающие сложившейся в симфонических жанрах устойчивой семантикой. Распределению тембров и их закреплённостью за основными темами, особенно в условиях монотематизма, отвечает лейтмотивная и лейттембровая насыщенность партитур.

Типизированная оркестровая семантика постоянно обогащалась неожиданными смысловыми нюансами, возникающими в содержательном поле произведения: это и возвышенно-поэтические, одухотворённые мелодии валторны в симфониях И. Брамса, и тяжеломерно-угрожающее солирование тубы в финале «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза, и простодушно-целомудренные напевы альтовой флейты в симфониях Г. Канчели. Тенденция персонификации тембров ведёт к повышению самостоятельности и значимости отдельных инструментов. Хотя тембр любого инструмента по окраске сходен с представителями своего семейства – в этом проступают свойства типизации, необходимые для различения оркестровых групп, в процессе музыкально-исторического развития посредством интонации и её исполнительского произнесения он приобретает свойства индивидуализации и в этом качестве становится базой для воплощения целого круга образов.

Причём выразительность интонирования сосредоточена как в партиях солирующих голосов, так и сопровождающих. С помощью мелодико-гармонических фигураций, контрапунктов, имитаций и иных полифонических приёмов, для которых композитор подбирает соответствующие фактурному рисунку тембры, достигается высокий уровень индивидуализации фона. Восприятие его интонационного богатства тоже зависит от прорисовки по-разному окрашенных мелодизированных линий.

На совершенно иной основе формируется *оркестровый колорит*. В условиях многотембрового звучания каждый инструмент оценивается не только с позиции характеристичности, но и как красочно-экспрессивный компонент. Аналогия с живописью очевидна. В теории изобразительного искусства понятие «колорит»<sup>2</sup> имеет несколько близких значений: соотношение в картине цветовых тонов, неодинаковых по насыщенности; система цветовых сочетаний как одно из средств эмоциональной выразительности; цветовые отношения, которые художник приводит к гармоничному единству, чтобы воздействовал весь цветовой строй произведения [1]. Причём и художники, и искусствоведы настаивают на том, что общих правил создания колорита не существует.

Применительно к музыке понятие «колорит» используется как в трудах по оркестровке XIX в. – Г. Берлиоза, Ф. Геварта, М. И. Глинки, Н. А. Римского-Корсакова, так и в работах XX в. А. Г. Шнитке по отношению к отдельным современным стилям утверждает, что «функциональное использование тембровых связей лишь в XX веке стало самостоятельной техникой» [12, с. 245]. Композитору удаётся выстроить систематику тембрового родства, состоящую из ряда позиций: тембровые консонанс и диссонанс, тембровые модуляция и полифония, тембровые шкала и единство. Интересующий нас колористический принцип в симфонических произведениях классикоромантической эпохи действует не столь строго, но всё же проявляет себя и организует звучание по иному, отличающимся от драматургии, законам. Попытаемся выделить особенности колористической целостности.

Отметим, что тембровая специфичность составов, сложившихся в ту или иную эпоху, уже настраивает слушателя на общий колорит звучания. Оркестр однородный или неоднородный, включающий полную группу медных или только валторны с трубами, имеющий в своём арсенале расширенную группу ударных или только эпизодически вводимые инструменты (арфа, челеста, колокола, гонг, клавиесин и др.), – композитор, опираясь на тембровую шкалу, начинает, вполне осознанно либо интуитивно, разрабатывать его колористическую «темперацию».

Ранее указывалось на взаимозависимость колористики и архитектоники произведения. Конечно же, оценить оркестровое полотно, в котором откорректированы отношения тембровых групп, согласования tutti и инструментальных ансамблей, а также красочная, фоническая и динамическая нюансировка, возможно лишь после окончательной отделки партитуры. Исходя из этого, определим параметры, существенные для колористики. В крупном плане они совпадают с тембровой организацией фактуры и композиции (включая структуру целого в циклических формах), а значит – с горизонтальным и вертикальным измерениями.

Различные виды фактуры – от оркестрового унисона до многослойного tutti – в колористическом плане сводятся к преобладанию однородной либо неоднородной звучности. В однородной по окраске ткани мелодический голос может выделяться с помощью контрастного тембра. А в неоднородной фактуре используются дублировки и наслоения партий разных оркестровых групп. Чем неординарнее конфигурация фактуры, тем оригинальнее выглядит её тембровое решение.

Особого внимания заслуживает также звучание всего оркестра, здесь предпочтение отдаётся двум способам: монолитно-аккордовому или многоярусному. Применение первого преобразует оркестр в один сложный инструмент, обладающий составной

окраской, компоненты которой достаточно отчётливо прослушиваются, но лидирует лишь одна какая-то группа, чаще медных инструментов. Второй способ охватывает различные приёмы построения tutti: от гомофонно-гармонического изложения до полифонии пластов. От выбора инструментов для озвучивания фактурных компонентов (мелодии, баса, сопровождающих аккордовых или фигурационных голосов, контрапунктов, педалей, отдельных пластов) зависит прорисованность ткани и степень слияния либо разграничения по тембровому признаку составляющих её партий. Дифференцируя оркестровую вертикаль по окраске на однородную, неоднородную и составную звучность, следует иметь в виду, что собственно смешанными (микстовыми) тембрами композиторы оперируют только в технике сонористики.

В масштабе композиционном исходную колористическую шкалу дополняют тембровые отношения, обусловленные тематическим экспонированием и развитием. Сопоставление партий позволяет выделить тембровые градации близких по окраске звучностей, связанных с темами, которые скорее дополняют друг друга. Если же соответственно расстановке драматургических сил темы контрастируют, то их различие демонстрируется и колористически: для этого привлекается неродственная оркестровая группа. Контраст звучностей может быть маркирован и способом перехода – плавным или внезапным. Своего рода тембровая модуляция может обеспечиваться оркестровыми *crescendo* или *diminuendo*. Напротив, для неожиданного вторжения темы либо срыва кульминации композиторы прибегают к оркестровым *sforzando* и *subito* [11, с. 105].

Невозможно добиться целостности колористического пространства произведения без арочных соответствий между удалёнными разделами композиции, сходными по окраске. Тембровые связи устанавливаются как при одинаковой оркестровке тем в экспозиции и репризе (при закреплённости тембров за темой), так и в случаях оркестрового варьирования (тембровой модальности).

В ряду многочисленных образцов гармоничного взаимодействия драматургического и колористического принципов выделим третью часть из Третьей симфонии И. Брамса. Её образный строй обрисовывают темы флорестановского и эвсбиевского характеров, сопоставление которых образует некий лирический сюжет. Доминирует элегический флорестановский тематизм, и только в центре произведения (в трио смешанной формы) как воплощение образа мечты звучит лирико-возвышенная тема. Прекращение основной мелодии, в которой сохраняется высотно-ритмический рисунок, позволяет раскрыть образную линию, передающую изменчивость настроений. Впервые тема сдержанно, благородно звучит в партии виолончелей (в теноровой тесситуре), затем подхватывается скрипками (со-

прановая тесситура) и приобретает более экспрессивный тон. В третьем проведении, после диалога голосов, экспрессия несколько ослабевает (октавная дублировка мелодии в партиях деревянных духовых), подготавливая переход к эвсбиевской теме. В репризе дифференциацией тембров подчёркивается соотношение двух кульминаций – «тихой» и «взрывной»: после одухотворённой темы трио возвращение мелодии в репризе приобретает просветлённый характер, для этого композитор прибегает к тембру солирующей валторны, звучащей необычайно мягко; однако в генеральной кульминации мелодия «произносится» в заострённо-экспрессивном тоне, усиленном высокой тесситурой скрипичных партий. Как видно, обновление эмоциональных состояний сопровождается развёртыванием колористического полотна, в котором доминирует группа смычковых, оттеняемая дублировками и фигурациями деревянных духовых (приглушённый тембр валторны в данном контексте трактован как родственный им). В этой целостности выделяются линии солирующих инструментов, тембр которых последовательно модулирует от затенённого виолончельного тона к насыщенному скрипичному и составному тембру, а далее – к контрасту просветлённого тона валторны с ещё более экспрессивным скрипичным. В этих переходах, в условиях предельно камерного звучания симфонического оркестра, обнаруживается чередований звучностей, различных и по окраске, и по степени её интенсивности.

Итак, оркестровая драматургия и оркестровый колорит – базовые принципы оркестровой техники, существенные как для интерпретации содержания произведения, так и для понимания эволюции оркестра. Черты сходства и различия между ними дают основание для обобщения эстетического порядка, учитывающего процессуальные условия в действии первого принципа и архитектурные – второго: это многообразие в единстве и целостность многообразного.

Отметим, что наращивание тембрового потенциала оркестра позволяло реализовать композиторам свои замыслы, которые в соответствии с исторической линией индивидуализации стилей тоже становились всё более индивидуализированными и требовали расширения тембровой палитры. Выше приводилось высказывание М. Преториуса в качестве «теоретического предвидения», а также был обозначен результат развития оркестровой драматургии – инструментальный театр второй половины XX в. Для полноты картины необходимо указать и на качественно новую ступень в колористической организации музыки – сонористику, тоже упоминаемую ранее, или «музыку тембров». Ещё в начале XX в. её предугадал А. Шёнберг в третьей из «Пяти пьес для оркестра» под названием «Farben» и опробовал в ней технику «Klangfarbenmelodie», связанную с созданием «мелодии звуковых красок».

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Автор приводит общепринятое название учебной дисциплины, не учитывая различия между оркестроведением и инструментоведением.

<sup>2</sup> В переводе с итальянского «colorito», происходящее от латинского «color», означает цвет.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Аксёнов Ю. Е., Левидов М. Ю. Цвет и линия [Электронный ресурс]. – URL: <http://graphic-art.clan.su/load/4-1-0-6>.
2. Банщиков Г. И. Законы функциональной инструментовки: учебное пособие. – СПб.: Композитор, 1999.
3. Барсова И. А. Предисловие // Оркестр без границ: матер. науч. конф. памяти Ю. А. Фортунатова. – М.: Московская консерватория, 2009. – С. 5–7.
4. Бонфельд М. Ш. Пространство и время в оркестре Гектора Берлиоза как объект изучения («Фантастическая симфония») // Морис Шлёмович Бонфельд (1939–2005). К 70-летию со дня рождения: избранные статьи и рецензии. – Вологда: издательство ВГПУ, 2009. – С. 64–75.
5. Дмитриев Г. П. О драматургической выразительности оркестрового письма. – М.: Сов. композитор, 1981.
6. Караев Ф. К. Лекция об инструментальном театре [Электронный ресурс]. – URL: [http://www.karaev.net/t\\_lection\\_instrumentheater\\_r.html](http://www.karaev.net/t_lection_instrumentheater_r.html).
7. Крейн Ю. Г. Стиль и колорит в оркестре. – М.: Сов. композитор, 1967.
8. Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки. – М.: Музыка, 1991.
9. Назайкинский Е. В. Оркестр П. И. Чайковского // Оркестр. Инструменты. Партитура. Вып. 1. Памяти Ю. А. Фортунатова: науч. тр. МГК им. П. И. Чайковского. – М., 2003. – Сб. 44. – С. 16–35.
10. Назайкинский Е. В. Чистые тембры (Вместо предисловия) // Оркестр. Инструменты. Партитура. Вып. 2: науч. тр. МГК им. П. И. Чайковского. – М., 2007. – Сб. 60. – С. 5–17.
11. Шабунова И. М. Инструменты и оркестр в европейской музыкальной культуре: учебное пособие. – Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2011.
12. Шнитке А. Г. Тембровое родство и его функциональное использование. Тембровая шкала // Композиторы о современной композиции: хрестоматия. – М.: Московская консерватория, 2009. – С. 245–255.
13. Praetorius M. Theatrum instrumentorum // Praetorius M. Syntagma musicum. Bd. 2 [Electronic resource]. – URL: [http://commons.wikimedia.org/wiki/Syntagma\\_musicum](http://commons.wikimedia.org/wiki/Syntagma_musicum)

### Шабунова Ирина Михайловна

кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры теории музыки и композиции  
Ростовской государственной консерватории  
им. С. В. Рахманинова







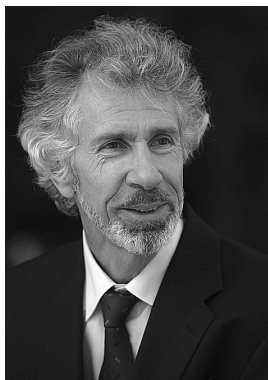
Л. П. КАЗАНЦЕВА

*Астраханская государственная консерватория (академия)*

УДК 781.6.028.101.1

## «РУССКИЕ СТРАСТИ» АЛЕКСЕЯ ЛАРИНА: К ПРОБЛЕМЕ ЖАНРА

Духовная музыка – неотъемлемая и богатая ветвь русской музыкальной культуры. В ней рядом с собственно культовыми постоянно появляются и концертные сочинения на эту тематику. Среди последних любопытны «Русские страсти» (1993–1994) современного московского композитора Алексея Ларина.



Алексей Ларин. 2005 г.

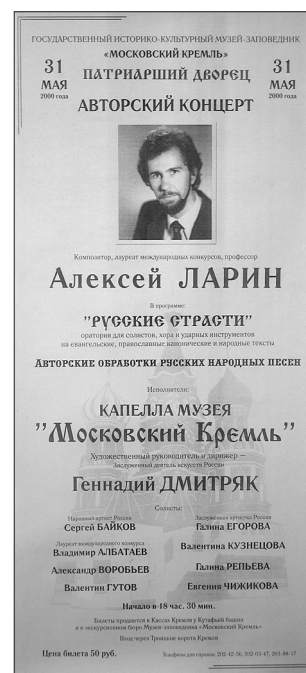
Алексей Львович Ларин родился в 1954 г., окончил ГМПИ им. Гнесиных, после чего продолжил работать в этом учебном заведении. В настоящее время он – профессор Российской академии музыки им. Гнесиных, почётный приглашённый профессор Университета Кореи (Сеул), лауреат международных конкурсов композиторов («Musica Mundi», Германия, 1997; «Классическое наследие», Россия, 1999; «Jihlava», Чехия, 2000; «Klang der Welt», Германия, 2007).

Диапазон композиторского творчества А. Ларина широк и многогранен. Это симфонические и вокально-симфонические произведения (Симфония, сюита «Лето в деревне Митрофаново», картина «Рождение города», поэмы «Белый ковчег», «Прощальный костёр» и др.), хоровые сочинения (восемь кантат, среди которых «Солдатские песни», «Рождественские колядки», «Дороги цыганские»; хоровые концерты «Кровь казачья», «Небывальщина»; циклы «Пушкинские страницы», «Голос отчей земли»), произведения для русского народного оркестра («До третьих петухов», Концерт-былина и др.), для духового оркестра (Русская фантазия, поэма «Преодоление»), камерные произведения, сочинения для детей, киномузыка.

Получив начальное музыкальное образование в Московской капелле мальчиков, Ларин постоянно участвует в исполнении своих сочинений в качестве пианиста, органиста, дирижёра или артиста хора. Он

сотрудничает с лучшими хоровыми коллективами страны и их художественными руководителями; среди них Русская хоровая капелла имени А. А. Юрлова (Станислав Гусев, Геннадий Дмитряк), Московская хоровая капелла (Вадим Судаков), Большой хор Гостелерадио (Владимир Федосеев), Саратовский театр хоровой музыки (Людмила Лицова), студенческий хор РАМ им. Гнесиных (Владимир Семенюк). Неудивительно поэтому, что большая часть его творчества предназначена для хора.

Давние и прочные творческие связи сложились у композитора с капеллой «Московский Кремль» под управлением Г. Дмитряка. Именно для этого коллектива были созданы «Рождественские колядки» по мотивам славянского фольклора, более сотни раз исполнявшиеся как в нашей стране, так и в Германии, Франции, Швейцарии, Испании, Великобритании, Голландии, Сербии, а затем – оратория «Русские страсти», которая также имела огромный успех не только в России, но и за рубежом.



Афиша авторского концерта  
31 мая 2000 г.

### Следуя ораториальным традициям

«Русские страсти» примечательны во многих отношениях, но, пожалуй, более всего – смелым подходом композитора к жанру. Последний обозначен им как *оратория*. Жанр этот вполне привычен для европейской музыки, однако решён он композитором весьма оригинально. Оратория – обычно крупное вокально-симфоническое произведение – здесь

предназначена для солистов и хора, но освобождена от участия симфонического оркестра. Тембровая аскетичность сразу же порождает вопрос: какова же причина столь явного самоограничения?

Ответ на него отыскивается, когда мы глубже вникаем в жанровые особенности произведения. Они обнаружатся через заголовок: «Русские страсти». *Страсти* (пассионы) – разновидность крупного многочастного вокально-симфонического жанра, в которой отображаются события последних дней земной жизни Иисуса Христа. Хорошо известные в Западной Европе в творчестве О. Лассо, Г. Шютца, И. С. Баха, Г. Ф. Телемана, А. Скарлатти, А. Сальери, Н. Йомелли и многих других музыкантов, они – разумеется, в существенно преображаемом виде, – остаются востребованными и нашими современниками. Дань этому жанру отдали К. Пендерецкий, Тан Дун, Б. Мартину, М. Кагель, С. Насидзе, из наших соотечественников – С. Губайдулина, М. Броннер, Н. Лебедев, М. Ганидзе и другие.

Ларин следует канону жанра, выстраивая повествование о предсмертных днях земной жизни Христа как последование 15 частей:

1. «Не шум шумит, не гром гремит»
2. Сон Богородицы
3. «Покаяния отверзи ми двери»
4. Въезд в Иерусалим
5. «И вошел Иисус в храм Божий»
6. Иуда
7. Вечери Твоя тайная
8. Гефсиманский сад
9. «Повинен смерти»
10. Пилат
11. Заповедь Иисуса
12. Распятие
13. «Христос воскрес из мертвых»
14. Пасха
15. Аллилуиа

Нетрудно заметить, что рассказом о мученических страданиях Христа произведение не исчерпывается, и три последние части просветляюще-прославляющи. Тем самым развёртывается логичная конструкция с кульминационным словом на «стыке» 12 и 13 частей, где в точке «золотого сечения» прошлое сменяется вечным, трагедия оборачивается катарсисом, и целостная концепция получает оптимистический поворот.

### Возрождая «Русские страсти»

Серьёзные жанровые коррективы в произведении обусловлены тенденцией, обозначенной словом «русские». Таковая сложилась ещё в древней отечественной музыке. «Русские страсти», объединяющие более 50 песнопений, известны с XI века. Сохранилась рукопись 1604 года, эпохи расцвета древнерусского монодического пения. Этот полный свод песнопений, звучавших на Руси в начале XVII века, принадлежит иноку Христофору из Кирилло-Белозёрского

монастыря. В его основе лежат тексты из Евангелия, повествующие о страданиях Христа. Песнопения, расшифрованные известным исследователем-медиевистом, профессором Санкт-Петербургской консерватории Альбиной Кручининой, исполняются старейшим хоровым коллективом России – Государственной академической капеллой Санкт-Петербурга под управлением Владислава Чернушенко.

Однако древняя традиция надолго прервалась. Фактически, благодаря Ларину она возродилась вновь. Ей отвечает *русскоязычная литературная основа* произведения: тексты Евангелия в Синодальном переводе, православные канонические тексты, слова русских народных песен. Органичным единством текстов, взятых из разных источников, и евангельским повествованием о последних событиях земной жизни Иисуса «Русские страсти» Ларина существенно отличаются от других, казалось бы, близких по замыслу, произведений – «Страстной седмицы» А. Гречанинова и сочинения Н. Лебедева «Святые страсти Господни», написанных на исключительно каноническое богослужебное слово.

Стремясь приблизить своё сочинение к православной церковной традиции, композитор *избегает использования симфонического оркестра*, ведь известно, что русская церковь не допускала инструментальные тембры в храм. Естественно поэтому, что главные исполнительские средства «Страстей» – человеческие голоса.

Как и во многих других опусах Ларина, основным носителем художественного смысла становится хор. И хоровому звучанию композитор придаёт особое значение. Вот как он сказал об этом в интервью И. Медведевой: «Дело в том, что в течение многих веков российская музыка именно в хоре находила наиболее яркое и совершенное выражение. Здесь сошлись две великие культуры: многоголосая крестьянская песня, которая имеет истинно российские корни – такого больше нет нигде, это феномен, – и церковное пение, пришедшее к нам из Византии. ... Ведь хор для русского человека вещь очень национальная, традиционная» [2].

Хор у Ларина многофункционален. Его обобщающей музыкальной «заставкой» в Прологе произведение начинается. Он нередко берёт на себя роль рассказчика, плетущего нить повествования. Хор – очевидец и активный участник событий. Наконец, в заключительных частях оратории хору поручается высказывание оценочной позиции и символическое обозначение соборного единения людей. Столь большая и разнообразная функциональная нагруженность хора заставляет вспомнить оперы Мусоргского.

Помимо хора, в «Русских страстях» заняты и солисты. Среди них особо выделяется женский голос. Вместе с ним в произведение вводится знаковый для русской культуры образ *Богородицы*. Однако им достигается нечто большее, чем указание на религию

россиян – православие. Поскольку партия Богородицы предназначена для певицы с «народной» манерой пения, этот образ приобретает значение всенародной заступницы, символа России.

Хотя в «Русских страстях» композитор обошёлся без оркестра, его функции отчасти берут на себя эпизодически используемые ударные инструменты, преимущественно без определённой звуковысотности, что оказывается возможным в произведении неканонического характера. Здесь преобладают редкие инструменты с особо характерным, колористическим звучанием: валдайские колокольчики, молотки, бич, трещотка, флекстон, бубен, колокола («желательно церковные», как сказано в партитуре). Безусловно выделяется придуманный композитором «монетофон» – деревянный ящичек с монетами. Ему уготована немаловажная роль: помимо иллюстративного намёка на 30 серебрянников, перезвон монет характеризует персонажа «Страстей» – Иуду, бывшего сборщиком податей. Кроме того, монетофон, участвующий в сценах сговора против Иисуса, превращается в звуковой символ предательства.

В партитуре произведения значится также орган, что могло бы быть понято как шаг навстречу западно-европейской музыке. Однако этого не происходит. Партия органа выписана лишь в последней части, где инструмент фактически лишь дублирует звучание хора, придавая ему несколько большую торжественность, и тем самым, как указывает автор, «не обязателен».

Отечественная музыкальная традиция проявляет себя и в музыкальном тематизме произведения. Он примечателен своей *интонационной неоднозначностью*. В партитуре объединяются интонации известных церковных песнопений и фольклорных песен-плачей, подвергающиеся вариантно-вариационному развитию. Для композитора их переплетение принципиально, ибо ему «близка мысль о “русском пути” как о слиянии народного и православного начал в самом высоком понимании этих слов» [цит. по: 3, с. 19]. Тем самым совмещение молитвенного и народнопесенного начал, определяющее словесную основу произведения и характеристику образа Богоматери, естественно продолжено и в музыкальном интонировании.

Для Ларина «русское», «родное» олицетворено неразрывным единством духовной и светской сторон жизни. Это эстетическое *credo* он высказывал не раз. Так, побывав в Киеве во Владимирском соборе, он «кроме эстетического впечатления от фресок В. Васнецова и его сподвижников нашёл в них нечто глубоко родственное. Эти библейские персонажи изображены с какими-то явно славянскими лицами, в каких-то чуть ли не русских кафтанах, сапожках... Я подумал тогда ... что не одинок в своих поисках, что и такой путь в постижении евангельских событий тоже возможен» [1, с. 274].

Высказываемое словом постоянно реализуется и в творческой практике Ларина, которого музыковеды-

исследователи справедливо именуют «композитором-почвенником». Важная веха его творчества связана с поэзией философа, мистика Даниила Андреева, на стихи которого написаны «Триптих» для баса, смешанного хора и фортепиано (1992–1994) и вокально-симфоническая поэма «Белый ковчег» (2005–2006). Ларину необычайно дорог любимый Андреевым образ Собора, олицетворяющего Россию, восходящий к народно-мифологическому Китежу. Не случайно этот образ символически употреблён в заголовке его рассуждений о современной музыкальной жизни, опубликованных в журнале «Музыкальная академия» (1996, № 2), – «Выплывет ли град Китеж?»

Выразительное хоровое звучание, в основе которого лежат истоки русской культуры – фольклор и церковное пение – было присуще классическим шедеврам русской музыки – Литургиям и Всенощным П.И. Чайковского и С.В. Рахманинова. Оно стало заметной художественной тенденцией последнего времени. Её прочерчивают хоровые полотна Г. Свиридова («Пушкинский венок»), В. Гаврилина («Перезвоны»), Р. Щедрина («Запечатленный ангел»), хоровая опера «Боярыня Морозова»). В ней нашёл собственную эстетическую платформу и А. Ларин.

### На пути к театру

«Русские страсти» Ларина примечательны ещё одной своей жанровой особенностью – тенденцией к театрализации. Она проявляет себя в целом ряде признаков. Так, в произведении снижена роль рассказчика-Евангелиста, и событийный ряд развивается преимущественно в самодвижении.

Солисты хотя и поименованы в партитуре как Народный голос (сопрано), Тенор, Баритон и Бас, то есть абстрактно-обобщённо (подобно тому, как это сделано в пассионах Баха), но на самом деле исполняют партии персонажей – Богородицы, Иуды, Иисуса и Пилата. На персонафикацию солирующей партии сопрано направлена также возможная индивидуализация внешнего вида певицы – русский народный костюм у исполнительницы партии Богородицы.

Театрализация коснулась и хора. Так, решая, как было сказано, многофункциональные задачи, хор подвергается расслоению. Одному из хористов предписана роль чтеца-протагониста. Наряду с основной певческой деятельностью хористам поручаются также партии ударных инструментов. Предусмотрены мизансценические передвижения артистов.

Эффектны многоплановые сцены. В № 4 «Въезд в Иерусалим» хор делится на полухория, и одно из них передаёт общую праздничную атмосферу («Мир на небесах и слава в вышних!»), а другое «участвует в действии», многократно вопрошая: «Кто это?». В № 12 «Распятие» параллельно развёртываются четыре смысловых плана: хор с партиями *divisi* описывает события, фоном которым звучат нервные удары «сердца Иисуса» и размеренные – погребального

колокола; стереофонически соединяется с ними мелодически и метроритмически автономный плач Богородицы. Добавим, что «описание событий» дано на церковнославянском языке, а плач – на русском с чертами архаики.

Театрализации способствует и тембровая колоритичность (включение в партитуру редко встречающихся инструментов), лейттембровость (связанная с использованием в инструментальной характеристике Иуды монетофона), иллюстративность (звук бича в сцене избияния Иисуса № 9 «Повинен смерти», уподобляющееся шумному рёву толпы глоссандо флексафона в № 10 «Пилат», ритм «стука сердца» у тома в № 12 «Распятие»).

Отдадим должное группировке многочастной композиции в три раздела, в которых центральная (сюжетная) часть опоясывается прологом и эпилогом, что бывает свойственно эпической опере.

Приближают «Русские страсти» к театральному спектаклю и такие атрибуты их исполнения, как изменение освещения – постепенное затемнение в № 11 до «темноты на сцене» (ремарка автора) в кульминационном завершении № 12, а затем (вплоть до последней части оратории) усиление света.

Наконец, элементы театрализации усматриваются в вовлечении в исполнение оратории слушательской аудитории. В партитуре заключительного номера композитор пишет: «Солисты и артисты первого хора проходят в зал с пасхальными символами. Желательно, чтобы слушатели подпевали припевы “Аллилуиа”» (пример № 1). Заканчивается произведение многоголосым *Des-dur*'ным восхвалением Христа всеми присутствующими, включая входящий в зал детский хор, и праздничным трезвонном.

Пример № 1

А. Ларин. Русские Страсти.  
№ 12 Аллилуиа



Как мы видим, в «Русских страстях» соединилось несколько признаков театральности. Какие же именно театральные жанры дали о себе знать? Безусловно, речь может идти о русской эпической опере, в частности, учитывая особую роль хора – опере М. Мусоргского «Борис Годунов». Однако немало родственного у «Русских страстей» А. Ларина и с действием, например, симфонией-действием «Перезвоны» В. Гаврилина. Близки не только их исполнительские составы (солисты, смешанный хор и ансамбль инструментов – у Гаврилина гобой и ударные), но общий принцип единства светского и религиозного. Не будет преувеличением сказать, что «Русские страсти» Ларина восходят также к действу, известному в отечественной культуре XVI–XVII веков и возрожденному в XX веке Александром Кастальским: крупное сорокаминутное произведение апеллирует к религиозному сюжету, ставит масштабную тему жизни и смерти и трактует её театрально.

Рассматривая произведение под углом зрения театральности, всё же не станем преувеличивать её значение и записывать Ларина в поклонники так называемого «хорового театра», в котором хоровое произведение инсценируется, приближаясь к опере. Элементы театральности у него художественно значимы, но все определяющие художественные смыслы несут на себе, прежде всего, музыка и слово.

Таким образом, «Русские страсти» – жанрово синтетическое произведение. Глубинные основы жанра пассионов (страстей) композитор преломляет сквозь призму традиций отечественной музыки. Продолжая линию М. Мусоргского, идущую через хоровые произведения Г. Свиридова и В. Гаврилина, Ю. Буцко и В. Калистратова, А. Ларин идёт по плодотворному пути эволюции жанра и русской духовной музыки. Вписанные в русскую музыкальную культуру, объединившую отечественные православные, фольклорные, театральные традиции, «Русские страсти» позволили композитору трактовать евангельские события как часть великой духовной культуры Человека.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Ларин А. Композиторские заметки // Выплывет ли град Китеж? Композитор Алексей Ларин. Материалы к творческой биографии. – М., 2009.

2. Медведева И. Уж если петь – то хором! // Парламентская газета. – 2001. – 9 февраля.

3. Рожкова Т. Искусство быть понятым // Музыкальная академия. – 1996. – № 2. – С. 16–19.

**Казанцева Людмила Павловна**

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





Н. В. ПЕТКУС

Уральская государственная консерватория (академия)  
им. М. П. Мусоргского

УДК 78.037(2)

НА СТЫКЕ ЭПОХ И СТИЛЕЙ: «СТИЛЕВАЯ МОДУЛЯЦИЯ»  
В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ О. ЭЙГЕСА

Художественной культуре рубежа XIX–XX веков был свойственен переходный характер: уходящее в прошлое романтическое искусство отступало перед натиском нового, «железного» века. Стилевые эпохи, «столкнувшиеся» в ходе истории, оказались представленными в предельно ярком выражении. В России острота происходивших перемен усугублялась революционными потрясениями, приведшими к социальному переустройству государства. Поколение музыкантов, поэтов, художников, чья творческая жизнь пришлась на рубеж столетий, находилось в ситуации исторически-переломного времени. Одни остались принадлежащими прошлому, другие видели себя провозвестниками будущего. В творчестве третьих произошла радикальная смена эстетических ориентиров, репрезентирующих различные стилевые черты. К числу последних относится московский композитор Олег Эйгес (1905–1992). Резкий стилиевой поворот в его сочинениях середины 20-х – начала 30-х годов отразил происходящий процесс в личном преломлении.

На исходе романтизма сложилось течение, проповедующее позицию отторжения искусства от прозы обыденной жизни. Культ творчества, обращённого к идеалам красоты трансцендентного уровня, погружённого в глубины индивидуального сознания, устремлённого в миры иные, привёл к символистской концепции искусства. Феномен художественного символа – наделяемого мистическим смыслом, манящего иллюзией прозревать невидимое сквозь очевидное, – обрёл совершенное образно-звуковое воплощение в музыке. Русский символизм нашёл своё высшее выражение в творчестве А. Н. Скрябина. В кругу блистательных представителей Серебряного века самоё имя композитора стало символом эпохи.

Атмосфера серьёзного увлечения философией, эстетикой, искусством символизма, особенно творчеством Скрябина, царил в московской семье Эйгесов. Отец – Константин Романович входил в круг музыкантов, посещавших основанное В. Брюсовым «Общество свободной эстетики», где бывал и А. Скрябин. Вероятно, отец воспитал в своём сыне восторженное отношение к скрябинской музыке: влияние её проявляется с первых опусов Олега Константиновича Эйгеса<sup>1</sup>. Подобно А. Скрябину, он предпочитает ин-

струментальные жанры. В творческом наследии композитора 12 фортепианных сонат: большинство из них, как и у Скрябина, одночастные.

Такова *Первая соната*, создававшаяся в 1924–1926 годах. Воздействие Скрябина обнаруживается в её образном строе, драматургии, композиции, фактуре, музыкальном языке, по-своему воспринятыми двадцатилетним автором. Звуковысотная организация – основной объект нашего внимания – воспроизводит черты скрябинской гармонии «прометеевского» периода. К этой Сонате относится высказывание Николая Рославца об О. Эйгесе, как о «ярком хроматике ... далеко перешагнувшем технику Скрябина»<sup>2</sup>.

Подобно зрелым произведениям Скрябина, Соната Эйгеса изобилует ремарками, почти буквально совпадающими со скрябинской лексикой и «подсказывающими» скрытую программность сочинения.

Обратимся к анализу. Открывает Сонату Вступление (*Adagio, misterioso, ppp*). Таинственность звучания, ощущение импровизационности в свободных сменах темпа рожают мир образов, далёких от повседневности.

Горизонталь и вертикаль развёртываются в пространстве единого звукового комплекса – скрябинский принцип единства «мелодии-гармонии». Опорное созвучие напоминает структуру *центральных элементов (ЦЭ)* в музыке позднего Скрябина<sup>3</sup>. Большой терцдецимаккорд мажорной окраски с целотоновым рядом в его основании *h-dis-eis-a-cis-(d-e-gis)* имеет оттенок доминантовости, что было свойственно и скрябинским ЦЭ, несущим «след» тонального происхождения (пример № 1). Басовые смены *h – eis*, («тритоновое звено», по В. Дерновой) обнаруживают возможную принадлежность вертикалей к *fis moll*. Нотация соответствует правописанию этой тональности. В конечном итоге она и завершит произведение.

Пример № 1

О. Эйгес. Первая соната  
для фортепиано. Вступление.  
Adagio cantabile

Главная партия *Allegro agitato* преобразует начальные интонации в порывистые ямбические воэгласы, напоминающие скрябинские «темы воли», полёта. Череда эмоциональных всплесков образует ряд волн (*estatico, strepitoso*). Побочная партия очаровывает «нездешней» красотой и нежно-женственной мягкостью (характеризующие её ремарки *misterioso, carezzevole* – типично скрябинские). В Сонате юного Эйгеса лирическая тема имеет ориентальную окраску. Изысканная линия, вращаясь вокруг тона *fis*, узорчатостью своего рисунка напоминает изящную арабеску. Восточный колорит отражают увеличенные секунды *g-ais, d-eis*, мерцающие переливы терций *fis-ais, fis-a*. Фоническое обрамление мелодии-темы имеет призрачный характер: *morendo, tremolando*. Внезапный взлёт приводит к вершине на *Fis*, но в виде септаккорда с двумя вариантами септими.

Разработка *Allegro furioso* начинается в низком регистре с экспрессивных интонаций главной темы. Итоговая гармония разработки обретает «фундамент» на устойчивое *Fis*, но вновь представленном в виде диссонантной вертикали. При этом в перемещении мелодических фраз проступают контуры уменьшённого септаккорда *fis-a-c(his)-es*, а между басом *fis* и тоном мелодии *his* до конца разработки продлевается тритон.

Реприза начинается с энергичной главной темы, быстро достигающей кульминационной вспышки, но остановленной таинственными звучаниями, предваряющими появление побочной. Сохраняя гармоническую опору на ундецимаккорде от *Fis*, тема (украшенная ремарками *languido, dolcissimo, passion carresseaux*) воспроизводит образ прекрасной мечты, по-прежнему неуловимой, недостижимой. К генеральной кульминации Сонаты приводит новый порыв – *Con fuoco e appassionato, sfff*. Но и он постепенно сникает, образуя масштабную волну. На её спаде в сумрачном регистре и в трёхоктавном проведении целотонового нисходящего ряда *h-a-g-f-es-des-(b)* произносится «приговор», обрекающий на бесплодность все дальнейшие порывы. «Последнее слово» остаётся за лирической темой. В начале коды она звучит светло и безмятежно, а затем исчезает, «взлетая» в невесомое пространство высочайших регистров, как бы дематериализуясь: последние ремарки – *ritardando, morendo, ppp*. Итоговый полигармонический комплекс *Fis-ais-e-gis-his-(dis)* – иной, по сравнению с начальным, целотоновый ряд: из двух возможных в 12-ступенном темперированном строе (пример № 2).

## Пример № 2

## Первая соната для фортепиано.

Кода



Тональные аллюзии, логика драматургии и гармонического процесса обнаруживают временный характер функции ЦЭ у исходного созвучия, устремлённого к другому центру. Прямого разрешения начального аккорда в итоговую тонику нет, что способствует автономности первой опоры. Диссонантность же последнего устоя и ему придаёт относительность. В Сонате вообще нет консонантных вертикалей, даже полиаккордовые образования состоят из диссонантных структур. На уровне целого выясняется скрытое действие тональных связей, придающих первому аккорду функцию D, тяготеющей к T (ЦЭ), которая утверждается в конце. Направленность гармонического движения, опирающегося на функциональные связи крупного плана, служит скрепляющим фактором композиции.

Первая соната О. К. Эйгеса близка зрелым произведениям Скрябина по своей символистской поэтике, образному строю тематизма, принципам композиционно-драматургической интерпретации одночастной сонатной формы, богатству фортепианной фактуры, нередко требующей перехода к трёхстрочной, «партитурной» нотографии. Особо примечательно родство в звуковысотной организации, имеющей как сходство, так и различие со скрябинской системой. Сходство заключается в широком использовании элементов целотоновых и других симметричных модусов, в весомой роли тритона и многозвучных диссонантных вертикалей, выполняющих функцию ЦЭ. Однако исходная вертикаль – и в этом различие со Скрябиным – теряет позиции центра, подчиняясь скрытому действию тональных функций.

Анализируемая Соната появилась в середине 1920-х, но ещё в 1910-е годы звуковые инновации Скрябина заинтриговали молодых музыкантов. Что касается эстетики символизма, свойственной последней «генерации» романтиков на отечественной почве, то она нашла оппонентов ещё при жизни композитора. В России тех лет перемены в эстетике происходили в многократно-ускоренном темпе. В 1910-х годах, в высший, «прометеевский» период скрябинского творчества, в сознании юных представителей нового искусства вспыхнул воинственный бунт «антиромантизма»<sup>4</sup>.

Русский авангард проявил себя в дерзких вызовах футуристов и «кубофутуристов», провозглашаемых молодым поколением поэтов, в тяготении к фовизму, примитивизму, абстракционизму многих художников (например, группы «Бубновый валет», в первой выставке которых участвовал дядя Олега Эйгеса, художник Вениамин Романович Эйгес). Решительно менялась эстетика – кардинально обновлялся художественный язык.

В искусстве музыки происходили аналогичные изменения, но они имели более сложные связи с уходящей и новой эпохой. Многие новшества

языка опирались на развитие звуковой организации позднего Скрябина. Из способа централизации высотной системы «прометеевского» периода произрастает «синтетаккорд» Н. Рославца, следы изысканной объёмности скрябинской фактуры ощутимы в «визуальной музыке» А. Лурье, свои идеи микрохорматики И. Вышнеградский также улавливает у Скрябина<sup>5</sup>.

Как показала история, в реальном звуковом пространстве европейской музыки первой половины XX столетия – с его неопозитивистской эстетикой, господствующее место оказалось принадлежащим не ультра-авангардистам 10-х-20-х годов<sup>6</sup>. Магистральную дорогу искусству XX века «прокладывали» художники, которые утверждали принципы новой эстетики и обновлённого музыкального языка, сохраняя его фундаментальные основы<sup>7</sup>.

К 1910-м годам меняется ранний живописно-импрессионистский стиль И. Стравинского, осуществившего прорыв к фольклорно-бытовой эстетике «Петрушки» и к языческой архаике «Весны священной». В одно время с авангардистами «левого крыла» дебютирует С. Прокофьев. Ритм, движение, динамика пронизывают сочинения, с которыми в 17 лет он выступает на «Вечерах современной музыки»<sup>8</sup>. К 1920-м годам пульс нового века с его мощной, безостановочной энергией находит воплощение в «знаковых» для столетия урбанистических опусах Онеггера, Мосолова и др.

Восстаивая против ухода «в миры иные», ратуя за возвращение к земной жизни, за искусство сильное и жизнеспособное, утверждают свои позиции Прокофьев, Шостакович, Хиндемит, Барток, Онеггер, Мийо, Бриттен.

С рубежа 1920-х – 1930-х гг. в этот список может быть включён и О. Эйгес. В 1928-1929 годах молодой пианист и композитор стажировался в Берлине и Париже. В Европу Олег Эйгес привёз и успешно исполнял: Первую сонату (она была опубликована в венском издательстве Universal-Edition в 1928 г.), навеянные романтической экзотикой «Арабские сказки». Занимаясь у пианиста Э. Петри (ученика Ф. Бузони), он впитывал свежие впечатления: восхищался дирижёрами Б. Вальтером, В. Фуртвенглером, общался с П. Хиндемитом и М. Равелем, интересовался авангардом.

В приобщении музыканта к эстетике искусства XX века сыграли роль первые встречи с С. Прокофьевым. В Париже, исполнив «Арабские сказки», О. Эйгес спросил его мнение о своих сочинениях и получил конкретные деловые советы<sup>9</sup>. Пожелание найти более ясный и простой язык совпало и с мнением Н. Метнера, высказанным в беседе с О. Эйгесом<sup>10</sup>.

Художественные принципы, почерпнутые в общении с современным искусством Европы (в том числе с русскими музыкантами, находящими

в эмиграции), – это тот «багаж», с которым О. К. Эйгес вернулся на родину. Произведением, репрезентирующим стилевую перелом в его творчестве, стала *Вторая соната для фортепиано*. Законченная в 1931 г., она обнаруживает черты, которые становятся определяющими для зрелого стиля композитора.

По образному содержанию и системе выразительных средств Соната значительно отличается от юношеской – Первой. В ней нет романтической экзальтированности, полёта фантазии, ориентальных аллюзий, красочности гармонических вертикалей, пышной роскоши фактуры. Она более зрелая по своей концепции, конфликт здесь носит сложный, внутренний характер. Музыкальный язык скуп, точен, мужествен, и в этом смысле больше отвечает этико-эстетическим критериям искусства XX века. Формируется композиторский почерк О. Эйгеса, его собственное «я».

Обратимся к анализу звуковысотной организации Сонаты, которая представляет собой трёхчастный цикл: *Allegro risoluto*, *Andantino*, *Allegro*. Тональность *e moll* – *E dur*. Ключевые знаки поначалу отсутствуют.

Главным действующим лицом и объектом непрерывной разработки становится первая тема: волевая, решительная (*risoluto*), она являет собой ведущий образ произведения. Специфика ладоинтонационного строения ядра темы определяет своеобразие главной тональности *e moll* – *E dur* на протяжении всего цикла. Сонату открывает энергичное скандирование автентического зачина  $h \rightarrow e$ , которому отвечает встречный тритоновый ход  $b \rightarrow e$ , подобно отражению в «кривом зеркале». Низкая II и тритоновая ступени привносят в тему мрачный, напряжённый тон. Он противопоставлен утвердительному квартовому зачину, как бы перечёркивая его или ставя под сомнение. В лаконичной форме воплощён конфликт двух начал.

Одноголосная (в октавном изложении) тема, построенная как ядро и развёртывание (подобно теме фуги), охватывает девятиступенный звукоряд *e-f-g-a-ais(b)-c-cis-dis*. В его структуре проявляется модус симметричного строения: 1.2.2.1 в пределах тритона *e-b* и 1.2.1.2 в пределах тритона *a-dis*. С помощью уменьшённого модуса, вторгающегося в тональную систему, завязывается «узел интриги» в драматургии Сонаты (пример № 3).

Пример № 3

Вторая соната для фортепиано.

Ч. I. *Allegro risoluto*



Одним из способов работы с темой являются приёмы имитационной полифонии. Интонационные контуры темы и её ритмический рисунок сохраняются, а интервалами в ответах варьируется. Интенсивное гармоническое развитие ведёт к потере тональной определённости. Репризное проведение открывает мощным утверждением тоника *E dur*, но в контурах мелодического голоса сохраняется специфика исходного модуса *e-f-g-a-b*. Кода демонстрирует остроту столкновения тональных и модально-симметричных структур. Попытка утверждения *E dur* снова выражена автентическим зачином: на этот раз в виде большого *D*, и упорно повторяемого тонического устоя. Заключительный ход мелодии утверждает ключевую интонацию *f-b-e* в сумеречном регистре. Тревога, неразрешённость конфликта, напряжение...

Вторая часть *Andantino cantabile, fis moll* (знаки тональности выставлены при ключе) переводит нить развития в лирико-философский план. Мелодическая кантилена насыщена возгласами речевого характера, в извилистой линии сопровождения неотвязно повторяется хроматическое кружение. Воздействие хроматики захватывает и мелодию, искажая её интонационные контуры, вплоть до появления примет прежнего «тёмного» модуса: *e* фригийского с тритоновым остовом *e-b*. Тональность *e moll/E dur* появляется в среднем разделе: на *p* в верхнем регистре возникает светлый *E dur*, а тон *b* преобразуется в лидийскую кварту *ais*. Медленная часть становится поворотным моментом в драматургии цикла. Через глубоко прочувствованное обдумывание глобальных философско-этических проблем свершается переход к принятию позитивного решения. Перелом в содержательном плане находит отражение в ладовой структуре тематизма.

Финал Сонаты открывается праздничным маршем-шествием в *E dur*, но есть ощущение нарочитой бодрости в метрической регулярности аккордов, в их диссонантной жёсткости. Тритоновая ступень *b* снова трактуется как *ais* и устремляется к V ступени *E* лидийского. В коде *Maestoso*, при проведении гимнической темы, утверждается *e moll*, постепенно обретающий всё большую прочность. Об этом «сигнализирует» появление знака *fis* при ключе. Масштабный заключительный каданс базируется на басовом ходе *a-h-e*, воспроизводящем начальную интонацию в увеличении. Каждый из тонов становится фундаментом аккордов гармонического оборота S-D-T. В итоге провозглашается мажорная тоника *E dur*. И вновь настораживающее «однако»: хрома-

тизированное движение верхних голосов с фригийской секундой и тритоном снимает однозначность с жизнерадостного тонуса Финала (пример № 4). Трёхчастный цикл трактуется как композиция с едиными ладоинтонационными процессами в масштабе всего произведения.

## Пример № 4

Вторая соната для фортепиано.  
Ч. III часть. Allegro. Кода



По типу звуковысотной организации Вторая соната представляется более традиционной. Она написана в тональной системе, аккордика её не столь многозвучна, отсутствует многоэтажная фактура. Но сама система тональности, предполагающая хроматическое расширение звукового состава – это новая, так называемая *расширенная тональность*<sup>11</sup>. Она даёт возможность обогащения ступеневой шкалы до 12-тоновости, включения на всех ступенях аккордов различного состава, внедрения элементов различных модусов. Вторжение в тональную организацию Сонаты симметричного модуса позволяет совместить в одной системе противоположные по смыслу начала. Образуется внутреннее противоречие, через преодоление которого реализуется содержательная концепция сонатного цикла.

Соната мало напоминает о скрябинских влияниях. Её энергетика по своей природе более созвучна прокофьевским произведениям 20-30-х годов. Аскетичной, порою жёсткой манерой высказывания и элементами линейно-имитационного письма она перекликается с сочинениями Хиндемита.

Сумев преодолеть юношеские эстетические пристрастия, О. Эйгес смог отреагировать на требования XX века. Художник романтического склада, он выработал свой стиль, созвучный современности. В основе его авторского стиля – совмещение романтического по своей природе мироощущения (в этом он навсегда остался верен Скрябину) с реалиями окружающей действительности. Сложные отношения между «я» художника и внешним миром лежат в основе концепций произведений Олега Эйгеса и находят выражение в музыкальном языке композитора.



## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> В творческой биографии О. К. Эйгеса, направленного после окончания аспирантуры в Уральскую консерваторию (где он организовал кружок по изучению гармонии Скрябина), роковую роль сыграло Постановление 1948 г. В местной композиторской организации он оказался главным обвиняемым по подозрению в «формализме», и был лишён права преподавания в вузе. Позднее О. К. Эйгес работал в Горьковской (Нижегородской) консерватории и в ГМПИ (РАМ) им. Гнесиных. Его сочинения долгие годы не находили путь к слушателю; ныне отношение к творческому наследию музыканта меняется.

<sup>2</sup> Н. Рославец высоко оценил мастерство молодого композитора: «Искусство автора сказывается не только в области гармонической. Тематизм, ритмика, общая формальная структура, наконец, фактура произведения, – во всём этом видишь смелую и твёрдую руку огромного таланта, о юности которого совершенно забываешь» [7, с. 9].

<sup>3</sup> Данное понятие и термин в отношении к высотной системе позднего Скрябина введён Ю. Холоповым [8, с. 97–104].

<sup>4</sup> Т. Левая подчёркивает: «Трансформация некоторых принципов романтической эстетики в символистском движении сочеталась с явно завершающим характером этого движения ... Антиромантический бунт 1910–1920-х проходил под знаком трезво рационалистического взгляда на творческий процесс – вплоть до апологии формально-конструктивного момента» [4, с. 7].

<sup>5</sup> Вдохновлённые перспективами звуковых открытий, «Рославец, Вышнеградский и Обухов, признанные “скрябинистами”, разрабатывали собственные звуковысотные системы» [6, с. 589].

<sup>6</sup> Новаторские находки «нововенцев», соотносимые в определённой степени с открытиями русских авангардистов, как известно, получили широкое распространение, начиная со второй половины XX столетия.

<sup>7</sup> В русской литературе к такому кругу мастеров относят, в частности, группу поэтов-акмеистов. В. Жирмунский в

очерке «Преодолевшие символизм» говорил о них: «... вместо сложной, хаотичной, уединённой личности – разнообразие внешнего мира, вместо эмоционального, музыкального лиризма – чёткость и графичность в сочетании слов, а главное – взамен мистического прозрения в тайну жизни – простой и точный психологический эмпиризм...» [2, с. 111].

<sup>8</sup> По поводу фортепианных этюдов С. Прокофьева оп. 2 Н. Мясковский восклицал: «Вот сочинения, от которых веет первобытной силой и свежестью. С каким наслаждением и вместе удивлением наталкиваешься на это яркое и здоровое явление в верохах изнеженности, расслабленности и анемичности» [5, с. 78].

<sup>9</sup> Некоторые из прокофьевских советов О. К. Эйгес любил повторять ученикам, например: «Трезвучие – вещь в себе, а нонаккорд требует разрешения» [1, с. 9]. По собственному признанию Эйгеса, в ту пору он «был насыщен нонаккордами» (там же).

<sup>10</sup> Н. Метнер в личном разговоре с О. Эйгесом весьма самокритично сказал о себе: «Композитор должен найти максимально простые средства воплощения музыкальных идей, и если мне этого не удаётся, то это от моей бездарности» [10, с. 190].

<sup>11</sup> Предложенное А. Шёнбергом понятие «расширенная тональность» [11] обрело со временем достаточно устойчивое толкование. По описанию Ц. Когоутка, данная система «основывается на принципе сохранения тональности, но с добавлением к ней каких угодно недиадонических звуков и созвучий ... Расширенная тональность неразрывно связана с тональными центрами, которые создаются на основе традиционных тонально-функциональных последований, обогащённых новыми структурами и соотношениями созвучий, обновлённых иными звуковысотными (ладовыми) системами» [3, с. 42–43]. По дефиниции Ю. Холопова, это «система тональной гармонии, допускающая в пределах данной тональности аккорд на каждой из 12 ступеней хроматической гаммы» [9, с. 607].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Волченко С. В чистом звучании // Музыка и время. – 2006. – №10. – С. 8–16.
2. Жирмунский В. О поэзии классической и романтической // Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л., 1977. – С. 111–112.
3. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. – М., 1976.
4. Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. – М., 1991.
5. Мясковский Н. Я. Статьи. Письма. Воспоминания. Ч. 2. – М., 1960.
6. Польдяева Е., Старостина Т. Звуковые открытия раннего русского авангарда // Русская музыка и XX век. – М., 1997. – С. 589–622.
7. Рославец Н. Нотная полка (нотографическая заметка) // Рабис. Еженедельник. – 1928. – № 19. – С. 9.
8. Холопов Ю. Классические структуры в современной гармонии // Теоретические проблемы музыки XX века. – М., 1967. – Вып. 1. – С. 91–128.
9. Холопов Ю. Хроматическая система // Музыкальный энциклопедический словарь. – М., 1990. – С. 607.
10. Эйгес О. К. Отрывки из воспоминаний / публикация С. Г. Волченко // Волгоград – фортепиано. – 2008. – С. 246–248.
11. Schoenberg A. Structural functions of harmony. – N.Y.; L., 1954.

**Петкус Наталья Вадимовна**

аспирантка кафедры теории музыки  
Уральской государственной консерватории  
им. М. П. Мусоргского



**ВСЕРОССИЙСКИЙ КОНКУРС  
НА ЛУЧШУЮ НАУЧНУЮ КНИГУ 2010 ГОДА**  
организован Фондом  
развития отечественного образования

Под председательством ректора Университета Российской академии образования, академика, доктора педагогических наук, профессора М. Н. Берулавы экспертные комиссии конкурса по шести номинациям рассмотрели 3881 заявку из 520 вузов России. Среди победителей конкурса – ведущие специалисты в области фундаментальных и прикладных наук.

Одним из лауреатов конкурса в номинации «Гуманитарные и общественные науки» стала  
**Шмакова Ольга Владимировна**

**Шмакова Ольга Владимировна** – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории музыки Волгоградского института искусств им. П. А. Серебрякова получила звание лауреата Всероссийского конкурса на лучшее научное издание 2010 года среди преподавателей высших учебных заведений и научных сотрудников научно-исследовательских учреждений по направлению «Гуманитарные и общественные науки» за книгу «Финал в симфонических циклах Бартока, Онеггера и Хиндемита (1930 – 1950-е годы)». Научный редактор книги – доктор искусствоведения, профессор Л. П. Казанцева; рецензенты – доктор искусствоведения, профессор В. И. Нилова, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор А. М. Лесовиченко.

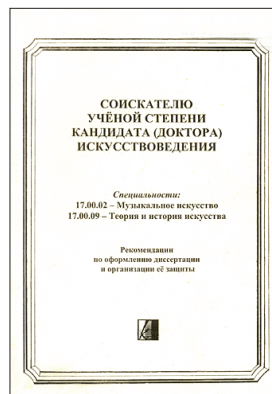


**Шмакова О. В. Финал в симфонических циклах Бартока, Онеггера и Хиндемита (1930-1950-е годы): монография / ВМИИ им. П. А. Серебрякова. – 2-е изд. – Волгоград: Печатные решения, 2010. – 212 с. ISBN 978-5-903801-05-3**

В книге освещаются художественно-образные особенности финала в зарубежных симфонических циклах середины XX века. Автор выстраивает иерархию уровней музыкально-философского содержания

в избранных опусах Бартока, Онеггера и Хиндемита сквозь призму финального этапа: от интонационно-лексического через драматургический – к концептуальному. Тем самым заданный вектор к смысловому акценту в заключительном разделе работы подобен логике изучаемых симфонических циклов, завершающихся финалом-кульминацией. Особое внимание уделено пониманию симфонического финала как жанра. Типологический «срез» содержания симфонических финалов в рамках цикла становится основанием для позиционирования семантической модели, образуемой взаимодействием сфер Радости, Трагедии и Вечности.

Книга адресована музыковедам, искусствоведам, специалистам в области философии искусства и всем, кто интересуется жанром симфонии.



**Соискателю учёной степени кандидата (доктора) искусствоведения. Специальности 17.00.02 – Музыкальное искусство и 17.00.09 – Теория и история искусства – Музыкальное искусство и история искусства: рекомендации по оформлению диссертации и организации её защиты / сост. А. И. Демченко. – М.: Композитор, 2010. – 88 с. ISBN 5-85285-355-0**

Для тех, кто готовится к защите диссертации на соискание учёной степени кандидата (доктора) искусствоведения, автор, доктор искусствоведения, профессор А. И. Демченко – председатель одного из ныне действующих докторских диссертационных советов, – опираясь на свой многолетний опыт подготовки соискателей, даёт всеобъемлющий свод необходимых рекомендаций. Они призваны сопровождать соискателя на всех этапах его движения к цели. Открывается издание паспортами специальностей, уточнением критериев, которым диссертация обязана соответствовать. Далее поясняются требования к оформлению диссертации, её объёму и структуре, предоставляются сведения по множеству вопросов, включая формирование корпуса публикаций и подготовку автореферата. Имеются разделы: «Предварительное рассмотрение диссертации и подготовка её к защите», «Защита диссертации и оформление документов». В Приложении содержатся дополнительные образцы различных документов и стенограммы заседаний диссертационного совета.





**Этномузыкология: сборник авторских учебных программ преподавателей кафедры музыки финно-угорских народов Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова / ПГК им. А. К. Глазунова. – Петрозаводск, 2010. – 424 с. ISBN 978-5-904966-03-4**

В основе сборника авторских учебных программ – государственный образовательный стандарт высшего профессионального образования в области культуры и искусства по специальности 054000 «Этномузыкология». Настоящий коллективный труд, созданный на кафедре музыки финно-угорских народов Петрозаводской консерватории, включает обобщённый преподавательский опыт и авторские разработки кафедры.

Издание адресовано преподавателям и студентам вузов, специалистам в области этномузыкологии.

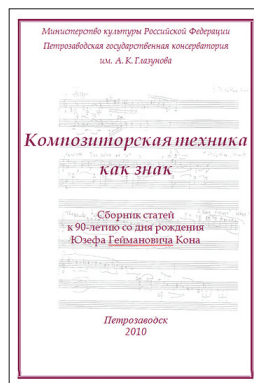


**Футуризм в Италии: хрестоматия по курсу «История зарубежной музыки» для студентов вузов культуры и искусства / сост. и вступит. ст. В. И. Ниловой. – Петрозаводск, 2011. – 92 с.: ил.**

Хрестоматия предназначена для студентов высших учебных заведений культуры и искусства, изучающих историю зарубежной музыки (историю зару-

бежного музыкального искусства). В неё включены тексты программных манифестов итальянских футуристов, относящиеся к музыке, литературе, живописи и скульптуре. Манифесты, подписанные именами Ф. Т. Маринетти, У. Боччони, К. Карра, Л. Руссоло, Д. Северини, Дж. Балла, Ф. Б. Прателла, А. Сант’Элиа, представляют собой важные источники, раскрывающие суть творческих исканий молодых дерзновенных итальянцев в период исторических перемен в Италии и во всей Европе. Художественный и интеллектуальный контекст эпохи кратко воссоздан в разделах I и II, предшествующих публикации текстов манифестов (раздел III). В Приложениях содержатся факты, дополняющие и иллюстрирующие художественную деятельность итальянских футуристов.

Изданию присвоен гриф Учебно-методического объединения высших учебных заведений РФ по образованию в области музыкального искусства (специальность 070111 «Музыкальное искусство»).

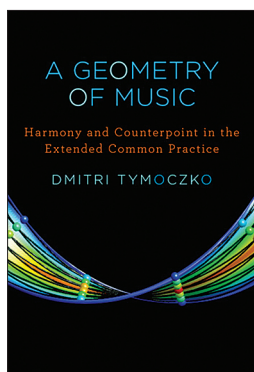


**Композиторская техника как знак: сборник статей к 90-летию со дня рождения Юзефа Геймановича Кона / Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова. – Петрозаводск, 2010. – 404 с.**

В сборнике представлены научные и мемориальные материалы юбилейной конференции, посвящённой 90-летию со дня рождения музыковеда, доктора искусствоведения, профессора Юзефа Геймановича Кона. Издание адресовано как музыкантам-профессионалам, так и широкому кругу любителей искусства.







**Dmitri Tymoczko. A Geometry of Music. Harmony and Counterpoint in the Extended Common Practice. – Oxford University Press, New York, 2011. – 450, with schemes, figures and musical examples.**

**Дмитри Тимошко. Геометрия музыки. Гармония и контрапункт в расширенной общей практике. – Нью-Йорк: Изд-во Оксфордского университета, 2011.**

Книга профессора Принстонского Университета, д-ра Дмитри Тимошко, является суммированием инноваций в американской теории музыки за последние двадцать лет. Её интригующее название «Геометрия музыки» апеллирует к простому и очевидному свойству музыкальной ткани – геометричности. Каждый учитель гармонии знает, что такое голосоведение и строение аккорда. Каждый учитель контрапункта может поведать много важного и интересного о специфике линейного развития. Любой профессиональный музыкант, тем не менее, не может быть полностью уверен в возможности прозрачной формулировки принципов пространственного строения музыки в терминах геометрии. В этом смысле книга Дмитри Тимошко представляет вызов традиции, серьёзную заявку, которая не только развивает уже существующие идеи, но и переворачивает многие из устоявшихся представлений. Дмитри опубликовал ряд статей, одну из которых напечатал журнал «Наука» – один из самых престижных общенаучных журналов в США. Таким образом, общенаучная составляющая теории Тимошко прошла серьёзный экзамен. Что же касается наследования и легитимности его концепции в теории музыки, прослеживается мощная линия, начинающаяся с трактата о трансформативной теории Дэвида Люина «Обобщённые музыкальные интервалы и системы», ведущая к статьям и докладам основателя неоримановской теории Ричарда Кона и в качестве своего высшего достижения завершающегося концепцией Тимошко. Так в этой связи трёх ведущих теоретиков США последних 30 лет и можно рассматривать теорию геометрии тональной музыки. Основоплагающая идея, которая отделила развитие теории гармонии в США от существующих доктрин тонально-функциональной гармонии и шенкеровского линейного анализа, была заложена Люиным в вышеупомянутой книге. Он рассмотрел простейшие соединения аккордов и пришёл к интересной поправке к традиционному представлению о гармонической последовательности. Тогда как теоретики XIX века рассматривали аккорды как некие субстанции с присущими им характери-

ками (такими, как функция, тенденции голосоведения, фоническая сторона) и выводили логику музыкальной линейности из реализации этих свойств аккордов, Люин предложил рассматривать как основу гармонической последовательности сами трансформации. При этом статус и характеристики аккордов стали второстепенными. Другими словами, трезвучие – это не предустановленная данность, а продукт голосоведения определённой трансформации, которую можно представить в математическом виде, в языке теории групп. Установленное количество элементов одного множества переходит в определённое количество элементов другого по найденным принципам. В этой глобальной смене парадигмы российский музыковед может услышать обертоны шенкеровской теории (ведь по Шенкеру гармонии являются продуктами голосоведения) и в целом попытки перевернуть основу представлений классической европейской теории музыки, её опору на интервал и аккорд как субстанциальные компоненты структуры.

Ричард Кон, книга которого готовится к изданию в этом году, опубликовал ряд важнейших статей, касающихся нефункционального понимания трезвучного голосоведения. Трезвучия, которые российская теория музыки интерпретирует как носители тональной функции, рассматриваются в статьях Кона как абсолютно абстрактные геометрические образования. Впрочем, к такому подходу подталкивает и развитие композиции в XX веке. И Люин, и Кон признают взгляд на музыку с наиболее общей точки зрения, объединяющей тональную и атональную музыку. В США атональная музыка XX века играет такую же важную роль, как в России и в Европе – музыка XVIII-XIX веков. Поэтому американцам очень легко доказать, что основой теории музыки является не тоническое трезвучие, а ряд, или звуковысотное множество (pitch class set). К тому же, и музыка позднего романтизма, в которой всё труднее и труднее становится проводить функциональный анализ гармонии, представляет ещё одно свидетельство в пользу геометрического подхода. И, конечно, создать математическую модель голосоведения гораздо легче, если признать главенство звуковысотного класса как основной структуры с заданными интервальными характеристиками. Классическая европейская теория гармонии представляет аккорды и интервалы в очень сложном виде. Функциональная система построена только частично на точных расстояниях между нотами; многое в области создания тяготения и его разрешения вообще не находится в визуальном пространстве. Интервалы ведут себя не как точно определённые расстояния (об этом писали и Курт о вводном тоне, и автор данной рецензии в главе книги «Sounding the Virtual: Gilles Deleuze and Philosophy and Theory of Music»). И тем не менее, геометрический подход к тональной гармонии развивается и приносит много неожиданных и интересных результатов.



В каком-то смысле аккордовая геометрия является уже вторым шагом американской теории в сторону от классической европейской традиции. Первым, и весьма драматичным, была доктрина Шенкера. Кажется, что американская позиция в теории музыки навсегда будет связана с фантазиями этого странного человека, который «изучал юриспруденцию в Вене». Но трансформативная теория ударила по шенкеровскому догматизму с совершенно неожиданным направлением. Дэвид Люин опирался в своей концепции на идеи позднего Римана (врага и объекта язвительной критики Шенкера) о замене звуков в смежных трезвучиях. Таким образом, произошёл возврат к Римановской теории голосоведения, но без самого главного достижения Римана – его учения о тонально-гармонических функциях. Получился этакий запутанный концептуальный лабиринт, построенный из разрозненных идей, столкновения интересов и стратегий геополитических игр.

В этом контексте легко понять, что американским теоретикам часто приходится разяснять на пальцах и себе, и своим адептам, концепции, которые в старой Европе уже давно принимаются как должное. Чего стоит многостраничная попытка дать базовое определение тонально-гармонической функции в труде Дэниела Харрисона! И Дмитри в начале своей книги педантично описывает давно устоявшиеся концепции так, как если бы они были весьма сомнительными и нуждались в легитимации. На странице 4 он приводит общие черты тональной музыки – такие, как «связное мелодическое движение, акустический консонанс, единство структуры аккордов, ограниченная макрогармония [ограниченные коллекции нот. – *И. Х.*] и центричность». После этого Дмитри делает четыре заявления, которые ведут к его концепции геометрии музыки. Во-первых, гармония и контрапункт взаимно ограничивают друг друга; во-вторых, гаммы, макрогармонии и центричность не взаимосвязаны; в третьих, модуляции предполагают определённое голосоведение; и, в четвёртых, как вывод из первых трёх, музыку можно понимать геометрически» (с. 12–19). Причём в первом постулате выражено то, что шенкеровские перфекционисты отрицают – и контрапункт, и гармония являются равными по значению детерминантами музыки. Позже, в главе 7 Дмитри и вовсе приводит своё заключение, полностью отлучающее его от шенкеровской епархии. Постулат три, касающийся модуляции, представляет один из таких пунктов, в которых Дмитри расходится с Шенкером. Он пишет: «Я согласен с Шенкером в том, что тональная музыка содержит самоидентичные структуры на разных уровнях, существующих с целью реализации эффективного голосоведения. Но, в отличие от Шенкера, я принимаю гаммы и микрогармонии, а не аккорды и мелодические линии, за движущие силы крупномасштабной гармонической последовательности» (с. 19). В приведённом им примере добавление

одного диеза к существующей коллекции (макрогармонии) свидетельствует о свершившейся модуляции. Конструкция, которую предлагает Шенкер, строится на разворачивании локальных линейных последовательностей, привязанных к звукам главного трезвучия. Конечно, схема Тимошко более простая и практичная, имеет больше связи с музыкальной практикой. Надо сказать, что Тимошко выбрал себе преимущественную позицию: в окружении теоретиков с математическим образованием, его опыт рок-музыканта позволяет одерживать победы над своими соперниками, используя мощные аргументы «реального» музыканта. Как только абстрактные теоретики, воспитанные в духе воинствующего американского позитивизма 1960-х (вспомним Форта и Бэббитта!), выставляют аргумент, удалённый от музыки на галактическое расстояние, Дмитри публикует возражение, проникнутое глубокой интуитивной связью с музыкой. Так, он считает, что квартсекстаккорд не всегда представляет «контрапунктическое сочетание голосов», а часто «функционирует как таковой». В главе 7, которая посвящена теории тональных функций, Тимошко и вовсе расширяет свой аргумент до универсального и принципиального несогласия с Шенкером: «Мои идеи в данной главе были вдохновлены традиционными теоретиками, такими, как Рамо, Вебер и Риман. С моей точки зрения, тональная музыка следует чисто гармоническим принципам, которые определяют то, как аккорды двигаются от одного к другому, тогда как модуляции предполагают голосоведение между ступенями. Мы можем говорить о грамматике или синтаксисе функциональной тональности только в виде местных правил описания локальных соединений соседних гамм и аккордов. Существует, однако, много современных теоретиков, в основном сторонников Шенкера, которые отвергают идею того, что функциональная тональность построена на законах гармонии, предлагая взамен то, что "гармоническая грамматика" может быть объяснена только с точки зрения контрапункта» (с. 258). И далее: «Давайте теперь обратимся к тому аргументу [шенкерянцев], что традиционная теория предполагает нелегитимное разведение гармонии и контрапункта... На это можно ответить тем, что в настоящее время существует точная теория функциональной гармонии, которая в целом независима от контрапунктических соображений» (с. 263). Далее в книге Тимошко приводит множество примеров из музыкальной практики как XIX, так и XX веков, включая джаз, в которых гармонические принципы применяются как основные. Таков баланс сил и течений, выраженный в одном, цельном, просто изложенном тексте. Книгу Тимошко Дэниел Харрисон характеризует как «эпохальную» публикацию. Мы надеемся, что она станет важным вкладом и в современное российское музыковедение в области теории тонально-функциональной гармонии.

Д-р Ильяр Ханнанов





О. А. СКРЫННИКОВА, А. В. УКРАИНСКАЯ  
Воронежская государственная академия искусств

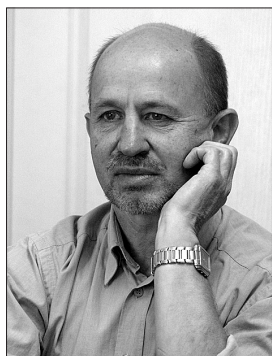
УДК 78.071.1

## ЕВГЕНИЙ БОРИСОВИЧ ТРЕМБОВЕЛЬСКИЙ

Евгений Борисович Трембовельский (р. 1939, Алма-Ата) – заслуженный деятель искусств РФ, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой теории музыки Воронежской академии искусств, член Союза композиторов и Союза театральных деятелей, секретарь Союза композиторов России, председатель Воронежской композиторской организации, Почётный деятель Союза композиторов России, лауреат премии им. Д. Д. Шостаковича, кавалер Ордена Дружбы и Золотой пушкинской медали. Человек огромного научного и общественного темперамента, обла-

дающий редкой работоспособностью, масштабным мышлением и ярко индивидуальной исследовательской и жизненной позицией, он – один из крупнейших отечественных учёных-музыковедов, автор нескольких монографий и более чем 150 статей по проблемам музыкальной науки и актуальным вопросам музыкальной жизни, просветитель и музыкально-общественный деятель – организатор конференций, концертов, мастер-классов, творческих встреч, вдохновитель и член жюри международных фестивалей и конкурсов во многих городах России и ближнего зарубежья.

Деятельность Трембовельского – пример такого профессионального синтеза, в котором соединяются лавинообразная художественная активность и изящная способность перемещать свои устремления из высоких сфер научного интеллекта и духовности в сферы практической повседневной жизни.



В соотношении этих двух сфер при условии одинаково уважительного отношения к ним обоим обязательно начинает действовать некий закон равновесия – равенства успеха на разных поприщах.

В Воронеж Трембовельский приехал в 1977 году из Казахстана, где родился, учился и достиг первых творческих высот – возглавил кафедру вуза и отделение теории музыки спецшколы-десятилетки, защитил кандидатскую диссертацию по проблемам национальной симфонии, стал членом двух творческих союзов. Помимо работы в Карагандинском музыкальном училище (сразу после окончания консерватории, с 1962 года), в Алма-Атинской консерватории и спецшколе

при ней (с 1964 года), имел авторскую программу на телевидении, выступал с лекциями в филармонии, со студенческих лет занимался публицистикой, общественно-организаторской работой.

Научные статьи начал публиковать в 1967 году – первая из них, на тему о народной памяти, основывалась на песнях семиреченских казаков, которые молодой исследователь записал от переселенцев с Дона и Яика; материалом второй послужила Четвёртая симфония Е. Брусиловского – произведение знаковое, открывшее, как установлено автором, новый этап в развитии казахской профессиональной культуры.

Вхождение «человека из провинции» в научное сообщество страны было стремительным. И залогом его успеха как раз и стало переплетение двух нитей исследования – фольклора (не только русского, а и казахского) и образцов академической музыки – в то время, помимо Е. Брусиловского, Г. Жубановой и А. Бычкова. Плодом этого обоюдодополнительного симбиоза стали статьи «Плодотворный синтез» и «О цитировании и национальной сути», получившие после их публикации в «Советской музыке» в 1971 и 1973 годах высокую оценку от таких корифеев отечественной науки, как М. Д. Сабина, И. И. Земцовский и А. Н. Дмитриев. Данные публикации впервые открыли имя Трембовельского широкому читателю.

С того времени оно регулярно появляется на страницах журнала, не говоря уже о других изданиях и о многих десятках газетных публикаций – одна за другой выходят статьи, настолько разные по тематической направленности, что упоминание лишь некоторых означает, фактически, отказ даже от попытки показать, насколько действительно широк круг профессиональных интересов учёного. И всё же назовём хотя бы самые значимые и фундаментальные из них, содержащие, как правило, неординарные идеи и подходы, а то и открытия.

Насущные общетеоретические вопросы обрели новые решения в статьях: «Полиопорность», «Предустановленное и импровизационное», «Гетерофония: типология фактур, эволюция ткани», «Гетерофония как рефрен музыкально-исторического процесса», «Аналогия как метод познания музыкально-художественных явлений», «О выражении “Художественное открытие”». Особый метод анализа произведения как бы со стороны композитора предложен в статье «Порождающее описание». Острые вопросы музыкально-теоретического образования определили полемический тонус статей «В поисках новой концепции» и «Чему учить студентов?». Исследование «От приёма – к концепции» (о домбровом тематизме) даёт новый поворот теме «Фольклор и композитор». В споре с профессором С. Казачковым выдвинута проблема камерных хоров: «Непринуждённое музицирование». Статьи «Современное многовековое», «Несхожесть дарований», «Михаил Зайчиков» и «Портрет в интерьере региональной культуры» посвящены музыкальной жизни Воронежского края. Связи городской и сельской, столичной и провинциальной культур – предмет развёрнутых эссе «Диалектика взаимодействий» и «Организация культурного пространства России: отношение центров и периферии», «В защиту своей гильдии», «Диссонансы и консонансы» – эти и многие другие материалы направлены на поддержание статуса творческих союзов. К приведённому перечню можно присовокупить многочисленные исследования о Мусоргском, о национальном симфонизме и о Брусиловском, статьи о средствах массовой информации и об учителях... И всё равно он не будет исчерпывающим.

О востребованности идей исследователя, понятий и положений говорят многочисленные и всегда позитивные ссылки на них, встречающиеся в работах не только рядовых исследователей, но и учёных с мировым именем, например, Г. Головинского, Г. Гаспарова, Е. Орловой, Е. Ручьевской, Ю. Холопова.

И сегодня, по истечении нескольких десятков лет научной деятельности, можно сделать вывод, что, постоянно расширяя круг тем и сохраняя научный потенциал, он из года в год подтверждает свой статус. К слову, Евгений Борисович, печатаясь сам, способствует и продвижению исследований своих коллег: дважды (в 1999 и 2008 годах) он стал прово-

дником на страницы нашего главного музыкального журнала материалов воронежских исследователей, за что удостоился благодарности редакции.

Впрочем, и полный список публикаций при всей своей ёмкости не даст достаточного представления о темах, волнующих музыковеда. Ведь немалый багаж его печатной продукции едва ли перевесит по значению те неизданные и чаще не предназначавшиеся для печати мысли, суждения, идеи, что высказывались на им же организуемых форумах, на концертах, творческих и юбилейных вечерах, на разного рода презентациях работ коллег и своих собственных, на конференциях и семинарах, по ходу лекций и докладов, в оппонентских выступлениях на защитах диссертаций, в многочисленных интервью на радио, телевидении, в интернете, газетах и журналах. В отдельный жанр можно выделить речи на официальных заседаниях и встречах в административных или думских инстанциях, а также на съездах, пленумах и разного рода собраниях. Этот последний жанр, поневоле несколько официальный, в интерпретации Трёмбовельского обретает обычно творчески-публицистический характер.

Сам Трёмбовельский является автором многих крупных проектов. Назовём хотя бы некоторые из них, имевшие особенно большой общественный резонанс. Это проведённый в Воронеже «Первый съезд юных композиторов России» (2000), преддверием которого стал Всероссийский конкурс между ними «Постигая искусство классиков»; несколько Выездных Секретариатов СК РФ, в том числе «Традиции и творческий поиск: взгляд на музыку в конце XX столетия» (1997), «Музыка и время» (2003), международный фестиваль «Звуковые пути: воронежская тематика в контексте музыки России и мира» (2008), Всероссийский конкурс имени К. Массалитинова на лучшее произведение по воронежскому фольклору и итожащий его форум «Композитор и фольклор» (2005), конкурсы романсов и песен на тексты А. Платонова и А. Кольцова, конкурс на лучший гимн Воронежу и, наконец, двадцать фестивалей современной музыки в Воронеже «Созвучие», одной из традиций которых, помимо презентации практически всех новых опусов воронежских композиторов, стало представление некой «Антологии музыкального авангарда XX столетия» при участии московских и некоторых других ансамблей современной музыки. Отдельно можно было бы говорить и об организации встреч в Воронеже с известными (в их числе зарубежными) мастерами музыкального творчества, в том числе с Ю. Фортунатовым, М. Ростроповичем, А. Флярковским, Э. Денисовым, Ю. Коном, В. Екимовским, О. Галаховым, В. Казениным, Ю. Коревым, В. Тарнопольским, Т. Сергеевой, А. Ровнером, С. Савенко, И. Надеждиным, Я. Судзиловским, Мишелем Мораном, Петру Хапаненом, Грегори Максимовичем и многими другими. Не забудем и о текущих обязанностях

руководителя-организатора на музыковедческом отделе Академии искусств и в Союзе композиторов, успешно совмещаемых с «членством» в Союзе театральные деятели – здесь Трёмбовельский постоянно работает в жюри областного конкурса «События сезона», а ранее входил во Всесоюзную секцию оперной критики, на семинарах которой читал доклады и сообщения в Москве, Таллине, Тбилиси и Екатеринбурге, а также в Воронежском театре оперы и балета.

Диапазон его музыкально-общественной деятельности никогда не ограничивался акциями местного порядка. В его активе – выступления на разного рода форумах (конференциях и фестивалях) во многих регионах России и ближнего зарубежья. Являясь членом Координационного Совета по защите диссертаций при Саратовской консерватории, секретарём Союза композиторов России и делегатом практически всех его съездов (начиная с пятого), членом редколлегии Российского специализированного журнала «Проблемы музыкальной науки», а несколько ранее – членом Совета по научной работе студентов при Министерстве культуры РФ и в этом качестве – одним из организаторов конференций в Казани, Ростове-на-Дону и других городах, он получил немало официальных и неофициальных благодарностей, премий, дипломов и наград, среди которых выделяется Золотая медаль Союза московских композиторов «За содружество, за вклад в развитие и пропаганду современной музыки».

Исследовательским трудам и публицистическим выступлениям Трёмбовельского свойственна строгая и академически выверенная манера высказывания. Но нередко он прибегает к интригующе-яркой и эффектной подаче материала, не связанной, впрочем, с внешней аффектацией. Музыковед, решив какие-либо задачи и испытав удовлетворение и радость при аналитическом обнаружении особо удачных композиторских решений, стремится вызвать и у своих читателей (или слушателей, в том числе у студентов) адекватную реакцию, некое чувство сооткрывателя. Совсем не случайно он ещё в молодости увлекся методом порождающего описания, суть которого заключена в анализе музыки как бы со стороны её создателя. На устроенной В. Гошовским в 1975 году в Ереване – Дилижане знаковой для своего времени конференции «Алгоритмический формализованный анализ музыкальных текстов», Трёмбовельский впервые обнародовал один из своих опытов логического воссочинения произведения из установленных заранее темы (замысла) и материала. Некоторые участники той конференции с воодушевлением восприняли данный опыт как яркую демонстрацию нового метода, перспективного для разных отраслей науки. В частности, ряд фольклористов из сопредельных государств увидели в нём аналог логической реконструкции (тоже, в сущно-

сти, воссочинения) по найденным фрагментам или описаниям тех утерянных явлений и традиций, что имеют этнографический интерес.

Трёмбовельский владеет неким широкоформатным объективным видением явлений. Отсюда – возможность многообразного и, подчас, неожиданного претворения его идей другими специалистами, да и самими их автором. Так, содержащиеся в исследованиях казахского национального симфонизма положения о смешанной многочастной форме с чертами одночастности, о движущемся экспонировании, интервально-интонационных тематических сферах, процессах пополнения лада, о самом методе симфонизма как качестве мышления, о его корнях и общих звеньях между культурами Востока и Запада обретают общетеоретическое и общекультурное звучание и позднее используются уже не только в связи с перво-объектом. А выводы, касающиеся стилистики Мусоргского, прежде всего, монодийно-гетерофонного типа музыкального мышления, оказываются востребованными, к примеру, в трудах каракалпакских, башкирских и якутских учёных, посвящённых своей собственной музыкальной культуре, в том числе фольклору.

Некоторые положения и понятия, существовавшие в науке отдельно и иногда, казалось бы, даже противоречившие друг другу, Трёмбовельский иной раз сводит воедино, устанавливая новую среду их обитания в пределах масштабной концепции. Не отсюда ли излюбленная им парность понятий, объединённых в некую целостность. Он не говорит, к примеру, отдельно о культурах региональных и столичных, сельских и городских, рассматривая их составными частями общей культуры, между которыми имеются «сообщающиеся сосуды». А тональная структура произведений рассматривается не только в аспекте модуляционности, а и так называемой унитарности (термин введён для обозначения безмодуляционных решений формы в произведениях с одним устоем).

По-видимому, с той же «парной методологией» связаны и нередко у Трёмбовельского диптихи или даже триптихи, примерами которых могут служить «Два этюда к проблеме аналогий», «Два эскиза о предустановленном и импровизационном компонентах в музыкальном творчестве», «Три статьи о симфонизме Е. Г. Брусиловского», «Марк Копытман – теоретик музыки: в двух частях», «Два эссе о стилистике газет “Воронежский курьер” и “Музыкальное обозрение”».

Учёный имеет крепко сбитую и хорошо организованную систему взглядов, в пределах которой парные категории взаимообуславливают и взаимоподдерживают одна другую и, стало быть, зависят друг от друга. Показательно понимание стиля как совокупности традиционных и новых принципов мышления, аккорда, соединяющего структурно-сонорную



и функциональную выразительность, лада как комплекса модальной и тональной составляющих, которые находятся в обратно пропорциональной зависимости: увеличение весомости одной обычно сопряжено с уменьшением другой. Двусторонняя (парная) трактовка лада побудила к двусторонней же трактовке полиладовости, членимой на полимодальность и полиопорность, которые имеют между собой разные формы связи и, в свою очередь, члениются на подвиды.

Выше говорилось, что круг тем и проблем, занимавших Трембовельского как учёного, публициста и общественного деятеля весьма многообразен и широк. И всё же, как можно было видеть, есть три магистральные интересы, вокруг которых ветвятся многочисленные улочки и переулочки его поисков. Это – Мусоргский, это – проблемы симфонизма, и это – краеведение. На каждом направлении сделано немало. Показательно, что в последние 3–4 года, помимо более чем двух десятков статей, им опубликовано четыре монографии. Из них две, вышедшие буквально подряд в Алмате и в Москве, разрабатывают на материале Алматинских симфоний Брусиловского теорию национального симфонизма, а ещё две – это второе (вновь московское, но существенно дополненное) издание уже названной монографии «Стиль Мусоргского: лад, гармония, склад» и выпущенная в Воронеже книга «Территория творчества: сообщество композиторов Воронежского края», написанная в соавторстве с А. Украинской.

Не имея возможности более или менее подробно охарактеризовать в данном очерке все издания, остановимся лишь на исследованиях о Мусоргском, содержащих едва ли не наибольшее число свежих идей, словно бы подсказанных великим русским первооткрывателем «новых берегов». Вероятно, поэтому данные исследования получили в мировом музыковедении несомненный резонанс.

Но прежде назовём тех, кто в разное время оказал на Трембовельского как на музыковеда особенно большое влияние. Помимо Ю. Н. Холопова, у которого он в конце 80-х стажировался в Московской консерватории, это его учителя – И. И. Дубовский, М. Р. Копытман и А. Н. Дмитриев (последний, правда, не был официальным преподавателем Трембовельского, но именно он, после ряда консультаций – устных и эпистолярных, подтолкнул своего младшего коллегу к выбору темы «Мусоргский»). С каждым из них его связывали, несмотря на большую или меньшую разницу в возрасте, не только профессиональные, а и дружеские отношения. В публикуемом ниже интервью на вопрос об истоках авторских идей Трембовельский как раз и назвал своих главных учителей, добавив полушутливое: «Котелок на трёх камнях не опрокидывается». В этой реплике-поговорке – глубокий подтекст: её автор, в сущности, сказал, что его теоретиче-

ские положения предопределяются связью с тремя научно-педагогическими школами (консерваториями, городами), в перекрестье которых он волею судеб оказался (к слову, свои диссертации Трембовельский писал в Алмате и Воронеже, а защищал – в Санкт-Петербурге и Москве). И, глубоко чтя наставников, он в память о каждом из них написал статьи: А. Н. Дмитриеву посвящён очерк «Вспоминая учителя», опубликованный в сборнике Санкт-Петербургской консерватории «Анатолий Никодимович Дмитриев: к 100-летию со дня рождения» и в «Музыкальной академии» (2008, № 2); две статьи о М. Р. Копытмане – «Past in the Present: Homage to my Teacher» и «Utmost Precision in Musik Theory» опубликованы в 2004 году Израильским институтом музыки в книге «Mark Kopytman. Voices of memories» (первая из них «Прошлое в настоящем: приношение учителю» несколько раньше вышла в «Музыкальной академии», 1999, № 4); статья «Вспоминая Иосифа Игнатьевича Дубовского – учителя, наставника, коллегу» подготовлена для энциклопедического издания о крупнейших российских музыковедах. В память же о Ю. Н. Холопове Трембовельским подготовлена и проведена научная конференция, где воронежские музыковеды, в том числе бывшие студенты и стажёры легендарного профессора, выступили с воспоминаниями о нём и с докладами о его трудах.

Возможно, что напутствиями И. И. Дубовского и, позднее, Ю. Н. Холопова, для которых, при всей нескончаемости их интересов, были всё-таки определяющими проблемы гармонии, объясняется и особенно стойкая приверженность Трембовельского к этой сфере (хотя ему тоже доводилось вести абсолютно все музыкально-теоретические дисциплины). К слову, всю жизнь хранимый И. И. Дубовским «Курс гармонии» его учителя Катугара (с дарственной надписью от 1924 года) в 1969 году, за две недели до кончины, был передан своему любимому ученику (в то время уже коллеге) как некая эстафета и завещание.

Обратимся теперь к исследованиям, тематика которых определяется феноменом Мусоргского и занимает в широком спектре научных интересов Трембовельского едва ли не центральное место. Давно известно, что творчество этого композитора по своей сути было развёрнуто в будущее – в нём впервые ярко проявились многие специфические для последующих столетий композиторские технологии. Данный тезис, сам по себе бесспорный и ставший даже определённой приметой нашего времени, казался бы несколько декларативным без постижения глубинных черт стилистики Мусоргского. Такое постижение в наибольшей мере было осуществлено в изданиях последней четверти века и, в частности, в целой серии фундаментальных трудов (статей и книг) Трембовельского. После недавнего выхода второго, существенно до-

полненного издания монографии «Стиль Мусоргского...» будет нелишним поразмыслить о том новом в его исследовании, что и в обозримом будущем едва ли потеряет свою актуальность. Объясняется сказанное нетрадиционным взглядом учёного на проблемы творчества композитора и на некоторые, казалось бы, старые истины. В центре его внимания – особенности ладогармонического языка и музыкальной ткани – именно тех областей, в сфере которых Мусоргский сделал наиболее решительные шаги в направлении стилистики будущего. И речь здесь идёт не об отдельных находках в сфере, скажем, аккордики, а о качественно новом ладовом и фактурном мышлении.

Мусоргский представлен исследователем как композитор и XIX, и XX столетий, как создатель новых принципов и систем, упраздняющий в своём творчестве границы между допустимым и невозможным, приемлемым и новаторским. Поэтому Трембовельский рассматривает музыкальный стиль композитора в широком плане – и в контексте критериев творческой практики XIX века, и в связи с последующими направлениями и тенденциями музыкального искусства. Специфические особенности мышления Мусоргского определяются с позиций современной музыкальной науки и современного творчества, а также сквозь призму последних достижений в теории фольклора и в изучении старинной музыки. Как оказалось, только на пересечении всех этих сфер и областей знания стало возможным постижение природы открытий композитора.

Сильными сторонами предпринятого исследования можно считать его громадный (не побоимся этого слова) музыкально-исторический контекст от музыки Средневековья до конца XX столетия, – а также то, что основные идеи автора раскрывают закономерности не только Мусоргского, но и многих других композиторов, прежде всего современных. Приёмы и методы его музыкального письма предстают не просто как самодостаточные явления, но и в связи с магистральными направлениями творческих поисков искусства XX века в области лада, гармонии, фактуры и формы. В этом, на наш взгляд, заключается универсальное значение характеризуемого исследования.

Примечательно, что его автор подчёркивает всё-таки принадлежность Мусоргского своему веку, в том числе и в аспекте привлекаемых им «строительных компонентов». Однако, их, в своём большинстве, внешне традиционный облик (к примеру, чаще терцовая структура аккордов), оказывается, по мнению учёного, как бы тем ложным ориентиром, который, упрощая общую картину, не позволяет адекватным образом объяснить специфику музыкальной речи композитора. Данный парадокс распространяется не только на аккордику и ладотональность, но и на фактуру и форму. Необходимо подходить к анализу его сочинений, утверждает учёный, не с пози-

ций классико-романтической системы, а с точки зрения принципиально нового мышления, имеющего модально-моодийно-гетерофонную природу.

Вникая в основные положения, произвольно приходишь к мысли, что имеешь дело как раз с тем случаем, когда материал «диктует» форму и принципы исследования: «ненормативность» техники Мусоргского потребовала от учёного существенного обновления терминологического аппарата. Специфика ладогармонических и фактурных приёмов композитора представлена в исследовании через обширную систему музыкально-теоретических понятий, в основе которой лежат авторские концепции общей теории лада, принципов ладового развития, типологии фактур и, соответственно, новый взгляд на особенности формообразования в целом.

Трембовельский, как уже отмечено выше, исходит из бинарной трактовки лада, рассматриваемого во взаимодействии двух сторон – модальной и функциональной (тональной). Каждая сторона имеет свои ресурсы динамизации, и в разных музыкальных стилях одна из них выдвигается в качестве определяющей. В свете этой теории ладовое мышление Мусоргского, в самом общем плане, отличается изменением соотношений в системе «тональность – модальность» в пользу последней. Это выражается и в приоритете звукорядных закономерностей над функциональными, и в главенстве широко трактуемого принципа децентрализации (одного из ведущих в стилевой системе Мусоргского), что непосредственно связывает композитора с XX веком.

Впрочем, и тональная (централизованная) система также имеет у Мусоргского свои особенности. Трембовельским приводятся многочисленные примеры разночтений в определении учёными тональностей одних и тех же образцов. Этот факт, который мог бы показаться курьёзным, свидетельствует, по мнению исследователя, о том, что при рассмотрении тональной стороны сочинений Мусоргского нужно всякий раз заново решать вопросы о составе лада, о числе опор и их соотносительной весомости, о месте главного устоя, о превалировании опор гармонических и мелодических – тем более что ключевые знаки у Мусоргского не всегда являются надёжным критерием при определении центра. Великолепно владея и при надобности пользуясь средствами мажорно-минорной системы, Мусоргский, тем не менее, стремился к преодолению «традиционных путей», то есть к отходу от классической тональности, её дестабилизации и «размагничиванию» функциональности. В числе преобразующих факторов – новые нормы голосоведения, ненормативные построения аккордов и нетрадиционные их последования – возвратно-обращённые, «уплотнённые» и пр. Большая часть такого рода нововведений является следствием реорганизации классических и других традиционных ладов, изменения функций

их элементов и частичного смещения центра лада, в результате чего образуются две опоры – перво-tonика и производная тоника. Тем самым уже в недрах мажорно-минорной системы создаются условия для возникновения тонально-двойственных структур (термин Трёмбовельского). Для объяснения одного из видов полигармонических сочетаний (и не только у Мусоргского) вводится также понятие полиопорность, используемое теперь повсеместно. Оно означает рассредоточение различных ладовых опор (не обязательно тональностей) по вертикали. Нужно отдать должное автору: он счёл необходимым обсудить в своих трудах противоречия в трактовках понятий «политональность», «полиладовость», «тоничность», «тоникальность» «полимодальность». Учитывая едва ли не все существующие в теоретическом музыковедении концепции и очень корректно подходу к этому громадному исследовательскому пласту, учёный даёт, тем не менее, свою предельно чёткую классификационную систему понятий, оформленную в виде таблицы.

Трёмбовельский, обладая даром классификатора, любит представлять свои выводы по типологизации тех или иных явлений в виде схем и таблиц. Эта склонность обнаружилась ещё в годы учёбы: в свою дипломную работу автор включил развёрнутую таблицу тембровой драматургии симфонического произведения. В дальнейшем он возвёл её в категорию метода, служащего путеводной звездой и инструментом для наглядной демонстрации результатов исследования. Закреплению данного метода в его творческом сознании способствовало общение с В. Л. Гошовским, создавшим в своё время многомерную схему жанровой классификации армянских народных песен. Трёмбовельский однажды рассказал, как на упомянутой выше конференции в Ереване – Дилижане Гошовский вместо доклада представил эту развёрнутую схему участникам, расположившимся вокруг него, и после паузы молчания, данной для изучения схемы, стал «отбиваться» от их многочисленных вопросов, задаваемых, к слову, на разных языках. Это ли не пример предельно концентрированной фокусировки масштабных идей, призванных охватить огромный пласт национальной культуры.

Помимо таблицы на полиладовость, Трёмбовельским создана многоярусная и всеобъемлющая таблица видов фактур, также ставшая обобщением безукоризненно логичной и выверенной системы обобщений. Обе эти таблицы хотелось бы порекомендовать как образцовые в своём роде терминологические каталоги, которыми можно пользоваться в учебно-методической и исследовательской практике.

В книгах и статьях Трёмбовельского (а также в учебных лекциях) встречается немало и других таблиц, помогающих, в частности, разглядеть поближе и в соотношении друг с другом явления полигармонии,

производных ладов, тональной и модальной модуляций... а также те характерные черты, что отличают отдельные произведения и их фрагменты – подчас, кратчайшие. Когда-то распознавание содержательно-технологических тайн двааккордового начального оборота «Тюильрийского сада» стало темой целой лекции, прочитанной в Екатеринбургской консерватории на семинаре, организованном проректором по научной работе Н. Вольпер. Четырёхтакт же из III действия «Хованщины» разобран в отдельном параграфе монографии, где он представлен некой формулой (концентратом) техник, которые разрабатывались композитором и нашли отражение в суждениях исследователя – о модальной вариантности, о суммировании олиготонных построений в многозвучные модусы, о взаимодополняемости звукорядов, о таящихся в модальном пополнении модуляционных ресурсах, своеобразно увязываемых с унитональностью. По мысли автора краткость примеров позволяет распознать значение для мастера деталей и характер их ювелирной отделки. Анализ же этих примеров даёт возможность судить и о внимании к деталям самого аналитика, о его владении микрохирургическими методами выявления техники этой отделки, о совершенстве предпринятых аналитических процедур, подкрепляемых для наглядности таблицами и графами. Становится очевидным: в музыкальной ткани сочинений Мусоргского нет ни одного лишнего и ни одного недостающего элемента, а те, что использованы, складываются в логически безупречную целостность. Как видно, детализированность только усиливает направленность теоретических разработок на решение многих коренных вопросов стиля композитора, адекватное постижение которого только и возможно при учёте его «микро» и «макро» аспектов.

Принципам ладового развития Трёмбовельский уделяет особое внимание. Он связывает их, опять же, с процессами взаимодействия звукорядной и функциональной сторон лада. Среди основных принципов выделены: пополнение или «усечение» звукорядов, «раскрывающийся» лад, взаимодополняемость модусов, функциональное переустройство звукоряда (без смены или со сменой центра), особые модуляционные и безмодуляционные (унитональные) решения, сбережение тона и некоторые другие. Подробное изучение каждого принципа позволило раскрыть истинную природу многих ранее не замеченных или не расшифрованных явлений. Так, пополнение звукоряда было блестяще продемонстрировано ещё на конференции, устроенной М. А. Энтигером в Астрахани на примере «Прогулки» из «Картинок»: постепенное насыщение начальной пентатоники полутоновостью происходит строго по квартам, при этом все впервые вводимые звуки акцентированы метроритмически, интонационно и гармонически; выключение же тонов происходит в обратном порядке (чрезвычайно показательный пример обратимости ладогармонических

структур). Другие образцы (из «Женитьбы», «Хованщины»), фортепианных опусов, сочинений других авторов) демонстрируют индивидуализированные воплощения принципа – открытого и столь интересно описанного исследователем.

К существенным выводам приходит Трёмбовельский при рассмотрении раскрывающегося лада. Интонационно-речевой по своему генезису, этот тип лада в сочинениях Мусоргского предстаёт не только свойством звуковысотной организации музыкальной ткани, но и важным фактором драматургического развития: он служит средством достижения эмфазы и такого выделения каких-либо фрагментов словесного текста, которое оправдывается музыкально-сценическим действием, сюжетом (в оперных и камерно-вокальных опусах) или образно-смысловой логикой (в инструментальных сочинениях). Примечательно, что, уходя своими корнями в процессы ладообразования архаичных образцов, принципы раскрывающегося лада, вслед за Мусоргским, используются многими композиторами XX века – ещё одна, замеченная исследователем, линия преемственности современного творчества с русским классиком.

Интересной представляется идея Трёмбовельского о распространении принципа децентрализации также на область формообразования, что приводит к взаимопоглощению компонентов пары «тема-развитие». Мусоргский стремился к максимальной сжатости, плотности, компактности изложения, избегал внутренних связующих и подготовительных построений; при этом (вновь парадокс!) предыкт у него мог «дорастить» до самостоятельной части (именно эту функцию выполняет «Баба Яга» по отношению к «Богатырским воротам»).

Развивая мысль о децентрализации как ведущем факторе стилиевой системы Мусоргского, Трёмбовельский рассматривает его действие и в сфере фактуры, напрямую связывая её особенности с ладогармоническим мышлением композитора. Вообще идея взаимной обусловленности лада и склада – одна из сквозных. Поэтому столь естественным оказывается решение сложнейших вопросов типологии фактур. Трёмбовельский выделяет такие принципы фактурного мышления Мусоргского, как тематическая концентрированность, трактовка вертикали как суммы интервалов; он останавливается на полигармоническом содержании вертикали, фольклорных истоках монодии и многоголосия, гетерофонии как рычаге преобразования гомофонного стиля. В произведениях композитора представлены едва ли не все известные склады, что, по мнению учёного, для второй половины XIX века было явлением исключительным. Однако при всей широте фактурно-стилевого диапазона главенствующую роль в его музыке играют гетерофонические принципы, в которых, так или иначе, проглядывают черты «первосклада» – монодии. Говоря об условности применения к фактуре Мусоргского

понятий «мелодия» и «сопровождение», исследователь подчёркивает, что интонационно-мелодическое содержание часто не концентрируется у него в одном голосе, но рассредоточивается по нескольким голосам (что, в числе прочего, обуславливает очень характерное для композитора расслоение вертикали). Этот приём как раз и создаёт эффект предельной тематической концентрированности. Сказанное не означает, будто все голоса всегда одинаковы в своём интонационном насыщении: в рамках гетерофонического целого любая линия в любой момент может стать носителем наиболее яркого тематического варианта. В этой связи тематическая концентрированность определена как глобальный для Мусоргского фактурный принцип, действующий в его сочинениях по всем направлениям – вертикальному, горизонтальному и, учитывая взаимопереходность этих «координат», диагональному.

Как отмечалось, труды о Мусоргском составляют хотя и очень важную, но лишь определённую часть научного творчества Трёмбовельского, охватывающего самые разные и, казалось бы, непересекающиеся темы. Но, тем не менее, они смыкаются в некую систему, дополняя друг друга, прорастая одна в другую. К примеру, ещё в кандидатской диссертации и статьях начала 70-х годов, посвящённых казахскому симфонизму, впервые стали заметны силуэты тех идей о ладовом развитии, которые спустя 10-15 лет обрели ясные очертания, а затем и целостную концепцию в новых исследованиях – но уже не восточной, а русской музыки, не Брусиловского, а Мусоргского. А когда два-три года тому назад Трёмбовельский вернулся к «темам юности» и опубликовал монографии по теоретическим проблемам национального симфонизма, он включил в них и свои же примеры из Мусоргского, теперь уже используемые в роли «обратной аналогии» к Брусиловскому. Тем самым обнаружилось внутреннее родство далёких и, вроде бы, никак не связанных сфер (здесь кажется почти символическим, что зачинатель казахской профессиональной музыки Брусиловский является, как и Мусоргский, представителем «петербургской школы»).

Другим примером послужит тема децентрализации, которая воплощена Трёмбовельским отнюдь не только в аспекте лада, фактуры и формы. В весьма далёкой от этих сфер серии работ социально-культурологического жанра, посвящённой проблемам взаимодействия российских столиц и провинции, он, в частности, пишет о тех положительных тенденциях в развитии культуры современной России, что определяют путь к её частичной децентрализации и образованию в обозримом будущем полицентрической, многовершинной и многополюсной структуры. Эта картина чуть ли не фотографически отображает аналогичные музыкально-исторические переходы от классицизма к последующим типам мышления, за-



печатлённые автором в ладотональной и некоторых других областях. Показательно название одной из его статей – «О переменности функций центра и периферии в культуре современной России» – в котором по-своему интерпретирована «ладовая терминология» Ю. Н. Тюлина.

Если бы такого рода параллели были проведены не между работами одного автора, они могли бы показаться случайными. Но в данном случае аналогия, вне всякого сомнения, закономерна. Не забудем, кроме всего прочего, выше замеченную склонность Трёмбовельского к парным понятиям и статьям-диптихам, а также то, что целый ряд своих трудов он посвятил аналогии как методу познания музыкально-художественных явлений.

Приведённые выше аналогии между трудами и идеями Трёмбовельского запечатлевают скрытую им высшую гармонию, проявляемую в неких глобальных культурно-исторических процессах, в социально-культурном преобразении страны, в конкретном художественном явлении, в стилистически самобытном и целостном феномене Мусоргского, других композиторов, наконец, в отдельном музыкальном опусе или даже его кратчайшем сегменте.

Перезезжая в Россию, Трёмбовельский выбрал Воронеж. Его привлек недавно открывшийся вуз, где многое нужно было начинать с нуля. И он начинал. Трудно перечислить все его инициативы, что способствовали становлению и развитию музыкального образования, науки и культуры региона. Естественно влившись в работу кафедры теории и истории музыки, он вскоре стал её заведующим и добился открытия музыковедческого отделения. Уже в год приезда организовал первую в Воронеже Всероссийскую научную конференцию «Роль музыкально-теоретического образования в воспитании музыканта», отразив её содержание на страницах «Советской музыки» (1979, № 2). Им был основан Университет музыкальной культуры при Педагогическом институте, а в своём вузе – отдел науки, которым он несколько лет и руководил. С него

начала складываться теперь уже богатая на имена музыкальная когорта воронежских профессоров – Трёмбовельский получил это звание по совокупности трудов, опубликовав первые в вузе сборники научных трудов и авторскую монографию; позднее он стал и первым в Воронеже доктором искусствоведения. В дальнейшем...

Прервём, впрочем, перечисления и приведём некоторые высказывания о Е. Б. Трёмбовельском: «Вот уже 30 с лишним лет Евгений Борисович в Воронеже, – говорит П. Райгородский, – его коллеги не перестают повторять, что и вузу, и городу необычайно повезло в том, что Трёмбовельский оказался именно здесь (хотя его настойчиво приглашали в консерватории ещё шести городов страны). И музыкальную жизнь Воронежа уже давно невозможно себе представить без Евгения Борисовича». Ему вторит профессор Г. Сысоева: «Ни одно важное событие в искусстве города не обходится без Трёмбовельского: если он не организатор, то почётный гость или заинтересованный зритель. А если на фестивале, концерте, спектакле, выставке нет Трёмбовельского, то, – извините! – это либо не событие для Воронежа, либо Евгения Борисовича нет в Воронеже... Недаром организаторы многих научных конференций наперебой приглашают Е.Б. Трёмбовельского, и – что поразительно! – он находит время, ездит, пишет, выступает несколько раз в год!». «Виртуозно выполняемые им анализы, – замечает выпускница академии Л. Синюгина, – всегда поражают неожиданными открытиями. По любым темам и вопросам у него есть свои взгляды и концепции... Но он не навязывает их и не призывает к обязательному следованию им, а побуждает к выбору собственной точки зрения, которая сформировывается в открытой полемике со всеми, практически, существующими трактовками... Евгений Борисович чрезвычайно остроумный, жизнерадостный и спортивный – наверняка каждому знаком его велосипед во дворике Академии, а в спортивном зале многие наши студенты желают сразиться с ним на площадке бадминтона или за теннисным столом».

#### **Скрынникова Ольга Анатольевна**

кандидат искусствоведения,  
проректор по научной работе, доцент,  
зав. кафедрой истории музыки  
Воронежской государственной академии искусств

#### **Украинская Анна Вадимовна**

кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры теории музыки  
Воронежской государственной академии искусств



**Интервью****ЕВГЕНИЙ БОРИСОВИЧ ТРЕМБОВЕЛЬСКИЙ  
о музыкальной науке, творчестве и о себе****Вопрос (Л. Н. Шаймухаметова)**

– Евгений Борисович, многие музыковеды-исследователи, в том числе со степенями и званиями, не слишком охотно зачисляются в категорию учёных-профессионалов. А какова по этому вопросу Ваша точка зрения?

**Ответ (Е. Б. Трембовельский)**

– Ответ едва ли может быть однозначным, поскольку критерии профессионализма в данной области подчас оказываются зыбкими. Во-первых, напряжённый труд учёного подчас месяцами и годами не даёт ожидаемых результатов, что не может не рождать мгновений неуверенности в своих возможностях. Во-вторых, ... – вспоминаю по аналогии полшутливое определение математика: он уже кое-что может, но как раз не то, что от него хотят получить в данный момент. Также и музыкант-теоретик, приглашённый дать совет композитору или исполнителю, часто оказывается не вполне для этого приспособленным. Его деятельность расчленяется, как минимум, на два этапа – выдвинуть гипотезы, установив принципы, и обосновать их логически, доведя до выводов. Для прохождения второго этапа образованный специалист вооружён понятийно-терминологическим аппаратом и навыками в осуществлении разного рода аналитических процедур. А вот на первом этапе определяющим является не логический путь, а интуиция, некое подсознательное нащупывание истины. Весьма зыбкая основа! Но именно здесь и выявляется мера одарённости (в данном случае это и мера профессионализма) музыковеда. И, наконец, в-третьих: для уверенного определения статуса «профи» большинству отечественных исследователей, по крайней мере, искусствоведам (как, к слову, и композиторам), не хватает жизненно насущного звена: наука (сочинительство) их практически не кормит.

**Вопрос (Л. Н. Шаймухаметова)**

– И как же они выживают?

**Ответ (Е. Б. Трембовельский)**

– Вспоминают поговорку «Собака на ходу всегда найдёт еду» и бегают по разным работам, конечно же, принося пользу, но и растрачивая ресурсы и время, столь необходимые для творческого сосредоточения. Впрочем, во многих странах, в Колумбии, например, как свидетельствовал Эрнст Неизвестный, это является нормой: там любой художник (писатель, живописец, композитор) знает смолоду, что искусство – это призвание, а не профессия, и не рассматривает его изначально в качестве статьи доходов.

**Вопрос (Л. Н. Шаймухаметова)**

– Российское музыкознание отличается, тем не

менее, интенсивным ростом и значительными достижениями. Какие из них за последние 50 – 60 лет представляются Вам особо важными и практически насущными?

**Ответ (Е. Б. Трембовельский)**

– Охватить их в кратком ответе невозможно. Но, пожалуй, самым существенным из них можно считать вторжение исследователей в мир современных композиторских технологий, который, скажем, в годы моей учёбы казался неприступным для большей части специалистов. И это притом, что тяга к познанию новых явлений была огромной. Помню, как всколыхнула музыкальную мысль книга Ю. Н. Холопова «Современные черты гармонии Прокофьева», от которой в своих исканиях стали отталкиваться не только молодые исследователи, а и специалисты масштаба (и возраста) И. И. Дубовского. В далёкой Алма-Ате я был свидетелем того, насколько досконально он изучал этот труд, готовя письмо автору и обсуждая с коллегами и учениками основные положения монографии. А выход «Очерков современной гармонии» вообще был подобен прорыву к дотолем неизвестным системам, хотя здесь Юрий Николаевич ещё не затрагивал сфер музыкального авангарда, захвативших его несколько позднее, как и, к примеру, Г. В. Григорьеву, Н. С. Гуляницкую, В. Н. Холопову, А. С. Соколова, Л. С. Дьячкову, Т. В. Цареградскую, С. С. Гончаренко, Л. В. Александрову, Т. Н. Левую, А. Я. Селицкого и многих других, включая авторов учебного пособия «Теория современной композиции».

**Вопрос (Л. Н. Шаймухаметова)**

– Но только ли с исследованием наиболее острых явлений академической музыки последнего столетия связаны значительные события в развитии нашего музыкознания?

**Ответ (Е. Б. Трембовельский)**

– Нет, конечно. Столь же важными стали, к примеру, труды А. М. Цукера и В. Н. Сырова, посвящённые знаковым для XX века явлениям массовой музыки, рока и джаза в их многочисленных связях со смежными жанрами и родами творчества. Примечательна деятельность Н. С. Гуляницкой: значительная часть её трудов по-своему освещает наиболее проблемные темы современной гармонии, другая же посвящена столь же злободневным вопросам русско-церковного искусства XIX и XX столетий.

Учтём и то, что помимо проблем современной музыки, существуют и современные проблемы самого музыкознания, не обязательно связанные только с ней. И эти проблемы простираются от спорящих друг с другом концепций музыкального содержания до осмысления сквозь призму новых знаний семантико-

семиотических и символистских аспектов звукотворчества, от систематики доклассических культур (отечественных и западных) до осмысления XX века как эпохи космоцентризма, от новых попыток типологизации огромного числа накопленных определений музыки до стремления вывести её мегадефиницию, которая бы охватила все её опусные и безопусные (изуственные) разновидности, относящиеся к культурам любых народов и эпох. Всё это предполагает подчас существенную корректировку основ теоретического музыкознания. Впрочем, не такую, которая бы исключила из поля зрения, как это иногда сегодня случается, некоторые существеннейшие музыкально-теоретические системы классиков советского музыкознания, большая часть которых отнюдь не потеряла свою актуальность и привлекательность, в том числе и для слушателей соответствующего курса.

**Вопрос (Л. Н. Шаймухаметова)**

– А нет ли у нашего музыкознания тех проблем, что свидетельствуют о каких-либо его негативных тенденциях? И если есть, то какая из них представляется особенно болезненной?

**Ответ (Е. Б. Трёмбовельский)**

– Быть может, это, в частности, – постепенный, но неуклонный уход некоторой части науки о музыке от самой музыки, от практики её создания и воссоздания. В своём неуклонном восхождении эта часть поднялась на ту высоту, с которой насущные вопросы творчества кажутся уже мелкими и несущественными. Высокий полёт в этих случаях становится как бы иллюзорным. Среди подобных работ особенно много тех, что находятся в перекрестье разных наук.

Было бы, конечно, ошибкой принизить значение междисциплинарных контактов, которые особенно важны для фундаментальной науки. Её основы и традиции, заложенные ещё во времена Б. Асафьева, А. Лосева, Э. Курта, продолженные классиками современного музыкознания, сохраняются, о чём свидетельствует огромный пласт сегодняшнего музыкознания – сошлось только на безвременно ушедших Ю. Холопова, Т. Чердниченко, М. Бонфельда и В. Ценову, в трудах которых подняты, в частности, проблемы числа, феномена произведения, взаимосвязи в мышлении художника языковых и речевых параметров, космизма и многие другие.

Но, отвечая на заданный вопрос, я заостряю внимание на других и, к сожалению, нередких сегодня случаях, когда достоинства в своём продолжении оборачиваются недостатками. Как много, к примеру, создаётся ныне псевдодиссертаций, особенно в сфере музыкальной педагогики и новомодной психологии. Любая мелкая и необязательно оригинальная идея, установленная на высокий пьедестал давно апробированных общепедагогических принципов – неоспоримых, вечных и вечно же актуальных – обретает, вдруг, некий объём и вес, особенно если она подкреплена контрфорсами социологических выкла-

док. Штампов-то («методов») тут накоплено немало. Как видно, мнимая высота обобщений и мелкоотрабатанность могут идти бок о бок. И здесь вырисовывается другая сторона затронутой проблемы – перепроизводство трудов и тем, высосанных из пальца. Все, кто не ленив, теперь пишут диссертации, подчас клонируя (в том числе, с помощью интернета) идеи, «сюжеты» и положения, которые, согласно курьёзным ваковским требованиям, они сами же в своих авторефератах объявляют новаторскими и актуальными. Уже потом их самооценки обычно закрепляют добросердечные эксперты.

**Вопрос (Л. Н. Шаймухаметова)**

– Значит ли это, что следует блокировать такие диссертации?

**Ответ (Е. Б. Трёмбовельский)**

– Блокировать их может быть и надо было, но не на выходе, а на входе. Я тоже являюсь членом Совета по защите кандидатских и докторских диссертаций. И всегда стараюсь поддержать любого соискателя, исходя из того, что если уж он прошёл крестный путь и взошёл на свою Голгофу, то пусть и вознесётся на крыльях давней мечты, будучи причислен к «присуждённым». Но всё же не все диссертации из ряда «таких»: подавляющее число защищающихся не нуждается в снисхождении.

**Вопрос (Л. Н. Шаймухаметова)**

– Не провоцирует ли существующая система послевузовского образования к проявлению теневых сторон подготовки диссертантов?

**Ответ (Е. Б. Трёмбовельский)**

– В некоторой мере, видимо, да. Особенно в последние 10–15 лет, когда в вузы стали спускаться сверху жёсткие планы приёма в научную аспирантуру и когда, с другой стороны, была упразднена ассистентура-стажировка для исполнителей (по слухам, она всё же реанимирована). Планы эти «принуждают» искусственно расширять число будущих диссертантов за счёт, в частности, пианистов, народников и представителей других артистических специальностей. Лишённые «своей аспирантуры», многие из них решаются, что называется, с «нуля» начать восхождение к высотам научного творчества, даже если в годы учёбы они и не проявляли к нему интереса, а главное – не проверили свои исследовательские способности. Понятно, что далеко не все из них достигают этих высот. К слову, музыковеды, имеющие более основательную теоретическую подготовку и аналитический опыт, а также уяснившие в ходе написания дипломных работ свои возможности и склонности, обычно бывают более осмотрительными при выборе послевузовских путей, которых у них, кстати сказать, гораздо больше.

**Вопрос (Л. Н. Шаймухаметова)**

– Аспиранты в пору подготовки диссертаций и позднее обычно группируются вокруг мэтров науки, что способствует иногда образованию музыковед-

ческих школ. Каково Ваше отношение к этому процессу?

**Ответ (Е. Б. Трёмбовельский)**

– Ну, во-первых, этот процесс естествен и неизбежен. И отношение к нему, в целом, позитивное, если, конечно, мэтр не проявляет излишней авторитарности, а поощряет инициативность своих коллег. Ведь каждый из них по-своему способствуют развитию школы и расширению лежащих в её основе магистральных путей и идей. Некоторые из них рано или поздно уходят из науки, другие – отпочковываются, образуя её самостоятельные ветви, а третьи так и остаются в лоне школы, популяризируя её достижения и, тем самым, сохраняя и укрепляя её. Многие тут определяется и мерой таланта, и инициативностью, и харизматичностью, и честолюбием конкретных лиц, да, впрочем, и многими другими их свойствами. Как писал А. Эйнштейн, храм науки – явление многослойное. Одни, будучи тщеславными, входят в него с гордым чувством своего интеллектуального превосходства, иные – из утилитарных (в нашем случае – карьерных) соображений. И если бы ниспосланный Богом ангел изгнал из храма и тех, и других, то число его «прихожан» катастрофически сократилось. Но в нём всё-таки осталось бы немало лиц, как раз и определяющих состояние науки. По отношению к изгнанным в действиях ангела очевидна несправедливость: ведь именно ими построена её наибольшая, материальная часть. Но несомненно и другое: сами они не могли бы воздвигнуть этот храм, как не может вырасти лес из одних вьющихся растений.

На днях раскрыл шестой номер нового журнала «Piano Форум: всё о мире фортепиано». И как кстати! В заглавие беседы с одним из корифеев современного пианизма Евгением Королёвым вынесена его теза, достойная осмысления: «Главное достижение русской школы заключается в том, что она не была школой. Отсутствовала догма».

**Вопрос (Л. Н. Шаймухаметова)**

– Процессы научного творчества изобилуют разного рода спорами и дискуссиями. Всегда ли они нужны и были ли те, что Вам особенно запомнились? Доводилось ли Вам в них участвовать?

**Ответ (Е. Б. Трёмбовельский)**

– Научная конференция без полемики – это как еда без соли. Подыскивая новые доводы в пользу своих положений и точек зрения, диспутанты, тем самым, углубляют и шлифуют их, но обычно при этом отдаляются и не часто приходят к согласию и компромиссу. Иногда неприятие чьих-либо идей становится как бы стартом, побуждающим к созданию собственной теории. У меня лично именно так произошла идея ладового развития, одна из работ о взаимодействии культур города и села имеет подзаголовок «Полемические заметки», размышления же о мазелевском понятии «Художественное открытие» оформились в виде самостоятельной части работы

об аналогиях, а неприятие предложений о беспредметной теории, проходимой синхронно с историей, побудило к написанию статьи «В поисках новой концепции».

Многие закончившиеся диспуты обретают затем долгую жизнь. Мы до сих пор иногда возвращаемся к материалам полемики 50-х годов о политональности (между С. Скребковым и В. Берковым), 60-х – о современной гармонии (со многими участниками), 70-х – об исполнительски-педагогических проблемах (между, в частности, опытейшим Г. Коганом и только что вступившим в большую науку скрипачом О. Шульпяковым).

О некоторых же «схватках» ещё тогда, когда они происходили, хотелось сказать словами В. Высоцкого: «Так оставьте ненужные споры – я себе уже всё доказал». Готов на свой счёт принять упрёк в непонимании альтернативности тех известных научно-педагогических подходов, которые, как мне кажется, вполне могут сосуществовать, не противопоставляясь один другому. Это, к примеру, проблема ценностного или целостного анализа (тем более что на практике любой достойный анализ является ещё и интерпретационным), или вопрос о правомочности разных подходов к одной и в целом сходно трактуемой дисциплине, зафиксированных в таких учебниках, как «Музыкальная форма», «Формы музыкальных произведений», «Анализ музыкальных произведений», «Структура музыкального произведения», «Строение музыкальных произведений» и некоторых других. Немало было сломано копий и при попытках дать окончательные дефиниции таким понятиям, как модернизм, постмодернизм, авангард и, соответственно, модерн (первый, второй и третий), постмодерн, поставангард, постромантизм, неоромантизм, старая сложность, новая сложность, новая простота и некоторым другим, которые всё равно и, наверное, неизбежно остаются расплывчатыми и размытыми, как и временные границы стоящих за ними явлений. А потом ведь и так очевидно, что после угасания той или иной стилиевой системы обычно следует этап, который в соотношении с ней оказывается нередко в положении «пост», а по отношению к «позавчерашнему дню» – в положении «нео».

**Вопрос (Л. Н. Шаймухаметова)**

– Затронутая проблема языка науки, дефиниций, исключительно важна и сложна, так как связана с введением новых понятий и терминов или расширением значений тех, что уже существовали. Хотелось бы узнать Ваше мнение об этом.

**Ответ (Е. Б. Трёмбовельский)**

– Язык науки, как и любой другой язык, развивается и не может быть статичным. Но те или иные включения и вторжения в его систему нередко становятся объектом полемики, даже после их укоренения и проверки в трудах многих учёных. Сошлюсь на относительно недавнюю статью Т. Бершадской



«Недоразумение, становящееся традицией (к проблеме: лады тональные – лады модальные)» («Музыкальная академия», 2008, № 1), в которой автор выдвигает широкий пласт аргументов против использования термина «Модальность». И это после его более чем тридцатилетней жизни в отечественном музыкознании: время внедрения термина можно определить по «Музыкальной энциклопедии», в 3-м томе которой (1976, с буквой «М») не было статьи «Модальность», а в 4-м (1978, с буквой «П») включена статья Ю. Холлопова «Полимодальность». Как видно, водораздел падает примерно на 1977-й год.

Введение новых терминов и модификаций прежних – шаг всегда исключительно ответственный. Это может показаться парадоксом, но без некоторых из них мы стали бы не беднее, а богаче, поскольку меньше путались бы в густом лесу терминологических новообразований, кажущихся иногда пришельцами с чужих научных планет. Удачное же понятие и его терминологическое определение способно открыть окно в мир новых представлений – и не только о новых, а и о старых явлениях, до некоторых пор казавшихся самоочевидными. «Чтобы возродить интерес к надоевшему предмету, – говорил Н. Ефреинов, – надо найти подход к нему, новые глаза для него».

**Вопрос (Л. Н. Шаймухаметова)**

– Не могли бы Вы привести конкретные примеры?

**Ответ (Е. Б. Трёмбовельский)**

– Не берусь говорить за всю науку и потому сошлось лишь на некоторые из известных понятий, служивших предметом рассмотрения в последние десятилетия, в том числе и в моих работах. Речь идёт о гетерофонии, модальности и полиладовости (полиопорности и полимодальности), от которых исходит целый пучок явления излучений на многие проблемы и на самые разные явления (в аспекте времени, эпохи, родов музыкального искусства).

Особенно показательной представляется гетерофония, новый подход к которой предопределён трудами А. Шнитке, существенно раздвинувшими объём представлений о её проявлениях в тех или иных стилях. Продление его идей ведёт к пониманию того, что гетерофонические принципы, традиционно связываемые только с раннецерковными или фольклорными образцами, по-разному сказываются в музыке многих эпох и, особенно, в музыке современной, вобравшей в себя весь многовековой опыт звукотворчества. Но главное, постижение сути этих принципов – монодических по типу мышления и многоголосных по внешнему виду музыкальной ткани – позволяет «новыми глазами» увидеть и обосновать очень многие «надоевшие предметы». Например: природу «неправильностей» музыки средневековья, истинность нотолинейных записей строчного пения XVII века и ошибочность опытов их коррекции путём подгонки под якобы приемлемые благозвучия, недопустимость подобных же коррекций в расшифровках фольклор-

ных образцов и факт искажения их сущностных черт в «гармошечных обработках», коими изобилуют программы народных хоров, монодийно-гетерофонная природа русской крестьянской песни, а также образцов группового музицирования в тех культурах, которые традиционно определяются как чисто монодические (вспомним знаковую статью Э. Алексеева «Есть ли у якутов многоголосие?» – вопрос, остро стоявший и в России на рубеже XIX – XX веков, а ныне приобретший актуальность для культур многих народов мира); оправданность бартоковского метода ладогармонического «неслияния» народного напева и сопровождения, наличие общего, гетерофонического корня у таких явлений, как подголосочность, сверхмногоголосие, дублировка в любые созвучия, сонорика и некоторых других, в том числе относящихся к ранним формам многоголосия; трактовка вибрации у струнных инструментов в качестве приёма гетерофонизации ткани, правомочность акустически не вполне идеальной (до известных пределов) и как бы живой интонации, воспринимаемой, по выражению Мессиана, «очарованием невозможностей»; некоторые предпосылки диссонантности и линейизма в современной музыке, соотносимости или даже соприкасаемости таких её казалось бы автономных тенденций и свойств, как гетерофонизация (в фактуре), децентрализация и полиладовость (в гармонии), атемагизация (в форме), аметризация (в ритмике), агипизация (в форме), алеаторизация и усиление удельного веса импровизационного фактора (в исполнительстве); включение гетерофонических эпох, наряду с монодическими и многоголосными, в историко-стилевую типологию музыки.

**Вопрос (Л. Н. Шаймухаметова)**

– Расширение или сужение объёма значений научного понятия иногда не идёт на пользу, а в каких-то случаях не может быть оценено однозначно. Согласны ли Вы с этим и могли бы назвать примеры такого рода?

**Ответ (Е. Б. Трёмбовельский)**

– Классический пример – теория интонации. В своей знаменитой книге Б. Асафьев стремился выяснить коренные, сущностные черты музыкального искусства, которые он определил категорией исключительно глубокого наполнения, имеющей множество конкретных значений. Интонация в его трактовке – это и сам факт звучания, и характер исполнительского произнесения-проинтонирования, это и интонация-жанр, и лад, и тон, и категория вводнотонности, и гармония, и интервал, и аккорд, и ритм, и форма, и тема, и произведение, и любые иные компоненты музыки, а также музыка в целом. Столь широкий спектр – не от расплывчатости, а от ёмкости. Асафьев и не стремился к одногранному определению, варианты которого, к сожалению, в изобилии представлены у «последователей», как раз и создавших ситуацию терминологической омонимии и размытости.

Не до конца ясными бывают и некоторые трактовки категории «музыкальный знак». Сам я не занимался специально этой проблемой и меня до некоторых пор (во многом и сейчас) удовлетворял подход Ю. Кона, отражённый в статье «К вопросу о понятии музыкальный язык». Он считал, что знаковые функции в музыке выполняют только отдельные элементы – фригийский тетрахорд, мотивы вопроса, фанфары и т. п. – и что эти элементы составляют лишь некоторую часть музыкальной ткани. Ситуация стала проблемной после выхода в 1976 году книги В. Медушевского «О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки», ядром концепции которой как раз и стало понятие «музыкальный знак». По Медушевскому, любые выразительные средства музыки являются знаками и поэтому то и другое – синонимы. В качестве синонимов исследователь предложил употреблять также понятия «музыкальная речь» и «музыкальное произведение». Помню, что оценив неординарность и глубину этой первой книги Медушевского, я, вместе с тем, ощутил, что она не приблизилась, а отдала решение некоторых вопросов. До того казавшиеся более или менее ясными, они предстали во всей своей сложности. Может быть, в этом и проявилось парадоксальным образом главное достоинство книги. Вспомним мысль Пастера: «Несчастливы люди, которым всё ясно», с предельной категоричностью выраженную и Маяковским: «Тот, кто постоянно ясен, тот, по-моему, просто глух».

**Вопрос (Л. Н. Шаймухаметова)**

– Евгений Борисович, в поле Вашего зрения всегда были проблемы творчества современных, в том числе алматинских и воронежских композиторов. А между тем Вы snискали известность и как один из ведущих в стране исследователей музыки Мусоргского. Пересекаются ли эти две магистрали Ваших трудов?

**Ответ (Е. Б. Трёмбовельский)**

– Быть может это и не две, а одна, просто несколько расширенная магистраль. В моих исследованиях о Мусоргском в качестве генеральной избрана идея о том, что именно с него и начинается история современной музыки. Поэтому большая часть аналитических обоснований подчинена этой идее, возросшей из того удивительного факта, что чуть ли не все мастера XX, а теперь уже и XXI веков – от Дебюсси и Шостаковича до Щедрина и Тарнопольского – считали и считают Мусоргского своим духовным отцом и источником новых технологических ресурсов.

**Вопрос (Л. Н. Шаймухаметова)**

– При этом стиль Мусоргского не удавалось «рассекретить» учёным нескольких поколений. Что же позволило на рубеже XX и XXI веков разгадать многие «тайны» самого неординарного гения русской музыки?

**Ответ (Е. Б. Трёмбовельский)**

– Ну, во-первых, это труд тех самых нескольких поколений, создавших корневую систему для последующих исследований.

Лично мне довелось непосредственно воспользоваться советами ряда выдающихся специалистов – знатоков его искусства. Это, прежде всего, мой консерваторский профессор Иосиф Игнатьевич Дубовский – ещё в 60-е годы он подсказал мне тему. Когда лет через десять-пятнадцать зерно, брошенное Сеятелем, стало прорастать, а материалов (даже нот!) не хватало, выдающийся санкт-петербургский музыкант и учёный Анатолий Никодимович Дмитриев прислал мне в Алма-Ату вместе с ценнейшими рекомендациями, «Хованщину» и полное собрание вокальных сочинений в собственной редакции. Наконец, в ходе подготовки докторской диссертации я получил несколько консультаций у легендарного профессора Московской консерватории Юрия Николаевича Холопова, поддержавшего (и устно, и письменно) основные идеи исследования. Говорят, котелок на трёх камнях не опрокидывается. Не стали ли три названных имени той надёжной опорой, что позволила мне в своём «котелке» приготовить «блюдо», всё ещё остающееся востребованным?

**Вопрос (Л. Н. Шаймухаметова)**

– К сожалению, в учебных курсах степень востребованности новых знаний не всегда бывает высокой. Как Вы относитесь к тому, что даже при воспитании композиторов традиции классицизма нередко служат основой?

**Ответ (Е. Б. Трёмбовельский)**

– Ну, во-первых, воспитание на основе классики само по себе не является ущербным, если, конечно, круг интересов воспитателя и воспитуемых не замыкается на Гайдне, Моцарте и Бетховене. Вспомним о педагогических приоритетах Шёнберга и Веберна. Быть может, эталонность стиля классиков определяет выбор его в качестве некоей сердцевины, от которой маятник системы обучения может раскачиваться вправо и влево (в прошлое и в будущее) с любой амплитудой и скоростью. И это необходимо. Ведь те оптимальные законы музыки, что окончательно вывели у классиков, всё-таки не вечные и не «божеские», как их называл Римский-Корсаков. И, к слову: именно Мусоргский выступил в XIX веке едва ли не наиболее радикальным их разрушителем.

**Вопрос (Л. Н. Шаймухаметова)**

– А зачем, собственно, разрушать? В чём пафос такого действия?

**Ответ (Е. Б. Трёмбовельский)**

– Есть афоризм: «Путь к прочности лежит через разрушение». Его употребляют, имея в виду изготовление при высоких температурах искусственных алмазов из графита. Вот и вершинные достижения музыки XX века (её, так сказать, алмазы) прошли через ломку традиционных систем, через переосмысление и переплавку основ композиции при небывалом ранее уровне эмоционального накаления. Таково уж наше время, таково напряжение современной жизни и исходящей от неё атмосферы духовности.

Эти мысли легко соотнести с суждениями многих представителей авангарда, в частности, Х. Лахенмана, который, сославшись на опыт Баха, Бетховена, Равеля, Шёнберга и свой собственный, сделал вывод: все смены «музык» – от первых монодий до сегодняшнего дня – следовали идее разрушения традиционных взглядов на возможности звукотворчества. Приходится оговориться, что феномен «разрушения» сам по себе не определяет качеств новизны. Здесь важнее, *что* же построено из материала разрушенных объектов и *чем* этот материал пополнен.

**Вопрос (Л. Н. Шаймухаметова)**

– И всё-таки: является ли тема «Мусоргский» ведущей в Вашей творческой биографии?

**Ответ (Е. Б. Трёмбовельский)**

– Скорее одной из ведущих. В не меньшей мере сквозной по жизни стала, к примеру, и другая тема – национального симфонизма, развёрнутая на материале Алмагинских симфоний зачинателя казахской академической музыки Е. Брусиловского. Когда-то она была «навязана» мне на 5-м курсе консерватории против моей воли и желания. Не сразу оценив масштаб и привлекательность этой темы, я лишь позднее – при написании диплома, а затем и первой диссертации, – увлёкся ею. И сохранил это увлечение до самого последнего времени, чему свидетельство – недавнее издание по данной проблеме двух вариантов книги, один из которых опубликован в моей Alma Mater (Алмагинской консерватории) в качестве сюрприза в преддверии моего 70-летия, а другая – во Всероссийском издательстве «Композитор».

Но, видимо, наказанием за факт изначальной недооценки перспектив темы, она стала для меня не только объектом научных поисков и находок, но и камнем преткновения, прямо-таки неким знаком судьбы, совсем как в древнегреческом эпосе об ожерелье, преподнесённом юной Гармонии её будущим супругом Кадмом: как известно, с этим ожерельем связывались позднее многие, предписанные роком, катаклизмы. У меня это была вначале «тройка» за диплом – такой балл стал средним от семи «пятерок» и двух «двоек», включая неудовлетворительную оценку председателя госкомиссии Е. Эпштейна, не принявшего предложенную концепцию симфонизма. Далее – небезконфликтные апробация и защита диссертации в Ленинградской консерватории: прежде чем получить единогласное «за», чему особенно способствовали, помимо А. Дмитриева, А. Сохор и Е. Орлова, я дважды оказывался на краю пропасти ввиду компромата (упрёка в параллелизме тем и, стало быть, в плагиате), анонимно присланного из Алматы. До этого за тот же «симфонизм» меня с первого захода не приняли в Союз композиторов, а также в аспирантуру (выданное от Казахстана целевое место в последний момент было отдано «национальному кадру»). Зная эти и другие перипетии, сочувствовавший мне Е. Брусиловский в одном из писем не без

доброй иронии рекомендовал «идти своим путём, не сбиваясь с курса, – придёт время и на горизонте покажется земля. Если к этому моменту Вы ещё всё-таки будете живы, сладкое чувство выстраданной победы забудется в Вашем сердце».

Иногда задаю себе вопрос: чего это меня во второй половине 2000-х годов вновь потянуло к материалам алмагинского времени: ведь прежде чем эти материалы издать, их надо было оживить – реанимировать уже умершую и, как казалось, исчерпанную тему, домыслить её, включить накопившиеся за несколько десятилетий соображения, учесть новые источники? Отвечая на него, невольно приходишь к заключению, что, наверное, в памяти навсегда сохраняется чувство притянутости к той земле, где ты родился и вырос. Это как отрезанная нога, которая фантомно может болеть до конца жизни. Я почему-то до сих пор, приходя на Павелецкий вокзал в Москве, чтобы ехать домой в Воронеж, нередко спрашиваю машинально: «А где тут поезд на Алма-Ату?».

**Вопрос (Л. Н. Шаймухаметова)**

– В соответствии с логикой нашей беседы, постепенно смодулировавшей от тем обобщённых к более или менее частным, разрешите задать Вам и несколько вопросов личного характера, переходя в жанр «блиц». Как Вы относитесь к своим недоброжелателям?

**Ответ (Е. Б. Трёмбовельский)**

– Сочувствую им. Но когда меня спрашивают о врагах, обычно отвечаю, что их у меня только два – телефон и телевизор. Оставаясь дома один, я их отключаю, но в другое время приходится терпеть и тихо ненавидеть. Если же говорить серьёзно – сильных врагов не нашёл. Расценивать это можно по-разному, в том числе и в соответствии с поговоркой: «Если у тебя нет врагов, значит, ты ничего не достиг».

**Вопрос (Л. Н. Шаймухаметова)**

– Вы любите парадоксы?

**Ответ (Е. Б. Трёмбовельский)**

– Да, ведь в парадоксах, как и в художественно нестандартных решениях, всегда соединяются, казалось бы, несоединимые вещи и понятия. В этом интрига и эффект неожиданности. «Весело на душе – слёзы закапали» (из «Перезвонов» В. Гаврилина), «Поздно, да вовремя» (заглавие одной из моих статей), «Трагедия старости не в том, что стареешь, а в том, что остаёшься молодым» (поговорка, которую любила на склоне лет повторять моя мама).

**Вопрос (Л. Н. Шаймухаметова)**

– А Вы остаётесь молодым?

**Ответ (Е. Б. Трёмбовельский)**

– Это для меня ещё не трагедия. Примеряю к себе выражение М. Жванецкого: «Я нахожусь на вершине спуска». По своему альпинистскому прошлому знаю, что спуск опаснее подъёма.

**Вопрос (Л. Н. Шаймухаметова)**

– Чья жизнь могла бы быть для Вас примером?

**Ответ (Е. Б. Трембовельский)**

– Елены Николаевны Гоголевой, умершей в 93 года и за три недели до кончины выступавшей на сцене. Или Лео Абрамовича Мазеля, с которым моя последняя встреча в квартире на Садовой-Триумфальной была посвящена, по его инициативе, обсуждению метода порождающего описания. А ведь ему тогда было за 90.

**Вопрос (Л. Н. Шаймухаметова)**

– А что для Вас было бы самой большой трагедией?

**Ответ (Е. Б. Трембовельский)**

– Отвечу словами А. Райкина: «Меня не надо, а я есть». Недавно прочитал удивительную по чистоте и глубине работу преподобной мученицы Марии (Елизаветы Юрьевны Скобцовой) «Типы религиозной жизни», нетривиальные идеи которой о бесчисленных подменах христианства (в том числе в лоне церкви) сходятся в тезисе: «Отвержение себя – это главное, без чего нельзя идти за Ним». Думаю, что и учёный, как и художник, в своём служении должен осознавать ответственность за полученный свыше дар.

**Вопрос (Л. Н. Шаймухаметова)**

– Вы религиозный человек?

**Ответ (Е. Б. Трембовельский)**

– Крещён в зрелом возрасте. Считаю себя верующим христианином. Особенно близки мне экуменические воззрения и не свойственно отрицание плюрализма. Вообще, в этой тонкой и деликатной сфере уместна толерантность. Думаю, что и безбожников не обязательно ожидает пропасть, тем более что к их числу, при известных оговорках, могут быть причислены и такие люди как Гёте, Фрейд, Платонов.

Мне кажутся интересными рассуждения А. Капицы, считавшего науку и религию разными частями человеческой культуры и придумавшего для себя оригинальное определение: «Я русский православный атеист. Принимая русскую православную культуру, в гипотезе Бога не нуждаюсь».

**Вопрос (Л. Н. Шаймухаметова)**

– Считаете ли Вы учёных, как и художников, элитой общества?

**Ответ (Е. Б. Трембовельский)**

– Ни в коем случае! Элитарность определяется не тем или иным родом занятий, а отношением к делу. Или – лучше сказать – его трактовкой и целью. Помните притчу о трёх строителях, которых спросили: «Чем Вы тут занимаетесь?» Первый ответил: «Камни таскаю», второй – «Зарабатываю на жизнь», а третий – «Строю Шартрский собор».

Впрочем, творец, как правило, человек самодостаточный. Он прекрасно понимает: значимость созданного им определяет время. Если же говорить об искусствоведах, не считающих так, то к ним, видимо,

и обращены полные иронии строки Пастернака: «Не знал бы никто может статься, / В почёте ли Пушкин или нет, / Без докторских их диссертаций / На всё проливающих свет».

**Вопрос (Л. Н. Шаймухаметова)**

– Получается, что искусствоведы, что-то объясняющие, истолковывающие, интерпретирующие, не очень-то нужны обществу?

**Ответ (Е. Б. Трембовельский)**

– Нет, не получается: искусствоведы, даже когда они анализируют конкретные произведения, постигают, фактически, общие принципы художественного мышления в их развитии и постоянном стилевом обновлении. Они способствуют глубинному восприятию образно-художественных и лежащих в их основе технологических идей, закладывая, тем самым, фундамент профессионального образования. Музыковеды же создают ещё и подосновы исполнительских, а, в конечном счёте, слушательских трактовок, чем определяется общий вектор непрестанно развивающейся музыкальной культуры.

**Вопрос (Л. Н. Шаймухаметова)**

– Не идеализируете ли Вы реальную ситуацию?

**Ответ (Е. Б. Трембовельский)**

– Возможно, что частично и идеализирую, надеясь на то, что труды музыковедов нужны не только им самим. К сожалению, эти труды бывают не в почёте не только у исполнителей, а что особенно удручает, и у немалой части композиторов. Они их просто не читают, полагая, что все важные теоретические представления получили в годы учёбы. А в результате – некоторые из них топчутся на месте, хотя и пишутopus заopusом.

К счастью, в мире всегда были и есть композиторы, которые не только интересуются теоретическими концепциями, но и сами их создают. По мере приближения к нашему времени таковых становится всё больше. Известны труды, к примеру, Римского-Корсакова и Танеева, Мессиана и Хиндемита, Бартока и Кодаи, Денисова и Шнитке, Юзелюнаса и Гаврилина, Екимовского и Слонимского, и многих, многих других. Лидеры же авангардных направлений чуть ли не все становятся авторами теоретических разработок, в которых, в частности, объясняют свои эстетико-философские установки и рассекречивают изыски ремесла.

**Вопрос (Л. Н. Шаймухаметова)**

– Уж не стали ли, по-Вашему, занятия теорией непрременной составляющей композиторского творчества?

**Ответ (Е. Б. Трембовельский)**

– Истинный художник не может не быть мыслителем и, в этом смысле, исследователем, хотя, конечно, не обязан писать книги и статьи. Пока это остаётся, в основном, прерогативой искусствоведа.







Э. Э. ЧЕРНЫШ

*Саратовская государственная консерватория (академия)  
им. Л. В. Собинова*

УДК 78.071.1

## Артикуляционные знаки как форма проявления инструментальной специфики в клавирных сонатах Й. Гайдна

Вопрос об инструментальной принадлежности клавирных сочинений композиторов второй половины XVIII века является одной из сложных и противоречивых проблем современной музыкальной науки. Особое место в этой области занимает клавирное творчество Й. Гайдна, композитора, творческий путь которого совпал по времени с периодом становления фортепиано и постепенного вытеснения из концертной практики клавесина и клавикорда. Цель настоящей статьи состоит в том, чтобы показать, как артикуляционные знаки в клавирных сонатах Гайдна могут способствовать уточнению инструментальной атрибутики, раскрывая с новых позиций некоторые вопросы аутентичного исполнительства.

По мнению Л. Кириллиной, «вопрос о том, на каких инструментах следует играть определённые сочинения Гайдна, остаётся открытым; по-видимому, он не допускает совершенно однозначных решений»<sup>1</sup>. Проблеме инструментальной идентификации гайдновских клавирных сочинений посвящено немало научных исследований. Можно выделить работы А. Меркулова, Я. Мильштейна, К. Лэндон<sup>2</sup>, разделы монографий В. Розанова, П. Брауна и Б. Харрисона<sup>3</sup>, этой темы в той или иной мере касались А.Д. Алексеев, П. Бадур-Скода, В. Ландовска, Л. Ройзман<sup>4</sup> и др.

При этом большинство исследователей высказывают сомнения относительно возможности окончательного разрешения этого вопроса и предпочитают не делать однозначных выводов. Так, К. Лэндон во вступительной статье к «Венскому уртексту» пишет, что «не всегда представляется возможным с точностью определить, какая из сонат была задумана для клавесина, какая для клавикорда или уже для молоточкового фортепиано»<sup>5</sup>. А. Меркулов считает определение инструмента «весьма проблематичной задачей»<sup>6</sup>, при этом приводит высказывание Л. Шомфаи, относящегося к определению инструментальной принадлежности каждого клавирного сочинения композитора как к задаче неразрешимой<sup>7</sup>.

Я. Мильштейн также считает, что «ответить на этот вопрос трудно, а порой даже невозможно»<sup>8</sup>.

Вопрос инструментальной атрибутики важен не только с точки зрения истории музыки. Не меньшее значение он имеет для исполнителей. В наши дни клавирная музыка Гайдна чаще всего звучит на современном рояле, однако для решения вопросов исполнительской стилистики, выбора палитры выразительных средств музыканту необходимо ориентироваться на звуковой идеал композитора, учитывать специфику звучания и возможности того инструмента, для которого был написан исполняемый текст. Насколько выразительным может быть интонирование мотивов и фраз, какова мера динамических нюансов – эти и многие другие вопросы не могут быть решены без учёта выразительных возможностей старинных клавиров.

Для Й. Гайдна вопрос выбора инструмента был чрезвычайно важным, о чём свидетельствует, в частности, одно из писем композитора Марианне фон Генцингер, в котором он советует выбрать для исполнения Сонаты Ноб. XVI:49/59 *Es dur*<sup>9</sup> фортепиано работы определённого мастера. «Я знаю фортепиано г-на фон Никля, оно великолепное, но для рук Вашей милости слишком тугое; на нём не всё можно исполнить с надлежащей тонкостью. Поэтому я хотел бы, чтобы Ваша милость попробовали инструмент г. Шанца. Его фортепиано обладают совершенно особой лёгкостью и приятностью в обращении. Вашей милости крайне необходимо хорошее фортепиано, а мои сонаты при этом так много выиграют»<sup>10</sup>. Для композитора инструментальное воплощение его сочинений представляется настолько важным, что даже между фортепиано разных мастеров он видит принципиальные различия.

Исследователи, занимающиеся вопросами инструментальной принадлежности клавирных сочинений, чаще опираются на такие источники информации, как указание типа инструмента на титульных листах прижизненных изданий, авторские предписания в автографах, упоминания о произведениях в корреспонденции. Если

же в центре внимания оказывается информация, содержащаяся в нотных текстах, то в первую очередь рассматривают динамику и фактуру. Значительно реже в этом аналитическом ряду оказываются знаки артикуляции.

Рассмотрим источники информации более тщательно. Указание инструментальной принадлежности сочинения на титульном листе издания далеко не всегда отражает истинные намерения композитора<sup>11</sup>, чаще всего оно является лишь данью традициям времени. Если принимать эту информацию буквально, окажется, что все сонаты, имеющие авторское инструментальное предписание, вплоть до Сонаты Hob. XVI:49/59 (где впервые появляется ремарка «для фортепиано»), предназначаются для клавесина.

Динамика в ряду аналитических доказательств инструментальной принадлежности также не может служить бесспорным источником информации. Так, непродолжительные *crescendo* и *diminuendo* были выполнены (в ограниченных динамических пределах) не только на фортепиано, но и на клавикорде. Что касается клавесина, то в конце XVIII века некоторые модели были настолько усовершенствованы, что на них также было возможным воспроизведение эффектов *crescendo* и *diminuendo*<sup>12</sup>, что могло найти выражение в нотных текстах в виде динамических указаний.

Анализ фактуры также не является результативным способом определения инструментальной принадлежности. Известно, что в эпоху классицизма типизация фактуры была достаточно высока. И. Розанов считает, что «традиционный метод определения инструментальной предназначённости сочинения по его фактуре, оказывается, является недостаточным», а выводы исследователей, пользовавшихся этим методом, оказываются противоречивыми<sup>13</sup>.

В то же время количество и характер артикуляционных символов в клавирных текстах Гайдна может предоставить исследователю бесценные и убедительные сведения относительно инструментальной природы того или иного клавирного сочинения.

Обращение к артикуляционным знакам как источнику информации может существенно расширить методологию анализа клавирного нотного текста с целью определения его инструментальной принадлежности. В связи с этим могут быть сформулированы и основные задачи настоящей работы: анализ артикуляционных знаков в клавирных сонатах Гайдна, рассмотрение контекста их употребления, а также адекватного способа воспроизведения. Решение подобных задач способствует установлению инструментальной специфики клавирных сонат, что является ключевой проблемой предлагаемой статьи.

Каждый из клавиров второй половины XVIII века обладал уникальной спецификой и собственной палитрой выразительных средств. Й. Гайдн имел в своем распоряжении все основные разновидности клавишных инструментов – клавесин, клавикорд, фортепиано, орган. В его обширном творческом наследии есть сочинения для каждого из этих инструментов.

Научная дискуссия в основном формируется вокруг двух типов клавирного – клавесина и фортепиано, клавикорд как инструмент для клавирных сочинений Гайдна весьма редко упоминается в данном контексте. Например, А. Меркулов только однажды замечает: «...кстати, клавикордная ориентация *некоторых* сочинений Гайдна также имеет прямое отношение к вопросам исполнения [курсив мой. – Э. Ч.]»<sup>14</sup>. В то же время, согласно свидетельствам биографов и современников композитора, Гайдн сочинял исключительно за клавикордом, имевшим для него особое значение до последних дней жизни<sup>15</sup>.

Одной из основных выразительных особенностей клавикорда являются специфические штрихи (определение Е. Титова)<sup>16</sup> *Bebüing* и *Tragen der Töne* (термины даются в оригинальном написании, присутствующем в трактатах XVIII века)<sup>17</sup>, выполнимые на этом инструменте. *Bebüing* не встречается в клавирных текстах Гайдна, поэтому не рассматривается в настоящей статье. В то же время приём *Tragen der Töne* композитор пользовался часто. В нотном тексте *Tragen der Töne* обозначается точками под лигой, его исполнение К. Ф. Э. Бах описывает следующим образом: «...ноты, изображённые в фигуре IV, играютя связно, но каждая заметно акцентируется. Соединение нот лигой с точками в клавирной литературе носит название *Tragen der Töne*», – и далее добавляет: «...изображённое в фигуре IV имеет отношение только к клавикорду»<sup>18</sup>.

Несмотря на то, что в трактатах второй половины XVIII века приём *Tragen der Töne* описывается как специфически клавикордный, не вызывает сомнений, что его исполнение (в отличие от *Bebüing*) технически возможно и на фортепиано. Внимательный анализ текстов сонат Гайдна показывает, что в поздних циклах, определённых для нового молоточкового клавирного инструмента, присутствуют графические обозначения *Tragen der Töne*. Точка под лигой как графический артикуляционный знак присутствует и в Сонате Hob. XVI:49/59, по поводу которой Гайдн написал Марианне фон Генцингер известное письмо, предлагая исполнять её на фортепиано работы Шанца. Есть точки под лигой и в последних циклах Hob. XVI:50/60 – 52/62. Это доказывает, что *Tragen der Töne* в контексте творчества Й. Гайдна является, согласно определению Е. Титова, *специфическим штрихом клавикорда / фортепиано*.

В то же время в клавирных сонатах Гайдна встречаются не только точки под лигой (бесспорно указывающие на приём *Tragen der Töne*), но и точки без лиги. Их значение недостаточно прояснено. Авторы большинства старинных трактатов не делают различий между точкой и штрихом, говоря о том, что оба указания используются для обозначения краткости звука. Так, Ф. Марпург, описывая способы записи «отталкивания», когда нота должна выдерживаться «только до половины», поясняет, что «этот способ обозначается точками над или под нотами», но «чаще всего употребляют для этого маленький прямой штрих»<sup>19</sup>. И. К. Ф. Рельштаб также считает оба артикуляционных символа равнозначными: «Ноты,

которые нужно играть толчком, обозначают ' или ·, их выдерживают несколько меньше половины их длительности»<sup>20</sup>.

Гайдн использовал знак точки сравнительно редко, и что характерно, одновременно с применением стаккато-штриха в том же произведении. Анализ текстов клавирных сонат показывает, что точка употребляется Гайдном в строго определённом контексте: над повторяющимися нотами или при восходящем (нисходящем) поступенном движении в умеренных и медленных темпах. В том же контексте автором используется и приём *Tragen der Töne*. С высокой долей вероятности можно утверждать, что точка в данном случае служит синонимом точки под лигой.

Подтверждением вышесказанному является и то, что в нотном письме композитор не придерживался строгих норм в использовании обозначений. У него есть группа взаимозаменяемых символов, которые применяются им в абсолютно аналогичных случаях. Примерами таких равнозначных символов служат способы обозначения композитором триолей и секстолей, о которых говорится в предисловии Кр. Лэндон к «Венскому уртексту» – это просто цифра 3 (6) над группой нот, цифра 3 (6) под лигой, либо одна лига без цифры<sup>21</sup>.

Джеймс Вебстер приводит другой частый случай неопределённости гайдновской нотации – различия между вариантами *forte* и *forzato* (гайдновский способ записи *sf*). В автографах первое обозначается как *f*, часто используется аналогичная ему форма *f.*, где двоеточие – часть авторского знака. Аналогично в нотных текстах проставляются знаки *p* и *p.* для обозначения *piano*. Принятое Гайдном типичное обозначение для *forzato* – *fz*, при этом время от времени он пишет *forz*, но в роли акцента может выступать и обозначение *f*<sup>22</sup>.

По аналогии и в случае с точкой можно предположить, что это авторский способ записи приёма *Tragen der Töne*. В своей монографии Б. Харрисон приводит фрагменты автографа Сонаты Hob. XVI:49/59 *Es dur*, I часть: такты 53–56 и 108–113<sup>23</sup>. В «Венском уртексте» фрагмент выглядит следующим образом (пример № 1).

Пример № 1 Й. Гайдн. Соната Hob. XVI:49/59 *Es dur*, I часть, т. 53–56. «Венский уртекст»



Однако в тексте автографа, так же как и в первом издании, этот фрагмент выглядит иначе (пример № 2).

Пример № 2 Соната Hob. XVI:49/59 *Es dur*, I часть, т. 53–56. Автограф



Аналогичный мотив появляется в тактах 108–131. В автографе в тактах 108–109 над фигурой из трёх повторяющихся нот стоят точки без лиг, в такте 110 точки стоят лишь над нотами в правой руке, в такте 111 появляются точки под лигой, а в последующих двух тактах артикуляционные знаки отсутствуют (пример № 3).

Пример № 3 Соната Hob. XVI:49/59 *Es dur*, I часть, т. 108–111. Автограф



К. Лэндон совершенно обосновано предлагает унифицированное обозначение – точки под лигой, при этом не оставляя комментариев по поводу внесённых в данный текст изменений, настолько очевидным видится редактору восполнение недостающих обозначений (пример № 4).

Пример № 4 Соната Hob. XVI:49/59 *Es dur*, I часть, т. 108–111. «Венский уртекст»



Действительно, характер приведённых выше примеров подтверждает, что композитор не предполагал различной трактовки знаков точки и точки под лигой, используя их как равнозначные, так как контекст употребления – мелодическая фигура – во всех примерах идентичен. Логично предположить, что и в других случаях употребления точки композитор имел в виду специфический приём *Tragen der Töne*. Подтверждением служит и наблюдение Бернарда Харрисона: точки, как и «обычное обозначение точки под лигой» – не что иное как *равнозначный* последнему способ обозначения *portato*<sup>24</sup>.

Таким образом, наличие в произведении (в достаточно авторитетном текстологическом издании) знака точки или точки под лигой служит свидетельством инструментальной принадлежности, в частности, из этого следует, что данная соната не предназначена для исполнения на клавесине.

Обратим внимание на то, что количество обозначений *Tragen der Töne* возрастает в текстах сонат, написанных после 1766 года, когда композитор впервые знакомится с музыкальными сочинениями и трактатом К.Ф.Э. Баха. Несмотря на то, что трактат был написан в 1753 году (II часть – в 1762), Гайдн получил возможность изучить его текст позже (около 1766 года)<sup>25</sup>. Творчество К. Ф. Э. Баха оказало настолько сильное воздействие на композитора, что его стиль на некоторое время «отклонился» в сторону сентиментализма (так называемый «период романтического кризиса»). Заметные изменения произошли и в манере нотной записи, которая становится более детальной. В этом отношении влияние Баха на Гайдна было весьма существенным, так как «сентиментальный» период в ско-

ром времени завершился, а новая манера нотного письма сохранилась и в более поздних сочинениях.

Присутствие в тексте обозначений *Tragen der Töne* – не единственное указание на клавикордно-фортепианную природу. Существует ещё один специфический вид гайдновских артикуляционных знаков, требующий для воплощения особых инструментальных выразительных возможностей. Прежде чем представить его характеристику, необходимо проанализировать общие черты трактовки нотно-графических символов второй половины XVIII века. Анализ руководств клавирной игры показывает, что графические знаки нотного текста обладали в то время значительно большим спектром значений, чем тот, который укрепился за ними в современной музыкальной практике. В частности, намного сильнее был выражен динамический компонент артикуляционного знака во второй половине XVIII века, чем в наше время. Знак короткой лиги для современного исполнителя означает характер плавного сочленения объединённых лигой звуков, в то время как для музыканта XVIII столетия дополнительным и безусловным правилом было динамическое подчёркивание первого звука под лигой.

Среди множества артикуляционных знаков особого внимания заслуживает короткая лига, объединяющая несколько звуков (чаще всего в клавирной литературе встречаются парные лиги). Это обозначение требует для своего воплощения применения комплекса выразительных средств. В трактовке короткой лиги у авторов музыкально-исполнительских трактатов не возникает принципиальных разногласий. По рекомендации И. К. Ф. Рельштаба при исполнении короткой лиги следует обе ноты выдерживать согласно длительности, при этом «начало лиги подчёркивается небольшим усилием пальца»<sup>26</sup>. Более подробно описывает исполнение лиг К. Ф. Э. Бах: «Ноты, которые должны быть связными, обозначаются стоящими над ними лигами. Этот знак действует в отношении всех нот, находящихся под ним. В фигуре из двух или четырёх таких нот первая и третья нажимаются сильнее, чем вторая и четвёртая, однако же так, чтоб это было едва заметно. В фигуре из трёх нот чуть сильнее нажимается нота, над которой начинается лига»<sup>27</sup>. Рекомендация выделять первую ноту под лигой встречается практически во всех руководствах. В то же время следует отметить, что подобная тонкая динамическая нюансировка не может быть реализована на клавиатуре. Так, Ф. Марпург, разъясняя правила исполнения форшлагов (аналогичные исполнению короткой лиги, с динамическим подчёркиванием первого звука), уточняет: «...хорошо это можно сделать на клавиатуре и на смычковом клавише, но не на клавиатуре»<sup>28</sup>.

Одной из характерных стилистических черт музыки Гайдна является нарушение привычных норм, обусловленное игровой логикой. Нарушения периодичности, симметрии проявляют себя на разных уровнях – от структуры периода до композиции музыкальной формы. В этом ряду находятся и приёмы нарушения иерархии тактовых долей.

Исполнительские традиции того времени отличались достаточной устойчивостью. Правило распре-

ления акцентов в такте было следующим: первая доля – сильная, вторая слабая, третья – относительно сильная, четвёртая – самая слабая. Об этом пишет Л. Моцарт: «...наипаче приходит акцент выражения, или крепость тона на главную, или ударяющую ноту, итальянцами *Nota buona* называемую: по силе ударяющая или добрая ноты приметно друг от друга отличаются. Особливо главные ноты суть следующие: в каждом такте первая четверть ударяющая нота. Первая нота полутакта, или третьей четверти в четырёхчетвертном такте, первая нота первой и четвёртой четверти  $\frac{6}{4}$  и  $\frac{6}{8}$  такта; и первая нота первой, четвёртой, седьмой и десятой четверти в  $\frac{12}{8}$  такта. Сии то суть те ударяющие ноты, на кои всегда большая крепость тона приходит...»<sup>29</sup>. Аналогичные рекомендации содержатся в трактатах Г. С. Лелейна, Д. Г. Тюрка, Ф. Марпурга, Х. Коха и других немецких теоретиков.

В текстах клавирных сонат Гайдна большую роль играют всевозможные способы создания асимметрии фактурно-мелодического рисунка – синкопы, динамические акценты, подчёркивание звуков на слабом времени с помощью украшений и др. Композитор стремится разными способами нарушить привычную квадратность построений, характерную для музыки классического стиля. По мнению О. Лебедевой, «неожиданная акцентировка, нарушающая метрические устои, даёт нам темы как бы в совершенно новом ракурсе, наделяя их иной более острой характеристикой. Быть может, эта черта и составляет одну из наиболее привлекательных и характерных сторон его творчества. В ней источник жизнерадостности, демократизма и юмора композитора»<sup>30</sup>.

Среди средств нарушения привычной акцентуации внутри такта со строгой иерархией долей выделяется специфический приём акцентирования с помощью знаков артикуляции. Такую функцию выполняют короткие лиги и короткие лиги, оканчивающиеся стаккато-штрихом. Ранее уже говорилось о динамической составляющей этих артикуляционных знаков, которая не может быть реализована на клавиатуре. При помощи коротких лиг, начало которых приходится на слабое время в такте, Гайдн создаёт эффект нарушения ритмической равномерности акцентов, формирует особую *артикуляционную синкопу*. Перенесение акцента на слабое время происходит благодаря действию строгих правил исполнения короткой лиги. В результате музыка приобретает специфический характер лёгкости, шутовности, изящества.

Короткие лиги применяются композитором для создания специальных эффектов, вступающих в противоречие с метрической акцентуацией<sup>31</sup>. Конечно, некорректным будет утверждение, что на клавиатуре невозможно исполнение лиг, но очевидным является различие между степенью выразительности этих штрихов, достижимой на клавиатуре и клавиатуре (фортепиано). В тех случаях, когда артикуляционные знаки в клавиатурном тексте создают эффект синкопы, нарушая регулярность акцентов на сильную долю, можно утверждать, что текст не ориентирован на клавиатурное воплощение.



Из всего вышеизложенного следуют определённые выводы. *Tragen der Töne* в контексте клавирного творчества Гайдна является специфическим штрихом клавикорда и фортепиано. Наличие одного из рассмотренных в статье способов графического обозначения этого

штриха свидетельствует об инструментальной принадлежности клавирного текста. Присутствие в тексте коротких лиг, призванных создать эффект синкопы, также указывает на клавикордную (фортепианную) природу той или иной клавирной сонаты Й. Гайдна.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. 3: Поэтика и стилистика. – М.: Композитор, 2007. – С. 320.

<sup>2</sup> Landon C. Preface // Haydn J. The Complete Piano Sonatas ed. Christa Landon. – Wiener: Urtext Edition; Editio Musica Budapest, 1973. – V. I a. – P. xv–xxv; Меркулов А. М. Клавирные сочинения Й. Гайдна: для клавикорда, клавесина или фортепиано? // Как исполнять Гайдна. – М.: Классика–XXI, 2009. – С. 79–94; Мильштейн Я. И. Стилистические особенности исполнения сочинений Гайдна // Там же. С. 41–54.

<sup>3</sup> Розанов И. В. От клавира к фортепиано: из истории клавишных инструментов. – СПб.: Лань, 2001; Brown A. Peter Joseph Haydn's keyboard music Sources a. style. – Bloomington: Indiana Univ. press, Cop. 1986; Harrison B. Haydn's Keyboard Music: Studies in Performance Practice. – NY: Clarendon Press Oxford, 1997.

<sup>4</sup> Алексеев А. Д. История фортепианного искусства: учебник. В 3 ч. Ч. 1, 2. – 2-е изд., доп. – М.: Музыка, 1988; Бадюра-Скода П. Интерпретация Гайдна. Исполнительский комментарий // Как исполнять Гайдна. С. 123–130; Ландовска В. «Гайдн – сам огонь; он знал как пробудить страсть!» // Там же. С. 22–26; Предисловие к изданию: Гайдн Й. Избранные сонаты для фортепиано / вступит. ст., ред. и коммент. Л. И. Ройзмана. – М.: Музыка, 1960. – Вып. 1. – С. 3–6.

<sup>5</sup> Landon C. Ibid. P. xvii.

<sup>6</sup> Меркулов А. М. Указ. соч. С. 79.

<sup>7</sup> Там же. С. 81.

<sup>8</sup> Мильштейн Я. И. Указ. соч. С. 43.

<sup>9</sup> Здесь и далее используется двойная нумерация сонат – по каталогу А. Хобокена / «Венскому уртексту» Кристины Лэндон.

<sup>10</sup> Цит. по: Кириллина Л. В. Указ. соч. С. 319.

<sup>11</sup> Подробнее об этом: Кириллина Л. В. Указ. соч. С. 260 и далее; Она же. Бетховен Ad Libitum // Старинная музыка: практика, аранжировка, реконструкция: матер. науч.-практ. конф. – М.: Прест, 1999. – С. 175–182; Розанов И. В. От клавира к фортепиано: из истории клавишных инструментов. – СПб.: Лань, 2001; Brown A. Ibid.

<sup>12</sup> Подробно об этом см.: Зенаишвили Т. А. Клавесин эпохи И. С. Баха и «Гольдберг-вариации» на английском клавесине XVIII века // Старинная музыка. – 2005. – № 1, 2. – С. 8–15. Автор считает, что обладателем такого усовершенствованного клавесина работы Б. Шуди был и Й. Гайдн.

<sup>13</sup> Розанов И. В. Указ. соч. С. 309.

<sup>14</sup> Меркулов А. М. Указ. соч. С. 87.

<sup>15</sup> Harrison B. Clavichord // Oxford Composer Companions Haydn ed. by David Win Jones. – NY: Oxford University Press, 2009. – P. 39.

<sup>16</sup> Е. С. Титов, автор диссертационного исследования, посвящённого вопросам артикуляции, описывая систему

штрихов, выделяет в ней две группы: это штрихи *общие* (универсальные для всех инструментов) и *специфические* (свойственные только одному инструменту, или инструментальной группе) (Титов Е. С. Теоретические основы музыкальной артикуляции: дис. ... канд. искусствоведения. – Ростов н/Д, 2002).

<sup>17</sup> Дословно этот специфический термин возможно перевести с немецкого языка как «звуки, несущие вес». В англоязычной научной литературе чаще всего как синоним используется более привычное современным музыкантам обозначение *portato*. Тем не менее, во избежание терминологической неопределённости, а также с целью подчеркнуть особый характер клавикордного приёма, исчезнувшего из исполнительской практики уже в XIX веке, предпочтительнее всё же оставить этот специфический термин без перевода, в его оригинальном написании.

<sup>18</sup> Бах К. Ф. Э. Опыт истинного искусства клавирной игры. Кн. 1, 1753 / пер. и коммент. Е. Юшкевич. – СПб.: Earlymusic, 2005. – С. 108.

<sup>19</sup> Заславская П. И. Из истории немецкой клавирной педагогики XVIII века: Ф. В. Марпург, И. К. Ф. Рельштаб: учеб. пособие для студ. высш. учеб. завед. по специал. 070101 Инструментальное исполнительство (фортепиано). – Владивосток: Дальневост. гос. акад. искусств, 2007. – С. 88.

<sup>20</sup> Там же. С. 160.

<sup>21</sup> Landon C. Ibid. V. I a. P. xv.

<sup>22</sup> Webster J. The Triumph of Variability: Haydn's Articulation Markings in the Autograph of Sonata no.49 in E-flat // Haydn, Mozart, & Beethoven: Essays in Honour of Alan Tyson, ed. S. Brandenburg. – London: Oxford, 1998. – P. 54.

<sup>23</sup> Harrison B. Haydn's Keyboard Music: Studies in Performance Practice. P. 53. Фрагменты автографа в тексте статьи также приводятся по этому изданию.

<sup>24</sup> Harrison B. Performance practice // Oxford Composer Companions Haydn ed. by David Win Jones. – NY: Oxford University Press, 2009. – P. 275.

<sup>25</sup> Harrison B. Bach C. F. E. // Ibid. P. 12.

<sup>26</sup> Заславская П. И. Указ соч. С. 160.

<sup>27</sup> Бах К. Ф. Э. Указ. соч. С. 107.

<sup>28</sup> Заславская П. И. Указ. соч. С. 99.

<sup>29</sup> Моцарт Л. Основательное скрипичное училище г. Моцарта с тремя фигурами и одною таблицей. Переведена с немецкого языка последнего издания Павлом Торсоном. – СПб.: Императорская Академия Наук, 1804. – С. 201.

<sup>30</sup> Лебедева О. А. Акцент как выразительное средство в фортепианных сочинениях композиторов-классиков // Размышления и методические рекомендации педагога-пианиста. – Н. Новгород, 2004. – С. 138.

<sup>31</sup> О том же говорит Б. Харрисон в статье «Performance Practice» (Oxford Composer Companions Haydn. P. 275).

**Черныш Эвелина Эдуардовна**  
концертмейстер кафедры  
оркестровых струнных инструментов  
Саратовской государственной консерватории  
им. Л. В. Собинова



К. Н. МОРЕИН

Уфимская государственная академия искусств им. Загира Исмагилова  
Лаборатория музыкальной семантики

УДК 781.71

## АКУСТИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В КЛАВИРНЫХ СОНАТАХ Д. СКАРЛАТТИ

Клавирное наследие мастера итальянского барокко Джузеппе Доменико Скарлатти составляет неотъемлемую часть репертуара многих профессиональных исполнителей – как пианистов, так и музыкантов, посвятивших себя возрождению аутентичного исполнительства на различных моделях клавиринов. Более пятисот опусов, записанных композитором в клавире, содержат неисчерпаемое разнообразие акустических образов музыкальных инструментов, распространённых в практике бытового музицирования эпохи барокко, что даёт основания для «обратного» превращения quasi-партитурного звучания в реальный музицирующий ансамбль. Автор раскрывает в статье технологию таких преобразований (начало темы см. в статье: «ПМН», 2010, № 2 (7)).

Выявление признаков неклавирного текста (ансамблевого или оркестрового) в клавирных уртекстах XVII-XVIII вв. и семантическая расшифровка произведений содержат широчайшие возможности для современной ансамблевой практики. Такой подход может стать основой для исполнительских интерпретаций, раскрывающих в акустическом тексте различные ситуации музицирования. Техническая задача артикуляции подобных исполнений заключается в имитации приёмов звукоизвлечения различных инструментов средствами современного фортепиано. Исполнение старинной клавирной музыки, содержащей образы барочных оркестровых групп (continuo, solo) и разнообразные инструментальные клише (в грамматических моделях «дуэтов-соревнований» или «дуэтов-согласий»), требуют от интерпретатора особой имитационной техники, точное воплощение которой вряд ли осуществимо без знания соответствующей интонационной лексики.

Уже при жизни композитора практиковали развёртывание quasi-партитур – клавирных сонат Д. Скарлатти – в реальные оркестровые тексты. Так, сохранились concerti grossi Ч. Авилона (1709 – 1770), основанные на клавирных уртекстах сонат. Некоторые современные редакторы и интерпретаторы ста-

ринной музыки развёртывают сонаты-клавирные композитора в ансамблевые партитуры для различных составов. К примеру, Пьер Гуэн (Pierre Gouin) сделал переложение некоторых клавирных уртекстов в сочинения для органа (Sonata K. 274, K. 275) и органа – в ансамбле с духовыми инструментами (K. 287 Andante Allegro Per Organo da Camera con due Tastatura Flautato e Trombone, K. 288, Allegro, Per Organi da Camera con due Tastatura, K. 328, Andante comodo). Мишель Рондо (Michel Rondeau) осуществил развёртывание множества клавирных сонат Д. Скарлатти для струнных ансамблей (все 30 essercizo и др.), квартета медных духовых (K. 287), и даже для симфонического (K. 113, K. 430, K. 503, K. 545, K. 517) и духового оркестра (K. 487)<sup>1</sup>. А. Гедике развёртывал клавирные сонаты Д. Скарлатти для самых разнообразных камерных ансамблей<sup>2</sup>. Клавирные quasi-партитуры Д. Скарлатти существуют также и в варианте имитации оркестровых и ансамблевых звучностей средствами различных клавиров: двух или трёхмануального клавирина (gravicembalo), органа или современного фортепиано.

С помощью определённой *интонационной лексики* в многочисленных опусах светской клавирной музыки нашли отражение акустические образы отдельных солирующих инструментов (флейт, виол, люти и арфы и др.), а также акустические образы ансамблевых групп (solo-continuo), входящих в состав барочных оркестров. Сонаты Д. Скарлатти в этом отношении представляют неисчерпаемый источник quasi-ансамблевых и quasi-оркестровых опусов, зашифрованных в клавирном двухстрочном инварианте.

Преобразования клавирных уртекстов композитора в партитуры основаны на особом свойстве полиструктурности многих клавирных сочинений XVII-XVIII вв., где в тексте одного опуса содержатся несколько признаков разных текстов – клавирного, инструментального, ансамблевого, оркестрового. Благодаря quasi-партитурным свойствам осуществлялось распространённое в музицировании XVII-нач. XVIII вв. развёртывание сонат в ансамблевые и оркестровые партитуры. Выявление инструментальных клише становится ключом к раскрытию «инструментальных составов» этих

quasi-оркестровых и quasi-ансамблевых сочинений<sup>3</sup>.

Одним из основных в исследовании опусов Д. Скарлатти как свёрнутых, редуцированных quasi-партитур<sup>4</sup> является вопрос об акустических образах инструментов барочной эпохи и их отражении в клавирных двухстрочниках. С помощью инструментальных клише в клавирных сонатах Д. Скарлатти получают фиксацию различных сочетания акустических образов музыкальных инструментов барокко. Как показывают наблюдения, в клавирном наследии композитора представлено большое количество редуцированных вариантов камерных ансамблевых сочинений – дуэтов и трио. Во множестве опусов они предстают в рамках грамматической модели дуэта солистов

$\frac{\text{solo}}{\text{solo}}$ <sup>5</sup> или же в рамках модели трио-состава  $\frac{\text{solo divisi}}{\text{solo}}$ ,

$\frac{\text{solo}}{\text{solo divisi}}$ . В других клавирных уртекстах акустические образы инструментов различной природы (струнно-смычковых, струнно-щипковых, духовых) фиксируются в моделях, сочетающих целые ансамблевые группы: солирующих инструментов (solo) и сопровождения (continuo).

Так, клише *духовых* инструментов возможно распознать в графике клавирных сонат Д. Скарлатти по интонационной лексике, являющейся неотъемлемой частью партий флейты, гобоя и валторны в инструментальной музыке барокко. Их признаки проявляются как quasi-партии духовых в клавирных опусах композитора со множеством сигнальных интонаций<sup>6</sup> в тональностях *F*, *B*, *Es dur* и *d*, *g*, и *c moll* соответственно, а также в активном использовании внешней орнаментики<sup>7</sup> (развёрнутая трель, морденты, трели, форшлаги).

К примеру, в Сонате К. 159 (пример № 1) Д. Скарлатти фиксирует акустический образ дуэта двух валторн посредством «золотого хода» в тональности *C dur*.

Пример № 1 Д. Скарлатти. Соната К. 159



В некоторых quasi-духовых дуэтах, образы которых зафиксированы в клавирных сонатах Д. Скарлатти, встречается сочетание различных сигнальных интонаций. В Сонате К. 441 в рамках модели дуэта духовых представлено сочетание двух рого-

вых сигналов – квартетного и октавного в инверсии (пример № 2).

Пример № 2

Соната К. 441



Акустические образы *струнных смычковых* инструментов конца XVII- начала XVIII столетий (барочная скрипка, виолы различного диапазона вплоть до басовой виолы да гамба) в музыкальном тексте клавирных опусов Д. Скарлатти также имеют ряд интонационно-лексических признаков. К ним относятся интонационные клише и диапазон, свойственные партиям струнных барочных инструментов, причём в тональностях, которым отдавалось предпочтение при сочинении музыки для струнных (не более трёх знаков). Нередко в начале клавирного опуса

Д. Скарлатти выписывает одну и ту же фразу в различных регистрах, тем самым фиксируя презентацию двух солирующих партий. В Сонате К. 212 (пример №3) мы наблюдаем «дуэт-соревнование» виртуозов: исполнителей на скрипке (верхняя строка двухстрочника) и виоле да гамба (нижняя строка).

Пример № 3

Соната К. 212



Акустические образы струнных смычковых инструментов в клавирных уртекстах Д. Скарлатти встречаются не только в виде соло, но и в виде *divisi*<sup>8</sup> струнных, вступающих в качестве quasi-оркестровой солирующей группы (пример № 4).

Пример № 4

Соната К. 492



Наряду с инструментальными клише духовых и струнно-смычковых инструментов, в сонатах Д. Скарлатти встречаются quasi-партии *струнных щипковых* инструментов – лютни и арфы<sup>9</sup>. Их признаком является особый тип фактуры в диапазоне от *a* малой октавы до *d* третьей (диапазон 13-хордовой барочной лютни). К этому типу относятся quasi-партии, структура которых содержит большое количество арпеджио, последовательностей аккордов (они могли развёртываться с помощью арпеджиато или различных видов арпеджио) с «вплетённым» в эту фактуру солирующим инструментальным голосом. Лютня и арфа, помимо клавишных барочных инструментов, были единственными инструментами, на которых было возможно одновременное исполнение солирующего голоса и сопровождения. Быть может, это был один из факторов, обеспечивших инструментам столь широкое распространение в светском музицировании эпохи<sup>10</sup>.

В клавирных сонатах К. 75 и К. 95 представлены два различных типа quasi-инструментальных партий струнно-щипковых барочных инструментов – редуцированного (пример № 5) и развёрнутого (пример № 6). В Сонате К. 75 фактура quasi-партии арфы или лютни выписана в виде солирующей мелодии на фоне последовательности аккордов. При сочинении произведений в традициях светского музицирования XVII-XVIII вв. в подобных партиях аккорды могли и вовсе не выписываться (в этом случае гармоническое развёртывание предоставлялось исполнителю). В представленном фрагменте аккорды могли исполняться на арпеджиато, а также развёртываться в различные виды арпеджио.

## Пример № 5

Соната К. 75

В Сонате К. 95 представлен развёрнутый тип quasi-партии для струнно-щипкового инструмента: здесь последовательность аккордов выписана с помощью арпеджио. Солирующая мелодия, структура которой построена на чередовании реплик в далёких друг от друга регистрах (первой-второй и малой октав) также является одним из характерных инструментальных клише струнно-щипковых инструментов барокко, который отражает особенности их конструкции.

## Пример № 6

Соната К. 95

Особенности конструкции инструментов клавирной природы – органа и *gravicembalo* (клавесина с несколькими мануалами) – также нашли своё отражение в графике клавирных сонат композитора. Одним из характерных инструментальных клише, отражающих особенности конструкции этих инструментов, является расположение одной фразы или мотива в разных регистрах (пример № 7). Посредством таких регистровок достигается имитация разных мануалов инструментов клавирной природы.

## Пример № 7

Соната К. 545

С помощью последовательности долгих длительностей в октавной дублировке, зафиксированных в диапазонах малой и большой октав, композитор нередко выписывает имитацию ножной органной клавиатуры (пример № 8).

## Пример № 8

Соната К. 545

Многочисленные органые пункты (выписанные с помощью различных длительностей и в большом диапазоне регистров) также создают акустический образ органа в фактуре клавирных *essercizi* Д. Скарлатти (пример № 9).



## Пример № 9

## Соната К. 517



Однако в ряде сонат встречаются тексты, в которых невозможно обнаружить акустические образы тембров каких-либо конкретных инструментов. Такие партии написаны в «общих» тональностях и диапазоне для струнных и духовых, содержат смешанную интонационную лексику, характерную для различных инструментов. Например, в одной и той же quasi-партии могут сочетаться сигнальные интонации, характерные для духовых, и ломаные арпеджио, виртуозные пассажи, характерные для барочных виол. Такие quasi-партии возможно назвать «универсальными», поскольку их мог исполнить любой солирующий инструмент барочной эпохи. Фрагмент клавирной Сонаты К. 309 (пример № 10) является показательным образцом quasi-партии универсального солиста. Благодаря тональности *C dur*, внешнему (форшлагги, и трели) и внутреннему (гаммы) орнаменту, свойственному солирующим партиям, её исполнение могло быть поручено любому инструменту XVII-XVIII вв.

## Пример № 10

## Соната К. 309



Фиксация в клавирных сонатах Д. Скарлатти множества инструментальных партий «универсального солиста» обеспечивает широкие возможности в развёртывании клавирных текстов как quasi-партий в реальный ансамбль с новым исполнительским составом. Так, в исполнении Сонаты К. 309 дуэтом флейты (верхняя строка) и арфы (нижняя строка) в партиях будет создана определённая

артикуляция и тембровая окраска, типичная для этих инструментов. В варианте исполнения опуса дуэтом скрипки (верхняя строка) и органа (нижняя строка) артикуляция партий станет иной. Таким образом, в каждом новом инструментальном развёртывании quasi-партитуры, которой является клавирная соната, перед слушателем будут представлены совершенно новые акустические тексты – в тембровом, регистровом, артикуляционном и динамическом аспектах.

Как показывают исследования клавирных уртекстов XVII-XVIII вв. свойствами quasi-партитуры обладает большинство клавирных уртекстов европейских композиторов. Редукция, как одно из важнейших свойств барочных клавирных сочинений, предполагает существование приёмов развёртывания, своеобразных ключей к расшифровке свёрнутых в двухстрочник «сцен музицирования» на различных инструментах. Упомянутые выше музыканты настоящего времени и композитор барочной эпохи – Чарльз Авизон развёртывают редуцированные клавирные двухстрочники в партитуры в традициях светского музицирования эпохи барокко.

Д. Скарлатти, как и другие европейские композиторы барокко, оставил в нотной графике многих клавирных сочинений эти ключи для дешифровки – способы преобразования редуцированного клавирного уртекста в партитуру. Анализ большого количества опусов (около трёхсот) показал, что композитор использует более 10 способов<sup>11</sup> преобразования уже на уровне первоначального клавирного текста, сопоставляя редуцированные и развёрнутые эпизоды<sup>12</sup>. Их универсальность заключается в том, что исполнителям не нужно выписывать партии. После овладения приёмами развёртывания большинство сонат композитора возможно исполнять по клавирным двухстрочникам в самых разнообразных инструментальных составах. Каждый участник ансамбля при этом развёртывает свою партию на основе клавира непосредственно во время исполнения.

Расшифровка клавирных сонат Д. Скарлатти как редуцированных quasi-партий содержит большие возможности для исследователей уртекстов эпохи барокко и для исполнительской практики – сольной и ансамблевой. Овладение интонационным барочным «словарём» для исполнения сонат Д. Скарлатти на современном фортепиано необходимо для воплощения конкретной семантики сочинений и имитации различных инструментов, акустические образы которых содержат двухстрочники. Для сольного исполнительства на старинных инструментах – клавесинах и органах с несколькими мануалами – изучение приёмов развёртывания и преобразования, которые оставил Д. Скарлатти в своих клавирных

ных «упражнениях» («*essercizi*»), необходимо для стилистически и акустически верного воплощения произведений. Для ансамблевого исполнительства расшифровка семантики опусов и приёмы развёртывания открывают новые перспективы изучения старинной камерной музыки и совершенно иных принципов взаимоотношения с музыкальным текстом. Развёртывание клавирного двухстрочника в ансамблевую партитуру без выписывания партий по сути превращает инструменталиста в компози-

тора и импровизатора, а исполнители-ансамблисты при развёртывании редуцированного авторского первоисточника создают множественные варианты первичного текста.

Изучение клавирных уртекстов XVII-XVIII в. подтверждает тот факт, что традиции музицирования эпохи барокко предполагали активное развёртывание и преобразование уртекста. Эти традиции нашли своё отражение и в клавирных сочинениях Д. Скарлатти.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> С партитурами развёрнутой записи сонат Д. Скарлатти в разных вариантах изложения можно ознакомиться на электронном ресурсе библиотеки Вернера Икинга: <http://icking-music-archive.org/ByComposer/Scarlati.php>

<sup>2</sup> Соната *D dur* / обраб. и перелож. для скрипки, виолончели, гобоя, кларнета и фагота А. Гедике. – М.: Музгиз, 1932; Соната *D dur* / перелож. для флейты, кларнета, фагота, валторны, трубы, скрипки, виолончели и контрабаса А. Гедике. – М.: Музгиз, 1932; Соната (*F dur*) / обраб. и перелож. для скрипки, виолончели, контрабаса, гобоя, кларнета, валторны и трубы А. Гедике. – М.: Музгиз, 1932; Соната (*h moll*) / обраб. для гобоя, скрипки и виолончели А. Гедике. – М.: Музгиз, 1933 и др.

<sup>3</sup> В процессе исследования полиструктурных клавирных уртекстов Д. Скарлатти автор статьи осуществляла развёртывания одного и того же опуса для различных инструментальных составов. При каждой расшифровке звучивался новый уровень свёрнутой *quasi*-партитуры, которую представляет клавирная соната.

<sup>4</sup> Известно, что свойствами *quasi*-партитуры обладают не только произведения для клавира композиторов итальянского барокко, но и клавирные опусы композиторов Германии [см.: 1; 3; 4; 6; 7; 8; 11].

<sup>5</sup> Обозначения *quasi*-оркестровых групп над чертой относятся к верхней строке клавирного уртекста в двухручном изложении, обозначения под чертой – к нижней.

<sup>6</sup> О сигнальных интонациях см.: [13].

<sup>7</sup> Смысловая структура орнамента имеет две разновидности: а) *внешний орнамент* – фиксируется с помощью обозначений (мелизматика), в сонатах Д. Скарлатти используется с целью подчёркивания разных долей танцевального движе-

ния или с целью создания акустического образа различных инструментов в клавирном тексте; б) *внутренний орнамент* – различные виды арпеджио, гамм и других фактурных элементов, выписанные мелкими длительностями [об орнаменте см.: 2; 13].

<sup>8</sup> Два или три одновременно звучащих инструментальных голоса.

<sup>9</sup> Благодаря «лютневой» семантике многих опусов Д. Скарлатти, клавирные сонаты в настоящее время исполняются классическими гитаристами.

<sup>10</sup> Сочинения для лютни писали композиторы Италии (А. Скарлатти, А. Пиччинини, А. Вивальди, И. Капсбергер, А. Корелли), Франции (Р. де Визе, Д. Готье), Германии (И. С. Бах, Г.Ф. Телеман, С. Л. Вайсс, В. Я. Лауффенштайнер, Б. Й. Хаген, А. Фалькенхаген, К. Кохаут) Англии (Г. Пёрселл, Г. Ф. Гендель), почитая её как обязательный инструмент в своих оркестровых и ансамблевых произведениях.

<sup>11</sup> Ансамбль «*Navis Temporis*», солистом и художественным руководителем которого является автор статьи, осуществил развёртывание ряда клавирных сочинений Д. Скарлатти в различные ансамблевые партитуры, руководствуясь этими способами.

<sup>12</sup> Данная технология уже много лет успешно применяется в авторских учебных программах Лаборатории музыкальной семантики: «Основы музыкального интонирования», «Методика музицирования и импровизации», «Поэтика и семантика музыкального текста», «Чтение музыкального текста». Произведения Д. Скарлатти как образцы развёртывания клавира в партитуру входят в обязательную часть программы по изучению специфики старинного уртекста.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Гордеева Е. В. Музыкальная лексикография сцен и образов музицирования в клавирных пьесах «Французских сюит» И.-С. Баха // Проблемы музыкальной науки. – 2008. – № 1 (2). – С. 198–202.

2. Гордеева Е. В. Орнамент как смысловая структура текста клавирных произведений И. С. Баха // Музыка в современном мире: наука, пе-

дагогика, исполнительство: тез. IV междунар. науч.-практ. конф., 25 января 2008 г. / Тамб. гос. муз.-пед. ин-т им. С. В. Рахманинова. – Тамбов, 2008. – Ч. 1. – С. 16–18.

3. Гордеева Е. В. Тембровая вариативность и акустические образы музыкальных инструментов в «*quasi*-партитуре» клавирных произведений

- И. С. Баха // Музыкальная семиотика: пути и перспективы развития: сб. ст. по материалам II междунар. науч. конф. 13-14 ноября 2008 г. – Астрахань, 2008. – С. 93–97.
4. Гордеева Е. В. Сюжетно-ситуативный знак «ансамбля солистов» и его лексикография в клавирных сочинениях И. С. Баха // Исполнительское искусство и музыковедение. Параллели и взаимодействия: сб. ст. Всерос. науч. конф. 6-9 апреля 2009 г. / ГКА им. Маймонида. – М., 2009. – С. 114–122.
5. Друскин М. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии 16-18 вв. – Л.: Музгиз, 1960.
6. Кириченко П. В. Семантические аспекты работы исполнителя с музыкальным текстом (на примере клавирных произведений XVII-XVIII вв.): дис. ... канд. искусствоведения. – Уфа, 2002.
7. Кузнецова Н. М. Творческое взаимодействие исполнителя с музыкальным текстом (на примере инструктивных сочинений И. С. Баха для клавира): дис. ... канд. искусствоведения. – Уфа, 2005.
8. Кузнецова Н. М. Семантика музыкального диалога в пьесах «Нотной тетради Анны Магдалены Бах» // Музыкальный текст и исполнитель: сб. ст. – Уфа, 2004. – С. 39–56.
9. Окраинец И. А. Доменико Скарлатти: через инструментализм к стилю. – М.: Музыка, 1994.
10. Петров Ю. Скарлатти Д. // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. – М., 1981. – Т. 5. – Стб. 46.
11. Семантика старинного уртекста: сб. ст. / отв. ред. Л. Н. Шаймухаметова. – Уфа, 2002.
12. Шаймухаметова Л. Н., Селиванец Н. Г. Семантические процессы в тематизме сонат Д. Скарлатти. – Уфа, 1998.
13. Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ музыкальной темы. – М.: РАМ им. Гнесиных, 1998.
14. Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ музыкального текста (о разработках проблемной научно-исследовательской Лаборатории музыкальной семантики) // Проблемы музыкальной науки. – 2007. – № 1. – С. 31–43.
15. Шаймухаметова Л. Н., Кириченко П. В. Интонационные этюды в классе фортепиано: ролевые игры и задания по композиции (на материале клавирной музыки западноевропейских композиторов XVII – XVIII вв.): учеб. пособие. – Уфа, 2002.
16. Шаймухаметова Л. Н., Юсуфбаева Г. Р. Инструктивные сочинения И. С. Баха для клавира в практике обучения творческому музицированию. – Уфа, 1998.
17. Flannery M. A Chronological Order For The Keyboard Sonatas Of Domenico Scarlatti (1685-1757) (Studies in the History and Interpretation of Music). – Edwin Mellen Press, 2004.
18. Kirkpatrick R. Domenico Scarlatti. – Princeton, 1953, 1970.
19. Place Adelaide de Scarlatti. – Fayard, 2003.
20. Sutcliffe W. Dean The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti and Eighteenth-Century Musical Style. – Cambridge University Press, 2003.
21. Vidali Carole F. Alessandro and Domenico Scarlatti: A Guide to Research. – Garland Publishing, 1993.

**Морейн Ксения Николаевна**

аспирантка Лаборатории музыкальной семантики  
Уфимской государственной академии искусств  
им. Загира Исмагилова,  
художественный руководитель и солист  
ансамбля старинной музыки «Navis Temporis»



А. А. МИНГАЖЕВ

Уфимская государственная академия искусств им. Загира Исмагилова  
Лаборатория музыкальной семантики

УДК 781.1

## ПРИЗНАКИ QUASI-ОРКЕСТРОВОЙ ПАРТИТУРЫ В ФОРТЕПИАННЫХ ПЬЕСАХ БЕТХОВЕНА

Художественное наследие Людвиг ван Бетховена, освещённое в музыковедческих трудах, представлено в основном работами, изучающими масштабные произведения крупной формы – это симфонии, сонаты, опера «Фиделио», симфонические увертюры. Однако не менее известны и широко востребованы педагогической практикой и исполнительской деятельностью его многочисленные пьесы для фортепиано: сонатины, вариации, рондо, клавирштюки, багатели, немецкие танцы, лендлеры, контрдансы, экосезы и т. п. И всё же для научных исследований названные жанры бытового и салонного музицирования традиционно кажутся менее привлекательными, поскольку синтаксис, гармония, форма, тематизм не обнаруживают здесь ни ярких признаков новаторства, ни интригующих аналитика художественных парадоксов. Однако если рассматривать фортепианные пьесы с точки зрения современной теории смысловой организации музыкального текста, то в этом аспекте двуручный клавирный текст неожиданно раскрывается как содержащий скрытые элементы quasi-оркестровой партитуры. Подобные структурные единицы несут в себе информацию как о потенциальных возможностях преобразования клавир-первоисточника в ансамблевую quasi-партитуру, так и о способах практической реализации подобной семантической трансформации.

В музыкальных текстах фортепианных пьес Бетховена содержатся признаки неклавишной этимологии: сюжетно-ситуативные знаки музыкальных диалогов, акустические образы оркестровых инструментов и соответствующие им семантические фигуры. Изучая и расшифровывая подобные неклавишные элементы, можно не только достичь адекватной авторскому замыслу интерпретации сочинения в сольном исполнении, но и отрыть новые грани креативного взаимодействия исполнителя с музыкальным текстом, освоив технологию преобразования двуручного клавир в смысловую quasi-партитуру, которую можно перевести в акустическую форму также посредством ансамблевого исполнения на двух роялях. В результате использования многотембровых нюансов современного фортепиано становится возможным создавать имитацию оркестровой звучности в фортепианном ансамбле в 4-, 6-, 8 рук, реализуя по-

тенциальные возможности первоисточника и его вариантного переизложения.

Наиболее убедительным доказательством сказанного могут служить сами тексты фортепианных пьес Бетховена, в которых он зачастую маркировал неклавишные структурные единицы. К примеру, есть обозначения, отмечающие инструментальную природу смысловых компонентов текста – признаков сольных партий или оркестровых групп (автор обозначает сигнал рожка «*posthorn*», группу «*tutti*» – в немецком танце № 12 WoO 8); или предписывающие динамико-пространственные эффекты-образы («*echo*» – в 10 менюэте WoO 7); или выявляющие неклавишные вокальные элементы («*chorus*» – в теме из 5 вариаций WoO 79, «*arioso*» – в вариации № 5 из 13 вариаций WoO 66); встречается также «рекомендованный» состав участников ансамбля (два – «*a due*», три – «*a tre*», четыре – «*a quattro*» – в теме из 15 вариаций op. 35). Помимо авторских quasi-партитурных ремарок, акустические образы музыкальных инструментов в фортепианных произведениях композитора можно наблюдать опосредованно. Нередко quasi-инструменты представлены в форме акустических особенностей их звукоизвлечения, например: *pizzicato*, *detache*, *tremolo* и т. д., а также тесситурными и тональными признаками. Клише музыкальных инструментов обнаруживаются и в особенностях их интонационной лексики: к примеру, «золотой ход валторн» (роговые сигналы), «ленточное голосоведение» встречаются в различных структурных вариантах в сонатинах, вариациях, рондо, клавирштюках, менюэтах, немецких танцах, экосезах и пр. Репрезентация quasi-ансамблевых групп *tutti* и *solo* происходит через грамматические модели диалогов: *вертикальные* и *горизонтальные*, запечатлённые в лексикографии пьес.

Наблюдения выявляют присутствие в музыкальном тексте партитурных признаков, среди которых важное место занимают приёмы *дублировки* и *регистровки*, а также ряд грамматических конструкций, указывающих на quasi-оркестровые диалоги. Названные признаки являются важными смыслообразующими элементами текста, с помощью которых создаётся насыщенная темброво-акустическая картина.

В музыкальном тексте фортепианных пьес Бетховена приём дублировки представлен в нескольких



структурных вариантах, основанных на различии интервального состава. Наиболее часто встречается *дублировка в октаву*, *дублировка в терцию* и *дублировка в сексту*, которые репрезентируют акустические образы различных музыкальных инструментов. Инструментальные признаки дублировки проявляются в зависимости от её расположения в quasi-оркестровом тесситурном пространстве пьес Бетховена. *Октавное дублирование*, выявляемое в басовом регистре, может репрезентировать низкие струнные или, например, медные духовые инструменты. Наиболее часто обнаруживает себя классический инструментальный образ виолончелей и контрабасов (пример № 1).

## Пример № 1

Л. Бетховен.  
Sonate in D. WoO 47/3

Аналогичный способ октавного дублирования, наблюдаемый в низком регистре, может отражать акустический образ группы валторн: на это указывают сюжетно-ситуативные знаки, проявляющиеся, к примеру, в тональности («бемольные»), интонационной лексике («сигнальная интонация») и пр. (пример № 2).

## Пример № 2

Л. Бетховен.  
Menuetto in Es. WoO 82

Приём *дублировки в терцию* чаще встречается в среднем или высоком регистре и обычно представляет собой образы дуэтов флейт, валторн или скрипок. Различие quasi-инструментальных признаков состоит в тональности (quasi-валторны чаще изображаются *B dur*, *Es dur* и *As dur*) и специфике семантического наполнения музыкальной темы. Медные духовые включают определённые лексемы или их производные: «золотой ход валторн», сигнальные интонации (пример № 2, верхняя строка); символы quasi-флейт обычно представлены «ленточным голосоведением» (параллельное движение терций или секст). Образы же скрипичных дуэтов в терцовой дублировке выявляются, к примеру, посредством анализа артикуляционных признаков инструментов quasi-оркестра (*non-legato*, *pizzicato* и т. д.) и признаков фактуры пьесы (например, «струнный квартет»). Очень часто две разновидности приёма одновременно присутствуют

в одной пьесе (пример № 3). Период организован по принципу quasi-партитуры, представленной quasi-ансамблем: верхняя строка содержит приём дублировки в сексту, далее его сменяет приём дублировки в терцию, что позволяет говорить о «ленточном голосоведении» и определить его оркестровую природу как дуэт quasi-флейт.

## Пример № 3

Л. Бетховен.  
24 Variationen, Thema. WoO 65

Варианты интервальной организации приёма дублировки включают в себя *постоянную* структуру, опирающуюся на индекс интервальной константы и *переменную*. Самый яркий пример из последней – это *надстройка* – повторение в дублирующей партии фиксированного тона, организующего серию интервалов (пример № 4).

## Пример № 4

Л. Бетховен.  
Rondo in A. WoO 49

В данном примере (верхняя строка) фиксированный тон – это е, который инициирует сначала дублировку в терцию, затем в кварту, переходящую в скрытую сексту (*горизонтальная* дублировка), далее следует развёртывание текста приёмом *сложной* (сочетание более одного приёма) дублировки. Надстройка создаёт целостный образ quasi-ансамблевой звучности (происходит стабилизация обертонового акустического пространства), благодаря повторяющемуся тону (сигнальные интонации), и служит признаком quasi-оркестровой партитуры.

Аналогичные функции – репрезентацию акустических оркестровых образов – выполняет и приём *регистровки*, достаточно часто встречающийся в фортепианных пьесах композитора. Приём представляет собой перенос партии или её части в другой регистр с сохранением общей мелодической структуры. При этом преобразуется тесситурный знак quasi-инструмента, и как результат – создаётся эффект новой quasi-оркестровой звучности, проявляющийся в смене акустического образа «партии». Также организуется система диалогов солирующих quasi-инструментов или quasi-ансамблевых групп, возникающих между quasi-партиями первоисточника и изменённой.

Регистровка также различается по способу интервальной организации. В музыкальных текстах Бетховена довольно часто встречается *индекс переноса* – октава, вносящий в пьесу эффект новой тембральной звучности (пример № 5). В Trio танца № 4 верхняя строка содержит лексику медных духовых инструментов – роговые сигналы (квартетные ходы); тональность пьесы указана *B dur*, что является знаком-образом инструмента валторны. Во втором предложении Бетховен выполняет октавную регистровку, в результате применения которой репрезентируется акустический образ флейты.

## Пример № 5

Л. Бетховен.

12 deutsche Tänze, № 4. WoO 8



Помимо *октавной* (либо кратной ей) *регистровки*, в тексте фортепианных пьес Бетховена встречается регистровка с *прочими* интервальными индексами переноса *quasi-партии* (пример № 6).

## Пример № 6

Л. Бетховен.

6 Bagatellen, № 2, op. 126



В Багательи присутствует диалог солирующих *quasi-инструментов*, содержащий идентичный мотив, дифференцируемый различным регистровым расположением, основанном на приёме регистровки различной интервальной организации (такты 42–49). Далее, выявляя обособленную *quasi-инструментальную* природу «партий», два самостоятельных акустических образа (виолончель и флейта) звучат в дуэте одновременно (такты 50–53).

В опусах композитора встречаются также варианты преобразований музыкального текста, при котором две *quasi-оркестровые* «партии» одновременно подвергаются регистровке, взаимно меняясь звуковысотным расположением. Подобный вариант преобразования можно определить как *зеркальную перестановку* элементов *quasi-партитуры* (пример № 7).

## Пример № 7

Л. Бетховен.

Sonate in D. WoO 47/3



Музыкальный текст пьесы (верхняя строка) содержит признак *quasi-флейты*, выявляемый через лексику – «ленточное голосоведение», а также через орнамент. С помощью регистровки *quasi-партия* переносится вниз на две октавы (далее нижняя строка), тесситурный признак при этом изменяется, и «партия» приобретает новый акустический образ виолончелей (Бетховен снимает штриховые обозначения). «Партия» нижней строки (такт 102), соответственно преобразуется (используется регистровка с *прочим* интервальным индексом), и как следствие трансформируется акустический образ виолончели в образ флейты (верхняя строка, такт 103). Затем происходит развёртывание «партии» нижней строки с помощью приёма октавной дублировки, а верхняя, содержащая интонационную лексику «золотого хода валторны», с помощью надстройки (сигнальная лексика) претворяет ансамблевую звучность, что в целом воссоздаёт *quasi-оркестровый эффект tutti*, дополнительно отмеченный Бетховеном знаком *f*.

Лексикография пьес композитора содержит акустические образы, проявляемые и в грамматических конструкциях, сочетающих, например, *quasi-группы tutti* и *solo* (пример № 8).

## Пример № 8

Л. Бетховен.

12 Menuette, № 1. WoO 7



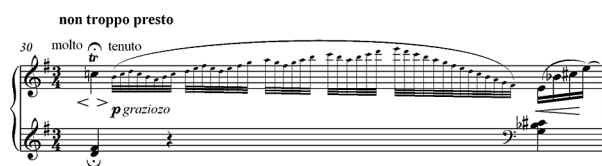
Начало менуэта демонстрирует признак оркестрового состава *tutti* (октавное дублирование во всех голосах пьесы, динамические обозначения *sf*), построенного на модели *вертикального* диалога знаков-тембров; затем следует «ответ» группы *solo* (такты 4–6), основанный на модели *горизонтального* диалога и сочетающий два *quasi-тембра*: флейту (верхняя строка) и виолончели (нижняя строка). Период завершается сложной и октавной дублировкой в системе *горизонтального* диалога, что является знаком *quasi-оркестровой группы tutti*. В пьесе присутствует также

общий *горизонтальный* диалог между группами *tutti* и *solo*, который характерен для оркестрового способа изложения музыкальной мысли.

Признаки *quasi*-оркестровой партитуры проявились у Бетховена также и в знаках виртуозных *solo*, отмеченных в музыкальном тексте пьес (пример № 9). *Solo*, выписанное мелкой графикой, несёт в себе акустический образ флейты, на что указывают её признаки – наличие орнамента, тесситурный признак и фразировка.

Пример № 9

Л. Бетховен.  
6 Bagatellen, № 1, op. 126



Указанные выше признаки элементов *quasi*-оркестровой партитуры в фортепианных пьесах Бетховена очень часто отмечены знаками-приёмами преобразования, но не всегда композитор выписывает их гармоническую вертикаль (пример № 10). *Quasi*-партии *posthorn* и *tutti*, помимо текстовых маркировок, обозначены только динамически и подразумевают возможность вариантного прочтения музыкального текста, к примеру выполнение октавного дублирования «партии» для создания адекватной замыслу композитора акустической картины произведения насыщенной звучности, динамики *quasi*-оркестрового эффекта *tutti*.

Пример № 10

Л. Бетховен.  
12 deutsche Tänze, № 12. WoO 8



Редуцированную форму записи *quasi*-оркестровых компонентов и потенциальную многовари-

антность исполнения сочинения можно проследить по различным версиям-дублям (примеры № 11, 12).

Пример № 11

Л. Бетховен.  
Allegretto, 1. Version. WoO 53



Пример № 12

Л. Бетховен.  
Allegretto, 2. Version. WoO 53



В первой версии *Allegretto* период заканчивается знаком репризы, который «развёрнут» во второй версии пьесы. Бетховен при повторе текста наглядно демонстрирует приёмы преобразования оригинала оркестровой природы – регистровку и дублировку (пример № 12, такты 10–12, 14–16).

Признаки элементов *quasi*-оркестровой фактуры, рассмотренные в данной статье, представляют собой универсальные знаки, содержащие технологии вариантного переизложения первоначального авторского текста в смысловую *quasi*-партитуру. Подобные неклавирные свойства текста обнаруживаются в фортепианных пьесах Бетховена и проявляют многообразие своей семантической структуры и функций с закреплёнными значениями. Фортепианные произведения, традиционно исполняемые в 2 руки, при точном следовании авторским и редакторским указаниям, имеют также скрытый потенциал: многовариантность воспроизведения их в различных акустических и ансамблевых формах.

### Мингажев Артур Аскарлович

аспирант Лаборатории музыкальной семантики  
Уфимской государственной академии искусств  
им. Загира Исмагилова



С. Я. ВАРТАНОВ

Саратовская государственная консерватория (академия)  
им. Л. В. Собинова

УДК 781.65.786.2

## А. ШНИТКЕ. «ПЯТЬ АФОРИЗМОВ»: КОНЦЕПЦИЯ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЦИКЛА

Роли интерпретации в творческой работе пианиста сказано и написано немало. Однако интерпретация как теоретическая и практическая проблема, как концепция создания произведения на пути от автора – композитора к слушателю, остаётся актуальной и малоисследованной областью музыковедения и исполнительской деятельности. Существенно то, что *интеграция концепции пианистом* оказывается производной функцией от развития фортепианной культуры как единой коммуникативной системы. На все сокровенные вопросы интерпретации исполнитель может добыть ответы в ходе многостороннего диалога, который он ведёт: а) с сочинением, б) с автором, в) с мировой культурой, г) с инструментом, д) с аудиторией. Театрально-сценический характер исполнительской интерпретации сочинения принципиально отличается от рефлексий учёного: подобно дирижёру и режиссёру, пианист ведёт исполнение в режиме реального времени; его прочтение во многом определяется инструментальным фактором, предметным и двигательным-пластическим мышлением пианиста.

Операндами мышления пианиста в ментальном комплексе интерпретации являются: *программа – сюжет – концепция*. Принцип образности и программа в интерпретации сочинения имеют общий корень: экстрамузыкальные компоненты в них апеллируют к ассоциативному, эвристическому мышлению, к стратегии воображения; в этом кардинальное отличие от стратегии понимания – аналитического подхода с опорой на формальную логику. Такой подход важен и в искусстве, и в науке, А. Эйнштейн считает: «Воображение выше понимания!» В отсутствие программы во главу угла интерпретации выдвигается концепция; её роль подчёркивает С. Рахманинов: «Приступая к изучению нового сочинения, чрезвычайно важно понять его *общую концепцию*, необходимо попытаться проникнуть в основной замысел композитора, сформировать верное представление о произведении *как едином целом* [курсив мой. – С. В.]»<sup>1</sup>. Рахманинов отводит концепции интегрирующую роль: подобно нервной системе, она синхронизирует все клетки живого организма интерпретации.

В пианистических школах разных стран понимают условность разделения сфер «чистой» и программной музыки, естественность интерполяции в них ассоциативных представлений. Так, Г. Нейгауз пишет: «...у нас в мозгу работает некий “фотоэлемент” ... умеющий

переводить явления одного мира восприятий в другой... Вот почему для людей, одарённых творческим воображением, вся музыка целиком в одно и то же время и программна (так называемая чистая, беспрограммная музыка тоже!), и не нуждается ни в какой программе»<sup>2</sup>.

А. Корто связывает яркость образных представлений в интерпретации с программой: «Когда я избираю темой занятий музыку, называемую программной, я имею ввиду не столько изучение специального жанра, сколько, – благодаря этому жанру, возможность лучше овладеть выразительной или тонкой передачей чувств, пониманием живописных деталей, подлинной атмосферой, присущей сочинению, и в довершение развить у музыканта дар экстерниоризации, составляющий талант исполнителя, дар, без которого музыка является мёртвой буквой»<sup>3</sup>.

Отметим мысль А. Корто: *экстерниоризация* – превращение, перевод внутреннего осознания сочинения в план внешнего действия (от франц. *exteriorization* – обнаружение, проявление; лат. *exterior* – наружный, внешний) – как принципиально важный фактор в становлении искусства интерпретатора. Б. Яворский также исходит из предпосылки: всякая музыка перестаёт быть «чистой», когда постигаешь принципы организации музыкального произведения. Вершина его вклада в науку об интерпретации – концепция, связующая цикл 48 прелюдий и фуг ХТК И. С. Баха, все его бинарные «малые циклы» с образами Библии и Евангелия.

В данной статье (а также в ряде других работ автора)<sup>4</sup> мы выдвигаем *принцип экстерниоризации – ассоциативно-сюжетного истолкования сочинения, интеграции концепции*, выступающей в роли «скрытой программы». Этот универсальный принцип опирается на традиции фортепианной культуры и позволяет: а) охватить всё поле фортепианной интерпретации сквозь призму отдельного сочинения; б) сочетать свободную поэтическую трактовку смыслов музыки с опорой на объективность семантики мотивов-символов и риторических фигур. Принцип соответствует сценическому мышлению, многостороннему восприятию пианиста, идеям «синтеза искусств» Листа, использует *триаду сюжетности*, включающую операции: а) персонификация мотивов; б) сегментация текста; в) трансформации мотивов в процессе сегментации текста. Ниже вниманию читателя предлагается интеграция концепции интерпретации фортепианного цикла А. Шнитке.



### А. Шнитке. «Пять афоризмов» (1990)

В музыке А. Шнитке авангардные средства сочетаются с редкой для нового искусства коммуникативной отзывчивостью, которая достигается благодаря референтности языка и яркости театрально-кинематографических приёмов. Разные грани темы смерти отразились в музыке Шнитке, однако личную остроту они приобрели для него после болезни, испытания клинической смерти. В цикле «Афоризмов» эта проблематика перерастает рамки биографии, отражает высокий уровень обобщения непростой для искусства темы в сочетании с правдой потрясающего человеческого документа.

«Афоризмы» были написаны по просьбе А. Слободяника, их первого исполнителя (премьера: 21 октября 1990, Карнеги-холл, Нью-Йорк). В судьбу этого сочинения Шнитке оказалось вплетено обстоятельство: композитор пошёл навстречу инициативе пианиста и разрешил прославлять исполнение пьес чтением стихов Иосифа Бродского. Этот своеобразный союз музыки и поэзии был закреплён в прижизненном издании цикла, содержащем авторское посвящение И. Бродскому и А. Слободянику. Сохранились разные свидетельства, что А. Шнитке находился под сильным впечатлением от личности поэта: об этом сообщает сам композитор. «Я был у него в мае 1988 года. Я впервые встретил человека, у которого в этом возрасте и при таком количестве внешних поводов сохранилось бы то непровольное отношение к тому, что он слышит в разговоре, при котором вы можете с ним говорить как бы не будучи скованным тем, что разговариваете с человеком, имеющим Нобелевскую премию. Это не изменило его!»<sup>6</sup>. Поэт тогда подарил композитору на память несколько своих книг; впоследствии Шнитке, будучи уже больным, нередко просил жену читать ему любимые стихи поэта. Неудивительно, что настроения поэта и композитора оказались столь близки, что совпали в «Афоризмах». Цикл позволяет сопоставить мироощущение художников, увидеть механизмы «соответствий» во взаимодействии музыки и поэзии, задуматься над ощущением *Fin de Siecle*, которое передал в одноимённом стихотворении (1989) И. Бродский<sup>7</sup>:

Век скоро кончится, но раньше кончусь я.  
 Это, боюсь, не вопрос чутя.  
 Скорее – влияние небытия  
 на бытие; охотника, так сказать, на дичь, –  
 будь то сердечная мышца или кирпич.  
 Мы слышим, как свищет бич,  
 пытаюсь припомнить отчества тех, кто нас любил,  
 барахтаясь, в скользких руках лепил.  
 Мир больше не тот, что был...

О том же говорят и «Афоризмы» Шнитке: тема смерти, пронизывающая пять прелюдий цикла, представлена сквозь призму конца века и «зимнего времени года» человека – смертельной болезни самого композитора. Жизнь человека конечна, но творчество худож-

ника остаётся в памяти культуры, входит в ноосферу. А. Шнитке средствами искусства осмысляет жизнь человека с точки зрения вечности, «четвёртого измерения», его творческое *Credo: Ars longa, vita brevis*.

Цикл является единым целым, его пьесы составляют сюиту сквозного строения. Жанр цикла «5 афоризмов» ведёт свою генеалогию от «Афоризмов» ор. 13 (1927) Д. Шостаковича – опыта 20-летнего композитора, полного экспериментов и парадоксов. Шнитке – в русле традиции с присущей ей ёмкости, лаконичностью высказывания. *Сегментация текста* задана порядком пьес и сменами движений внутри каждой. Контрасты между сценами подчёркиваются изменениями жанрового контекста, создающего установку восприятия. *Внутренний лексикон* текста определяют сквозные мотивно-пластические знаки, ритмоформулы – репрезентанты основных сфер. Особое формообразующее значение в цикле имеет многосторонний сюжетный приём – *назовём его приём перепада*: «перепад» воплощён в тексте как темброво-колористический, пластический и сенсорный (в руках пианиста) образ – многозначный символ, метафора «провала»<sup>7</sup>. Вначале это воплощение напоминает визуализацию образа падения, но его настойчивые регулярные повторения проясняют истинный ассоциативный смысл: переход из бытия – в небытие. В обобщённо-философском плане идею цикла можно сопоставить с известным романом Г. Г. Маркеса «Хроника объявленной смерти». В центре его фабулы – неминуемое приближение назначенного срока смерти (убийства) главного героя, однако, никто из окружающих не в состоянии этому помешать, никто не пытается предотвратить это событие.

Концепция интерпретации цикла «Пять афоризмов» генерируется в пограничной полосе между мышлением композитора и исполнителя, который идёт к ней через погружение в музыку, её сенсорно-тактильное познание за инструментом. Когда эвристический поиск приводит к интеграции концепции, возникает явление *художественного открытия*: в резонансе начинают вибрировать все клетки организма сочинения. Синхронизируется весь комплекс средств композиции и интерпретации: а) мотивный состав и триада сюжетности; б) жанровый состав и сценическая сегментация текста; в) соответствие знаков текста и приёмов *пластической выразительности* (прикосновение к клавиатуре есть произношение).

Претворение концепции требует от интерпретатора яркости в означивании *речевых смыслов* сочинения перед аудиторией – не случайно Ф. Лист в названии своего первого в истории сольного концерта отразил акт произношения: *Recital*, то есть, «музыкальный монолог».

Концепция требует особого внимания исполнителя к *авторским ремаркам*, выполняющим роль комментария к сценическому воплощению сочинения. Поскольку интерпретация – осмысление, наделение смыслами, в интеграции концепции любой фактор в

авторском тексте может быть трактован интерпретатором как сюжетообразующий. По словам М. Арановского, «смысл рождается именно из сопоставления значений и потому не принадлежит ни структурам, ни тексту, он не поддается локализации. Он целиком является достоянием духовного мира воспринимающего. Это его вывод, его реакция, его интерпретация»<sup>8</sup>.

### Афоризм I.

Концепция интерпретации цикла выявляется в ходе вживания пианиста во *внутренний лексикон авторского текста сочинения*, в котором взаимодействуют следующие основные параметры: персонификация мотивов, их трансформации, сегментация текста на сцены. К ним примыкают также жанры, сквозные ритмоформулы, сонорные эффекты и кластеры, инструментальные средства воплощения и интертекстуальные связи.

Первая пьеса, наиболее развернутая и контрастная по темпам, экспонирует основные образные сферы всего цикла. Открывает её пара фраз в умеренном движении: проведения мотивов ритмических регрессий из шести звуков складываются в двенадцатизвучную последовательность, воспаряющую вверх на несколько октав. Настроение начальных фраз скорее задумчиво-вопрошающее: выдержанная педаль, предписанная композитором позволяет удержать звучание и привести его к гармонии *h moll* – основанию псалмодии «Господи, помилуй!».

**Сцена 1. Moderato assai** (т. 1–20). Доминирующий жанр – псалмодия.

Пример № 1

А. Шнитке. Пять афоризмов.  
Афоризм I

Сцена открывается утверждением знака, указывающего на физическое состояние героя – *ритмоформулой торможения* (пример № 1, т. 1–3, 4–6). Семантика этой константы, инварианта, узнаваема и очевидна: если жизнь есть форма движения, то его замедления, расширения – свидетельства *усталости*; полная остановка – смерть. *Ритмическая регрессия* становится метафорой физической закономерности, связанной с протеканием времени. В музыке подобные взаимообращения, переходы звукового пространства-времени тонко ощутимы – в них завораживает дыхание космоса, бесконечности миров.

Псалмодия «Господи, помилуй!», мотив ритмической прогрессии (т. 7, 11–12) определяет духовное

состояние – этот знак часто встречается у Шнитке. В контексте цикла, на грани жизни и смерти, декламации репетиций на одном звуке имеют литургический смысл – это прощение с миром, молитва о прощении, мольба о продлении жизни для завершения трудов. Экстатически напряжённые мотивы в верхнем регистре вызывают к высшим силам; экспрессия их проявляется в сжатии пульсации и звуковых нарастаниях, в насыщении колорита педалью и обертонами. Их ассоциативные «мерцающие смыслы»: учащённое дыхание, усилие выговориться, передать самое сокровенное.

Сквозное, формообразующее значение в цикле приобретает приём *перепада* – *многостороннего контраста* на основе «провала» динамики; в первый раз его форма: *f 'subito mf* (пример № 1, грань т. 7/8). Значение его может быть трактовано как незавершённый, прерванный порыв: жест обречённости, поражения, за которым угадывается драматическая разница состояний – после него надежда сменяется надломом. В примере № 1 к небольшому перепаду динамики добавляется контраст всех средств – регистров, насыщенности фактуры, колорита (педаль). Пластическое воплощение его в интерпретации может опираться на жизненные аналогии: падение в пропасть, или полёт на самолёте («воздушная яма»), корабль, попавший в шторм («сердце обрывается»), «душа уходит в пятки» вместе с уходящей из-под ног палубой). Разделение двух фаз перепада автор отмечает специальной ремаркой цезуры (‘).

**Сцена 2. Inquieto** (т. 21–36). Жанр – деструкция.

Сцена составляет значительный контраст, её пронизывает состояние тревоги: прерывистость, прихотливость в репликах диалогов (т. 21–26) передаёт возрастающее беспокойство. Волна динамического нарастания (т. 33–36) приводит к декламационной речитативности мелодии. Трансформация мотива ритмической прогрессии по смыслу диаметрально противоположна начальному образу смирения – здесь, в нагромождении кластеров псалмодия «Господи, помилуй» звучит как крайняя степень выражения деструкции (пример № 2, т. 36/37).

Пример № 2

Афоризм I

Взрыв экспрессии неминуемо должен завершиться срывом. Многосторонний контраст, перепад (грань т. 36/37) на этот раз ещё более разителен: к глубокому провалу динамики *ff 'pp* и регистров добавляется контраст жанров на грани сцен 2 и 3 (деструкция и хорал), а также сонорный конфликт новых пластических знаков.

*Кластеры* в предельных динамических уровнях становятся символами непознаваемо-тёмного, деструктивного начала, бессмысленного разрушения, оборачи-

ваются исступленными срывами отчаяния. Накопление жёсткости в гармонии, гроздя секунд в аккордах словно достигают критической массы и оборачиваются кластерами. Неуправляемая агрессивная экспрессия прорывается в сонорных качествах резких ударных звучностей. Мертвящее пятно кластера – знак хаоса, агрессии, смерти, тупика, за которым нет продолжения.

**Сцена 3. Lento** (т. 37–38). Жанр – хорал.

*Хорал* тональных аккордов тишайших минорных гармоний (*cis moll, es moll, c moll, b moll*) в низком регистре, противопоставленный кластерам, ассоциируется с церковным отпеванием. С хоралом возвращается ритмоформула ритмической регрессии, в нисхождении басов – риторическая фигура *catabasis*.

**Сцена 4. Inquietto** (т. 39–48). Жанр – деструкция.

Новая волна беспокойства, протеста против обречённости в форсированном подъёме деструктивной энергии быстро достигает кульминационного уровня *ff*. На этом, однако, сходство со сценой 2 заканчивается: вместо срыва и перепада следует постепенное переосмысление ситуации. Характер декламации мелодии в спуске говорит об изменении состояния – принятии новых реалий, адаптации к ним. Уменьшается плотность, снижается динамический уровень, возвращаются ритмические регрессии, в результате расширения движение приходит к начальному состоянию.

**Сцена 5. Moderato assai** (т. 49–63). Жанр – псаломдия.

*Ритмоформула торможения* в репризе трансформируется благодаря зыбкой полиритмии басов – создаётся совершенно новый эффект «воспарения» мотивов вверх, в космос: («мы отдохнём, мы услышим ангелов»). В свою очередь, *ритмоформула прогрессии* «Господи, помилуй», утверждающая жанр псаломдии, – в высоком, «астральном» регистре избавляется от экзальтации, деструкции. С появлением басов принципиально изменяется сценическое пространство: открытые демпфера сообщают звучанию особое сонорное качество, возникает фантастический эффект пространственного удаления. Достигается катарсис, тихая кульминация – псаломдия «Господи, помилуй», постепенно затухая, растворяется в космосе. Словно останавливается реальное время и безгранично расширяется пространство. Происходит главное событие сюжета: *принятие героем своей судьбы*, воплощение знаковой идеи Шнитке – перехода в «четвёртое измерение»<sup>9</sup>. Сюжет заглавной пьесы цикла ассоциируется с евангельским «молением о чаше» Иисуса Христа: его мольба в состоянии отчаяния «Да минует меня чаша сия!» сменяется готовностью принять судьбу. Подобный итог: осознание неизбежности смерти и вера в бессмертие ассоциируется с заключительными частями Сюиты на слова Микеланджело Д. Шостаковича.

### Афоризм II.

*Allegretto* пронизано единым игровым движением – вне изменений темпа здесь очевиден контраст

жанров *скерцо* и *хорала*. Стихия *скерцо* воплощена в «заглавном» мотиве – парадоксальной трансформации начального мотива Афоризма I: «усталые» остановки окончаний здесь ошеломляют экспансией, взрывчатой энергией. Артикуляция *staccato*, скачки ассоциируются с упругостью, мобильностью, задором – это прилив сил или же воспоминание о прежнем полнокровном ощущении жизни. *Motiv regressii*, упирающейся в кластер (т. 10–13) в нижнем регистре нисходящем движении выступает знаком торможения, напоминает о реальности, подчеркнут цезурой *приёма перепада* (грань т. 13/14).

Хорал в чистых тональностях (*f moll, E dur*) отсылает к *хоралу* 1-й пьесы, приносит пластику *legato*: наполненное болью проникновенное *ostinato* мелодии открывает тайный смысловой подтекст – скрытая боль за напускной бравадой и удалью эскапад *скерцо* (пример № 3, т. 14–22).

### Пример № 3

### Афоризм II

*Приём перепада* балансирует между ними, использует оппозиции этих сфер в игровом плане, он отмечен: а) цезурой (границы т. 5–6, 13–14); б) паузой (границы т. 38–39, 54–55); в) провалом в нижние регистры (границы т. 8–9, 10–11, 27–28, 30–31); г) падением в *piano* (границы т. 2–3, 69–70). В кульминации перепад (*ff /mf*) подчеркнут паузой, сменой фактуры, но игровой контекст снимает катастрофичность его восприятия. Лёгкость и упругость акцентов-синкоп словно говорит: всё может закончиться благополучно, нужно лишь собраться, «сгруппироваться», чтобы отразить удары судьбы: воспринимать мир как игру, в которой может случиться всякое. В заключение пьесы трансформация *мотива регрессии* на басу *D dur* – лёгкая, как мечта, возносится в сияющие небесные сферы.

### Афоризм III.

**Сцена 1. Lento** (т. 1–4). Жанр сарабанды.

Возвращение *Lento* ритмоформулы сарабанды, похоронного танца-шествия с остановками на вторых долях, не оставляет сомнений в актуальности образа смерти. Мертвящие кластеры, низкий регистр довершают мрачный колорит. В *rubato* (т. 5) псаломдия «Господи, помилуй!» получает продолжение в экспрессивной каденции-речитативе: мольба, вознесённая ввысь, оборачивается деструкцией кластера, проникшего в самый верхний, «хрустальный» регистр. *Приём*

ём перепада на грани сцен подчеркнут жанровыми и сонорными средствами (пример № 4, грань т. 5/6).

## Пример № 4

## Афоризм III

## Сцена 2. Poco più mosso (т. 6–17).

Мотив группетто, вытекающий из псалмодии «Господи, помилуй», в числе самых выразительных: его повторения создают суггестию нагнетания экспрессии, воспринимаются как концентрация ожидания – моление о чуде, которое может случиться, только если в него верить. В подвижном движении, на *crescendo*, ритмоформула регрессии приобретает экстагический характер. И вновь приём перепада (*f-crescendo-ff-fermata* 'p – т. 17/18) символизирует трагический перелом – подъём оборачивается деструкцией: гроздь кластеров, охватывая почти всю клавиатуру, превышают все динамические уровни и застывают в фермате.

Сцена 3. Реприза (т. 18–22). Чуда не случилось: следует провал в *piano*, низкий регистр, возвращение ритмоформулы сарабанды, кластеров.

## Афоризм IV. Жанр вселенского хорала.

Авторская ремарка *Senza tempo* придаёт жанру уникальное воплощение: хорал вселенского маситаба. Каждый аккорд выписан целыми нотами с ферматами, каждый звук в них обрамлён вертикальными рамками, оговаривающими право исполнителя «беспредельно» длить звук. В отсутствие регламента ритма, не ограниченная ничем, кроме естественного затухания звука, протяжённость мягких диссонансов аккордов *pianissimo* создаёт образ ирреальности. Остановившееся время оборачивается безграничным расширением пространства. Угасающие вибрации открытых струн рояля пронизаны космическим холодом: почти бесплотный звук струится, словно свет давно погасших звёзд, доходящий до нас с гигантским запаздыванием (пример № 5).

## Пример № 5

## Афоризм IV

Жанр мелодических фраз триолей (т. 5) ассоциируется с пантомимой. На них – печать одушевлённой, хотя и «замороженной красоты»: это не столько печаль, сколько безучастность теней изжитых земных страстей. Они ведут диалог с хоралом, воскрешают *legato*, регулярную метрику, динамику, их афористичные реплики помечены ремаркой *rubato*. Приём перепада здесь намечен как метафора противостояния бесконечности пространства и конечности человеческой цивилизации и может быть истолкован как взгляд на происходящее с точки зрения вечности. В абсолютном выражении динамический уровень перепада (грань т. 5/6) не столь велик (*p-crescendo-mp* 'pp), но жанровая подоплёка приёма сохранена.

В репризе ритмоформула регрессии усиливает эффект торможения движения в беспредельно долгих паузах между аккордами. В коде те же регрессии трели на двух самых низких звуках клавиатуры, в динамике – эволюция: *ppp-diminuendo-pppp*. Наконец, фантастический пейзаж застывает в бесконечной фермате.

## Афоризм V.

Grave возвращает из космической невесомости не просто в мир тяготения, но к тяжести расставания с жизнью. Это смерть пришла за своей данью; её поступь предельно материальна и регламентирована. Основным средством воплощения последнего противостояния человека и смерти оказывается приём перепада. Результат этой борьбы предreshён, но каждый человек обречён пройти этот путь в одиночку – вероятно, композитор, переживавший клиническую смерть, смог передать приметы этого состояния. Каждый из четырёх перепадов – отступление ступенью вниз в беспощадной и мучительной «хронике объявленной смерти».

Все сквозные линии цикла собираются воедино ввиду неотвратимости близкой развязки. Безгранично господство ритмоформул регрессии с их непреклонностью закона: остановка движения есть прекращение жизни. Гнетущая тяжесть, исчерпанность сил ощутима в остановках пустых окончаний «больших» трёхтактов. Асинхронность ритмики в разных голосах усиливает экспрессию – мотиву тяжкого вздоха в мелодии эхом вторит остановка в хорале фактуры (пример № 6).

## Пример № 6

## Афоризм V



Хорал отпевания и формула регрессии действуют взаимодополняющим образом: аскетизм хорала однотерцовых гармоний придаёт музыке объективный, внеличный характер. Напротив, ритмоформулы прогрессий в декламациях «Господи, помилуй» воспринимаются как личностные высказывания. Кластерный компонент нарастает по мере движения – в заключительной части буквально все мотивы (регрессии, прогрессии), даже начавшиеся в «чистых» тонах, трансформируются в кластеры, превращаются в риторические фигуры *catabasis*.

Приём перепада здесь приобретает формообразующее значение.

На 1-й стадии (грань т. 12/13: *pedal, forte-crescendo/mezzo forte, senza Pedal*) он намечен в динамике, в противопоставлении кластеров и чистой гармонии, но сглажен в регистровом плане. Во 2-й стадии перепад (грань т. 19/20) выражен через фактурный и динамический контраст. Его 3-я стадия характеризуется накоплением гигантской энергии – итоговый кластер берётся обеими руками и охватывает почти всю клавиатуру. «Чёрная дыра» затмевает всё пространство: после такого удара провал носит тотальный характер, говорит о невозможности дальнейшего сопротивления (грань т. 25/26: *Pedal-crescendo-fff-'/mp, senza Pedal*).

4-я стадия происходит в басовом регистре, из которого уже нет исхода; однако тональная определёленность (*c moll*) ассоциируется с сохранением сознания, способного ощущать боль; *perepad* затрагивает лишь динамику (*mf-crescendo-f-crescendo-ff-'/mp*, грань т. 32/33) и фактуру. После этого остаётся лишь инерция асинхронного движения одноголосных мотивов регрессий: последний образ мира в гаснущем сознании – исчезает человеческое измерение трагедии. Нисхождение во тьму, в завершающий долгий кластер *piano*: дальнейшее – молчание...

Концепция интерпретации цикла «Пять афоризмов» вызревает в процессе осознания пианистом внутреннего лексикона сочинения как воплощения интенций авторского текста. С содержательной точки зрения за концепцией скрывается глубинная свёрнутая смысловая структура, в своей основе она постигается интуитивно, но в процессе порождения текста интерпретатором осознаётся на уровне *ratio*. Шнитке ассимилирует накопленные музыкой ценности, добивается максимальной наглядности, играет ими, выбирая адекватные сценической ситуации средства: жанр, пластические и колористические характеристики: «Чем больше “культурных слоёв” в музыке, тем она тоньше. Увлечённый покорением новых областей, человек берёт с собой весь опыт прежних завоеваний»<sup>10</sup>.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Рахманинов С. Десять характерных признаков прекрасной фортепианной игры // The Etudes. Philadelphia. – 1910. – Marz #3. Цит. по: Рахманинов С. Литературное наследие. В 3 т. Т. 3. – М., 1980. – С. 232.

<sup>2</sup> Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. – М., 1961. – С. 256.

<sup>3</sup> Корто А. О фортепианном искусстве. – М., 1965. – С. 16–17.

<sup>4</sup> Во вступительных разделах предыдущих публикаций автора в «ПМН»: «Концепция в фортепианной интерпретации» (2009, № 1 (4)); «Концептуальная интеграция и pedalная идея» (2011, № 1 (8)) рассматривались различные аспекты сложной и малоисследованной проблематики – взаимосвязи структурной организации сочинения и художественного воздействия целостной интерпретации. Чтобы избежать дублирования, автор отсылает читателя к этим статьям. В настоящей статье фортепианно-исполнительская интерпретация сочинения осмысливается, исходя из специфики познания сочинения пианистом: во главу угла выдвигается имманентно-пианистический подход к проблеме интеграции концепции.

<sup>5</sup> Шнитке А. Из четвертого круга / беседа вел В. Яковлев // Волга. – 1990. – № 3.

<sup>6</sup> Параллельному прочтению цикла «Афоризмов» и стихов И. Бродского посвящена публикация автора: Варганов С. Fin de Siecle Альфреда Шнитке // Шнитке посвящается... К 70-летию композитора. – М.: Композитор, 2004. – Вып. 4. – С. 270–282.

<sup>7</sup> Сюжетный приём перепада на основе контраста динамики (*ff-pp*) является обратным по отношению к приёму вторжения (*pp-ff*), который, например, последовательно проводится в Сонате ор. 57 Л. Бетховена. Это было объектом рассмотрения в нашей публикации в «ПМН» «Концепция в фортепианной интерпретации» (2009, № 1 (4)).

<sup>8</sup> Музыка как форма интеллектуальной деятельности / ред.-сост. М. Г. Арановский. – М., 2009. – С. 437.

<sup>9</sup> Идея «четвёртого измерения» лежит в основе многих сочинений А. Шнитке, в частности, Концерта для фортепиано и струнного оркестра (1979). См. об этом в публикациях автора: Альфред Шнитке – творец и философ // Альфреду Шнитке посвящается. Из собраний Шнитке-центра. – М., 2003. – Вып. 3; Альфред Шнитке: четвертое измерение // Фортепиано. Журнал объединения педагогов фортепиано «ЕРТА – Russia». – 2002. – № 3, 4; 2003. – № 1.

<sup>10</sup> Шнитке А. Статьи о музыке. – М.: Композитор, 2004. – С. 59.

### Варганов Сергей Яковлевич

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



В. Ф. ТРЕТЬЯЧЕНКО

Красноярская государственная академия музыки и театра

УДК 78.072.1-32

## МУЗЫКАЛЬНЫЕ УЧЕБНЫЕ ТЕКСТЫ И ИХ РОЛЬ В ФОРМИРОВАНИИ ОСНОВ СКРИПИЧНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Осмысление феномена музыкального текста как специфического «текста культуры» в трудах Л. Акопяна, М. Арановского, Л. Казанцевой, В. Медушевского, Е. Назайкинского, В. Холоповой, Л. Шаймухаметовой и других отечественных исследователей позволило представить его как сложное, системно выстроенное художественное (звуковое) явление. Музыкальный текст выполняет функцию музыкально-знаковой и предметно-смысловой творческой деятельности на основе универсальных закономерностей, «которым подчиняются все звуковые языки и все звуковые тексты» [6, с. 230]. Он отражает различные компоненты музыкальной деятельности и её контекста, в том числе: композиторский замысел в его образно-историческом, эмоциональном и логическом аспектах; черты композиторского стиля; музыкальный язык композитора и, следовательно, в определённой мере свойственные эпохе особенности музыкального мышления; жанровый и конкретный ситуационный контекст; интонационную лексику (устойчивые обороты с закреплёнными смысловыми значениями, отражающими предметный мир); специфику музыкального инструментария и его использования; индивидуальность исполнителя и его технический арсенал.

Эта роль музыкальных текстов приобретает исключительное значение в музыкальной педагогике, где подобные тексты, нацеленные на выработку музыкально-исполнительского мышления, выступают как методическая категория. Указанное понимание феномена музыкального текста обуславливает актуальность задачи осмысления комплексных текстов нотных (и, в частности, скрипичных) учебников для начинающих с позиции выявления в их структуре процессов моделирования воспитательно-образовательной и предметной (исполнительской) деятельности. Под понятием «комплексный текст нотного учебника» здесь подразумевается особое текстовое образование, где составляющие его основу самостоятельные музыкальные тексты сочетаются с дополнительными структурными компонентами (вербальными, иллюстративными, визуальными рядами, сигналами-символами, указателями и т. д.). В таких комплексных текстах самостоятельные музыкальные тексты, функционирующие в пространстве языка и культуры, не утрачивая своей художественной ценности, выступают в качестве «учебных текстов», то есть носителей содержания образования.

Являясь одной из важнейших содержательных единиц обучения, нотные учебники предназначены для решения разнообразных образовательных, воспитательных

и развивающих задач. С одной стороны, они выполняют в процессе обучения информативную, когнитивную и креативную функции. С другой стороны, музыкальные учебные тексты являются важной составляющей учебно-творческого дискурса. В свете сказанного особое значение приобретает то обстоятельство, что данные тексты представляют собой «не просто источник готовых знаний, подлежащих запоминанию, а, прежде всего, источник познавательных задач или проблем, которые надо уметь обнаружить и решить» [2, с. 76].

В современных исследованиях по литературоведению, лингвистике, семиотике, музыковедению феномен *текста* предстаёт как объект культуры со сложной многоуровневой организацией, тесно связанный с личностью его создателя и адресатом. Этот момент является важным условием для выявления посреднической роли учебника между его автором и учеником, автором и педагогом, педагогом и учеником, предопределяя многообразные трансформации личностного опыта участников музыкально-исполнительского учебного процесса.

Опираясь на положение Ю. М. Лотмана о том, что текст является генератором смыслов [4, с. 426], комплексный текст нотного учебника можно рассматривать как *смысловое поле*, в котором взаимодействуют разные сознания. С одной стороны, совокупность общезначимых структур-интонаций, заключённая в музыкальном тексте и отражающая предметный мир, является связующим звеном в постижении музыкального произведения исполнителем-интерпретатором и слушателем. Эти смысловые структуры, обнаруживая все необходимые качества для воплощения ситуаций и образов предметного мира, составляют основу развития художественного мышления музыканта (через посредство образно-ассоциативных представлений). Исходя из представления о нотном учебнике как специфическом «тексте культуры», одной из его важнейших функций следует назвать содействие организации такого воспитательного воздействия на учащегося, которое бы позволяло ему, читая ноты, переводить знаки в звучания, воспринимать их как структуры и с их помощью проникать в смысл музыки, проходя мыслью «сквозь нотный текст в то виртуальное пространство, которое мы склонны именовать музыкальным содержанием» [1, с. 7].

С другой стороны, комплексный текст нотного учебника является одновременно и планом организации учебного процесса, и обобщённой моделью обучения музыкально-исполнительской деятельности. В нём, согласно современным представлениям о систем-

ном подходе к формированию основ инструментального исполнительства, должны быть реализованы три базовых конструктивных блока, содержащих в свёрнутом виде многочисленные разноплановые элементы: *ориентационно-мотивационный, операционно-технологический (инструментально-двигательный) и интерпретационно-творческий*, образующие единую целостную систему.

На основе музыкального, вербального, визуального рядов комплексный текст нотного учебника обуславливает порождение и корректирование смыслов музыкальных произведений, используемых в практике воспитания музыканта, а также приёмов их воплощения в исполнении на инструменте. Причём соединение этих рядов в единое целое происходит при определении участия интерпретатора – педагога. Таким образом, комплексные тексты нотных учебников (подчеркнём ещё раз, что основу их составляют музыкальные тексты) предстают важной составляющей учебно-творческого дискурса, в котором основным механизмом формирования мышления учащегося является диалог. Именно диалогичность, предполагаемая учебными текстами и тесно связанная с их осмыслением, становясь вектором разрешения создающихся в учебном процессе ситуаций, является одним из определяющих элементов современной концепции обучения.

Эта концепция, основываясь на представлении о личности как цели и факторе образовательного процесса, определяет в качестве ведущих компонентов познавательный опыт, личностный уровень развития, построение образовательного процесса в зоне ближайшего развития учащегося. Реализация их в процессе воспитания музыкантов становится возможной, когда используемые методы и приёмы обучения способствуют вхождению социокультурного опыта, заключённого в учебном материале, в контекст жизненной сферы воспитанника; когда личность обучающегося развивается, творя собственный мир посредством игрового мышления, рефлексии, смыслотворчества; когда способом формирования его личностного опыта выступает диалог.

Такой подход к обучению, получивший теоретическое обоснование в положениях синергетической парадигмы и реализуемый на их основе в «открытой» (С. Шевелёва) модели образования, расширяет и дополняет возможности развивающей личностно-ориентированной педагогики. Открытая модель образования, опираясь на основные принципы синергетической парадигмы (такие, как диалогичность, нелинейность развития процесса обучения, малое резонансное воздействие со стороны педагога, «выпадение в хаос» («раскачка системы»), способствующее интенсификации продуктивного обмена информацией между открытыми системами (к ним относится и сознание обменивающихся энергией и информацией участников процесса познания), обуславливает иное, нежели в традиционной образовательной парадигме, взаимодействие педагога и учащегося.

Синергетический вектор осмысления музыкально-образовательного процесса (с позиций совместного дей-

ствия участников этого процесса, совместного проникновения в смысл изучаемого, со-понимания, со-творчества), позволяет рассматривать скрипичный учебник в качестве своеобразного посредника, роль которого – создание условий для со-творческой и смыслотворческой учебной деятельности участников учебного процесса. Музыкальный текст как никакой другой способен в наибольшей мере воздействовать на образно-ассоциативные, подсознательные структуры личности обучаемого, открывая широкий выбор методов воспитания навыков музыкально-исполнительской деятельности, и путь их освоения будет пролегать «от ощущений, отражающих воздействие на ученика окружающего мира, через соощущения на основе невербальных элементов языка в подтекстовом слое различных искусств, через ... закон общего эмоционального знака, эмпатию – к постижению замысла музыкальной образности и развитию художественной способности» [3, с. 93].

Задача формирования у обучаемого художественно-эстетического восприятия окружающего мира, творческого воспроизведения его в звуках музыки выдвигает ведущим компонентом структуры современного нотного учебника творческие задания. Это согласуется со спецификой художественно-творческой деятельности, проявляющейся, в частности, в том, что учащийся воссоздаёт в своём воображении действительность и те чувства, которые отражены в музыкальном произведении, объединяет воспринимаемое со своим опытом, даёт ему оценку, исходя из своего мироощущения. Только творческие задания могут программировать такую деятельность<sup>1</sup>. При этом опора на учебно-творческую деятельность, со-творчество педагога и ученика определяют в качестве одного из ведущих факторов формирования структуры нотного учебника логику учебного предмета (в данном случае – логику приобщения к музыкальному искусству), опирающуюся на открытость и вариативность комплексного текста учебника.

Реализация интерпретационно-творческого подхода к обучению на базе музыкальных текстов предполагает широкое использование художественных, внерациональных способов познания мира. Одним из таких является решение «закодированных» в музыкальных текстах проблемных (познавательных, частично-поисковых) задач<sup>2</sup>. С позиции синергетики проблемно-познавательная задача является приёмом, с помощью которого ученик под руководством педагога совершает возвратное движение вглубь изучаемых проблем, постигая их методом «зигзага». Этот процесс содержит элементы «раскачки системы», нелинейного поиска решения проблем, «вероятностного блуждания по полю смыслов». Применение проблемно-поисковых методов в учебной работе с начинающим скрипачом связано, во многом, с реализацией принципа вариантности, способствующего развитию аналитического мышления в сфере музыкально-интерпретаторского творчества и технологии скрипичной игры, с формированием обобщённых (инвариантных) инструментальных навыков-моделей, с повторением и накоплением репертуара, и многим другим.

В качестве примера вариативной работы в области технологии можно указать на применение *альтернативных* аппликатурных и штриховых вариантов исполнения. Так, традиционная скрипичная педагогика на раннем этапе освоения диатонических гамм (в первой позиции, начиная обычно с гаммы *D dur*) исходит из механистической последовательности расстановки пальцев, закрепляя в сознании ученика представление об их определённом расположении в аппликатурных последовательностях. Даже при правильном слуховом восприятии и точном интонировании этого звукоряда в первой позиции при переносе его в другую тональность (например, при смене позиции) возникает необходимость изменения расположения пальцев. Но закрепившееся в сознании ученика механическое представление об их расположении чаще всего блокирует слухо-моторное восприятие несоответствия возникающего звучания с эталоном лада. Возникающее противоречие наиболее эффективно разрешается не с позиции механики игровых движений и теоретического уяснения расположения тонов и полутонов в гамме (хотя и то, и другое должно присутствовать), а посредством использования альтернативных аппикатур

(и, соответственно, позиционных положений левой руки). Их применение, ведущее к развитию ладового слуха, навыков выразительного звуковысотного интонирования (посредством «слышащих пальцев»), является примером «синергетической раскачки» сознания обучаемого. Процесс применения аппликатурных вариантов укладывается в общую схему «выпадения в креативный хаос». Она характеризуется тем, что до формирования стабильных параметров системы сознание ученика помещается в ситуацию расфокусированного состояния; затем происходит постепенное фокусирование, кристаллизация и моделирование нового уровня осваиваемого навыка.

Подобные примеры (их можно значительно умножить, обратившись к скрипичным учебникам С. Шальмана, Г. Фельдгуна, Г. Бринкмана, Р. Бруке-Вебер, П. Ролланда и др.) выстраивания процесса обучения на основе решения частично-поисковых (творчески-поисковых) задач наглядно иллюстрируют роль музыкального текста в деле пробуждения духовных сил юного музыканта, формирования его мышления, создания предпосылок для гармонического развития и самореализации творческой личности.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> В качестве одного из примеров можно привести следующую учебную ситуацию, рассматриваемую в «Школе для начинающих» Г. Фельдгуна (Новосибирск, 2003). Учитель обращается к ученику, исполняющему «Украинскую народную песню»: «Какова длительность нот, если под ними стоят точки? Как сыграть пьесу задорно, весело? Попробуй исполнить её, используя среднюю часть смычка, потом в нижней, а затем в верхней его половине. В каком случае пьеса прозвучит лучше всего?». Подобное целенаправленное наведение на слуховое восприятие, представляющее «музыкальным вариантом» частично-поискового метода, является составной частью метода проблемного обучения.

<sup>2</sup> Это можно проиллюстрировать ещё одним примером из «Школы» Г. Фельдгуна. Ученику, исполняющему «Колыбельную», педагог предлагает следующую задачу: «Представь себе, что ты мама (или папа). Но ты не поёшь колыбельную песню, а играешь её на скрипке. Надо играть колыбельную тихо, нежно, иначе ребёнок не уснёт. Как это сделать? Где вести смычок по струне – ближе к подставке или ближе к грифу? Обрати ещё особое внимание на штрих легато, который помогает играть две или несколько нот не раздельно, а связано».

## ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М.: Композитор, 1998.
2. Давыдов В. В. Виды обобщения в обучении. – М., 2000.
3. Коляденко Н. П. Музыкально-эстетическое воспитание: синестезия и комплексное воздействие искусств. – Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория, 2003.
4. Лотман Ю. М. Текст в тексте // Лотман Ю. М. Об искусстве. – СПб., 1998. – С. 423–436.

5. Фельдгун Г. Г. На скрипке без слёз, и в шутку и всерьёз: школа для начинающих, 1-2 классы ДМШ. – Новосибирск: Изд. НГК, 2003.

6. Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ в работе музыканта-исполнителя // Музыкальное содержание: наука и педагогика / отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова. – Уфа, 2005. – С. 229–242.

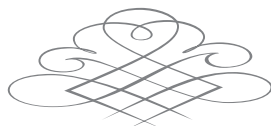
### Третьяченко Владимир Фёдорович

кандидат искусствоведения,  
докторант кафедры музыкального образования и просвещения  
Новосибирской государственной консерватории  
им. М. И. Глинки





# МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ



С. А. АЙЗЕНШТАДТ

*Дальневосточная государственная академия искусств*

УДК 78.072.2-2

## СТИЛЕВЫЕ ИСКАНИЯ В ФОРТЕПИАННОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ СТРАН ДАЛЬНЕВОСТОЧНОГО РЕГИОНА

**В настоящей статье автор выявляет некоторые стилевые тенденции, характерные для фортепианного исполнительства в странах Дальнего Востока, в первую очередь, Японии, Китая и Кореи. При этом основное внимание уделено не столько моментам различия между национальными пианистическими школами региона, сколько чертам стилевой общности, определённой генетическими связями с культурными традициями ареала.**

Как пишет М. Михайлов, «национальный музыкальный стиль есть форма выражения музыкально-образного содержания, отражающего мировосприятие, мироощущение, идеи, эмоции, специфичные для определённой музыкальной культуры»<sup>1</sup>. Признавая справедливость этого утверждения, следует отметить, что проецирование его на исследование национально-стилевых элементов китайского, японского и корейского фортепианного исполнительства сопряжено с рядом специфических проблем, обусловленных типологическими особенностями рассматриваемых фортепианных школ стран Дальневосточного региона.

Национальные фортепианные школы можно разделить на две большие группы. Используя терминологию М. Дрожжиной, относящуюся к весьма сходному явлению в сфере композиторских школ<sup>2</sup>, школы первой группы, непосредственно связанные с западными музыкальными традициями (напр., французскую, австрийскую, российскую и пр.), можно назвать «гомогенными». Школы второй группы, возникшие в результате распространения фортепианного искусства за пределы породившей его культурно-исторической среды – «гетерогенными». К последним следует отнести фортепианные школы Дальневосточного региона. В отличие от гетерогенных школ, существующих в сфере композиции, фортепианные школы данного типа не связаны со сложнейшей задачей синтеза национального интонационного материала и методов композиторской техники, основанной на принципах

иной системы музыкального мышления. Путь адаптации европейской музыкальной модели к национальной культуре здесь несколько иной. *Гетерогенные фортепианные школы ориентированы на непосредственный перенос «инокультурной» модели на национальную культурную почву.*

Из целого ряда типологических параметров, характеризующих взаимоотношения гомогенных и гетерогенных фортепианных школ, выделим два, наиболее тесно связанные с предметом данной статьи. Во-первых, это исключительно активные коммуникации школ гетерогенных с гомогенными школами Запада. При этом «учительская» роль фортепианных гомогенных школ по отношению к гетерогенным имеет более устойчивый характер, чем в случае контактов фортепианных гомогенных школ между собой. Во-вторых, – ослабление (сравнительно с гомогенными школами) связей с национальной композиторской школой и ориентированность художественных устремлений прежде всего на фортепианное наследие Запада.

Первый из обозначенных параметров определил следующее: несмотря на выраженные тенденции роста национального музыкального образования, подавляющее большинство крупных японских, корейских, китайских пианистов воспитывается (по крайней мере, на решающих этапах своего музыкантского становления) за пределами своего региона и, как правило, испытывает весьма сильное воздействие тех музыкальных культур, в рамках которых происходило их становление. Второй, – высшие творческие достижения крупных представителей китайской, японской, корейской пианистической культуры связаны по преимуществу не с опусами национальных композиторов, а с вошедшими в «золотой фонд» мирового фортепианного репертуара сочинениями западноевропейских, русских и др. авторов<sup>3</sup>.

Указанные обстоятельства подчас дают основания для утверждений об отсутствии в фортепианном исполнительстве стран Дальнего Востока выражен-

ных национальных стиливых признаков. При этом пианистов японского, китайского или корейского происхождения, работающих вне пределов собственных стран, нередко вовсе не относят к культурному пространству Дальневосточного ареала<sup>4</sup>.

Вместе с тем, в пианистическом искусстве представителей стран Дальнего Востока (в том числе многих из тех, чья творческая деятельность проходила за пределами региона) можно усмотреть достаточно отчётливо выказанные черты связи с национальной культурной почвой. Национальное начало в их исполнительских текстах определено «встроенностью» исполнителей как творческих личностей в общекультурное пространство Дальневосточного региона и обусловлено национальной ментальностью.

Репертуарные предпочтения крупнейших японских, китайских и корейских пианистов свидетельствуют о том, что приоритеты в этом плане в целом соответствуют основным мировым тенденциям. Как справедливо указал А. Кандинский-Рыбников, «в репертуаре эпохи нельзя не заметить небывалой и неуклонно прогрессирующей стилистической широты и универсальности»<sup>5</sup>. Широта стиливых устремлений характеризует и круг репертуарных интересов ведущих пианистов стран Дальнего Востока.

Приведём некоторые примеры дискографии ведущих пианистов региона, отражающие широту их репертуарного диапазона. *Япония*: Тахакиро Сонода – «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха, 32 сонаты Бетховена, сочинения Шопена, Шумана, Брамса, Шёнберга; Мицуко Учиды – сонаты и концерты Моцарта, 5 фортепианных концертов Бетховена, сонаты Шуберта, фортепианные циклы Шумана, этюды Дебюсси, сочинения Веберна, концерты Берга и Шёнберга. *Китай*: Фу Цун – сонаты Скарлатти, сонаты, вариации и рондо Моцарта, большинство сочинений Шопена, прелюдии Дебюсси; Ланг Ланг – сонаты и концерты Гайдна, Моцарта, Бетховена, сочинения Шопена, Листа, Чайковского, Балакирева, Рахманинова, Альбениса, пьесы китайских композиторов. *Корея*: Пэк Кон У – произведения И. С. Баха в транскрипциях Бузони, 32 сонаты Бетховена, концерты Шопена, пьесы Листа, сонаты Скрябина, все концерты Прокофьева, все фортепианные опусы Равеля, произведения Форте, Сати, Пуленка; Со Хо Гён – сочинения Шопена, Листа, Брамса, все концерты Рахманинова, «Картинки с выставки» Мусоргского, «Петрушка» Стравинского.

Обращает на себя внимание и отчётливая связь репертуара отдельных исполнителей с теми фортепианными школами, в рамках которых происходило их творческое становление.

К примеру, выраженный интерес, который проявляет Ланг Ланг к русской музыке, во многом определён художественными устремлениями его американского учителя Г. Граффмана, занимавшегося у В. Горовица; особое место опусов австрийских композиторов в репертуаре Мицуко Учиды связано с её обучением в Вене; значительное число сочинений французских авторов в дискографии Пэк Кон У в большой мере обусловлено его многолетней творческой деятельностью во Франции.

Вместе с тем, в плане ведущих исполнительских стиливых тенденций представители Дальнего Востока демонстрирует отнюдь не столь выраженную

универсальность. Следует признать, что среди доминирующих в последние десятилетия направлений европейского фортепианного искусства наиболее значительное влияние на фортепианные школы Дальневосточного региона оказал *неоромантизм* – течение, явившееся наследником «высокого романтического стиля» фортепианного искусства XIX столетия.

Безусловно, стиливое многообразие дальневосточного фортепианного искусства никоим образом нельзя сводить лишь к претворению неоромантических тенденций. Вместе с тем, можно утверждать, что исполнительские принципы «высокого романтического стиля», в рамках которого, по словам В. Чинаева, «душа художника манифестирует себя в категориях “субъективно-личностного”, “бесконечного”, “недосказанного”, “изменчивого” ... а сам исполнительский процесс уподобляется свободной и моментальной фиксации движения чувства»<sup>6</sup>, оказались близки континуальным свойствам традиционного для Дальневосточного региона музыкального мышления. «Цель китайской музыки – беспредельность (шэньсуй), – пишет Ло Ши. – Беспредельность в китайской музыке подвижна, текуча, переменчива, таинственна, она не может апеллировать к разуму, но обращается к интуиции»<sup>7</sup>. Целый ряд виднейших пианистов Японии, Китая, Кореи во многом развивают традиции тех мастеров, которых (с теми или иными оговорками), как правило, причисляют к «неоромантикам» (А. Рубинштейн, В. Горовиц, А. Корто), нежели тех художников, чьё творчество тяготеет к иным стиливым течениям (А. Шнабель, С. Рихтер, М. Юдина, Г. Гульд)<sup>8</sup>.

Автором настоящей работы проанализирован ряд исполнительских текстов некоторых ведущих пианистов Дальневосточного региона: Тахакиро Сонода, Фудзико Хемминг, Мицуко Учиды (Япония), Фу Цун, Лю Шикунь, Ин Чензун, Ланг Ланг, Юнди Ли (Китай); Пэк Кон У, Со Хо Гён (Корея). Проведённое исследование показывает, что комплекс выразительных средств чаще всего соответствует тем параметрам, которые выдвигаются исследователями в качестве присущих неоромантической стиливой модели<sup>9</sup>.

В плане общих закономерностей интонирования для дальневосточных пианистов типично качество, обозначенное Н. Драч как «импровизационная манера исполнения зафиксированного текста»<sup>10</sup>. *Исполнительское ощущение формы* характеризуется скорее текучестью, чем стройной, «кристаллической» архитектурой. Фортепианные циклы, миниатюры, опусы, основанные на смешанных и свободных формах, нередко интерпретируются более убедительно, чем сочинения, где в формообразовании доминирует сонатность. В *динамике*, как правило, преобладает не столько контрастность, сколько текучая волнообразность. *Агогика* отличается изощрённой дробностью, соответствующей тонким и частым сменам оттенков эмоционального состояния. В *артикуляции* домини-

рует мягкая связность (*legato, legatissimo, portamento*). Поиски в сфере *муше* и *педализации* показывают тенденцию к изысканной красочности и, вместе с тем, лаконичной прозрачности тембровых решений.

В творчестве представителей фортепианного исполнительства Дальневосточного региона ярко проявилось и такое важнейшее стилевое качество исполнительского неоромантизма, которое В. Чинаев определяет как «*романтизированный рационализм*», справедливо называя в числе важнейших отличий современного неоромантического исполнительского стиля от его исторического прототипа – романтического пианизма XIX столетия<sup>11</sup>. Фортепианные школы стран Дальнего Востока принадлежат к числу наиболее последовательных выразителей тенденций романтизированного рационализма. Для лучших пианистов из Японии, Китая, Кореи в высшей степени типично скрупулезное следование авторскому тексту, выраженное стремление к предельной технической точности, отчётливая опора на устоявшиеся, «классические» традиции в интерпретации исполняемых сочинений.

По утверждению М. Смирнова, определение принадлежности пианиста к тому или иному стилевому направлению не может дать адекватное представление о стилевых чертах его исполнительского искусства, если в нём не учтены национальные особенности: «Романтизм немецкий сильно отличается от романтизма французского, а австрийский неоклассицизм не адекватен неоклассицизму русскому. ... Не ставя вопрос о национальной самобытности, трудно понять истинную природу художественного творчества»<sup>12</sup>. Данное положение вполне справедливо и для пианистического искусства стран Дальневосточного региона. Неоромантизм китайских, корейских, японских пианистов имеет выраженные «дальневосточные черты».

С этой точки зрения, характеристика ведущего стилевого направления в пианизме Китая, Кореи и Японии как одного из ответвлений неоромантического стилевого направления представляется неполной. Для обозначения общестилевой платформы дальневосточного пианистического искусства целесообразно обратиться к активно разрабатываемому в отечественном литературоведении понятию «*восточного романтизма*».

Признав, что романтизм как универсальный художественный метод, актуален отнюдь не только для определённой эпохи или конкретного культурного ареала (причём учитывая и то, что романтическая стилевая традиция на Востоке более устойчива)<sup>13</sup>, можно констатировать, что рассмотренные особенности претворения стилевых тенденций европейского пианистического неоромантизма в фортепианном исполнительстве стран Дальнего Востока в целом соответствуют сформулированным рядом отечественных учёных-литературоведов (С. Каганович, Н. При-

гарина и др.) критериям восточного романтизма.

По утверждению Н. Пригариной, восточным авторам-романтикам оказались чужды некоторые системообразующие факторы европейского романтизма XIX столетия – душевная раздвоенность, бегство от реальности, пафос бунтарского отрицания действительности. В основе восточного романтизма – ощущение полноты бытия, восторженное принятие мира, гармоничного в своей основе и постигаемого «не логично, а интуитивно»<sup>14</sup>. Этому вполне соответствует образно-эмоциональная палитра дальневосточного пианистического искусства.

«Упоение битвы», «широкое половежье чувств», эмоциональные перепады от мрачных бездн страдания к эротической экзальтации, – все эти приметы, перешедшие в исполнительское искусство XX и XXI столетий в наследство от романтической эпохи фортепианного искусства в целом не типичны для лучших представителей фортепианных школ Японии, Китая, Кореи. Виртуозное начало редко несёт функцию некоей «всесокрушающей силы», «героического преодоления». Чаще всего оно служит средством передачи ощущения многокрасочности, живого многообразия образно-эмоционального мира. С обозначенными качествами эмоционально-образной сферы связан и характер тембровых решений. Размашистая, «фресковая» манера, достаточно характерная для европейского неоромантизма, абсолютно нетипична для дальневосточного пианизма. Преобладает тонкая, изысканная красочность, фактурная прозрачность.

Можно согласиться с китайским исследователем Бянь Мэн, утверждающим, что образно-эмоциональные характеристики, типичные для большинства китайских пианистов, связаны с присущим конфуцианскому мирозерцанию культом уравновешенности и эмоциональной сдержанности<sup>15</sup>. Следует лишь добавить, что отмеченные автором черты характерны не только для конфуцианства, но отвечают также традициям ряда других важнейших религиозных и идеологических течений Дальнего Востока и могут быть распространены на пианистические традиции и других стран региона.

Закономерно, что наивысшие художественные достижения пианистов из стран региона нередко связаны в первую очередь с теми стилевыми сферами, где данная исполнительская манера может найти наиболее органичное воплощение. К наибольшим удачам часто принадлежат сочинения, допускающие возможность камерной, интимно-лирической трактовки и, в то же время, дающие возможность ясно выявить виртуозное начало. С этой точки зрения вполне объяснимо широкое международное признание, которое заслужили созданные лучшими мастерами дальневосточного пианизма интерпретации фортепианной музыки В. А. Моцарта, Ф. Шопена и ряда французских композиторов XX столетия.

Приведём ряд примеров. Во многом «новым словом» в шопениане XX столетия стало исполнение шопеновских мазурок Фу Цуном, удостоенное специальной премии на V международном конкурсе им. Шопена в Варшаве (1955). В дальнейшем основой репертуара выдающегося китайского пианиста стали сочинения Моцарта, Шопена и Дебюсси. Запись 18 сонат Моцарта, сделанная в 1989 г. Мицую Учида, была признана большинством европейских критиков в качестве одного из наиболее значимых событий в истории интерпретаций сочинений великого композитора, а её исполнение этюдов Дебюсси названо «одной из самых прекрасных записей фортепианного Дебюсси из всех, которые когда-либо были сделаны»<sup>16</sup>. Несколько престижных международных премий удостоены записи произведений Равеля, Дебюсси, Сати и Пуленка, сделанные корейским пианистом Пэк Кон У.

Исследователи замечают, что восточному романтизму присуще чрезвычайно последовательно выраженное стремление к переосмыслению собственной культурной традиции, а не к отказу от неё<sup>17</sup>. Сходное явление можно усмотреть и в дальневосточном фортепианном исполнительстве. Стремление не изменять, а воссоздавать традиции фортепианного искусства прошлого можно считать характерным, устоявшимся признаком дальневосточного пианизма. Вновь подчеркнём близость культурным особенностям региона. В данном случае – это культ традиции, особое внимание к классическим, веками сложившимся устоям обучения и «проверенному веками» репертуару.

Пожалуй, одной из наиболее характерных и притягательных черт дальневосточного пианизма можно считать специфический характер агогико-динамической детализации. Как правило, это не столько интеллектуальный накал, приводящий к особой расчленённости музыкальной речи, сколько чувственное, «предметно-осязаемое» любование мельчайшими подробностями фактуры, наслаждение «прихотливыми извивами» музыкальной ткани. Подобное, в принципе, характерно для неоромантического пианизма в целом. Но дальневосточные мастера фортепианного искусства нередко достигают здесь особой изощрённости.

В этой особой «любви к деталям» также можно усмотреть черты восточного романтизма, которому присуще чувственно-конкретное постижение мира – таинственно-прекрасного, «подробно-красочного», полного чудес. Данная исполнительская манера генетически связана с особой ролью «предметно-вещного аспекта» в эстетических представлениях, характерных для дальневосточного ареала. Ло Шии справедливо пишет об особом значении «предметно-вещного» начала в традиционном китайском представлении о красоте: «Красота, в отличие от европейской эстетики, воспринимается не столько зрительно или на слух, сколько «на вкус», в ней подчёркивается утончённая чувственность ... Это прекрасное, родившееся из физических органов чувств, абсолютно не схоже с западным понятием прекрасного»<sup>18</sup>.

В качестве гипотезы можно предположить, что специфические качества агогики и микродинамики у

пианистов-представителей стран Дальнего Востока, помимо всего прочего, имеют корни в речевом интонировании и связаны с тональной языковой природой. Специфика некоторых дальневосточных языков, где мелодическое варьирование высоты звука в ряде случаев способно изменить смысл слова, придаёт интонационным контурам речи особую рельефность. Существенно, что тональные свойства ярко выражены в китайском языке; в японском и корейском они присутствуют в значительно меньшей степени. При этом отмеченные качества фортепианного интонирования наиболее отчётливо проявляются именно у китайских пианистов, что может служить подтверждением данной гипотезы<sup>19</sup>.

Пути адаптации европейского пианистического неоромантизма к традициям дальневосточной культуры достаточно сложны и неоднозначны. Стилиевые поиски дальневосточных пианистов в сфере восточного романтизма подчас противоречивы и не всегда приводят к достаточно убедительным результатам. В частности, по мнению многих профессионалов и любителей фортепианного искусства, противоречиями отмечено творчество одного из самых известных и перспективных молодых пианистов современности – Ланг Ланга. Типичная для дальневосточных пианистов «чувственно-конкретная» рельефность детализации в сочетании с исключительно эмоциональной, нередко экзальтированной манерой индивидуального исполнительского высказывания нередко приводит пианиста к известной вычурности и некоторой «салонности» – особенно в масштабных драматических полотнах (Первый концерт Чайковского, Второй концерт Рахманинова и пр.). Упрёки подчас раздаются и в адрес Мицую Учида: так тончайшая изысканность в интерпретации деталей динамического и ритмического рисунка сонат Шуберта, с точки зрения ряда авторитетных музыкальных критиков, приводит к тому, что «шубертовский мир выглядит излишне эфирным и идеализированным»<sup>20</sup>.

Итак, можно предположить, что *следствием процессов адаптации стилиевых тенденций европейского фортепианного неоромантизма к культурным традициям региона явилось утверждение в дальневосточном пианизме эстетических принципов восточного романтизма.*

Трудно предсказать пути дальнейших модификаций столь динамично развивающегося феномена, каковым является пианистическое искусство стран Дальневосточного региона. Очевидно, однако, что стилиевая палитра национальных школ Японии, Китая, Кореи будет расширяться и видоизменяться. В то же время, восточный романтизм в фортепианном исполнительстве Дальнего Востока, по-видимому, далеко не исчерпал своих потенциалов и способен сохранить свою художественную притягательность в ходе дальнейшей эволюции, поскольку связан с коренными свойствами дальневосточной культуры.



## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Михайлов М. Этюды о стиле в музыке. – М., Музыка, 1990. – С. 255.

<sup>2</sup> Дрожжина М. Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века: дис. ... д-ра искусствоведения. – Новосибирск, 2005. – С. 67-68.

<sup>3</sup> В то же время, разумеется, можно указать на достаточно многочисленные примеры высоких творческих достижений дальневосточных пианистов и в интерпретациях произведений национальных авторов.

<sup>4</sup> См. напр.: Игнатонис Э. Некоторые тенденции развития современного фортепианного исполнительства [Электронный ресурс] // Исполнительское искусство: проблемы истории, теории, интерпретации. – URL: /www.gachmaninov.ru/merzhanov/page/ignatonis.htm.

<sup>5</sup> Кандинский-Рыбников А. Эпоха романтического пианизма и современное исполнительское искусство // Музыкальное исполнительство и педагогика: история и современность: сб. ст. – М., Музыка, 1991. – С. 206.

<sup>6</sup> Чинаев В. Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII-XX веков: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. – М., 1995. – С. 13.

<sup>7</sup> Ло Ши. Симфонические жанры в контексте китайской музыкальной культуры: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2003. – С. 20. О доминировании континуального начала в музыкальной культуре народов Дальнего Востока см.: Алкон Е. Музыкальное мышление Востока и Запада. Континуальное и дискретное. – Владивосток: изд-во Дальневосточного ун-та, 1999.

<sup>8</sup> См. стилевые характеристики, крупнейших пианистов XX столетия в трудах: Рабинович Б. Исполнитель и стиль // Критико-публицистические этюды. – М.: Сов. композитор, 1981. – Вып. 2; Чинаев В. Указ. соч.; Драч Н. Основные стилевые тенденции в отечественном фортепианном искусстве второй половины XX века: дис. ... канд. искусствоведения. – Астрахань, 2006.

<sup>9</sup> Таблицу исполнительских стилевых моделей см.: Драч Н. Указ. соч. С. 159–160.

<sup>10</sup> Там же. С. 126.

<sup>11</sup> «Из исполнительского искусства нового времени уходят (или, во всяком случае, сильно лимитируются) те обязательные стилевые характеристики, которые определяли облик исполнителя-романтика ... поэтическое наитие и абсолютная непосредственность “автобиографического” музицирования вытесняются знанием, исторически накопленным опытом, “школой” чувствований» (Чинаев В. Указ. соч. С. 29).

<sup>12</sup> Смирнов М. К вопросу о национальном исполнительском стиле // Эстетические очерки. – М., 1977. – Вып. 4. – С. 158.

<sup>13</sup> Каганович С. Русский романтизм и Восток: специфика межнационального взаимодействия. – Ташкент, 1984. – С. 58–64.

<sup>14</sup> Пригарина Н. К вопросу о характере романтизма в восточных литературах XX в. // Неизменность и новизна художественного мира: сб. ст. – М., Ист. вост. РАН, 1999. – С. 158.

<sup>15</sup> «Китайская фортепианная педагогика критически относится к слишком смелым, открытым внешним выражениям ... Конфуцианцы считали, что ... человеческое чувство не должно слишком явно проявлять себя внешними физическими действиями» (Бянь Мэн. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры: дис. ... канд. искусствоведения. – СПб., 1994. – С. 107–108).

<sup>16</sup> The New Grove Dictionary of Music and Musicians. – Second Edition. – 2001. – V. 26. – P. 25.

<sup>17</sup> «В то время как западный романтизм вопиет о разрыве со всем и вся, восточный клянется в верности Учению, Книге, Преданию» (Пригарина Н. Указ. соч. С. 145).

<sup>18</sup> Ло Ши. Указ. соч. С. 19–20. «Чувственную осязаемость детали» у китайских артистов при интерпретации европейской музыки отмечает и Ву Гуолинг (Ву Гуолинг. Китайская исполнительская интонация в европейской вокальной музыке XIX–XX веков: дис. ... канд. искусствоведения. – Одесса, 2006. – С. 127).

<sup>19</sup> Влияние данных особенностей языка на интерпретацию китайскими артистами вокальных произведений европейского музыкального искусства исследует Ву Гуолинг (Ву Гуолинг. Указ. соч. С. 9–19).

<sup>20</sup> The New Grove Dictionary of Music and Musicians, – Second Edition. – 2001. – V. 26. – P. 25.

**Айзенштадт Сергей Абрамович**

кандидат искусствоведения,  
профессор кафедры специального фортепиано  
Дальневосточной государственной академии искусств



А. Н. ПАВЛОВСКИЙ

Московская государственная консерватория  
им. П. И. Чайковского

УДК 78.071.2

## НАТАЛИИ ШАХОВСКОЙ ПОСВЯЩАЕТСЯ...

27 сентября 2010 года музыкальный мир отметил 75-летний юбилей прославленной российской виолончелистки, народной артистки СССР Наталии Николаевны Шаховской. Прошедшие в Москве торжественные мероприятия,



связанные с чествованием музыканта мирового уровня, были ознаменованы весьма знаменательным событием – на одном из концертов в Московской консерватории состоялась премьера очередного нового сочинения, посвящённого Магистру виолончельной музыки. Молодой московский композитор Алексей Курба-

тов представил публике *Andante* для виолончели и струнного оркестра, написанное специально к юбилею. Премьера, прошедшая с огромным успехом, заставила вспомнить, что подобных посвящений в жизни профессора Московской консерватории было немало. А это – явное свидетельство признания музыкальным сообществом несомненно выдающегося исполнительского таланта Н. Н. Шаховской.

Стремительная исполнительская карьера виолончелистки, начавшаяся еще в 1950-е годы, была по достоинству оценена и специалистами, и любителями музыки на престижнейших международных музыкальных конкурсах в Праге (1961, вторая премия) и Москве (1962, первая премия). В 1962 году на Втором Международном конкурсе имени П. И. Чайковского в Москве состоялся соревновательный дебют виолончелистов. Н. Н. Шаховская стала первой победительницей этого крупнейшего музыкального состязания в данной специальности.

После столь блистательного триумфа о её ярчайшем даровании писали многие музыканты:

– М. Л. Ростропович: «Наталья Шаховская – артистка большого таланта. Её искусство глубоко содержательно, виолончель в её руках звучит многокрасочно и объёмно; она умеет крупную форму писать большими мазками»<sup>1</sup>.

– Д. Б. Шафран: «Игра Н. Шаховской проникнута широким дыханием, отличается огромной волевой собранностью и настоящим артистизмом. Она властно заставляет слушать себя, захватывает внимание публики с первой же ноты»<sup>2</sup>.

– Т. А. Гайдамович: «... яркая, драматическая актриса – так рельефны и словно зримы были создаваемые ею образы, с такой непреклонной силой от одного эпизода к другому заставляла она следить за всегда напряжённо разворачивающимся “действием”... Артистке свойственно какое-то удивительно острое ощущение современности»<sup>3</sup>.

Безусловно, огромную роль в воспитании Н. Н. Шаховской как неповторимой индивидуальной личности в области концертного исполнительства сыграли её учителя. Первыми наставниками виолончелистки были опытнейшие педагоги Московской средней специальной музыкальной школы-десятилетки имени Гнесиных Д. Б. Любкин – ученик Л. В. Ростроповича в Саратовской консерватории (1923–1925) и А. К. Федорченко – ученик А. К. Власова в ГМПИ имени Гнесиных. Затем она поступила в Московскую консерваторию в класс профессора С. М. Козолупова, завершив своё образование в аспирантуре у М. Л. Ростроповича.

Занятия с великим артистом открыли молодой виолончелистке окно в широчайший мир музыки. «Само общение с ним заставляло мыслить более масштабно, крупно, глубоко»<sup>4</sup>. Работа была захватывающей и очень интенсивной. Иногда занятия заканчивались за полночь, а ближайший урок для работы над новым сочинением назначался на следующее утро<sup>5</sup>.

В это же время началась исключительно успешная и интенсивная концертная деятельность Н. Н. Шаховской. Она блистательно выступала в Москве, Ленинграде, заставляла восторгаться своим мастерством слушательскую аудиторию Еревана, Тбилиси, Фрунзе (Бишкек), Кишинёва, Ташкента и других столиц тогдашних союзных республик, объехала с гастролями бесчисленное количество городов СССР. Самые тёплые отзывы в прессе последовали на её концерты в Одессе, Батуми, Николаеве, Куйбышеве, Рязани, Перми, Барнауле. «Игра на виолончели Н. Шаховской очень эмоциональна, в ней нет места равнодушию, пассивности или холодному созерцательному отношению к произведению. В исполнительской манере концертантки ясно ощущается волевое начало, горячий художественный темперамент и тяготение к глубоко драматическим страницам инструментальной музыки», – писала одна из газет в шестидесятые годы<sup>6</sup>.

Зарубежные гастроли Н. Н. Шаховской начались вскоре после её победы на конкурсе имени А. Дворжака в Праге. Восторженный приём был оказан ей в Норвегии: «Снова и снова вызывала на сцену возбуждённая публика Наталию Шаховскую... Какая непринуждённость, какая свобода и вместе с тем какой темперамент! У Шаховской замечательная школа, высокая музыкальная культура... Чудится, что виолончелистка что-то рассказывает нам, и в этом рассказе есть нечто столь захватывающее, что его хочется слушать без конца»<sup>7</sup>.

Наталья Шаховская приняла участие в крупнейших международных фестивалях в Эдинбурге, Праге, Афинах, Белграде, Берлине, Кромберге. «Восхитительной исполнительницей... была солистка Наталья Шаховская... Её

звук приводил в восторг своей красотой», – читаем в зарубежном издании<sup>8</sup>. Виолончелистка неоднократно объехала всю Европу, выступала в Японии, Южной Корее, Канаде и других странах, получив всемирное признание. Её партнёрами на сцене были многие выдающиеся дирижёры – К. Зандерлинг, Д. Китаенко, К. Кондрашин, К. Мазур, Н. Рахлин, Г. Рождественский, М. Ростропович, В. Спиваков, А. Хачатурян, М. Шостакович. В 1964 году она входила в состав трио вместе с Е. Малининым (фортепиано) и Э. Грачом (скрипка). В камерных программах Н. Шаховская неизменно концертировала с пианисткой, народной артисткой Дагестана Азой Аминтаевой, а после её кончины (1996) – с заслуженной артисткой России, профессором Московской консерватории Галиной Брыкиной.

Исполнительский стиль Н. Н. Шаховской отличается сочетанием искренности с глубиной, он лишён повышенной аффектации и самодовлеющей виртуозности. Рецензенты неизменно отмечали: «Необычайная простота и искренность отличают исполнительскую манеру Шаховской, обладающей безукоризненной интонацией, виртуозностью. Концертантка прекрасно владеет всеми видами виолончельной техники. Её штрихи очень выразительны, но главное – это звук. Её виолончель поёт»<sup>9</sup>.

Подобные отзывы о незабываемой игре Н. Шаховской можно продолжать бесконечно. Однако помимо многочисленных её исполнительских достоинств стоит отметить и ещё одно, в высшей степени положительное качество виолончелистки, которое заключается в постоянном интересе к современному концертному репертуару. Подобное стремление максимально расширить границы звучащих на сцене исторических эпох и индивидуальных композиторских стилей, возможно, было инициировано тесными контактами с первооткрывателем в этой области М. Ростроповичем. Особую заслугу Шаховской составляет знакомство отечественной публики с произведениями Бриттена, Барбера, Стравинского, Денисова, Б. Чайковского, Эшпая и многих других авторов.

Не удивительно, что именно в этот период у молодой талантливой исполнительницы стали завязываться творческие контакты со многими отечественными композиторами. На протяжении последующих 20 лет, связанных с интенсивной концертной деятельностью Н. Шаховской, свои произведения виолончелистке писали Л. Книппер (Концерт-поэма для виолончели с камерным оркестром, 1970), С. Губайдулина («Detto-II» для виолончели и ансамбля инструментов, 1972), А. Хачатурян (Соната-фантазия для виолончели соло, 1974), С. Цинцадзе (24 прелюдии для виолончели и фортепиано, 1980), Н. Сидельников (Симфония-соната для виолончели и фортепиано, 1982), С. Беринский (Концерт для виолончели с оркестром № 2, 1986). Шаховская была первой исполнительницей посвящённых ей опусов.

Обращает на себя внимание тот факт, что все указанные произведения являются достаточно крупными композициями, что говорит о величайшей степени доверия авторов выдающейся виолончелистке, способной справиться на сцене с любыми трудностями. Если речь идёт о прелюдии, то композитор создаёт развёрнутый цикл

(С. Цинцадзе), если о сонате, то она по замыслу автора приближается к симфонии (Н. Сидельников). Остальные сочинения, адресованные Н. Шаховской, являются концертами для виолончели с различными по составу оркестрами: камерным – у Л. Книппера, большим – у С. Беринского, ансамблем инструментов у С. Губайдулиной. На названных сочинениях остановимся подробнее.

Хронологически первой в этом ряду стоит концертная композиция Льва Книппера (1898–1976), которая была создана им в Карелии. На титульном листе рукописи имеется запись, сделанная рукой автора, – «Сорттавалльские закаты»<sup>10</sup>.

Замысел композитора не ограничивается пейзажными зарисовками. В одночастном романтическом Концерт-поэме звукописные картины сплетаются с эпизодами, полными философских размышлений, мучительных терзаний мятущейся творческой природы, обретающей гармонию в природе. Суровая сдержанность северного края, его сила и незабываемость дают герою возможность найти необходимую в жизни опору.

Композиция концерта довольно своеобразна: соединение черт концертного жанра и поэмы предоставляет автору необходимую свободу, позволяя ему решать проблему формы достаточно индивидуально.

Свободная ритмика, усложнённая переменностью метра, хроматическая ладовость, разнообразие и острота исполнительских штрихов заставляют солирующий инструмент звучать экспрессивно, на пределе возможностей. Видимо, именно с такими драматическими образами ассоциировалась у композиторов индивидуальная исполнительская манера Н. Шаховской. Думается, «главный герой» концертного сочинения Книппера был близок виолончелистке, которую влекли, по словам Т. Гайдамович, «острые, внезапные столкновения мыслей и настроений, часто трагических, но всегда мужественных и страстных»<sup>11</sup>.

Год спустя после исполнения Концерт-поэмы Л. Книппера Н. Шаховская обратилась с предложением создать сочинение для виолончели с оркестром к С. Губайдулиной<sup>12</sup>. Это время было для композитора очень непростым, поскольку написанные ею произведения практически нигде не звучали: «Тот период запомнился мне как слишком сложный в отношении исполнений. С 1970 по 1980 годы мне с трудом удавалось организовать исполнение своих сочинений даже в небольшом зале Дома композиторов... Ответственные за организацию концертов просто вычёркивали мои произведения из программ»<sup>13</sup>. В такой ситуации просьба о создании виолончельного концерта со стороны успешной концертирующей виолончелистки, а также его исполнение Н. Шаховской (1973, Москва, дирижёр Константин Кримец) были смелым и весьма рискованным шагом.

В результате был написан одночастный концерт, вошедший в триаду сольных концертов Губайдулиной, которые составили своеобразную «инструментальную мессу» (проприй): фортепианный «Introitus», скрипичный «Offertorium» и виолончельное «Detto-II» в качестве Communion (заключительный раздел церковной службы, связанный с причащением)<sup>14</sup>. Подобный подход даёт возможность исполнителям, слушателям, исследователям

увидеть в качестве главных героев произведения не просто отдельного человека и толпу (солист и ансамбль инструменталистов), а пастора и паству, взаимоотношения которых проходят «несколько стадий: от отчуждения и неприятия к пониманию на уровне толпы, а затем – к пониманию (взаимопониманию) на уровне проповедника»<sup>15</sup>.

Виолончель в концерте практически персонафицирована, это «личность, несущая важную миссию, владеющая некоей мыслью, верой, правдой, которые она должна передать другим»<sup>16</sup>.

Название произведения «Detto» (термин «концерт» Губайдулиной целенаправленно избегается, поскольку здесь нет привычных для данного жанра «соревновательных» соотношений между солистом и оркестром, они гораздо сложнее и тоньше) буквально означает «Сказанное». Тем самым автор полностью оправдывает свободную композицию опуса, состоящую из последовательного чередования (своеобразного повествовательного развёртывания) нескольких различных эпизодов, замыкаемых в конце репризным возвратом начального материала<sup>17</sup>.

Виолончельный концерт № 2 Сергея Беринского (1946–1998), посвящённый Н. Шаховской, в отличие от композиций Книппера и Губайдулиной является циклическим произведением (автор обозначает в партитуре 2 части: *Allegro moderato* – *Adagietto*). Его можно отнести к сочинениям, ориентированным на симфонические принципы (об этом говорил сам композитор, считая все свои инструментальные концерты «симфониями для...»). Симфоническая логика в нём предстаёт прежде всего «как непрерывное движение от ещё неоформившихся мотивов к более целостным звукообразам, в изменении и взаимодействии которых кристаллизуется основная мысль произведения»<sup>18</sup>. При этом процесс станов-

ления и окончательный итог в Виолончельном концерте характеризуются настойчивым стремлением к Гармонии, хотя в нём нет финального оптимистического утверждения.

С. Беринский являет собой тип романтика-идеалиста, остро ощущающего трагическую расколоченность бытия и одновременно стремящегося к высотам Гармонии и Любви, к слиянию с природой и космосом. Он полагает, что крестный путь музыки XX века состоит в разрушении и новом обретении Красоты.

Подобный образный строй, высочайшая степень эмоционального напряжения Второго виолончельного концерта С. Беринского не могли привлечь внимания Н. Шаховской, они были близки её собственному исполнительскому темпераменту. Однако сценическая судьба сочинения оказалась краткой. Премьерное исполнение Концерта стало единственным.

В последующем в беседах виолончелистки с композитором, Н. Шаховская высказывала желание возобновить интерес исполнителей и слушателей к этому произведению<sup>19</sup>. В настоящий момент у юбиляра для этого имеются все возможности: поистине титаническая деятельность музыканта в области педагогики позволяет надеяться на «светлое будущее» многих виолончельных опусов. «Принадлежность к школе Н. Шаховской — марка, знак безусловного качества»<sup>20</sup>. Огромный класс учеников выдающейся виолончелистки, среди которых Кирилл Родин, Марина Тарасова, Денис Шаповалов, Наталия Савинова, Сурен Багратуни, Борис Андрианов, Андрей Дёмин, Наталья Хома (США, Бостон), Даниил Вейс (Чехия, Прага) и другие, вполне способны вернуть к жизни редко звучащие или вовсе не исполняющиеся на сцене концертные произведения многих современных композиторов.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Цит. по: Н. Шаховская // Беседы о педагогике и исполнительстве. – М., 1996. – Вып. 3. – С. 55.

<sup>2</sup> Шафран Д. Слушая виолончелистов //... Имени Чайковского: сб. ст. – М., 1966. – С. 109.

<sup>3</sup> Гайдамович Т. Радостная победа // Советская музыка. – 1962. – № 8. – С. 63.

<sup>4</sup> Шаховская Н. «И всё же веры в лучшее мне терять не хотелось бы...» / беседу вели О. Бугрова и В. Гридин // Музыкальная академия. – 1992. – № 3. – С. 146.

<sup>5</sup> Из бесед автора статьи с Н. Шаховской (октябрь 2010).

<sup>6</sup> Днепровская правда. – 1963. – 5 февраля.

<sup>7</sup> «Хочется слушать без конца» // Советская культура. – 1964. – 8 октября.

<sup>8</sup> Glasgow Gerald. – 1966. – 23.08.

<sup>9</sup> Коммуна (Воронеж). – 1964. – 5 ноября.

<sup>10</sup> Об этом см.: Гайдамович Т. Лев Книппер. Годы жизни. – М.: Композитор, 2005. – С. 141.

<sup>11</sup> Гайдамович Т. Радостная победа. С. 63.

<sup>12</sup> Из бесед автора статьи с Н. Шаховской (октябрь 2010).

<sup>13</sup> Об этом см.: Жизнь памяти. София Губайдулина беседует с Энцо Рестаньо // Холопова В., Рестаньо Э. София Губайдулина. – М.: Композитор, 1996. – С. 48–50.

<sup>14</sup> Холопова В. София Губайдулина: путеводитель по произведениям. – М.: Композитор, 2001. – С. 11.

<sup>15</sup> Шаг души: монографическое исследование В. Холоповой // Холопова В., Рестаньо Э. Указ. соч. С. 136.

<sup>16</sup> Там же. С. 137.

<sup>17</sup> Здесь исследователи в деталях трактовки формы могут не соглашаться друг с другом, а исполнители – расставлять свои акценты в разворачивающемся инструментальном действии.

<sup>18</sup> Ромашук И. Неоконченный портрет // Советская музыка. – 1989. – № 2. – С. 13.

<sup>19</sup> См. об этом: Шаховская Н. «Высказаться и услышать свой голос» / беседу вёл С. Беринский // Музыкальная академия. – 1992. – № 2. – С. 93.

<sup>20</sup> Кривицкая Е. Уметь заставить себя слушать // Культура. – 2005. – 29 сентября–5 октября.

**Павловский Антон Николаевич**

аспирант кафедры виолончели

Московской государственной консерватории

им. П. И. Чайковского





Л. Е. СЛУЦКАЯ  
Московская государственная консерватория  
им. П. И. Чайковского

УДК 78.072:37(2)

## О ФОРМИРОВАНИИ КАНАЛОВ КОММУНИКАЦИИ МЕЖДУ МУЗЫКАНТОМ-ИСПОЛНИТЕЛЕМ И ПУБЛИКОЙ

Взаимоотношения, складывающиеся между музыкантом-исполнителем и публикой, имеют огромное значение как для творческого становления художника, так и для развития художественного пространства культуры. От того, какое послание будет передавать своей публике музыкант, от того, сумеет ли он стать её лидером, поведёт ли её за собой в новые художественные миры или будет следовать сложившимся у неё стереотипам, зависит формирование уровня новой слушательской аудитории.

Каждый из талантливых молодых музыкантов, обучающихся в стенах специальных музыкальных учебных заведений, стремится достичь успеха и признания у своего будущего слушателя, установить прочный канал коммуникации, позволяющий ему напрямую обращаться «от сердца к сердцу». Для этого ему необходимо научиться вести творческий диалог со своим слушателем. Система профессионального музыкального образования должна создать такие условия, при которых молодой музыкант смог бы определить для себя, какое послание он хочет передать своей публике, почему он хочет передать именно его и как он должен это сделать.

Создание коммуникативного канала между музыкантом-исполнителем и публикой требует осмысления той социокультурной ситуации, в которой начинается творческая деятельность молодого музыканта. По утверждению многих современных исследователей, – историков, философов, социологов, культурологов, искусствоведов – сегодня, когда мы переживаем сложный переходный период, происходят серьёзные изменения, оборачивающиеся трансформацией культуры. Так, Н. А. Хренов считает, что «средства массовой коммуникации превратили в публику все группы и слои общества, что привело к нарушению сложившихся в культуре отношений между образовавшейся в элитарной среде постоянной, с одной стороны, и случайной, не приобщённой к искусству публике, с другой. Если постоянная публика – активный субъект истории искусства и творец культуры, то случайная публика пассивна, и её потребности и вкусы находятся за пределами утвердившихся в истории культуры ценностей ... Лидерство случайной публики в искусстве имело своим следствием возникновение и эскалацию массовой культуры, то есть культурную катастрофу, остающуюся не преодоленной до сих пор ... Постоянная публика – это активное

звено художественного процесса, и её исчезновение приводит к понижению уровня культуры» [6, с. 2].

Несомненно, деятельность каждого музыканта-исполнителя направлена на то, чтобы количество постоянных слушателей множилось, чтобы постоянная публика заполняла концертные залы, испытывая потребность в общении с подлинными произведениями искусства, а не с теми подделками, которые предлагает им в огромном количестве массовая культура. Однако, понятие «постоянная публика» не является однородным. Более того, постоянная публика далеко не всегда является «звеном художественного процесса», хотя её исчезновение действительно означает понижение уровня культуры, более того, оно может стать культурной катастрофой.

Постоянная публика – это сложное образование, в котором присутствуют различные типы слушателей. Обратимся к классификации Т. Адорно, в которой очень точно представлена иерархия художественных ценностей каждого из этих типов. От того, к кому из них будет обращаться молодой музыкант, зависит уровень и качество коммуникационного канала, создаваемого им. На самой нижней ступени «лестницы», по которой слушатель поднимается к постижению шедевров музыкального искусства, Т. Адорно размещает самый значительный по количеству принадлежащих к нему людей тип слушателя. Это слушатель, для которого музыка представляет собой сферу лёгкого и приятного времяпровождения, потребитель развлекательной музыки. Несомненно, такой слушатель тяготеет к тому «продукту», который предлагает ему массовая культура, поскольку «употребление» такого «продукта» не требует значительных духовных затрат, определённой подготовки, наличия художественно-эстетического опыта.

Следует ли сразу исключить для себя возможность общения с таким слушателем? Может ли он стать посетителем серьёзных концертов? Очень сложно ответить на эти вопросы, поскольку воспитание потребителя развлекательной музыки, формирование у него новых эстетических идеалов требует от музыканта-исполнителя сформированной потребности в художественно-просветительской деятельности, умения тонко и ненавязчиво формировать вкус публики, не готовой к серьёзной духовной работе. Чтобы открыть коммуникативный канал общения с потребителем исключительно развлекательной музыки, исполнителю необходимо не только блестяще

владеть всем арсеналом художественных средств, но и понимать огромную социальную и культурную миссию, возложенную на него. Ему необходимо понимать специфику музыкального восприятия, самым непосредственным образом связанную с различными социальными и духовными запросами, существующими в обществе, поскольку «социология музыки, для которой музыка значит нечто большее, нежели сигареты и мыло для статистических обследований рынка, требует не только осознания роли общества и его структуры, не только принятия к сведению простой информации о музыкальных феноменах, но и полного понимания музыки во всех её импликациях» [1, с. 10]. Так социология музыки становится частью профессиональной подготовки музыканта-исполнителя, одним из важнейших «механизмов», позволяющих открывать каналы музыкальной коммуникации.

В социологических исследованиях Т. Адорно сразу за потребителем развлекательной музыки размещён тип слушателя, который он считает особенно опасным для музыки, поскольку, по мнению исследователя, из неё выхолщивается сама суть музыкального искусства как саморазвивающейся живой художественной ткани. Что же это за тип и чем он опасен для молодого музыканта-исполнителя? Такой тип слушателя «презирает официальную музыкальную жизнь как истощившуюся и иллюзорную; но он не выходит за её пределы, а, напротив, спасается бегством в те периоды, которые, как он думает, защищены от преобладающего товарного характера, от фетишизации. Но благодаря своей статичности, неподвижности, он платит дань тому же фетишизму, против которого выступает. Этот по преимуществу реактивный тип может быть назван “рессантиментным слушателем”, то есть воспроизводящим былые формы реакции на музыку» [там же, с. 18].

«Рессантиментный слушатель» – слушатель, который никогда не руководствуется чувством, более того, он презирает чувственную сферу, обращается исключительно к разуму, к знанию. Это очень часто – высокообразованный профессионал, который не только «точно знает», как следует исполнять того или иного автора, но и требует, чтобы каждый исполнитель никогда не выходил за те чётко очерченные границы, которые им, как безупречным знатоком, обозначены.

Чем же он опасен для молодого, ещё не очень уверенного в себе музыканта-исполнителя? По мнению Т. Адорно, та точность интерпретации, которую такие слушатели требуют от исполнителя, «становится самоцелью, ведь для них дело не в том, чтобы адекватно представить и познать смысл произведений, а в том, чтобы ревностно следить за точностью и ни на йоту не отступить от того, что они считают исполнительской практикой прошлых эпох, а это само по себе весьма сомнительно» [там же].

И если молодой музыкант-исполнитель будет обращаться именно к этому слушателю, то ему грозит не только потерять собственную индивидуаль-

ность, но и потерять контакт с аудиторией, живущей в пульсирующем настоящем. Канал коммуникации не может быть полноценным, если один из партнёров (в данном случае – рессантиментный слушатель) полностью диктует собственные правила, навязывая исполнителю одно единственное, по его мнению, правильное решение.

Значит ли это, что в исполнении сочинений прошлых эпох не следует ориентироваться на сложившиеся традиции, что музыкант вправе допускать любые вольности в прочтении музыки старых мастеров? Ни в коей мере. Музыка великих мастеров прошлого несёт в себе столь яркое выражение эпох, в которые эти сочинения создавались, что постижение её обязательно требует высочайшей стилиевой культуры. Но при этом необходимо помнить, что все великие музыкальные творения далёкого прошлого вечно живы и юны благодаря тому, что наполняются трепетным дыханием современного музыканта-исполнителя, биением его сердца, в противном случае – это мумии, извлечённые из саркофагов и представляющие интерес исключительно в качестве музейного экспоната.

Но определённую сложность в создании музыкального канала коммуникации для молодого исполнителя несёт в себе и следующая категория, которую Т. Адорно характеризует в качестве «эмоционального слушателя». В чём же сложность обращения к такой категории слушателей, ведь эмоция – это обязательная составляющая музыкального контакта?

Если у предыдущего типа слушателя эмоция полностью вытеснена и музыка теряет способность обращаться от «сердца к сердцу», то здесь эта возможность открывается в полной мере. Но Адорно считает, что такой тип слушателя воспринимает музыку исключительно как средство «самопроецирования», не нуждаясь в контакте ни с композитором, ни с исполнителем.

Иначе говоря, для создания полноценно функционирующего музыкального канала коммуникации необходим диалог между композитором, исполнителем и слушателем. Только научившись вовлекать в такой диалог своих слушателей, молодой музыкант может предоставить возможность и для потребителя развлекательной музыки, и для эмоционального слушателя превратиться не только в «хорошего» слушателя, способного понимать своего партнёра по музыкальной коммуникации, но даже в «слушателя-эксперта». По определению Адорно, «слушатель-эксперт» – это вполне сознательный слушатель, от внимания которого не ускользает ничто и который в каждый конкретный момент отдаёт себе отчёт в том, что слышит ... Спонтанно следуя за течением самой сложной музыки, он все следующие друг за другом моменты – прошлого, настоящего и будущего – соединяет в своём слухе так, что в итоге выкристаллизовывается смысловая связь» [там же, с. 14].

Способен к творческому диалогу и «хороший слушатель», который, по определению Т. Адорно,

«тоже слышит не только отдельные музыкальные детали, он спонтанно образует связи, высказывает обоснованные суждения – судит не только по категориям престижа или произволу вкуса. Но он не осознаёт – или не вполне осознаёт – структурных импликаций целого. Он понимает музыку примерно так, как люди понимают свой родной язык, – ничего не зная или зная мало о его грамматике и синтаксисе, – неосознанно владея его имманентной музыкальной логикой. Этот тип имеют в виду, когда говорят о музыкальном человеке, если при этом вообще вспоминают о способности непосредственного и осмысленного следования за музыкой и не ограничиваются только тем, что некто «любит» музыку» [там же, с. 14–15].

Если молодой музыкант при создании музыкального канала коммуникации будет руководствоваться идеей формировать слушательскую аудиторию, способную не только чувствовать, но и осознавать смысловую связь в звучащем потоке, если он будет стремиться к осуществлению идеи творческого диалога, то пространство культуры обретёт новые социально-психологические механизмы для осуществления активного художественного общения.

Таким образом, современная система профессионального музыкального образования в сложной ситуации, сложившейся в последнее время в художественном пространстве культуры, обязана обеспечить молодого музыканта не только всеми необходимыми ему знаниями, умениями и навыками, но и точными представлениями о том, к кому он обращается, что такое «постоянная публика», которая будет посещать его концерты, что и почему он хочет сказать каждому из них. Совершенно очевидно, что проблема взаимодействия художника и его будущей публики сегодня должна рассматриваться в широком социокультурном контексте, а из этого следует, что современная система профессионального музыкального образования обязана познакомить будущего музыканта-исполнителя с универсальными механизмами художественного и культурного развития.

«Употребляя понятие “универсальный механизм”, – пишет Н. А. Хренов, – под ним мы подразумеваем некую тенденцию, актуализирующуюся в истории, измеряющейся большими длительностями времени, точнее, в истории культуры, время которой не совпадает с временем политической или социальной истории, оказывающейся в последние столетия весьма динамичной ... Возрождение культуры обернётся очередной политической шумихой, если не преодолеть социальные штампы восприятия культуры и не начать её воспринимать в собственном времени. Не только жизнь культуры необходимо прочитывать сквозь призму социологии, но и жизнь общества – сквозь призму самодвижения и саморазвития культурных процессов, являющихся самоценными» [6, с. 5]. Нельзя не согласиться с цитируемым автором, поскольку профессиональное музыкальное образование сегодня – это пространство, в котором молодой музыкант обретает возможность преодолевать социальные штампы восприятия культуры, учиться пользоваться универсальными механизмами, позволяющими ему создавать каналы музыкальной коммуникации, а, следовательно, учиться жить и действовать в «собственном времени», в собственном самоценном духовном пространстве, где живет музыка. Это сложно и ответственно, поскольку, пользуясь выражением В. Н. Холоповой, «трудно назвать такую область человеческого мироощущения, на которую не откликнулась бы музыка» [5, с. 316].

А это значит, что молодой музыкант неизбежно окажется в самом центре социальных и культурных процессов, происходящих в обществе. И если профессиональное музыкальное образование научит молодого музыканта жить и действовать в собственном времени, то он сможет через созданные им каналы коммуникации ощущать биение сердца своей эпохи, передавать партнёрам по коммуникации сокровенные мысли и чувства, получая от них поддержку и опору в своих самых смелых начинаниях. Именно это и является гарантией самореализации и самоактуализации личности в избранной ею сфере профессиональной деятельности.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Адорно Т. В. Избранное. Социология музыки. – М.; СПб., 1999.
2. Межуев В. М. Идея культуры. – М., 2006.
3. Орлов Г. А. Древо музыки. – СПб., 2005.
4. Психология художественного творчества. – М., 2003.
5. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. – СПб., 2000.
6. Хренов Н. А. Публика в истории культуры. Феномен публики в ракурсе психологии масс. – М., 2007.

### Слуцкая Лариса Евдокимовна

кандидат искусствоведения,  
проректор по учебной работе, профессор  
кафедры истории и теории исполнительского искусства  
Московской государственной  
консерватории им. П. И. Чайковского



Р. Ю. ШАЙХУТДИНОВ

Уфимская государственная академия искусств  
им. Загира Исмагилова

УДК 78.071.2-6

## О СТАНОВЛЕНИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО БАЯННО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА БАШКИРИИ

Первое десятилетие XXI столетия для всех баянистов – композиторов, исполнителей, педагогов, исследователей проблем развития народно-инструментального искусства было окрашено в особые тона: в 2007 году исполнилось 100 лет русскому баяну (именно 1907-м годом датируется изготовление мастером П. Е. Стерлиговым по заказу Я. Ф. Орланского-Титаренко инструмента под названием «баян»). Знаменательной дате было посвящено значительное количество концертов, фестивалей, конкурсов, научно-практических конференций как у нас в стране, так и за рубежом. Безусловно, внешним поводом явился сам юбилейный рубеж, но, вместе с тем, принципиально важен объёмный информационный массив, включающий оригинальные сочинения для баяна, записи интерпретаций выдающихся исполнителей, исторические исследования, касающиеся аспектов становления и развития баянного искусства и самих технических и художественно-выразительных особенностей инструмента и мн. др. Всё перечисленное настоятельно требует изучения, осмысления и систематизации.

В современных культурно-исторических реалиях исполнительство и преподавание игры на баяне является неотъемлемой частью мировой музыкальной панорамы. В нашей стране знаковым событием, «точкой отсчёта» в академическом направлении стал первый в истории сольный концерт в двух отделениях ленинградского баяниста П. А. Гвоздева (1905–1969), состоявшийся, по свидетельству М. И. Имханицкого, 22 мая 1935 года в Концертном зале Общества камерной музыки в Ленинграде [3]. Программу концерта составили переложения для баяна сочинений И. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Ф. Шопена, П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова, М. М. Ипполитова-Иванова, А. К. Глазунова и др.

К концу 30-х – началу 40-х годов XX века звучание баяна на концертной эстраде и по радио приобретает регулярный характер. Репертуар баянистов обогащается за счёт академических сочинений – переложений сочинений композиторов-классиков. Росту профессионального исполнительства на баяне во многом способствовало проведение Первого всесоюзного смотра исполнителей на народных инструментах в Москве в 1939 году. Первую премию конкурса завоевал Иван Паницкий, Вторую – гармо-

нист из Казани Файзулла Туишев, почётный диплом был присуждён Алексею Онегину [3, с. 212]. Само распределение мест на вышеназванном конкурсе ясно подчёркивает два основных магистральных направления, по которым и будет развиваться в последующие годы баянное искусство в нашей стране: *академическое*, связанное со всё большей профессионализацией и классическим репертуаром, и *любительское* (речь в данном случае, конечно же, идёт лишь об истоках явления, но никак не об оценке художественных достижений). Последнее соединено с традициями народного музицирования, определяется преимущественно фольклорными истоками как в исполнительской манере, так и в особенностях инструментария и репертуарной политики.

Именно народные истоки баянного исполнительства, манера интонирования, близкая широкому слушателю, мобильность и относительная простота в овладении основными исполнительскими приёмами обусловили повсеместное распространение баяна в годы Великой Отечественной войны, как инструмента сольной и аккомпанирующей функций. Укажем также, что несмотря на нелёгкие условия военного времени, ситуация перевода многих предприятий в города тыла способствовали культурному развитию провинции. Так, например, в Уфу в годы войны был эвакуирован один из заводов Рыбинска. Вместе с заводом прибыла значительная часть оркестра русских народных инструментов (руководитель Н. Мешалкин), активно концертировавшего в 1940-е гг. и в значительной мере способствовавшего актуализации музицирования на баяне, домре, балалайке на территории Башкирии.

Закономерно, что именно в послевоенные годы развитие баяна – звучащего «элемента», столь значимого в структуре культурной жизни страны, выходит на принципиально новый уровень: в 1948 году в Государственном музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных открывается кафедра народных инструментов. Известно, что деятельность самостоятельной кафедры с её последующим, весьма интенсивным развитием, дала мощный импульс к введению практики открытия кафедр аналогичного профиля во многих высших учебных заведениях искусства и культуры. В Ленинграде, Свердловске, Саратове, Новосибирске, Ростове-на-Дону и других



городах начинается кропотливая работа по подготовке высокопрофессиональных музыкантов-народников, разработке основ методики и теории преподавания. Ныне историческая дистанция позволяет констатировать, что в число центров баянного искусства, возникших на территории страны во второй половине XX столетия, вошла столица Башкортостана – Уфа.

Основные вехи становления и развития профессионального баянно-исполнительского искусства Башкортостана можно определить следующими датами:

1940 г. – начало профессиональной деятельности Тагира Каримова – автора первых, зафиксированных в нотном тексте, оригинальных сочинений для баяна в Башкирии;

1944 г. – официальное открытие отдела народных инструментов в Уфимском техникуме (училище) искусств<sup>1</sup>;

1961 г. – открытие в Уфе Учебно-консультационного пункта Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных;

1968 г. – открытие Уфимского государственного института искусств с включением в структуру вуза совместной кафедры хорового дирижирования и народных инструментов (зав. кафедрой – М. П. Фоменков);

1970 г. – открытие самостоятельной кафедры народных инструментов (зав. кафедрой – В. Ф. Беляков).

О первых баянистах-исполнителях и педагогах республики мы знаем благодаря воспоминаниям очевидцев. Касаясь становления профессионального исполнительства, сошлёмся на авторитетное мнение профессора М. П. Фоменкова: «Первыми музыкантами в Уфе, для которых исполнительство на баяне стало профессией, были мои братья – Алексей, Александр и Иван Фоменковы. Они работали в профессиональных и любительских коллективах аккомпаниаторами... Алексей и Александр Фоменковы были аккомпаниаторами Башкирского государственного ансамбля народного танца, созданного в 1939 году» [цит. по: 7, с. 77]. Братья Фоменковы явились и авторами первых простейших обработок народных мелодий для баяна. Нотный материал этих пьес не сохранился, так как не был зафиксирован авторами в окончательном варианте, что позволяет предположить импровизационный характер исполнения и изложения нотного текста. Проработав в ансамбле около двух лет, братья Фоменковы ушли на фронт. Баянистом-аккомпаниатором танцевального коллектива становится Тагир Каримов<sup>2</sup>, в 1940 году приглашённый хореографом, основателем Башкирского ансамбля народного танца Файзи Гаскаровым для работы в Башкирской филармонии в качестве солиста-баяниста и концертмейстера (в 1942 году, до отправки М. П. Фоменкова на фронт, состоялись

выступления дуэта: Тагир Каримов – Михаил Фоменков).

Ещё будучи мальчиком, играя на тальянке и участвуя в конкурсе на районном сабантуе, Каримов выигрывает главный приз – двухрядную гармонику русского строя. Несомненно, этот диатонический инструмент, имея более широкие ладовые и технические возможности, чем тальянка, расширил мелодический кругозор будущего композитора. Значительную роль в музыкальном развитии и образовании Каримова сыграл композитор, ученик Н. А. Римского-Корсакова Антон Александрович Эйхенвальд, находившийся в Уфе в 1940-х годах. Как отмечает музыковед С. И. Махней, – «конец 30-х – начало 40-х годов для Башкирии были временем становления музыкального искусства и фольклористики. Эйхенвальд, имея значительный опыт работы фольклориста, продолжил здесь свою деятельность как учёный-этнограф... руководил кружком повышения квалификации молодых башкирских композиторов, участвовал в обсуждении произведений...» [4, с. 64]. В занятиях с Эйхенвальдом Тагиром Шакирьяновичем были получены знания по теории музыки, гармонии, основам композиции.

Именно перу Т. Ш. Каримова (1912–1970) принадлежат первые оригинальные сочинения для баяна в республике, в том числе первое национальное произведение крупной формы – Концертино для баяна и ансамбля народных инструментов (впоследствии было инструментовано для оркестра народных инструментов преподавателем Уфимского музыкально-педагогического училища № 2 Ф. Х. Сайфулиным).

В авторской интерпретации Концертино особое внимания заслуживает тонкое владение Каримовым приёмами связного, кантиленного звуковедения. В традициях народной музыки композитор применяет вариационное развитие материала. Небольшая искромётная каденция, приводящая к репризе, в которой разрабатываются два основных тематических образа, выводит на качественно новый уровень использование элементов виртуозности в сочинениях национального репертуара<sup>3</sup>.

В числе пьес, написанных Т. Каримовым в малых формах, выделяется Музыкальная картинка «Проводы» (1942). Автор раскрывает чувства и переживания бойцов, уходящих на фронт. Новаторский для своего времени характер носят звукоизобразительные эпизоды, построенные на подражании движению поезда (от медленной раскачки к последующему *accelerando* и *Piu mosso*), свисткам вагоновожатого. Композитор использует кластеры, обострённые, альтерированные созвучия и т. д. Пьеса перекликается с известной зарисовкой Анатолия Шалаева «В путь», также содержащей характерные звукоподражательные моменты (написана предположительно в 1940-х гг., издана в 1964 г.). Вместе с тем, особый образный колорит

пьесы, её интонационный строй определяет цитирование Каримовым в качестве темы основного раздела татарской народной песни «Уфа – Чилэбе».

В списке наиболее зрелых сочинений композитора, и поныне входящих в репертуар баянистов, укажем Экспромт («Легенда о лебединой верности»), Вариации на башкирскую народную тему «Шесть джигитов», Весёлый танец<sup>4</sup>.

Возвращаясь к истории ансамбля танца, как площадки для выступлений баянистов республики (с наличием широкой отечественной, а позже и зарубежной публики), укажем, что в 1943 году в ансамбль приглашается талантливый баянист В. Масленников. К 1955 году с его участием формируется трио В. Масленников – А. Султанов – Ю. Осипов, которое в 1960 году, с приходом в коллектив Р. Фасхетдинова, становится квартетом. Показательно, что трио, а позже квартет, наряду с исполнением основной аккомпанирующей роли в ансамбле, неизменно выступали в концертах с сольными номерами. Уже в 1960-е годы участники коллектива играют на многотембровых готово-выборных инструментах, изготовленных известным баянным мастером В. А. Фигановым. Формированию оригинального баянного репертуара, равно как и созданию вдохновенной музыки ко многим хореографическим миниатюрам, способствовало сотрудничество коллектива с видным известным татарским композитором А. С. Ключарёвым.

Анализируя деятельность первых преподавателей по классу баяна, необходимо указать, что в старейшей музыкальной школе республики – ныне ДМШ № 1 г. Уфы им. Н. Сабитова – класс баяна был открыт в 1947 году, а родоначальниками основных традиций на этапе становления народно-инструментального искусства в Башкирии явились педагоги народного отдела Уфимского училища искусств, открытого в 1944 году. В. А. Жирнов и

В. Н. Линник указывают, что первыми преподавателями отдела народных инструментов Уфимского училища искусств (УУИ) стали В. С. Диденко, Г. П. Пружанский, П. С. Петров [2]. На фото – первые преподаватели отдела народных инструментов УУИ с учениками (сидят, слева направо: Ф. А. Маркевич, П. С. Петров, И. П. Фоменков).

Несмотря на отсутствие высшего профессионального образования, каждый из этих музыкантов-энтузиастов внёс ощутимый вклад в подготовку башкирских баянистов. Так, в классе В. С. Диденко учились М. П. Фоменков, Ф. А. Маркевич, Ф. М. Сиразетдинов. В числе учеников П. С. Петрова – Н. Я. Инякин, Л. К. Ахтямова, Р. А. Фасхетдинов. С 1946 года к преподаванию баяна в училище приступает М. П. Фоменков, проработавший в УУИ десять лет и подготовивший за это время В. Г. Морозова, Ф. Х. Сайфуллина, Н. А. Асадуллина, Н. К. Балашова. Его брат – И. П. Фоменков за более чем 35-летнюю педагогическую деятельность (с 1947 г.) выпустил свыше ста специалистов, в числе которых А. К. Кукубаев, Б. М. Гайсин, З. Ф. Муслимов, В. Н. Гулин и др.

Говоря об основоположниках национального баянного репертуара, наряду с Т. Ш. Каримовым, необходимо особо выделить имена Н. Я. Инякина и А. К. Кукубаева, также преподававших в УУИ.

*Николай Яковлевич Инякин* (1932–1974) начинает работать на отделе народных инструментов в 1957 году после окончания Рижской государственной консерватории по классу композиции. Творческое наследие Инякина многообразно. Это симфоническая поэма «Буревестник», сюита «Сабантуй» для оркестра русских народных инструментов, камерные инструментальные сочинения. Именно Инякин реализовал первый для башкирских композиторов опыт синтеза баяна и симфонического оркестра – масштабный по

художественному замыслу и продолжительности звучания (около 35 мин.) Концерт для баяна и симфонического оркестра (написан в 1967 году)<sup>5</sup>.

Немалое внимание композитор уделял репертуару для юношества. Яркой образностью отмечены две тетради пьес для баяна «Весёлые картинки» (по 12 миниатюр в каждой). В числе учеников Инякина: В. В. Башинский, Л. Г. Чумаченко, В. В. Чалов, Н. С. Бачурин, В. Е. Данилов, А. М. Берников.

*Анатолий Кукубаевич Кукубаев* (1937–2002) – композитор, дирижёр, инструментовщик на отделе народных инструментов УУИ свою деятельность



Первые преподаватели отдела народных инструментов Уфимского училища искусств с учениками, 1957 г.

начал в 1964 году. Выпускник ГМПИ им. Гнесиных (класс А. А. Лубенникова), к моменту окончания вуза уже имел несколько сочинений, опубликованных в издательствах «Музыка» и «Советский композитор» и привлёкших внимание исполнителей своей оригинальностью. В числе сочинений Кукубаева: Марийская рапсодия (1986), Башкирская сюита для оркестра русских народных инструментов (1989), кантата «Башкирия – родная земля» на сл. Ю. Адрианова (1987), поэма «Легенда» для симфонического оркестра (1996) и др. Наиболее значимыми баянными произведениями считаются «Тема с вариациями» и Скерцо ми минор. Среди учеников Анатолия Кукубаева: Р. Ю. Шайхутдинов, Н. И. Махней, А. В. Беляев, Р. А. Ярмухаметов.

В последние годы на территории Башкирии открываются несколько музыкальных училищ: Салаватское (1961), Октябрьское (1969), Давлекановское (1969), Учалинское (1972). В то же время необходимость выведения в республике музыкального образования на качественно новый уровень ставила вопрос об открытии высшего музыкального учебного заведения. В 1961 году в Уфе открывается Учебно-консультационный пункт (УКП) Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных. В 1960-е годы организация заочного обучения музыкантов с выездом к ним профессуры столичных вузов была первым подобным опытом в системе отечественного музыкального образования. Руководитель УКП, профессор Р. М. Бикмухаметова пишет об этом: «Актуальность открытия в Башкортостане УКП для начала 1960-х годов была исключительной. Это был мощный импульс к общему подъёму музыкальной культуры республики» [1, с. 51]. С 1963 года заведующим кафедрой народных инструментов УКП становится выпускник ГМПИ им. Гнесиных, лауреат международного конкурса «Кубок мира» (Прага, 1962) Вячеслав Филиппович Беляков. Среди педагогов, «приезжих» профессоров кафедры – выдающие-

ся музыканты-народники Н. Я. Чайкин, С. М. Колобков, Б. М. Егоров, Ю. Н. Шишаков, А. А. Лубенников, преподаватели из Уфы – Н. Я. Инякин, Б. П. Тевс, А. К. Кукубаев и (несколько позднее) В. К. Моисеев, Г. Г. Бажанов, В. И. Литвин.

Деятельность выпускников УКП, представлявших города и районы Башкирии, а также других регионов страны, позволила значительно поднять уровень преподавания игры на народных инструментах, инициировать усиление интереса к баянному искусству.

Именно благодаря педагогам УКП 5 марта 1962 года состоялся первый концерт на готово-выборном баяне в Уфе. В первом отделении концерта «Картинки с выставки» Мусоргского исполнил пианист Валерий Стародубровский, а во втором отделении выступил баянист Борис Егоров. По воспоминаниям самого Бориса Михайловича (в беседе с автором данных строк) программу его выступления составили «в основном фортепианные переложения – Глинка, Рахманинов, Лист, Альбенис...».

Плодотворная работа УКП логично привела к открытию в Уфе творческого вуза – Уфимского государственного института искусств (1968). Статус самостоятельной творческой единицы кафедра народных инструментов УГИИ обрела 6 января 1970 года. Её возглавил В. Ф. Беляков, имевший успешный опыт преподавания в УКП ГМПИ им. Гнесиных. Первыми педагогами кафедры стали выпускники гнесинского института: Б. П. Тевс, Г. Г. Бажанов, В. К. Моисеев, В. И. Литвин. В 1969 году в штат кафедры приглашаются Ю. А. Селезнёв, Е. С. Тейтельман, Г. Д. Лысенко, в 1970-м – Л. К. Ахтямова, Е. А. Кудинов, В. А. Башенёв, Н. Я. Инякин, А. К. Савицкий, в 1971-м – М. Б. Голубицкий, Р. Г. Рахимов, в 1972-м – Р. Ю. Шайхутдинов, В. В. Фильчёв, в 1973-м – Л. Г. Чумаченко, 1974-м – В. П. Суханов, С. М. Тюфяков и др.

Открытие кафедры народных инструментов явилось, с одной стороны, завершением этапа становления профессионального баянно-исполнительского ис-

кусства в Башкирии, обобщением наработок первых исполнителей и преподавателей ДМШ и ССУЗов, с другой, – ознаменовало принципиально новую ступень в деятельности музыкантов-народников, приведшую в итоге к формированию направления в отечественном баянизме, определяемом как «уфимская баянная школа», академические основы которой на уровне высшего профессионального образования были заложены в первые десятилетия работы Уфимского института искусств.

Итак, этап становления профессионального баянно-исполнительского искусства на



Н. Я. Чайкин на репетиции оркестра баянистов Учебно-консультационного пункта ГМПИ им. Гнесиных. Уфа, 1961 г.



территории Башкирии, в целом насчитывающего уже более пяти десятилетий, характерен для общих тенденций отечественной культуры. Это путь разделения инструментальной и репертуара на академический (профессиональный) и любительский, осязаемый скачок в исполнительстве от первых любителей-самоучек до высокопрофессиональных исполнителей – лауреатов самых престижных международных конкурсов («Фогтландские дни музыки», «Кубок мира» и др.). Вместе с тем, объём накопленного исполнительского, педагогического, репертуарного и научно-методического потенциала говорит о промежуточных итогах дея-

тельности образовательной вертикали исполнителей и педагогов на баяне на территории Башкирии и достижениях её наиболее видных представителей как о значимом, самобытном явлении в контексте российской баянной школы, заслуживающем специального изучения. Своеобразие творческого облика уфимской баянной школы, проявляющееся как в особенностях исполнительского интонирования, так и в специфике применения средств исполнительской выразительности, в немалой степени определяется оригинальным национальным репертуаром<sup>6</sup>, содержащим высокохудожественные образцы сочинений для баяна.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> По материалам, сохранившимся в Музее Уфимского училища искусств, можно предположить, что обучение на баяне велось и ранее – до официального открытия отдела. По-видимому, здесь имела распространение практика подготовительных курсов, кружков любителей игры на баяне и т. п.

<sup>2</sup> Подробнее о творчестве Т. Ш. Каримова см.: Шайхутдинов Р. Ю. У истоков народного инструментального искусства Башкирии / Традиционная и академическая культура коллективного музицирования на народных инструментах: сб. научн. ст. заочн. междунар. интернет-конф. – Уфа: Вагант, 2010. – С. 43–48.

<sup>3</sup> В фондах Башкирского радио имеются два варианта записи «Концертино»: в сопровождении ансамбля народных инструментов, солист – автор (1947), с оркестром народных инструментов Уфимского государственного института искусств, солист – Раджап Шайхутдинов, дирижёр Геннадий Бажанов (1970).

<sup>4</sup> см.: Тагир Каримов. Пьесы для баяна / сост. И. А. Бигаев, муз. ред. Р. Ю. Шайхутдинов. – Уфа: РУМЦ по образованию МКиНП РБ, 2010.

<sup>5</sup> К сожалению, указанный концерт до сих пор не издан. Из числа примечательных исполнений (1976), осуществлённых по рукописи, укажем на интерпретации Леонида Чумаченко и Валерия Чалова, концертмейстеры – Э. Кузнецова, Н. Качкаева и исполнение первой части Концерта Владимиром Грачёвым в сопровождении Национального симфонического оркестра Республики Башкортостан, дирижёр – Тагир Камалов (2008).

<sup>6</sup> О вопросах национального репертуара подробнее см.: Платонова С. М. К проблеме национального репертуара для баяна. – Уфа, 2002; Национально-региональные традиции в системе многоуровневого музыкального образования: нотобибл. указатель и метод. рекомендации / сост. Р. Ю. Шайхутдинов, В. А. Башенёв. – Уфа: РУМЦ по образованию МКиНП РБ, 2005.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бикмухаметова Р. М. Уфимский учебно-консультационный пункт Государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных (к истории музыкального образования в Башкортостане) / Искусство Башкортостана: исполнительские школы, наука, образование. – Уфа, РИЦ УГАИ им. З. Исмагилова, 2004.

2. Жирнов В. А., Линник В. Н. Из истории создания и становления отдела народных инструментов Уфимского училища искусств. – Уфа: РУМЦ по образованию МКиНП РБ, 2004.

3. Имханицкий М. И. История баянного и аккордеонного искусства. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2006.

4. Махней С. И. Русские композиторы и Башкирия. – Уфа: Гилем, 2008.

5. Платонова С. М. Новые тенденции в современной советской музыке для баяна (1960-е – первая половина 1980-х годов): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Вильнюс, 1988.

6. Шайхутдинов Р. Ю., Тейтельман Е. С. Произведения композиторов Башкирии для баяна // Вопросы истории музыкального искусства Башкирии: сб. тр. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1984. – Вып. 71. – С. 68–72.

7. Юсупова Р. Г. Новое в истории Уфимского баяна // Баян: история, теория, практика: матер. междунар. заочн. науч.-практ. конф. – Уфа, БГПУ им. М. Акмуллы, 2007.

### Шайхутдинов Раджап Юнусович

профессор кафедры народных инструментов  
Уфимской государственной академии искусств  
им. Загира Исмагилова







Е. Г. ОКУНЕВА

*Петрозаводская государственная консерватория  
им. А. К. Глазунова*

УДК 78.071.1

### КОМПОЗИТОР-АВАНГАРДИСТ БУ НИЛЬСОН: ЗАБЫТЫЙ «ГЕНИЙ ИЗ МАЛЬМБЕРГЕТА»

Сегодня имя Бу Нильсона (Bo Nilsson) мало кому известно и даже в узком кругу любителей авангардной музыки его почти никто не вспомнит. Но в середине XX века это имя было у всех на слуху.

В 1956 году в Кёльне в серии концертов *Musik der Zeit* под управлением американского дирижёра Фрэнсиса Трэвиса прозвучали *Zwei Stücke* («Две пьесы») для флейты, бас-кларнета, фортепиано и ударных неизвестного тогда шведского композитора Бу Нильсона. Дебют 18-летнего музыканта произвёл сенсацию. Подобно юному бунтарю Рембо, он затмил на мировой музыкальной арене даже самых эпатажных и наиболее значимых фигур европейского авангарда своей непосредственностью и живостью, чуткостью к музыкальным тенденциям времени.

О нём писали Г. М. Кёниг и К. Штокхаузен [3; 8]; Д. Кейдж избрал его фортепианное сочинение *Quantitäten* («Количества») для иллюстрации своих лекций в Дармштадте. Дэвид Тюдор в Нью-Йорке исполнил его фортепианную пьесу *Bewegungen* («Движения») в одном отделении с штокхаузенской *Klavierstück IX*. Штокхаузен неоднократно предлагал Нильсону писать статьи для знаменитых сборников *Die Reiche* («Серия»), в которых рассматривались актуальные проблемы сериальной музыки. Журналисты и критики придумывали ему разные эпитеты — «лапландский феномен», «метеор из Полярного круга», «арктическая звезда», «enfant terrible шведской музыки», но чаще всего его называли «гением из Мальмбергета», ведь история его композиторского пути уже сама по себе была гениальной.

Бу Нильсон родился в 1937 году в Шеллефтео и вырос в Мальмбергете, что расположен в верхней части Норланда, за Северным Полярным кругом. В его роду все так или иначе были связаны с музыкой:

прадед играл на арфе, дед настраивал органы, отец работал тапёром, иллюстрируя на фортепиано немые фильмы, и, кроме того, был прекрасным скрипачом и аккордеонистом. Согласно семейному преданию, Бу родился под звуки Третьей симфонии Бетховена, доносившиеся из новенького проигрывателя. Не случайно позднее, в одном из интервью он утверждал, что решение стать музыкантом было принято «уже тогда, когда я находился в утробе матери, а может быть ещё раньше» [6, с. 36].

Его первым учителем музыки был отец, обожавший музыку Шуберта и Брамса. Он обучил Нильсона игре на фортепиано и аранжировке. С 14 лет Бу выступал в местном джазовом оркестре. Как-то ночью, включив одну из немецких радиостанций, он услышал совершенно необычную и ни на что не похожую музыку. В ночной программе транслировали сочинения композиторов-авангардистов. Он был поражён и восхищён и решил разузнать об этой музыке побольше. Интерес был так огромен, что он и сам попытался сочинять в том же духе.

В первой половине 1950-х годов молодые шведские композиторы внимательно следили за событиями, происходящими в Дармштадте, однако не смотря на это, в своём творчестве предпочитали сторониться сериального бума, охватившего Центральную Европу. Лишь Бенгт Хамбреус (Bengt Hambraeus, 1928–2000), пожалуй, самый радикальный из шведских музыкантов, с 1951 года постоянно посещавший летние дармштадские курсы, пытался освоить сериальную технику<sup>1</sup>. Хамбреус широко освещал дармштадские мероприятия в прессе, главным образом в «Musikrevy». Прочитав несколько его статей, Нильсон решил познакомиться и позвонил ему. После этого между ними завязалась обширная переписка. Хамбреус подробно отвечал на вопросы Нильсона, связанные с техникой ком-

позиции, нередко посылая вырезки своих статей, а также охотно рассказывал о событиях европейской музыкальной жизни. Он очень тепло отнёсся к юному музыканту и дал ему много ценных советов. Когда в 1955 году Хамбреус работал в Кёльнской студии электронной музыки над пьесой *Doppelrohr II* («Двойной тростник II»), первой шведской электронной композицией, он показал сочинения Нильсона Герберту Аймерту. Аймерта заинтересовала эта музыка, и, поскольку он был одним из тех, кто определял репертуарную политику на WDR<sup>2</sup>, *Zwei Stücke* Нильсона включили в программу концерта Радио.

Сенсация, произведённая юным шведом, в немалой степени основывалась на изумлении, которое испытали музыканты Центральной Европы, узнав о географических координатах места жительства Нильсона. Так, биограф Нильсона Гуннар Валькаре заметил: «Для Центральной Европы весь Полярный круг был тем же, что Северный полюс, и потому казалось, что сидеть там и сочинять музыку “в духе времени” мог только гений особого рода» [9, с. 18]. Но не только это выглядело экзотичным. В не меньшей мере поражало другое: сериальную музыку написал *самоучка*, человек, даже не имеющий академического музыкального образования! Именно этот факт возвышал идеи музыкального детерминизма и служил наглядным свидетельством их универсальности и постижимости.

Во второй половине 1950-х – начале 1960-х Нильсон создал большое количество сочинений, неизменно пользующихся огромным успехом на самых престижных концертах современной музыки, чем обеспечил себе видное место на музыкальном Олимпе авангарда. Перечислим лишь некоторые: *Frequenzen* («Частоты») для инструментального ансамбля (1957), электронная композиция *Audiogramma* (1958), *Stenogramma* для органа (1959), кантата-трилогия *Brief an Gösta Oswald* («Письмо к Гёста Освальду», 1959), *Szene 1-3* для камерного оркестра (1961)<sup>3</sup>.

Успех был так велик, что никто вначале не подозревал подвоха (даже Штокхаузен, который, по собственному признанию, изучил *Zwei Stücke* Нильсона и они ему понравились). А дело было в том, что партитуры нильсоновских сочинений лишь визуально и на слух соответствовали сериальной музыке, но в действительности никакого тотального контроля параметров, как убеждал сам композитор, они не содержали. *Enfant terrible* создал мистификацию века. Немалую роль здесь сыграла его поистине удивительная чуткость и восприимчивость к новейшим музыкальным тенденциям<sup>4</sup>. Но кроме того, он и сам всячески способствовал сотворению этого мифа. «Выходки» его действительно впечатляют.

Как известно, числовые схемы и таблицы являются неотъемлемым компонентом сериальной музы-

ки, научный статус которой повсеместно подчёркивался её творцами. «Сочинение музыки должно быть исследованием», – говорил Штокхаузен [цит. по: 7, с. 341]. Для того чтобы «облечь свою музыку в подбавляющую одежду» [9, с. 46], Нильсон предпринял необходимые действия. Продемонстрируем их на примере фортепианной пьесы *Quantitäten*<sup>5</sup>.

Композиция написана в пуантилистическом стиле, поэтому её специфическую особенность составляют разбросанные по крайним регистрам звуковые точки. Никакой высотной серии здесь обнаружить не удаётся, однако высотная система пьесы всё же является двенадцатитоновой. В целом техника, которую здесь использовал Нильсон и внешне, и по своей глубинной сути соответствует технике групп Штокхаузена<sup>6</sup>.

Ритмическая сторона *Quantitäten* необычайно дифференцирована и усложнена за счёт постоянного использования неравномерного деления длительностей, образующих разного рода ритмические пропорции. При этом Нильсон вслед за Штокхаузеном выписывает их в виде числовой дроби (например, 4:5, 7:8, 8:9, 15:16 и т. п.).

В пьесе фигурируют несколько видов артикуляции: tenuto, staccato, staccatissimo, portato, legato, нормальное звукоизвлечение. Динамика обозначена числовым способом. Композитор ввёл шкалу от 1,0 до 10,5, которая соответствовала градации динамических нюансов<sup>7</sup>, и вместо традиционных значков под нотами поставил цифры. Числовым способом выписывалась и педаль.

Окидывая общим взглядом партитуру, приходится констатировать, что она содержит огромное количество чисел. Такая запись придаёт ей квазинаучный облик. И всё же, несмотря на эти привнесённые, как в случае с динамикой, математические элементы, музыка Нильсона действительно нова. В ней заключён целый мир новых звуков и впечатляющих гармоний.

Существовали и иные способы создания мифа. Когда в Дармштадте должны были исполнять знаменитую пьесу *Frequenzen*, Нильсон послал Вольфгангу Штайнеке, руководителю «Международных летних курсов новой музыки», комментарий о сериальной структуре своего сочинения. Не приводя сейчас этого довольно пространного объяснения, упомянем, что анализ включал математическую формулу, которая якобы являлась «основой для темповых и временных событий» [цит. по: 9, с. 48] (пример 1а).

#### Пример № 1

a	b
$(a+bx)^n dx = \frac{(a+bx)}{(n+1)} nt + C - n = 1$	$(a+b)^n dx = \frac{(a+bx)^{n+1}}{(n+1)b} + C$

Ничего не подозревающий Штайнеке процитировал комментарий в одной из радиопередач, а затем эта формула стала «путешествовать» по рецензиям немецких газет.

Интересно, что этот прецедент не был единственным. В 1958 году в 4-м томе знаменитого сборника *Die Reiche*, посвящённого молодым современным композиторам и их сочинениям, была опубликована статья Г. М. Кёнига под названием «Бу Нильсон». В ней анализировалось электронное сочинение *Audiogramma*. Когда Кёниг приступил к изучению этой пьесы, ряд мест в партитуре ему показался непонятным, и посылку он должен был по инструкции приготовить сочинение в Кёльнской студии, он связался с Нильсоном и попросил объяснений. Шведский композитор послал Кёнигу математическую формулу, которую он использовал «для целей алеаторической модуляции» [3, с. 86] (пример 1 б). Эта формула была опубликована в статье.

Обе формулы касаются интегральных исчислений, а точнее, – связаны с интегралами от рациональных функций. По свидетельству Гуннара Валькаре, все формулы, на которые ссылался Нильсон, были списаны, нередко с ошибками, из сборника математических формул, принадлежащего его дядюшке Оке, большому любителю математики.

Мальчишеские шалости и «весёлые шутки» Нильсона нередко, как кажется, были протестом против чего-либо. Так, в 1966 году *Südwestfunk* (Юго-Западное Радио) заказало ему сочинение для большого оркестра. Дирижёр Хайнрих Штробель отправил Нильсону письмо, где говорилось, что ему требуется «небольшая бодрая и блестящая оркестровая пьеса для обычного состава, но вообще без всяких ударных». Нильсон использовал четверной состав оркестра без каких-либо ударных, но задействовал в сочинении 4 бас-кларнета, 4 контрафагота, 4 контрабасовых тромбона и 4 контрабасовых тубы. Пьесу он назвал *Litanei über ein verlorenes Schlagzeug* («Плач по потерянным ударным инструментам»). Произведение было исполнено в Донауэшингене в том же году.

О том, что Нильсон ловко играет с принципами тотального сериализма, стало известно в начале 1960-х, причём композитор сам признался в обмане. В 1961 году в журнале «*Ord och Bild*» («Слово и образ») была напечатана его статья «Коллаж из каменно-пыльного города», которая, в частности, заканчивалась следующими словами: «Я должен, вероятно, также подтвердить старые подозрения: я обманщик. Мошенник и обманщик. Некоторым образом это скорее смиренный блеф, чем мошенничество. Блеф не влечёт за собой никаких внезапно прерванных дружеских отношений, потому что он музыкальный. Дух музыкального обмана всё же есть секрет всего моего грохочущего успеха, по тайной глазок для разгадки всех моих музыкальных

проблем; “внутренняя сущность действительности”, как говорят обычно буддисты. Секреты не публикуются» [5, с. 387].

Признание Нильсона вызвало в среде скандинавских музыкантов бурю возмущения. С негодовыми упрёками на Нильсона обрушился Гуннар Ларсон в главном музыкальном журнале Швеции «*Nutida Musik*» («Современная музыка»). Он посчитал поступок композитора «необдуманным» и «музыкально губительным», поскольку его действия дали повод многим критикам воскликнуть: «А король-то голый!» и считать ситуацию с «новым платьем короля» удачным аналогом всей новейшей музыки в целом.

Жаркие споры о поступке и признании Нильсона, развернувшиеся в журналах и газетах того времени, незаметно переросли в общую дискуссию о достоинствах и недостатках сериальной музыки и её значении для будущего. Позднее они получили наименование «дебаты о блефе».

Неоднозначность поведения Нильсона, дерзость и высокомерие вполне заслуженно снискали ему славу «*enfant terrible*» шведской музыки. О сочинениях своих коллег он отзывался как о плохих и скучных, и даже о лидерах европейского авангарда мог говорить с иронией и насмешкой. Например, в автобиографической книге «*Бумажные пики*», изданной в 1966 году, он называет Штокхаузена Крокхаузенем и описывает, как во время разговора тот довольно неловко притворялся глухим [1, с. 62].

Несмотря на убеждённость в собственной гениальности, Нильсону не была чужда самоирония. Интересно следующее высказывание: «Профессор Теодор В. Адорно, который был моим идиолом, сказал Эрику Хаасе после того, как послушал *Сцену III*: “Вероятно, он гений”. Я ответил Эрику: “Слава Богу! Теперь не осталось сомнений”» [2, с. 3].

Нильсон обладал незаурядным литературным талантом, что отмечалось всеми без исключения в его окружении. Он написал две автобиографии, имеющие весьма оригинальные названия. В 1966 году в Стокгольме была опубликована уже упомянутая книга *Spaderboken* («Бумажные пики»), а в 1994 – *Missilen eller Livet i en mössa* («Ракета, или Жизнь одной шляпы»)⁸. Литературному стилю композитора свойственны яркие образные и довольно неожиданные сравнения, а его слог иногда по-немецки тяжеловесен⁹.

Бу Нильсон также испытывал большой интерес к живописи и пробовал писать картины. По словам И. Лаабана, его рисунки выполнены в манере сюрреалистических полотен Танги и Матта [4]. Нильсон также дружил с известным шведским художником и фотографом Туре Съеландером, с которым намеревался создать совместную оперу под названием *Rättgång i människobröst* («Суд человеческой груди»). На сайте Съеландера¹⁰ выложены 4 партитуры для оперы, представляющие собой 4 картины в духе

абстрактного экспрессионизма. Этот проект, впрочем, так и остался нереализованным.

В первой половине 1960-х Нильсон увлёкся поисками новых типов звучаний (сонорикой) и в этом отношении он опять чутко уловил тенденции своего времени. Однако даже здесь композитор остался верен своей эксцентричности. В сочинениях этого периода можно встретить весьма необычные предметы. Такие произведения, как *Scene 1–3, Entrée*, содержат целый комплекс экзотических «инструментов»: бензиновую бочку, кастрюлю, сковородки, бутылофон<sup>11</sup>, мраморные плиты (египетские камни), металлические листы и фольгу. Характерным завершением большинства сочинений становится мощная динамическая кульминация.

В это время Бу Нильсон попробовал себя также в другой музыкальной ипостаси и написал музыку к кинофильмам Йорна Доннера *En söndag i september* («Воскресенье в сентябре», 1963) и *Att älska* («Любить», 1964)<sup>12</sup>. По мнению исследователей, композитор предстает здесь в совершенно ином стилевом ключе, опираясь на тональный язык романтизма и популярной музыки. Особую известность получила музыка Нильсона к телевизионным спектаклям по романам Августа Стриндберга *Hemsöborna* («Жители острова Хемсё») и *Röda Rummet* («Красная комната»).

Когда в 1973 году в одном интервью композитора спросили, зачем он обратился в сторону популярной музыки и не является ли это своеобразным отдыхом от сложной и серьёзной работы, он ответил в свойственной ему эксцентрической манере: «Всё зависит от погоды и от ветра» [6, с. 36].

В последующие годы Нильсон написал немало интересных и необычных композиций, неизменно вызывающих резонанс: *La Bran* для хора и оркестра (1964), *Déjà-vu* для квинтета духовых (1967), *Attraktionen* для струнного квартета («Притяжения», 1968), *Nazm* для чтеца, хора, джазовой группы и оркестра («Жемчужная лента», 1973) и др. Довольно много проектов осталось нереализованными, а композиторская активность с годами уменьшилась.

Нильсон был удостоен нескольких престижных наград и премий. В 1975 он получил Приз Кристофера Джонсона (Christopher Johnson Grand Prize), в 1993 — Приз Хильдинга Розенберга (Hilding Rosenberg Prize). Также в 1974 государство выдало композитору большую стипендию, так называемую State Artist's Salary. В 2000 году технический университет в Лулео (Luleå) присвоил ему звание почетного доктора.

В 1950-е годы Бу Нильсон многими критиками и музыкантами воспринимался как миф. Его загадка до сих пор остаётся неразгаданной.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Сочинения Хамбреуса регулярно исполнялись в Дармштадте. В частности, он дебютировал в 1951 году с Музыкой для трубы, скрипки и фортепиано, ор. 18 № 2. Особое внимание получила его пьеса *Spectrogram* для сопрано, флейты, вибратона, четырёх тарелок и там-тама (1953). На курсах Хамбреус познакомился с лидерами европейского авангарда Булезом, Ноно и Штокхаузеном. В 1952 и 1953 годах он также посещал класс композиции Оливье Мессиана.

<sup>2</sup> WDR – Westdeutscher Rundfunk (Западногерманское Радио).

<sup>3</sup> Своим успехом Нильсон был обязан Германии, поэтому почти все сочинения того времени носят немецкие названия.

<sup>4</sup> Нильсон действительно был невероятно одарённым и чутким музыкантом. В Швеции какое-то время ходила легенда о его поступлении в Королевскую академию музыки. Сам Карл-Биргер Блумдаль (Karl-Birger Blomdahl, 1916–1968) будто бы прогнал его, сказав, что ему там уже нечему учиться. В реальности дело обстояло иначе. В 1955 году Нильсон послал Блумдалю свои партитуры и выразил желание и готовность брать у него уроки по композиции. Блумдалю понравились сочинения, но они были выдержаны в пуантилистическом стиле, о котором он мало знал, и поэтому откровенно признался, что ему будет трудно построить обучение. Ответное письмо содержало такие строки: «Музыкально-пуантилистические средства выражения находятся ещё в зачаточном состоянии, поэтому задача каждого отдельного композитора – попытаться отыскать свой собственный путь» [цит. по: 9, с. 16].

<sup>5</sup> Поначалу композитор хотел озаглавить пьесу *Quanten* («Кванты»), но в Universal Edition ему предложили сменить название, и в итоге она получила имя *Quantitäten* («Количества»).

<sup>6</sup> После того как в Дармштадте в 1957 году Нильсон увидел гигантский лист *Klavierstück XI*, он схожим образом (то есть нелинейно) разместил и нотные группы *Quantitäten*. Впрочем, их последовательность (от 1-й к 12-й) всё же была зафиксирована и не предполагала множественности интерпретаций.

<sup>7</sup> 1,0 в данном случае обозначала *pppp*, 10,5 – *ffff* с акцентом.

<sup>8</sup> Это необычное название связано с детскими воспоминаниями Нильсона. Речь идёт о школьной фуражке из чёрного бархата: «Ничего... особенно необычного или интересного не было, – писал Нильсон, – за исключением шляпы, которая во всех отношениях являлась странным творением. В особенности воображение потрясали её объём и смелый дизайн. Кто-то может подумать, что портной, которому моя мать поручила «сшить интересную шляпу к началу школы в августе», имел несчастье сойти с ума в ходе этой работы. Единственным условием в этом устном поручении, было лишь то, что она не должна сидеть слишком туго вокруг головы. Но Съедин, так звали портного, ухватился за слово «интересная» и вышло то, что некоторые люди имеют обыкновение называть «Малютка Сочельник». Конечным результатом стал пушистый, волнистый, причудливый крик моды, почти гибрид между лоскутной шляпой и угольным мешком» [цит. по: 9,



с. 207–208]. Думается, именно такой необычной шляпой Нильсон и ощущал себя в контексте шведской, и шире – европейской авангардной музыки.

<sup>9</sup> Для образца позволим себе привести цитату из знаменитой статьи «Коллаж из каменно-пыльного города», где Нильсон обрисовывает свою жизнь в Мальмбергете. Воспоминания о детстве овеяны особым поэтическим духом, а одиночество гения в толпе, каковым без сомнения он считал себя, лишь усиливается благодаря неожиданному погружению в прошлое: «Перед безудержно смеющимися надо мной мужчинами, в то время как женщины шептались о граммофонной музыке и красных шторах... – и тогда оставался я печальным; я вырвался от их грохочущего вставными челюстями смеха и подумал вместо этого о

брусничном соке бабушки, я вспомнил картофельное поле в Йоханнесе и футбольный мяч, который закатился в высохший колодец в Сёрбюне: летом было жарко и хорошо; масло быстро прогоркло и намазывалось кусками на тонкий хлеб, молоко прокисло и сороки трещали тоскливую песню о девушках на лугу. И дождь с визитной карточкой “прощай” уехал на велосипеде прочь, надменно улыбаясь. Засуха» [5, с. 386].

<sup>10</sup> <http://sjolander.homestead.com/Nilsson.html>.

<sup>11</sup> Бутылофон представлял собой ряд подвешенных пустых бутылок, по которым постукивали мягкими молоточками или тростью.

<sup>12</sup> Обе ленты были отмечены престижными наградами Венецианского биеннале.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Fant G. Stockhausen i Sverige // Stockhausen: Elektronmusikfestivalen i Skinnskatteberg. – Skinnskatteberg: Grafiska Punkten, 2000. – S. 62–64.
2. Hähnel F. Bo Nilsson och hans attityder // Nutida Musik 6. – 1962-1963. – no. 9. – S. 3–8.
3. Koenig G.M. Bo Nilsson // Die Reiche: Information über serielle Musik. Band 4: Junge Komponisten. – Wien, Zürich, London: Universal Edition, 1958. – S. 85–89.
4. Laaban I. Bo Nilssons Scener // Nutida Musik 13. – 1964–1965. – No. 1. – S. 2–6.
5. Nilsson B. Collage från stendammets stad // Ord och Bild 70. – 1961. – S. 384–387.
6. Rying M. Det finns saker och ting som man inte talar om // Nutida Musik 16. – 1972–1973. – no. 3. – S. 34–36.
7. Salmenhaara E. Löytöretkiä musiikkiin: Valittuja kirjoituksia 1960–1990 / toim. Kalevi Aho. – Helsinki: Gaudeamus, 1991.
8. Stockhausen K. John Cage (und Bo Nilsson): David Tudor spielt neue Klaviermusik // Stockhausen, K. Texte zu eigenen Werken, zur Kunst Anderer, Aktuelles. Band II. – Köln, 1964. – S. 146–148.
9. Valkare G. Bo Nilsson. – Stockholm: Atlantis, 2010.

### Окунева Екатерина Гурьевна

кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры теории музыки и композиции  
Петрозаводской государственной  
консерватории им. А. К. Глазунова



М. Н. БАКУМЕНКО

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

УДК 781.712

**ВОПРОСЫ ТЕОРИИ ПАТТЕРНА В МУЗЫКЕ XX ВЕКА**

Исследуя минимализм как направление развивающееся и подвижное, рассматривая специфическую терминологию этого направления, исследователь зачастую сталкивается с явлением, когда общепринятые определения творческих методов минималистов, будучи трактованными музыковедами, теряют своё первоначальное значение. Наиболее распространённым минималистским приёмом работы принято считать технику паттернов. Но, чтобы ввести понятие «паттерн» в категориальный аппарат исследования, необходимо прежде ответить на некоторые вопросы. Вот наиболее очевидные и актуальные: является ли паттерн альтернативой понятию «тема» или относится к одной из разновидностей тематизма? Является ли он объектом творческого развития и отправной точкой для деятельности художественного воображения или это сугубо формальная единица, выстраивающая более масштабные структуры под влиянием строго определённой технологии? К каким структурным преобразованиям он предрасположен и предназначен, при каких условиях паттерн перестает быть таковым, то есть теряет свои свойства, включаясь или даже растворяясь в фактуре либо в традиционно понимаемой динамике тематического развития?

Далее, каково происхождение паттерна? Ответ на этот вопрос не очевиден, так как этот феномен и глубоко индивидуален, и насыщен уникальными свойствами не только для каждого композитора, но даже для каждого конкретного сочинения. Но, безоговорочно принимая индивидуальные характеристики разнообразных паттернов за наиболее характерное их качество, легко упустить типологизирующие черты. И, напротив, если подходить к паттерну как к сугубо технологическому композиционному приёму, то теряется индивидуальность, всё сводится к процедуре вариантно-вариационных перестановок, либо даже механических пермутаций. Наконец, не следует упускать из виду, что многие из композиторов-минималистов высказывали самые разнообразные суждения о природе паттерна.

Едва ли не самая главная особенность термина «паттерн» состоит в относительно широкой вариативности его определения в существующей научной литературе (к анализу определений некоторых авторов мы ещё вернёмся). Затем возникает проблема соотношения традиционных для отечественного му-

зыка знания способов анализа музыкального текста и феномена паттерна, который, во-первых, должен быть автономно проанализирован как сущностное явление, после чего он может быть включён в аналитический арсенал. Во-вторых, необходимо дифференцировать, в каких соотношениях паттерн находится с такими традиционными для отечественного музыкального знания понятиями, как тема, микротема, интонационная ячейка, повторность, остинатность и так далее.

Складывается впечатление, что в некоторых случаях исследователи стремятся миновать этот предварительный этап рассуждения. Тогда возникает ситуация, при которой приходится либо отказываться от большей части наработанных в отечественном музыкальном знании аналитических приёмов, либо, не имея самостоятельной исследовательской позиции, повторять и интерпретировать суждения, высказанные самими композиторами относительно собственной музыки в различных интервью, эссе и статьях.

Согласно Лонгмановскому толковому словарю, «паттерн» означает: «1. Образец, согласно которому что-либо случается, развивается или происходит; 2.1. Постоянно повторяющееся расположение очертаний, линий, цветовых оттенков на поверхности, обычно в качестве украшения; 2.2. Постоянно повторяющееся сочетание звуков или слов; 3. Вещь, идея или персона, выступающие примером для копирования и подражания; 4. Форма, служащая руководством для изготовления чего-либо, такая, как, например, выкройка; 5. Маленькая часть ткани, бумаги, которая демонстрирует то, как будет выглядеть вещь в полном размере» [4, с. 755]<sup>1</sup>. Как видим, из этимологии слова «паттерн» трудно почерпнуть специфические системные принципы включения паттерна в целое. Однако ссылка на то, что паттерн в исходном значении есть некая деталь, фрагмент, или даже форма для изготовления копий чего бы то ни было, указывает на включённость его в некие отношения с подразумеваемым целым. И напротив, если паттерн (фрагмент, деталь и т. п.) будет рассмотрен изолированно, то он перестанет быть фрагментом, деталью, то есть чем-то, включённым как часть в более крупное системно организованное целое. В этом случае паттерн перестаёт быть самим собой, превращаясь в замкнутую целостность, специфич-

ческие связи которой с чем-то более масштабным, включающим в себя паттерн на основе неких принципов его применения и умножения, не просматриваются.

Обратимся к определениям этого термина, данным различными авторами. В этой связи, первая группа определений паттерна связана с самопониманием композиторами их творческого метода. В «Записках о музыке» Райх впервые применяет понятие паттерн в контексте влияния этнических истоков на свою музыку: «Идея использовать постоянные повторения пришла из многочисленных источников, включая применение пленочных петель с 1963 года. Я слушал африканскую музыку и, что более важно, видел транскрипцию её английским этномузыкологом А. М. Джонсом; я помогал Терри Райли во время подготовки первого исполнения (1964 год) его композиции “In C”, где одновременно комбинируется множество разных повторяющихся паттернов. Проблемой для меня тогда было найти новый способ работы с повторением как музыкальной техникой. Первой мыслью было играть одну петлю в определённом каноническом соотношении с самим собой, поскольку в некоторых из моих предыдущих пьес как раз и велась работа с двумя или более одинаковыми инструментами, играющими одни и те же ноты друг против друга. В попытках привести две идентичных петли в какое-либо каноническое соотношение я нашёл, что наиболее интересной музыка получается, если просто начать с унисона петель, а затем медленно сдвигать их по фазе относительно друг друга. Вслушавшись в этот постепенный процесс изменения фазы, я начал понимать, что это экстраординарный вариант музыкальной структуры. Это был способ пройти через множество отношений между идентичными сущностями без единого перехода. Это бесшовный и непрерывный музыкальный процесс.

В ретроспективе я понимаю процесс соотношений постепенно изменяющихся фаз между двумя или более идентичными повторяющимися музыкальными паттернами как расширение идеи бесконечного (кругового) канона. Две или более идентичные мелодии начинают исполняться одна за другой, как в традиционном круговом каноне; но в процессе фазового сдвига в качестве мелодий обычно используются значительно более короткие повторяющиеся паттерны, и временной интервал здесь – между мелодическим паттерном и его имитациями – изменяемый, а не фиксированный» [5, с. 20]<sup>2</sup>.

Так же, как в Лонгмановском словаре, на то, что определение паттерна относится не только к исходной минимальной структуре, но и к технологии её дальнейшей обработки, указывает Стив Райх. В таком понимании, паттерн становится не просто вычленённым фрагментом, а фрагментом, жёстко связанным с определённым способом работы с

ним, что является очень важным обстоятельством для изучения структурной и художественной сути явления паттерна. Своё представление паттерна Райх подтвердил ранними сочинениями для ленты: «Come Out», «It’s Gonna Rain». Музыкальный облик паттернов в его творчестве, безусловно, заметно эволюционировал, однако его сущностное понимание со временем не поменялось, что можно наблюдать на примерах двух его видео-опер и поздних инструментальных сочинений.

Одно из хронологически первых определений паттерна в музыковедении принадлежит А. Кром. Автор подразумевает под ним множественные повторы кратких звуковых ячеек, прочно связывая его с арсеналом средств репетитивности, свойственных «классическому» минимализму 1960-х – начала 1970-х годов: «Повторность – один из универсальных принципов музыкальной речи, с древности присутствующий, пожалуй, всем культурным традициям мира, в “классическом минимализме” становится основной формой высказывания. Это оказалось возможным благодаря переосмыслению феномена остигатности и созданию новых условий его существования в музыкальном сочинении» [3, с. 6].

Одно явление здесь получает истолкование через другое, так как явление паттерна объясняется явлением репетитивности. Ячейка становится паттерном не сама по себе, а только в том случае, если она повторяется. Это значит, что минимальная структура как данность ещё не обнаруживает в себе свойств паттерна. Следовательно, паттерн абсолютно нейтрален к качеству самой ячейки, и ячейка эта может быть чем угодно, будь то ячейка, которая образует некий рисунок из тиражируемых орнаментов, или ячейка, организованная музыкальными средствами. Паттерном эта ячейка становится лишь при наличии особой техники её репродуцирования и мультиплицирования. Поэтому структура (ячейка, построение, ритмическая или интонационная формула) приобретает статус паттерна только при определённом подходе к его дальнейшему представлению-преобразованию. Не будь этого способа, и исходная ячейка не будет являться паттерном.

Более развёрнутую систему в отношении проблемы паттерна мы обнаруживаем в книге И. Крапивинной «Проблемы формообразования в музыкальном минимализме». Здесь паттерн определяется следующим образом: «В основе сложившейся в «минимальной» музыке техники композиции лежит принцип многократного повторения структурных микроячеек – паттернов, представляющих собой простейшие темообразования: звук, арпеджио, гамму и т. д. Эти краткие, идентичные по продолжительности остигатные формулы, легко воспринимаемые на слух, дискретизируют звуковой поток, разделяя его на равные временные отрезки. Каждое микрообразование функционально соответствует времяизмерительной

единице, олицетворяет временной квант, момент. Таким способом производится счёт времени, что согласуется с количественной концепцией времени (квантитативной, параметрической системой)» [2, с. 37-38].

В этом определении добавляются новые содержательные ракурсы в понимании паттерна. Объединяет это определение с пониманием А. Кром то, что паттерн проявляет себя в контексте квантированной целостности. Логика определения И. Крапивиной сложнее, так как паттерну приписываются свойства кванта (порции чего бы то ни было – информации, структуры и т. д.). Для того чтобы понятию кванта (паттерна) придать черты физической осязаемости, И. Крапивина называет квант или паттерн времяизмерительной единицей. Остановимся на этом исследовательском предположении более подробно. Здесь впервые в наших рассуждениях приходится обращаться не к проблеме определения или самоопределения паттерна, а к проблеме соединения паттерна с существующими аналитическими подходами. Если паттерн ассоциировать с времяизмерительными процедурами, тогда, в соответствии с представлениями о реальном (физическом) и перцептуальном (художественном) времени, его необходимо будет отнести к структурам, близким понятию «метр» (остинатная формула и прочее). В этом плане паттерн обнаруживает не столько свойства художественной целостности и свою связь с интонационностью и образностью, сколько связь со сферой вспомогательных феноменов, которые относятся, скорее, к области теоретических объяснительных процедур, нежели к элементам физической структуры звучания.

Зададимся вопросом: является ли метр индивидуальным качеством музыкальной формы? Чаще всего нет, потому что как времяизмерительный инструмент, он должен обладать повторяемостью и высокой степенью типизации, обязан быть типичным, всюду подобным самому себе, стандартизированным. Как основа времяизмерительной процедуры, он является даже не частью произведения, а инструментом аналитики, ведь время музыкального сочинения, пока оно длится, течёт непрерывно, и лишь необходимость его измерения требует от исследователя некой «координатной сетки», размеченной регулярной повторностью чего бы то ни было – сильной доли, последовательности тонов и т. п. Если мы начнем развивать логику Крапивиной в этом направлении, тогда паттерн из области художественных феноменов и структурных компонентов музыкального целого будет стремиться уйти в сферу аналитического инструментария. Значит, в этом случае, паттерн станет, скорее, инструментом, чем объектом исследования.

Однако Крапивина не развивает эту идею, а лишь ассоциирует паттерн с времяизмерительным

компонентом (отрезком звучания), который может быть практически любым по своему содержанию. Главное при этом, чтобы он воспринимался на слух, был дискретен и тождественен самому себе в серии повторов. Тогда, в этом определении обнаруживается внутреннее противоречие, так как И. Крапивина приходит к своим выводам о времяизмерительности паттерна, оттолкнувшись в своих рассуждениях от процедуры темообразования. Но темообразование заключено не в предоставлении времяизмерительного механизма, а в предоставлении звуковых возможностей для формирования некоего художественного образа, для того, чтобы в этом образе были элементы, способствующие его индивидуализации, запоминанию, целостности, недробности, неквантового представления о целостности. Рассуждая, например, о любой теме, мы не имеем в виду ритмическую дробность, которая нашим слухом в звучащей теме регистрируется, нами анализируется, но при этом не является доминантным аспектом. Тем самым, оттолкнувшись от предположения о тематических свойствах паттерна, автор приходит к выводу о том, что паттерн, скорее всего, атематичен, и эта атематичность достигается через растворение его в типологизации некой группы параметров, становящихся доминирующими в ходе превращения его во времяизмерительный инструмент. Это противоречие, возможно, и не является особо заметным, если рассуждать о паттернах в общетеоретическом ключе. Но когда речь идёт о паттернах как элементах структуры музыкального высказывания, исследователь неминуемо должен сделать выбор – тяготеет ли паттерн к теме или к времяизмерительной процедуре. В этом плане необходимо знать мнение композитора по этому вопросу (если с его стороны есть высказывания на этот счёт), с другой стороны, нужно искать возможности усовершенствования исходной концептуальной позиции в отношении определения «паттерн».

Сильной стороной определения И. Крапивиной является уже сама возможность вывода о том, что понятия «паттерн» и «тема», «паттерн» и «интонация», «паттерн» и «тематическая структура», являются нерядоположенными. Если паттерн является неким структурным элементом, который параллельно с интонационно-тематической организацией музыки, акцентирует внимание на структуре музыкального времени, то в этом и может проявляться специфика паттерна, которая в традиционной концепции музыки, основанной на интонационности и тематизме, в столь явном виде обыкновённо не проявляется.

Таким образом, анализируя феномен паттерна, нам необходимо будет исходить из тех логических посылок, которые позволяли бы сформулировать его определение, избегая установленного противоречия. Мы обязаны отталкиваться, таким образом, от того,



что понятие паттерн должно сводиться к описанию процедуры специфической нетематической дискретизации (дробления) музыкального высказывания. Тем самым, до того, как сформулировать наше понимание паттерна, сделаем вывод о том, что паттерн – не тема, не часть темы или рядоположенное с ней явление.

Другой момент, который необходимо отметить, состоит в том, что паттерн как изолированная структура не в состоянии развернуть свои свойства, и, будучи взятым сам по себе, остаётся нераспознаваемым. Свойства паттерна проявляются только тогда, когда этот паттерн кладётся в основу количественного наращивания структуры музыкального высказывания. Таким образом, выделение паттерна есть следствие изменения взгляда на аналитические процедуры, связанные с исследованием музыки. Если анализировать сочинение не с точки зрения интонационно-тематической природы музыки, а с точки зрения его количественной структуры, порционности передачи информации посредством наращивания длительности звучания, то в этом случае на первый план, действительно, выходит понятие паттерн. Собственно говоря, именно об этом пишет И. Крапивина, предлагая несколько различных форм проявления паттерна в музыке.

Опираясь на определение И. Крапивиной, мы легко можем привести аналогичные формы в музыке Райха. Для этого можно обратиться, например, к музыкальному тексту 1 сцены I действия оперы «Пещера», который представляет собой бесконечную череду паттернов (см. в приложении таблицу 1, где цифрами обозначено количество равномерных восьмых длительностей в структуре каждого паттерна; музыкальный текст этого раздела проиллюстрирован в примере № 1). Порционность, количественность музыки вовсе не задаёт параметров этих паттернов. Они разные, и не обязательно стандартизированы. Анализ сцены «Пещеры» показывает, что идея количественности выражена со всей очевидностью: сами по себе кванты в их канонических проявлениях подобны друг другу, но, тем не менее, не идентичны, ни по ритмике, ни по протяжённости. Поэтому, если попытаться ответить на вопрос, что же является подлинным паттерном в этой сцене, ответ будет не такой, который предполагает абстрактно-теоретическое представление о паттерне. Мы придём к выводу о вариативной нестабильности паттерна, и вместе с репетитивностью, которая создаётся через мультиплицирование паттерна, и сообщает ему принципиальную модифицируемость, должны будем указать на его структурную пластичность, обнаруживаемую в ходе структуры, образованной суммированием версий этого паттерна.

Учитывая вышеизложенное, необходимо заметить, что предположение об альтернативности

паттерна и процессов наращивания структуры музыкального целого на его основе, представлению о музыкальной структуре как системе, построенной на базе тематизма и возможностях его развития, вполне имеет право на существование. Однако между этими подходами к построению музыкального целого вполне резонно усмотреть и некоторую преемственность. Возможно, эта преемственность сближает смысловое и структурообразующее предназначение паттерна и темы, хотя, разумеется, ни в коей мере не устанавливает между ними отношение тождества. Именно об этом пишет С. С. Гончаренко в статье «Структурные и семантические аналоги техники “расширяющегося паттерна”» [1].

На наш взгляд, подобные аналогии, хотя и могут быть обнаружены, тем не менее, не затрагивают существенных структурных и функциональных различий темы и паттерна. То есть, речь идёт именно об аналогиях, которые, всё же, не достигают подлинного сходства рассматриваемых феноменов, ограничиваясь в основном установлением параллелей, относящихся по преимуществу к чертам внешнего подобия. Дело в том, что в отношении к паттерну и в отношении к теме, «пробег» масштабных изменений от исходного импульса до архитектоники конечного художественного целого ощутимо различен. Да и сам способ формирования исходного смыслового импульса, художественного образа при наличии темы, предполагает обязательный процесс тематического развития, что придаёт потоку звучания не просто осознанный характер, но именно причинно-следственную упорядоченность. Когда же речь идёт о паттернах и процессе наращивания структуры через суммирование, где основной метод преобразования – не тематическое развитие, а пермутации, говорить о причинно-следственной упорядоченности в аспекте, определяющем, что есть причина, что следствие, какое музыкальное «событие» предшествует, какое – появляется вслед за ним – можно лишь как о предположении. Вот почему и оценка стилистических особенностей реализации «стратегии развития» на основе технологии паттерна требует совершенно иных оценок и подходов.

Обратим внимание на цитируемое в статье С. С. Гончаренко высказывание Т. Джонсона, в котором, фактически, совершается попытка дать определение минимализму. Определение это, в большей степени, относится к области стиля, а не к области технологий: «1. “Там много повторений”. 2. “Там много еле заметных изменений”. 3. “В нём есть что-то необычайно ясное”. 4. “В нём есть что-то, что пробуждает глубинные чувства”. 5. “В нём есть что-то, что делает музыку менее драматичной”. 6. “В нём есть что-то от азиатской и африканской музыки”. 7. “Ну, как и в других видах музыки, в нём на самом деле нет главной определяющей идеи, и его суть невозможно раскрыть словами. Нужно слу-

шать. Но опять же – каждый раз ты будешь слышать разное и никогда не определишь тот самый раз – который является наиболее характерным» [цит. по: 1, с. 234]. Определение это в высшей степени показательное для аргументации и «тональности» высказывания представителей музыкального минимализма. Мы сталкиваемся либо с парадоксом, либо со специфическим «скачкообразным» нарушением логики: с одной стороны, налицо стремление так или иначе объяснить суть минимализма, с другой стороны, перед нами определение, которое ... ничего не определяет. Начнём с того, что в этом определении не обозначены понятия «много», «повторения», «еле заметные изменения», «необычайно ясное», то, что «пробуждает глубинные чувства» и так далее. Здесь процесс описания существа предмета исходит не из самого предмета, а из туманных указаний на некую необъяснимую и не формализуемую суть, которая улавливается в определённом настроении-ощущении-рефлексии, однако противится выражению в каких-либо понятийных границах.

Имея дело с таким образом заявленными определениями, трудно рассчитывать на продолжение дискуссии в сфере привычных теоретических построений, опирающихся на неизменность логических принципов, составляющих фундамент научного, по преимуществу рационалистического мышления. Но и оставить их без внимания также непредусмотрительно, поскольку речь идёт о попытке, пусть и критикуемой, оформить, объяснить, преподнести публике смысловую сердцевину вполне состоявшегося и художественно значимого явления музыкального искусства. Не удивительно, что в таких условиях «наведение мостов» между представлениями композиторов о своем творчестве и теоретической мыслью начинается именно с установления аналогий. С. С. Гончаренко заключает: «Сочетание давних, освящённых веками профессиональной композиторской традиции, контрапунктических приёмов и вариантности типа прорастания с новой техникой расширяющегося паттерна в музыке композиторов-минималистов несёт особую выразительность. За ней стоят семантические комплексы, которые дают возможность воссоздавать в музыке аналоги естественных процессов [выделено мной. – М. Б.]» [1, с. 235].

В нескольких сценах «Пещеры» и «Трёх историй» Райха можно встретить различного генезиса черты кумулятивности. Если в «Трёх историях» весь II акт представляет собой обратный отсчёт перед атомным взрывом, то в «Пещере» этот принцип служит композитору для повышения внимания слушателя к определённому смыслу, зачастую скрытому в библейском тексте. Обратим внимание, что за вышеизложенным утверждением исследователя стоит как раз стремление автора рассмотреть музыкальную ткань, сгенерированную посредством наращивания

паттернов, с точки зрения интонационной процессуальности или, по крайней мере, приблизить свойственную технике паттерна пермутационность к принципам причинно-следственной упорядоченности, присущей тематическому развитию. Очевидно, что такая позиция отражает фундаментальные аналитические подходы отечественного теоретического музыковедения и не может быть отвергнута как не соответствующая природе музыкального высказывания на основе техники паттернов. Она требует учёта и дальнейшего анализа, оценка её эффективности при анализе техники паттернов должна опираться на весьма обширный совокупный аналитический опыт музыковедов, который в настоящее время только начинает накапливаться.

Итак, *паттерн является атематической (квантовой) многовариантной структурой, положенной в основу репетитивного процесса, которые в целом образуют феномен дления музыкального высказывания*. При этом паттерн изначально задумывается композитором как минимальная и неделимая (квантовая) величина, которая регистрируется слушателем практически с самого начала, однако осознаётся как паттерн уже постфактум, в процессе умножения и развития исходной структуры, шаг за шагом формирующей целостность музыкального произведения. В опере «Пещера» Райха паттерны произрастают из реплик респондентов, из их непосредственной речи, именно документально зафиксированная речь напрямую влияет на характер и особенности фактуры. После прямого изложения паттерна, он обрабатывается, может пройти путь развития, в зависимости от замысла композитора, от нескольких повторов до разрастания короткой фразы-паттерна в глубокий смыслоинтонационный пласт. Зачастую одной из форм вариативности паттерна становится полифоническая имитация, как один из свойственных Райху композиционных приёмов.

Важно, что процесс разрастания структуры на основе паттерна направлен только в одну сторону – от паттерна к целостности, то есть паттерн не может быть выведен как процесс искусственного деления целого на мелкие компоненты, пока мы не достигнем атомарной структуры, которую невозможно разделить. Наоборот, разворачивающаяся целостность с первых же мгновений звучания должна каким-либо образом обнаруживать в себе признаки квантитативного процесса, суммирования, выстраивания нового, ожидаемого, предслышимого через добавление уже отзвучавшего. Это можно наблюдать, например, в 9 сцене I акта «Пещеры». Если изначально квантитативность процесса не просматривается, то нет и феномена паттерна, из чего бы он ни состоял.

Рассмотрев этот сугубо теоретический пласт проблемы, обратимся к другому аспекту, связанному с соотношениями «структура – художественный

образ, «художественный образ и время». В этом плане, особой ценностью обладают наблюдения исследователя И. Крапивиной относительно того, что паттернизация художественного высказывания переводит проблему процесса, на основе которого строится тематическое развитие, и форму, построенную на основе тематической организации, в феномен дления. Паттернизация создаёт специфический эффект, который первоначально осознаётся как неким образом организованная коммуникация, развёртывающаяся во времени, наращивающая объём этого музыкального времени. И осознаётся этот коммуникативный процесс и его длительность как продолжительность звучания, как музыкальное время, осмысливаемое через процедуру регистрации повторяющихся компонентов (времяизмерительная практика). Однако в конечном счёте этот эффект оборачивается у слушателя осознанием бесконечного дления, которое не упраздняет, но, определённо, стирает в восприятии времяизмерительную периодическую возвратность квантов (порций) звучания и, в конце концов, полностью останавливает само время. Здесь время становится тождественным мгновению, мгновение становится тождественным вечности подобно концепции вечности, предложенной Августином Блаженным<sup>3</sup>.

Тем самым, достигается особый эффект суггестии, внушения. Это отличает музыку минималистов от прочей медитативной музыки, где эффект остановки времени является следствием психологического настроя, вызванного созерцанием специфических художественных образов, сложной и многосторонней рефлексии относительно философской сути времени, жизни и смерти и т. п. Суггестия репетитивного процесса на основе паттернизации музыкального высказывания опирается на «слуховое созерцание» достаточно строгой и автономной структуры, обеспечивая подчас сугубо рациональную рефлексию временных процессов, оканчивающихся смысловым парадоксом – эффектом остановки времени. Причём результатом подобной рефлексии вполне может стать ощущение «всеприсутствия» во временном континууме, когда человек одновременно способен осознавать и начало, и весь процесс и завершение, и трансформировать масштабы этого процесса-дления, чувствуя его и как мгновение, и как вечность. Таким образом, создаётся особая психологическая ситуация, нарастающая и многократно уточняющая процесс художественного понимания, который в данных условиях и в самом деле может обходиться и без традиционного представления о тематизме и его содержательных возможностях. Поэтому, как уже было заявлено в начале нашего дискурса о паттерне,

ответ на вопрос, чем являются репетитивные процессы на его основе – универсальной технологией, которой может воспользоваться любой, или объектом творческого вдохновения, которое доступно лишь отдельным художникам, отнюдь не является очевидным.

В самом деле, репетитивность как времяизмерительный процесс, квантитативность музыкальной структуры могут быть действительно воссозданы по определённым правилам. Более того, эти правила, с одной стороны достаточно просты, с другой – допускают известную степень вариативности, которая позволяет применять их очень широко. С другой стороны, квантитативность музыкального высказывания ещё не есть смысл, это лишь предварительное условие, настройка сознания для обнаружения и создания художественных смыслов в процессе восприятия. И если относиться к паттерну не только как к вспомогательному компоненту из области технологии, но как к психологическому и коммуникационному феномену, становится понятным, что явление паттерна намного сложнее и многослойнее, чем простые технологические рецепты по его конструированию и воссозданию.

Исходя из данного нами определения паттерна, его вычленение и обнаружение не может быть получено делением этой структуры на репетитивные цепочки и поиском в этих цепочках повторяющихся элементов. Такую процедуру можно осуществить, но с коммуникативной точки зрения она будет бессмысленной, потому что паттерн должен обнаруживаться вначале слухом и превращаться в импульс суггестии или рациональной рефлексии, которую несёт в себе разворачивающееся до состояния целостности дискретизированное музыкальное сообщение. Кроме того, чтобы развернуть сознание музыковеда в сферу мышления паттернами, приходится отрешиться от некоторых традиционных представлений, связанных с интонационно-тематической природой музыки. То есть воспринимать музыкальную композицию не тематически, а квантитативно, не только лишь как процесс изложения и развития темы, но и как процесс наращивания художественной целостности с помощью квантированного звукового информационного потока. Мышление паттернами – это своеобразная альтернатива представлению о временной и процессуальной сути тематически организованного музыкального высказывания. Если мы примем во внимание эти аспекты, тогда природа паттерна, область его существования, приобретут, наконец, необходимую целостность и одновременно, получают определённую степень теоретической завершенности.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Перевод автора статьи.

<sup>2</sup> Перевод автора статьи.

<sup>3</sup> Согласно представлениям Августина Блаженного, то, что было произнесено, то есть, введено каким либо образом в информационную составляющую коммуникационного процесса, не исчезает. Чтобы произнести всё, осуществить полноту коммуникации, не надо говорить одно вслед за другим: всё извечно и одновременно. Иначе существовало бы время и изменимость – не настоящая вечность и не настоящее бессмертие. Другими словами, существовало бы искажённое человеческими понятиями, неистинное представление о вечности, ложно обоснованное через понятие времени, и, соответственно, столь же далёкое от истины понимание бессмертия как бесконечного дления, процесса осознания неким разумом факта своего бытия в какой-либо материальности

или духовности. Таким образом, Августин подходит к объяснению вечности, в которой пребывает Бог, не как бесконечному длению времени, а как к полному и окончательному отсутствию времени. Именно этот трудный для понимания парадокс и воспринимается не столько на понятийном, сколько на чувственно-эмоциональном уровне, когда времяизмерительные параметры музыкальной коммуникации, вызванной паттернизацией музыкального сообщения, заставляют забыть о факторе дления как таковом. И тогда известный афоризм, возможно, являющийся перефразированным высказыванием Августина «для Бога вечность как один день и один день как вечность» обретает свой истинный смысл в акте проживания этого совершенно особого ощущения достигнутой в ходе специфической музыкальной коммуникации подлинной вечности.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Гончаренко С. Структурные и семантические аналоги техники «расширяющегося паттерна» // Искусство и искусствознание. Теория и опыт. Жанр – форма – направление: сб. науч. тр. – Кемерово, 2009. – Вып. 7. – С. 221–238.

2. Крапивина И. Проблемы формообразования в музыкальном минимализме. – Новосибирск: НГК им. М.И. Глинки, 2003.

3. Кром А. Философия и практика американского музыкального минимализма: Стив Райх. – Н. Новгород: Издатель Гладкова, 2004.

4. Словарь современного английского языка. В 2 т. – М., 1992. – Т. 2.

5. Reich Steve. Writings on Music, 1965-2000. – London: Oxford University Press, 2004.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

Аналитическая таблица 1-й сцены I действия оперы С. Райха «Пещера»

Пропоста:	1 инструмент				2 инструмента				3 инструмента				4 инструмента				
Риспоста:	1 инструмент				2 инструмента				3 инструмента								
1)	1	2	2	1	2	1	2										
Но Сара, жена Аврамова, не рождала ему																	
2)	1	2	2	1	3	1	3	2	1								
У ней была служанка Египтянка, именем Агарь.																	
3)	1	2	4	2	1	2	3	1	2	1							
И сказала Сара Авраму: вот, Господь заключил чрево мое, чтобы мне не рождать;																	
4)	2	2	1	4	1												
войди же к служанке моей:																	
5)	2	2	1	3	2												
может быть, я буду иметь детей от нее.																	
6)	1	2	5	2	1												
Аврам послушался слов Сары.																	
7)	1	2	2	1	1	2	3	1	2	1	4	2	2	1	3	2	1
		1	2	2	1	1	2	3	1	2	1	4	2	2	1	3	2
И взяла Сара, жена Аврамова, служанку свою, Египтянку Агарь, по истечении десяти лет пребывания Аврамова в земле Ханаанской,																	
8)	1	1	2	2	2	1	2	2									
		1	1	2	2	2	1	2									
и дала ее Авраму, мужу своему, в жену.																	
9)	1	2	1	4	1	1	2										



		1	2	1	4	1	1													
Он вошел к Агари, и она зачала.																				
10)	1	1	2	3	2	3	1	2	1											
		1	1	2	3	2	3	1	2											
Увидев же, что зачала, она стала презирать госпожу свою.																				
11)	1	2	4	2	1	2	2	1												
		1	2	4	2	1	2	2												
И Сара сказала Авраму: в обиде моей ты виновен;																				
12)	2	2	1	3																
		2	2	1	2															
я отдала служанку мою в недра твои;																				
13)	1	1	2	3	2	4	2	1												
		1	1	2	3	2	4	2												
а она, увидев, что зачала, стала презирать меня;																				
14)	2	1	2	1	2															
		2	1	2	1	1														
Господь пусть будет судьей между мною и между тобою.																				
15)	1	2	4	2	2	4														
		1	2	4	2	2	2													
Аврам сказал Саре: вот, служанка твоя в твоих руках;																				
16)	1	2	3	2	1															
		1	2	3	2															
делай с нею, что угодно тебе.																				
17)	1	2	1	4	1	2	3													
		1	2	1	4	1	2	1												
И Сара стала притеснять ее, и она убежала от нее.																				
18)	1	2	1	3	2	1	2	3	1	4										
		1	2	1	3	2	1	2	3	1	2									
И нашел ее Ангел Господень у источника воды в пустыне,																				
19)	1	2	3	2																
		1	2	3	1															
у источника на дороге к Суру.																				
20)	3	2	2	1	1	2	3	1	2	3										
		3	2	2	1	1	2	3	1	2	1									
И сказал: Агарь, служанка Сарина! откуда ты пришла и куда идешь?																				
21)	1	2	1	2	3	1	2	2												
		1	2	1	2	3	1	2												
Она сказала: я бегу от лица Сары, госпожи моей.																				
22)	1	2	1	3	1	2	2	3	1	1	2	2	3							
		1	2	1	3	1	2	2	3	1	1	2	2	1						
Ангел Господень сказал ей: возвратись к госпоже своей и покорись ей.																				
23)	1	2	1	3	1	2	1	2	1	3	2	1	1	2	1	2	1	3		
		1	2	1	3	1	2	1	2	1	3	2	1	1	2	1	2	1	1	
И сказал ей Ангел Господень: умножая умножу потомство твое, так что нельзя будет и счесть его от множества.																				
24)	1	2	1	3	1	2	1	3	3	2										
		1	2	1	3	1	2	1	3	3										
И еще сказал Ангел Господень ей: вот, ты беременна, и родишь сына,																				
25)	1	1	2	2	1	1	2	2	2	1	2	1								
		1	1	2	2	1	1	2	2	2	1	2								
и наречешь ему имя Измаил, ибо услышал Господь страдание твое;																				
26)	1	1	2	2	3															
		1	1	2	2	1														
он будет между людьми, как дикий осел;																				
27)	1	1	2	1	3	2	2	1	1	1	3	1	1	3	3					
		1	1	2	1	3	2	2	1	1	1	3	1	1	3	3				
руки его на всех, и руки всех на него; жить будет он пред лицом всех братьев своих.																				

## Пример № 1

С. Райх. Фрагмент 1-й сцены I д. оперы «Пещера»

The musical score is presented in three systems, each with a vocal line and two instrumental staves (Clp.1, Clp.2) and two bassoon staves (B.D.1, B.D.2). The vocal line includes the following lyrics:

174 175 176 177 178 179 180  
 num-bered for mil-lions. And the an-gel of the Lord

181 182 183 184 185  
 said to her: "You are preg-nant and will bear a son;

186 187 188 189 190  
 and you shall call his name Ish-mael be-cause the Lord has heard

**Бакуменко Михаил Николаевич**  
 преподаватель кафедры компьютеризации  
 музыкальной деятельности  
 Новосибирской государственной консерватории  
 им. М. И. Глинки



Т. Г. ДРАЧЁВА

Уральская государственная консерватория (академия)  
им. М. П. Мусоргского

УДК 781.712

## АВТОРСКАЯ МОНОГРАММА В СТРУННЫХ КВАРТЕТАХ БЕЛЫ БАРТОКА

В музыкальном искусстве, авторских сочинениях разных эпох встречаются звуковые шифры. Они содержат скрытые смыслы, расшифровка которых помогает выявить семантику музыкального текста. Среди буквенных шифров наиболее часто встречается монограмма, в том числе авторская. В музыке XX века монограмма получает широкое и разнообразное применение. Причём зачастую меняется её композиционная функция: монограмма используется не только в качестве темы, но и становится основой музыкального материала (источником мотивов, фраз, гармонии). Ю. Холопов и В. Ценова, исследуя музыку Э. Денисова, пишут о древней традиции «буквенных» тем-символов (Жоскен, Бах), которая «была подхвачена и композиторами XX века (Берг, Прокофьев, Мясковский), развита Шостаковичем (его монограмма DSCH) и получила новые импульсы в связи с техникой коллажа и полистилистики. Так, одно из произведений Денисова прямо называется «DSCH» и содержит цитаты из музыки Шостаковича» [6, с. 74].

Среди композиторов XX века, использовавших монограммы, – Бела Барток. Монограмма Бартока, к примеру, появляется во всех его струнных квартетах, и это важно, поскольку композитор обращался к жанру квартета на протяжении всего творческого пути, и именно камерно-инструментальная музыка наиболее полно отразила художественно-стилевую эволюцию Бартока. Авторская монограмма широко и многопланово используется уже в Первом квартете, написанном в 1908 г. Таким образом, можно утверждать, что Барток наряду с Бергом, Прокофьевым и другими композиторами, одним из первых в XX веке прибегнул к системному применению монограммы. Во всех струнных квартетах венгерского композитора<sup>1</sup>, а также в «Музыке для струнных, ударных и челесты», Концерте для оркестра, Первом и Втором струнных концертах, опере «Замок герцога Синяя Борода», Первой и Второй сонатах для скрипки и фортепиано встречаются звуковые шифры, связанные с именем Бартока. Кроме того, в его произведениях появляются монограммы И.С. Баха (BACH) и Штефи Гейер (Es-E-F-G-E) – скрипачки, которой Барток посвятил Первый скрипичный концерт.

В основе бартоковской монограммы BEVA (6:6:1) находятся интервалы тритона (B-E) и малой секунды (B-A). Важную роль здесь играет интервал

тритона – центральный элемент гармонии Бартока. Особенностью его монограммы является также возможность зеркальной симметрии: благодаря повторению тритона (B-E-B), мотив звучит в обращении (B-E-B-H) почти без изменений: малая секунда идет вверх (B-H), а не вниз как в прямом движении (B-A)<sup>2</sup>.

Среди показательных примеров – звучание монограммы в прямом движении в первых частях Шестого (BEVA) и Четвёртого квартетов (Ais-E-B-A) (примеры № 1а, 1б). Во II части Первого квартета появляется её обращённый вариант (B-E-Ais-H). Как видно, тон B часто заменяется Бартоком на энгармонически равный Ais. Возможно, что это связано с вариантностью, характерной для творчества венгерского композитора, или со стремлением зашифровать свою монограмму (пример № 2).

Монограмма Бартока представлена в разных вариантах: она может состоять из трёх звуков (BEA) во Втором и Шестом квартетах, из пяти (BAEAB) и шести (ABEVEB) во Втором, восьми BAEABEVA (в Пятом). В Пятом квартете в теме главной партии I части объединяются монограмма в основном виде BEVA с её вариантом BAEA (1:5:5). Монограмма, состоящая из четырёх звуков BEVA, появляется в разных вариантах: BAVE (1:1:6) в Первом квартете, ABEB (1:6:6) во Втором, BEAB (6:5:1) в Шестом. Важную роль в квартетах Бартока имеют два варианта монограммы: BEA (6:5) и EBA (6:1). Они подвергаются интенсивной мотивной работе: используются в прямом движении и в обращении, ракоходе и ракоходе обращения<sup>3</sup>. Наиболее часто композитор применяет ракоходные варианты этих мотивов AEB (5:6) и ABE (1:6).

Так, в Первом квартете ракоходный мотив ABE, неоднократно повторяясь во II и III частях, приобретает роль лейтмотива. Этот мотив каждый раз варьируется ритмически; особенно рельефно он звучит в увеличении в партии альты (примеры № 3а, 3б). Во Втором квартете монограмма Бартока проходит в ракоходе и ракоходе обращения, транспонируется. На фоне прозрачной фактуры (аккорды *pizzicato*, паузы) она звучит очень ярко, заметно (пример № 4). Монограмма органично включается в полифоническую ткань Шестого квартета: развивается с помощью имитации в интервал тритона (лейтинтервал всего цикла квартетов). В партии альты она проходит в основном

виде (BEA), а у первой скрипки звучит её ракоходный вариант (AEB) (пример № 5).

Таким образом, в струнных квартетах Бартока монограмма подвергается интенсивному варьированию. Кроме того, композитор транспонирует монограмму, что позволяет создавать на её основе целые эпизоды. Так, например, во II части Второго квартета (т. 1-7) вступление основано на кратком трёхзвучном мотиве монограммы и его вариантов. Мотивы-варианты (h-f-e) и (a-es-d) окружают монограмму Бартока (EBA); осью симметрии становится главный её тон B (h-f-E-B-A-es-d) (пример № 6). Неоднократно повторяясь и варьируясь, этот вступительный эпизод приобретает функцию рефрена в форме рондо с разработочной серединой. В медленной уточнённо лирической III части Второго квартета также вступление организовано на основе монограммы и её вариантов. Отдельные звуки монограммы (ABEVEB), выделенные крупными длительностями, передаются разным инструментам (первой и второй скрипкам, альту). Здесь мотив монограммы Бартока ABE дополняется его транспонированными вариантами до 12-тизвучной последовательности: g-des-d-as-A-es-B-E-f-h-c-ges. В центре возникшего по диагонали 12-тизвучного ряда расположена монограмма с дополнительным звуком es (A-es-B-E), что придаёт ей симметричность – квинта (es-B) заполняется тритонами (es-A) и (B-E). Все остальные сегменты ряда состоят также из интервала тритона и малой секунды E-f-h-c-ges, A-as-d-des-g (пример № 7). В I части Второго квартета появляется симметричный вариант монограммы E-A-B-es (5:1:5), в котором используются две кварты на расстоянии малой секунды. Этот мотив, повторяясь на той же высоте, изменяется ритмически, что придаёт ему динамичность, импульсивность. Значимость данного варианта монограммы Барток подчёркивает проведением его в унисон всеми инструментами (т. 20-21) (пример № 8). В дальнейшем этот вариант монограммы транспонируется (A-d-es-as), затем в нём изменяется интервальный состав A-es-d-as (6:1:6), d-A-ais-eis (7:1:7): кварты заменяются тритонами и квинтами. Таким образом, симметричный вариант монограммы во Втором квартете становится лейтмотивом.

Из звуков монограммы составлены диссонирующие аккорды в Третьем квартете: EAB и BEA. Первый аккорд состоит из кварты и малой секунды (E-A-B), а второй из тритона и кварты (B-E-A). Во II части Третьего квартета (ц. 28-30) они оstinatно повторяются, а также варьируются (пример № 9). Особенно важную роль играет транспонированный вариант первого аккорда (h-e-f), звучащий мощно, призывно (*ff*, *pizzicato*). Аккорд-монограмма (E-A-B) исполняется затаённо (*p*), *sul ponticello*, благодаря чему возникает оттенок ирреальности. За счёт динамического и тембрового противопоставления эти аккорды становятся своеобразными персонажами в драматургии квартета.

Аккорды-монограммы играют также важную роль в фугато IV части Четвёртого (т. 12-19) и V части Пятого квартетов (т. 412-415). В Четвёртом квартете используется аккорд-монограмма EAB с вариантом AEB, а в Пятом квартете встречается аккорд-монограмма BEA. Показательно, что в обоих квартетах данные аккорды исполняются *pizzicato*, тихо (*pp* в Четвёртом квартете, *p* в Пятом), оstinatно повторяются, создавая красочный фон. Таким образом, созвучия EAB и BEA, связанные с монограммой Бартока, выступают в роли лейтаккордов. Своего рода кульминацией идеи симметричности становится эпизод во Втором квартете (ц. 38-40), основанный на симметричных вертикалях (*ff*), в которых варьируется и структура, и расположение. Все эти аккорды состоят из кварт и тритонов, что создаёт напряжённое, жёсткое звучание. Среди них можно заметить и аккорд-монограмму (B-E-A), который дополняется тонами h, f. Таким образом, здесь образуется симметричный аккорд, состоящий из тритонов и кварт, с осью симметрии – тоном B (h-f-B-E-A) (пример № 10).

Кроме кварт и тритонов, – интервалов, входящих в состав аккорда-монограммы (во Втором, Третьем и Пятом квартетах), важную конструктивную роль играет интервал малой секунды. В Четвёртом квартете главный хроматический мотив (h-c-des-c-h-b) становится основой построения большинства разделов квартета<sup>4</sup>. Господство интервала малой секунды в тематизме приводит к появлению хроматического кластера-лейтаккорда (c-cis-d-dis). Малосекундовый кластер также большое значение имеет в Третьем и Пятом квартетах. Так, во II части Третьего квартета хроматический лейтаккорд-кластер приобретает конструктивное значение, так как появляется на границах разделов формы: перед разработкой (cis-d-es) и перед репризой (d-es-e-f). В этом лейтаккорде постепенно расширяется диапазон (большая секунда, малая терция, большая терция) (пример № 11).

Таким образом, монограмма у Бартока становится своего рода порождающей моделью музыкального материала квартетов. Интонационная сфера монограммы BEVA обуславливает конструктивное значение интервалов тритона и малой секунды, определяющих в свою очередь тематизм и гармонию струнных квартетов<sup>5</sup>.

При этом монограмма BEVA в квартетах Бартока играет важную роль и на более крупном уровне гармонии. Она во многом определяет тональные планы квартетов – как отдельных частей, так и цикла в целом. Из шести квартетов, объединённых в макроцикл, три написаны в тональностях, связанных со звуками монограммы.

В Первом квартете, состоящем из трёх частей, доминирует тональность А. В I части – фуге в качестве центрального элемента выступает тон f (f-c-f). II часть написана в свободно трактованной сонатной форме в тональности А.



вст. ГП	ПП	ЗП	разр.	ГП	ПП	ЗП
А	А	des	с	А	g	А
ц. 1	ц. 6	ц. 9	ц. 10	ц. 16	ц. 20	ц. 28 (т. 5)

Интродукция к III части заканчивается в gis (второй звук по отношению к тональности А). В финале, написанном в рондо-сонатной форме, также преобладает тональность А. Кроме того, здесь проявляется и тоникальность В (ц. 11 *Adagio*).

Второй квартет также состоит из трёх частей, но здесь господствует тональность В. I часть – сонатное *Moderato* начинается в тональности В, а заканчивается в А.

ГП	ПП	ЗП	разр.	ГП	ПП	ЗП
В	fis	fis	cis	А	f	А
ц. 1	ц. 5	ц. 9	ц. 10	ц. 16 (т. 9)	ц. 19 (т. 4)	ц. 20 (т. 8)

Во II части, написанной в форме рондо, преобладает тональность d; разработочный средний раздел звучит в тональности В. В III части всё вступление основано на монограмме Бартока (А-В-Е-В-Е-В). В дальнейшем в нескольких разделах расширенной трёхчастной формы важную роль играют тональности А и В.

В (вст.)	fis	А	В	А
т. 1-8	ц. 1	ц. 2	ц. 6 (т. 24)	ц. 8 (т. 9)

Особенно заметно значение тональности В в Пятом квартете: на уровне сонатного *Allegro* I части и всего цикла. Тональный план I части формы (В-С-D-E-Fis-es-В) организован на основе тональности В dur с лидийской квартой (Е) и низкой секстой (Fis=Ges). Кроме того, в тональном плане можно заметить симметричное расположение тональностей: главная партия написана в тональности В, а разработка в Е (В-Е-В).

ГП	ПП	ЗП	разр.	ЗП	ПП	ГП
В	С	D	Е	Fis	es	В
т. 1	т. 25	т. 45	т. 59	т. 132	т. 147	т. 160

В финале Пятого квартета тональный план фугато (т. 370-430) также содержит звуки монограммы: экспозиция четырёхголосного фугато проводится в тональностях Е и В (Е-В-Е-В), в разработке (С-А-Fis) тема фугато также звучит в тональности А (причём появление её подчёркивается аккордами в партии второй скрипки, состоящими из звуков монограммы ВЕА), функцию репризы выполняет обращённый ва-

риант темы фугато в тональности Е. Таким образом, в тональном плане фугато Е-В-Е-В-С-А-Fis-Е главной становится тональность Е, монограмма здесь проходит в обращении (Е-В-Е-В-А-Е), как и тема фугато в репризе (пример № 12). И в целом сонатное *Allegro* финала здесь опирается на тональность В.

ГП	ПП	разр.	ГП	ПП	кода
В	Ges	Е	В	В	АВ
т. 12	т. 55	т. 150	т. 546	т. 624	т. 700

Как видно, тональный план финала за исключением побочной партии, написанной в экспозиции в Ges, целиком основан на звуках монограммы Бартока. В коде (т. 700) быстрый темп замедляется и возникает комический эпизод. Диатонический вариант темы побочной партии, написанный в увеличении (А dur), приобретает механическое, шарманочное звучание. Его простая фактура и примитивная гармония (Т-D-Т) напоминает упражнения для начинающих пианистов. Затем комический эффект усиливается благодаря политональности В/А: мелодия перешла в В dur, а сопровождение осталось в А dur. Обе тональности В dur и А dur связаны со звуками монограммы Бартока, выражающей его внутренний мир. Возможно, композитор, заметив сходство своей темы с упражнениями для пианистов, решил его гротескно подчеркнуть. Так в сложную полифоническую ткань финала Пятого квартета включается простая мелодия, что воспринимается как своеобразная автопародия (пример № 13).

В Пятом квартете тон В становится лейттоном: он пронизывает тематизм сонатного *Allegro* I части (особенно в главной партии), мощно, ярко (унисон всех инструментов, *ff*) звучит в её кульминации (реприза, ц. 160) (пример № 14). В этом значении тон В появляется и в финале, так как главная партия V части является вариантом главной и побочной I части; завершается финал, как отмечалось, утверждением главной тональности В.

В Третьем, Четвёртом и Шестом квартетах также появляются тональности, связанные с монограммой Бартока, но – в качестве местных центров. Так, например, в Третьем квартете, состоящем из двух частей, главная тональность – d. Во II части, написанной в сонатной форме, в разработке тема фугато звучит в тональностях А и Е (А-Е-А-Е). В фугато монограмма Бартока проходит неоднократно в разных вариантах (Е-А-В, А-Е-В, А-В-Е). Кроме неё здесь появляется монограмма ВАСН в партии виолончели и её вариант АВНС в партии второй скрипки (пример № 15).

В симметричном пятичастном Четвёртом квартете доминирует тональность С (I часть и Финал), два Скерцо звучат в тональностях Е (II часть) и As (IV часть), а медленная III часть – в А. Таким образом, II и III части написаны в тональностях, связанных с бартоковской монограммой. В конце I части,

а также Финала вновь возникает монограмма ВАСН. Кроме того, завершает I часть монограмма Штефи Гейер (Es-E-F-G-E) (пример № 16).

В Шестом квартете, состоящем из четырёх частей, преобладает тональность F. I часть написана в тональности D, II (Марш) – в Fis, III (Бурлетта) и IV (Финал) в F. Весьма значительна при этом и тональность В: квартет начинается с темы *Mesto* – эпиграфа, соединяющего части цикла подобно развивающемуся рефрену. Впоследствии она становится основной темой Финала, во многом ориентированной по звуковому составу на центр В и непосредственно реализующей эту направленность в своём проведении перед Бурлеттой. В звуковом составе финала квартета проявляется высокая концентрация как авторской монограммы (ВЕАВ), так и ВАСН (с перестановкой звуков ВАНС), неоднократно проводится монограмма Штефи Гейер (ракоходный вариант G-F-E-Es) (пример № 17). Монограмма Бартока (ВЕВА) проникает в углублённо лирическую музыку Финала не случайно, так как в этой музыке сосредоточены самые глубокие раздумья автора, а монограмма становится квинтэссенцией личного, духовного мира композитора. В середине Финала возникает реминисценция тематизма из I части квартета: тема главной партии в A dur и тема побочной партии в F dur (причём тональности здесь сохраняются те же). Завершается Финал темой *Mesto* – лирической думой композитора о Венгрии, которую он навсегда покидал.

Первый квартет написан в тональности А, Второй и Пятый квартеты – в В, Третий квартет зву-

чит в тональности d, Четвёртый в С, а Шестой в F. В тональном плане всего макроцикла струнных квартетов А-В-d-С-В-F главной является тональность В, а тональности А, d, С, F так или иначе входят в её состав. Показательно, что важную роль бартоковская монограмма играет в тональном решении квартетов раннего и позднего периодов, в то время как в Третьем и Четвёртом квартетах появление её единично. Может быть, это связано с некоторой конструктивной усложнённостью музыки Бартока среднего периода. Следует отметить, что автомонограмма имеет большое значение в первых частях квартетов и финалах, что вероятно, объясняется репрезентативной функцией начальной части и итоговой – в финале.

Итак, особенности строения авторской монограммы (большое значение интервала тритона, симметрия) оказывают влияние на звуковысотную организацию струнных квартетов: возрастает роль симметричных аккордов, созвучий, состоящих из тритонов, лейтинтервала тритона (В-Е). Звукосочетание ВЕВА и образующиеся на его основе лейтмотивы, лейтгармония, лейттон (В), лейттональность (В) способствуют объединению всех Шести квартетов в макроцикл. Господство вариантности в струнных квартетах Бартока выявляет родство с фольклорной музыкой<sup>6</sup>. Монограмма, будучи в известном смысле выражением авторского «я», несомненно вносит в музыку квартетов лирическое начало. Обращаясь к этому шифру в ранних сочинениях через усложнение музыкального языка среднего периода, композитор приходит к мудрой простоте и гармонии своих поздних квартетов.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Несмотря на то, что иностранная литература о Бартоке весьма обширна, в работах зарубежных авторов не удалось обнаружить каких-либо упоминаний о бартоковской монограмме [см., например: 8–13]. С. Нестеров, анализируя Сонату для скрипки соло Бартока [3, с. 9], обнаруживает у композитора авторскую монограмму, но говорит о ней попутно в связи с решением других исследовательских задач. В отношении же струнных квартетов данное явление вообще не рассматривалось.

<sup>2</sup> Симметрия в квартетах Бартока воплощается на разных уровнях: гармонии, мелодии, формы. Она вносит в произведение венгерского композитора особую упорядоченность, ясность, стройность. Симметрии в музыке, в том числе и в сочинениях Бартока, посвящён целый ряд исследований, среди которых работы Л. Александровой [1], Е. Соколовой [5] и др. авторов. Так, Л. Александрова, анализируя произведения Бартока, соотносит симметрию и антисимметрию с принципами сохранения и изменения в музыке.

<sup>3</sup> Подобная мотивная работа характерна также для музыки нововенцев. В отношении же монограммы возникает аналогия между Бартоком и Бергом: оба композитора используют звуковое кодирование систематически, в различных преобразованиях, что обуславливает гармонию и тематизм их произведений. Кроме того, по звуковому составу бартоковская монограмма близка монограммам Берга (АВАВЕГ)

и Веберна (АЕВЕ), основанных на тех же интервалах малой секунды и тритона.

<sup>4</sup> Анализируя этот квартет, Э. Денисов отмечал роль серийных принципов в развитии тематизма: «музыкальная ткань рождается как производное из внутренних потенциальных возможностей темы серии, лежащей в основе данного произведения» [2, с. 6].

<sup>5</sup> Показательно, что В. Лютославский в «Траурной музыке памяти Бели Бартока» обобщил этот интонационный комплекс: в «Прологе» и «Эпизоде» двенадцатизвучная биинтервальная серия состоит из тритонов и малых секунд f-h-b-e-es-a-as-d-des-g-ges-c (6:1). Она близка упоминаемому уже двенадцатизвуковому бартоковскому комплексу из III части Второго квартета, основанному на интервалах тритона и малой секунды (g-des-d-as-A-es-B-E-f-h-c-ges). Но у Бартока, в отличие от Лютославского, кроме этих интервалов, в центре зеркально симметричной последовательности находится квинта (es-b).

<sup>6</sup> В квартетах Бартока объединяются различные виды техники: варьирование, характерное для фольклора и полифоническая техника, типичная для музыки нововенцев. Вариантно-полифоническое развитие у Бартока представляет собой органичный синтез традиций народного и профессионального искусства.

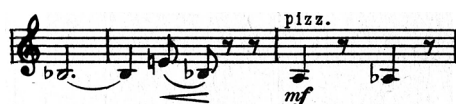
## ЛИТЕРАТУРА

1. Александрова Л. Порядок и симметрия в музыкальном искусстве: логико-исторический аспект. – Новосибирск, 1995.
2. Денисов Э. Предисловие // Барток Б. Квартеты для двух скрипок, альты и виолончели. Т. 2 (№ 4-6). – М.; Л., 1966.
3. Нестеров С. Пути развития сонаты для скрипки соло в контексте стилевых, жанровых и исполнительских исканий музыки XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Ростов н/Д, 2009.
4. Нестеров С. Жанрово-стилевые и композиционные взаимодействия в метациклах Регера и Изаи для скрипки соло как исполнительская проблема // Международная научная интернет-конференция / Ростовская гос. консерватория им. С. Рахманинова. – Ростов н/Д, 2009.
5. Соколова Е. Проявление принципов симметрии в звуковысотной организации струнных квартетов Бартока: дипл. работа. – Екатеринбург, 2001.
6. Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. – М., 1993.
7. Юферова О. Монограмма в музыкальном искусстве XVII-XX веков: дис. ... канд. искусствоведения. – Новосибирск, 2006.
8. Antokoletz E. The Music of Béla Bartók: a study of Tonality and Progression in Twentieth // Century Music. – Berkeley; London: Univ. of California Press, 1984.
9. Antocoletz E., Fischer V., Suchoff B. Bartók Perspectives: Man, Composer, and Ethnomusicologist. – Oxford Univ. Press, 2000.
10. Maison C. Essay in Analysis. Tonality, symmetry and latent serialism in Bartók's Four Quartet. – The Music Review, vol. VIII, August, 1957.
11. Mawer D. Exploring Complementation in Bartók's Third Quartet. – Society for Music Theory, vol. 13, December, 2007.
12. Perle G. Symmetrical Formations in the String Quartets of Béla Bartók. – London, 1978.
13. Spinosa F. Beethoven and Bartók: A Comparative Stude of Motive Techniques in the later Beethoven Quartets and six String Quartets of Béla Bartók. – DMA, Perfomance, Univ. of Illinois, 1969.

## НОТНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример № 1а

Б. Барток. Шестой квартет, I ч.



Пример № 3 б

Первый квартет, II ч.



Пример № 1б

Четвёртый квартет, I ч.



Пример № 4

Второй квартет, II ч.



Пример № 2

Первый квартет, II ч.



Пример № 3 а

Первый квартет, II ч.



Пример № 5

Шестой квартет, III ч.

Музыкальный фрагмент для Примера № 5, Шестой квартет, III часть. Музыка написана для четырех инструментов. В фрагменте используются сложные ритмические конструкции, включая триоллы и шестнадцатые ноты. Динамика варьируется от *p* до *ff*. Звучат указания *accel.*, *pizz.* и *arco*.

Пример № 6

Второй квартет, II ч.

Музыкальный фрагмент для Примера № 6, Второй квартет, II часть. Темп: *Allegro molto capriccioso* (♩ = 132-140). Музыка написана для четырех инструментов. В фрагменте используются ритмические конструкции, включая восьмые ноты. Динамика варьируется от *f* до *ff*. Звучат указания *pizz.* и *arco*.

Пример № 7

Второй квартет, III ч.

Музыкальный фрагмент для Примера № 7, Второй квартет, III часть. Темп: *Lento* (♩ = 63-60). Музыка написана для четырех инструментов. В фрагменте используются медленные, протяжные ноты. Динамика варьируется от *p* до *sf*. Звучат указания *con sord.* и *espr.*

Пример № 8

Второй квартет, I ч.

Музыкальный фрагмент для Примера № 8, Второй квартет, I часть. Темп: *stretto* (♩ = 170). Музыка написана для четырех инструментов. В фрагменте используются быстрые ритмические конструкции, включая шестнадцатые ноты. Динамика варьируется от *sf* до *cresc.*. Звучат указания *stretto*.



Пример № 9

Третий квартет, II ч.

Example 9: Third Quartet, II part. The score consists of three staves. The top staff has a measure number of 29. Dynamics include *mf*, *cresc.*, and *simile*. The bottom two staves also feature *mf* and *cresc.* markings.

Пример № 11

Третий квартет, II ч.

Example 11: Third Quartet, II part. The score consists of two staves. It begins with a *rallentando* marking. Dynamic markings include *col legno* and *dim.*

Пример № 10

Второй квартет, II ч.

Example 10: Second Quartet, II part. The score consists of two staves. A dynamic marking of *sf* is present.

Пример № 12

Пятый квартет, V ч.

Example 12: Fifth Quartet, V part. The score consists of two staves. Markings include *mp*, *pizz.*, and *arco*. Measure numbers 420 and 421 are visible.

Пример № 13

Пятый квартет, V ч.

Example 13: Fifth Quartet, V part. The score consists of two staves. The tempo is marked *Allegretto, con indifferenza*. Other markings include *pizz.*, *arco*, and *meccanico*. Measure numbers 700, 710, and 720 are visible.

Пример № 14

Пятый квартет, I ч.

♩ = 138-132

Пример № 15

Третий квартет, II ч.

Пример № 16

Четвёртый квартет, I ч.

Пример № 17

Шестой квартет, III ч.

Mesto, ♩ = 96

Драчёва Татьяна Геннадьевна

соискатель кафедры теории музыки

Уральской государственной консерватории

им. М. П. Мусоргского



О. В. ТЫТЫК

Российская академия музыки им. Гнесиных

УДК 78.037(4/9)

## К ВОПРОСУ ОБ ИНТОНАЦИОННО-ЛАДОВОЙ МОДЕЛИ МЕЛОДИИ БЛЮЗА

Блюз – одно из наиболее ярких и самобытных явлений, сложившихся в XX веке в области популярной музыки. По мнению Сьюзен Мак-Клэри, «любое явление западной музыки XX века зиждется на блюзе в его различных проявлениях, поскольку это музыка, которая сформировала нашу эпоху» [6, с. 34]. Несмотря на такую актуальность жанра в музыке XX века, в исследовании блюза остается немало открытых вопросов, а один из первоочередных – вопрос интонационно-ладового строения блюзовой мелодии. Именно ладовое своеобразие блюза, специфика блюзовой мелодии стали важнейшими факторами, оказавшими влияние на другие направления академической и популярной музыки. Целью данной статьи является рассмотрение вопросов блюзового лада и строения блюзовой мелодии.

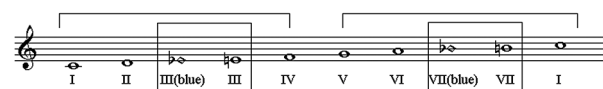
Рискнём высказать предположение, что в блюзе мелодия не является первостепенным выразительным средством. Слушая блюзы разных исполнителей, невольно ловишь себя на мысли, что мелодия в них повторяется едва ли не «дословно». Она, как правило, представляется достаточно однообразной и лишённой ярких, запоминающихся мелодических оборотов. Создаётся впечатление, что автору-исполнителю гораздо важнее донести содержание блюзовой поэзии, насытить своё исполнение особыми приёмами звукоизвлечения, нежели создать выразительную мелодическую линию. Возможно поэтому вопросы строения блюзовой мелодии долгое время оставались открытыми. «По иронии судьбы, мелодия блюза является наименее исследованным средством блюза», – утверждал в 1978 году Дуглас Кларк [4, с. 17]. На наш взгляд, это суждение до сих пор не утратило своей актуальности.

Говоря о блюзовой мелодии, исследователи обычно сосредотачиваются на её ладовом своеобразии. Такие термины как «блюзовая гамма» (blue scale), «блюзовые ноты» (blue notes) давно и прочно вошли в музыковедческий лексикон. Но углубившись в изучение этой области, можно обнаружить, что среди учёных нет единства в подходе к этому вопросу.

Первые представления о блюзовом ладе были сформулированы исследователями джаза в 1930-е годы. Наиболее авторитетной стала теория блюзовой шкалы Уинтропа Сарджента [2]. Ещё в 1938 году Сарджент вывел «блюзовую гамму», анализи-

руя записи джазовых соло 1920-х годов (период хот-джаза). Выведенная Сарджентом гамма включает пониженные III и VII ступени, наравне с диатоническими (пример № 1).

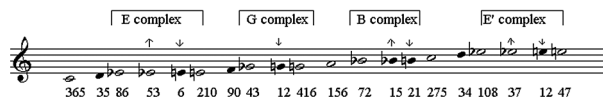
Пример № 1 Блюзовая гамма У. Сарджента



Однако аутентичный блюз, развивавшийся в южных штатах, особенно в дельте реки Миссисипи, имел мало общего с джазом. Мелодика блюза предстает скупой и аскетичной в сравнении с виртуозными многозвучными инструментальными соло в джазе. Не случайно ряд исследователей подвергал сомнению правомерность применения теории Сарджента в аутентичном блюзе [8, с. 155; 4, с. 20].

Новое осмысление проблемы блюзового лада возникло в 1970-е годы. К этому времени музыковеды осознали самостоятельную ценность блюза, наличие в блюзе специфической поэтики, заслуживающей подробного рассмотрения. Наиболее полно вопрос блюзового лада раскрывает Джефф Тайтон в своём исследовании «Early Downhome Blues». Чтобы отмежеваться от предыдущих теорий, Тайтон отказывается от термина «блюзовые ноты», называя их комплексами «лабильного интонирования». «Блюзовая шкала» Тайтона включает полную хроматическую гамму и четвертитоновые градации, сосредоточенные в области III, V и VII ступеней (E-комплекс, G-комплекс, B-комплекс) [8, с. 155-156] (пример № 2)<sup>1</sup>.

Пример № 2 Блюзовая гамма Дж. Тайтона

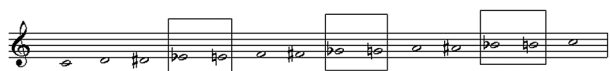


Новая попытка осмыслить закономерности ладовой системы блюза возникла уже с учётом теории Тайтона. Дуглас Кларк [4] в небольшой, но информативной статье «Высотные структуры в мелодии вокального блюза» настаивает на необходимости совмещения ладового анализа мелодии и анализа



гармонического сопровождения. Рассматривая звуковую систему, Кларк возвращается к менее подробной шкале, нежели у Тайтона. Микротоновые изменения внутри комплексов, связанных с III, V и VII ступенями подразумеваются, однако Кларк остерегается выделять их как самостоятельные единицы шкалы, поскольку не уверен в константности и стабильности их появления. При этом исследователь включает энгармонические варианты II+ (III-), IV+ (V-) и VI+ (VII-), так как по ладовым функциям данные энгармонически равные варианты трактуются неодинаково (пример № 3).

Пример № 3 Блюзовая гамма Д. Кларка



В. Сыров предлагает собственную ладовую структуру – «трёхъярусную миксолидийскую систему от звуков основных функций лада (I, IV и V)» [3, с. 195] (пример № 4).

Пример № 4 Блюзовая гамма В. Сырова



Исследователь указывает, что «вариантов III и VII ступеней [может быть] до бесконечности много, именно в этой вариантности заключена неисчерпаемость ресурсов блюза» [3, с. 194].

Уолтер Эверетт говорит о минорной пентатонике, лежащей в основе блюза и реализующей себя в попевках – «блюзовых трихордах», состоящих из большой секунды, малой терции и охватывающихся чистой квартой [5, с. 169] (пример № 5).

Пример № 5 Блюзовые трихорды У. Эверетта



Наконец, в авторитетном журнале «Popular Music» появляется статья Ханса Вайсетхаунета с провока-

ционным заголовком «Существует ли такое понятие как “блюзовые ноты?”». Автор приходит к выводу, что «каждая нота может быть блюзовой, поскольку окрашена особыми приёмами звукоизвлечения» [9, с. 101]. Главное, по мнению исследователя, состоит в том, является ли звук «блюзовым по духу», наполнен ли он специфическим «блюзовым чувством». Таким образом, у Вайсетхаунета понятие «блюзовые ноты» становится семантической категорией.

Очевидно, что требуется найти альтернативный подход к решению проблемы блюзового лада и строения блюзовой мелодии. Таким может стать интонационный подход, который «способен дать подлинное представление о ... ладе, поскольку он рассматривает его в неразрывной связи с временной природой мелодии» [1, с. 29]. На пути к новым представлениям о блюзовом ладе предстоит проанализировать реальные звукоотношения, образующиеся в дошедших до нас записях мастеров блюзовой музыки.

Многие исследователи указывают на то, что блюзовая мелодия рождается импровизационно. Но импровизация часто опирается на определённый набор предзаданных элементов, мелодических формул, комбинация которых и обеспечивает создание произведения «здесь и сейчас». Для того, чтобы обнаружить эти мелодические формулы, мы проанализировали десятки блюзов разных исполнителей, выбирая строфы, которые соответствуют форме так называемого «блюзового квадрата».

Как известно, «блюзовый квадрат» – это наиболее распространённая форма в блюзе. Это своеобразный двенадцатитактовый период, состоящий из трёх предложений. Каждое предложение, в свою очередь, состоит из двух вокальных фраз. Каждой фразе соответствует определённая гармоническая функция: фразам *a*, *b* – тоническая, *c*, *d*, *f* – субдоминантовая, фразе *e* – доминантовая (схема 1).

В нашем анализе ладовой организации блюзового музицирования мы придерживаемся индуктивной логики, шаг за шагом «свёртывая» внешне замысловатый спонтанный процесс звукотворчества в опорные, «скелетные» звуковые комплексы, своего рода порождающие модели.

Для того, чтобы проиллюстрировать предлагаемую нами методику анализа, обратимся к конкретному примеру № 6<sup>2</sup>.

Схема 1. Строение блюзового квадрата

Такт	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Поэтическая строфа	А				А				В			
Музыкальный период	1 предложение				2 предложение				3 предложение			
Вокальная мелодия	a	b			c	d			e	f		
Гармоническое сопровождение	T	T (S)	T	T	S	S	T	T	D	S (D)	T	T (D)



## Пример № 6

## Muddy Waters «Canary Bird»

Первым этапом анализа становится выделение мелодических фраз. Каждая фраза отделена паузами и имеет чётко очерченный контур. Определяющая роль «дыхательной» логики строения вокальной фразы закономерным образом ведёт к безусловному преобладанию нисходящего направления фраз блюза, начинающихся, как правило, из «вершины-источника». Не исключение – и анализируемый нами образец. Все фразы являются нисходящими, кроме фразы *e* – она, по сути, представляет собой повторение одного звука.

Второй этап анализа – редукция мелодической линии до уровня интонационной формулы (пример № 7).

## Пример № 7 Редукция мелодических фраз блюза «Canary Bird»

Внутри строфы возникают пары, которые можно сравнить между собой: так фраза с почти точно повторяет фразу *a*, единственное отличие – перекраска последнего звука, тонической терции. Во фразе *a* «мажорная» терция соответствует тонической гармонии ( $I^7$ ) в сопровождении, а во фразе *c* включение звука *g* вызвано гармонической поддержкой субдоминанты ( $IV^7$ ). Возникают также параллели между завершающими фразами: *b*, *d*, *f* – фразы *b* и *d* точно повторяют друг друга, а фраза *f* переключается с ними интонационным зерном *a-g-e*.

Наконец, третий этап анализа – сравнение мотивов и составление из сходных элементов парадигматических рядов. В результате мы получили систему, содержащую основные интонационно-ладовые формулы блюзовой мелодии.

## Пример № 8 Интонационно-ладовые формулы блюзовой мелодии

Очевидно, что интонационно-ладовые ячейки группируются идентично вокруг двух ладовых центров – I и V ступени. При этом объём ячеек варьируется от минимального (секунда) до максимального (в пределах октавы). По объёму ячейки можно подразделить на простые, содержащие два или три звука, и усложнённые (диапазон которых превышает кварту и доходит до октавы).

Ячейки, сгруппированные вокруг I ступени, звучат в сопровождении тонической и субдоминантовой гармонии. Простые ячейки в объёме кварты, прилегающей выше или ниже основного тона, являются наиболее распространённым «строительным материалом» блюзовой мелодии. Выведенные интонационно-ладовые формулы отнюдь не нейтральны в структурно-функциональном плане. Напротив, их функции определены дифференцированы. Их место в форме может быть различным: модели, связанные с VII-I, чаще всего выступают в роли инициационных (*a*, *c*), модель IV-III-I – чаще всего проявляет себя как заключительная (*b*, *d*, *f*). Они могут использоваться самостоятельно или комбинироваться (пример № 9).

## Пример № 9 Muddy Waters. «My Home Is In Delta»

Путём прибавления новых ступеней к простым ячейкам образуются более сложные интонационные образования в объёме квинты, септимы или октавы.

VII ступень выступает как тон речитации, но в сопровождении малого мажорного септаккорда, построенного на I ступени, она воспринимается как часть тонического комплекса (пример № 10).

Пример № 10 Muddy Waters. «Train Fare Blues»

Единственный отрезок формулы, в котором отсутствуют модели, связанные с I ступенью, – это фраза *e*. Она, в отличие от других фраз, почти всегда дается в восходящем движении, сопровождается доминантовой гармонией, а в качестве опоры в мелодической линии чаще всего выступает V ступень.

Одной из самых распространённых мелодических формул фразы *e* становится оборот IV-V ступень, который входит в комплекс малого мажорного септаккорда на V ступени. IV ступень может использоваться и самостоятельно, нередко становясь тоном речитации (пример № 6).

Составленная таким образом модель интонационно-ладовых формул блюзовой мелодии отражает как основные ладовые тяготения, так и интонационные «зёрна». Её можно назвать *порождающей моделью* блюзовой мелодии.

Гипотетически, возможна любая комбинация данных ячеек в соответствии с формой блюзовой строфы и гармоническим сопровождением. На практике же у мастеров блюза нередко складываются персональные предпочтительные модели их комбинации.

Например, у Мадди Уотерса (Muddy Waters, 1915–1983) наиболее предпочтительной становится модель мелодии, где все фразы, кроме *e*, построены на нисходящем мотиве в объёме септимы. Фраза *e* – на восходящем мотиве IV–V ступень (пример № 6).

В гармоническом плане большинство блюзов Мадди Уотерса опираются на привычные в блюзе аккордовые последовательности. Совершенно другая картина возникает у современника Мадди Уотерса, видного практика блюзового музицирования Джона Ли Хукера (John Lee Hooker, 1917–2001). Его блюзы в функционально-гармоническом отношении являются статичными, монофункциональными, в большинстве случаев сопровождаются только тоникой. Мелодия в таком случае либо целиком строится из интонационных ячеек, связанных с первой ступенью, либо в соответствующей фразе *e* появляется ячейка, отно-

сящая к сфере влияния V ступени: как следствие возникает своеобразный «диссонанс» из-за различия ожидаемого и реально звучащего (пример № 11).

Ещё более глубинным уровнем звуковысотной конструкции блюза становится ладовая система. Моделирование ладовой системы блюза целесообразно произвести в опоре на процедуры в некотором смысле статистические. Если собрать звукоряды разных блюзов и подсчитать частоту употребления той или иной ступени, то проявляется опора на минорную пентатонику (*e-g-a-h-d*), которая может быть усложнена любыми другими ступенями (пример № 12).

Пример № 11

John Lee Hooker. «Prisoned Bound»

Пример № 12 Звукоряд блюза с количеством использованных высот

Таким образом, можно говорить о многоуровневом строении интонационно-ладовой модели блюзовой мелодии:

1. Самый глубинный уровень – звукоряд минорной пентатоники с переменным тяготением то к I, то к V ступени.
2. По тяготениям складываются интонационные зёрна – это уровень порождающей модели.
3. Из многообразия интонационных зёрен складывается предпочтительная исполнительская модель.
4. Приспособление, прилаживание интонационной модели и поэтического текста даёт поверхностный уровень – собственно мелодию.

Рождение блюзовой мелодии хотя и протекает относительно спонтанно, но обусловлено сложной комбинаторной работой.

Но сами исполнители не придают теории большого значения. Биг Билл Брунзи (Big Bill Broonzy, 1893–1958) говорил: «Блюз вышел не из книг и учебников. Он никогда не строился на правильных нотах. Чтобы по-настоящему спеть блюз я должен вернуться к корням» [7, с. 37]. А Би Би Кинг (B. B. King, р. 1925) дополняет: «Когда я играю, я думаю о том, что означает каждый звук. Нужно вложить частичку себя в то, что играешь. Другими словами, создавать музыку» [9, с. 101].

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> В приведённом примере числа под нотоносцем означают количество данных звуков в проанализированных примерах.

<sup>2</sup> Следует оговорить, что мы выбрали в качестве «центрального» тона звук *E*, а не *C* (как принято в теоретических исследованиях). Центр *C* в блюзе используется достаточно редко, *E* – одна из излюбленных тональностей, очень удоб-

ная для игры на гитаре. Кроме того, часто используются тональные центры – in *F*, in *G*, in *A*. Соответственно, при транспозиции мы опускали их на малую секунду, малую терцию и чистую кварту. Транспонировать же их к центру *C* (первой октавы) значило бы неоправданно завышать реальное звучание и тем самым дезориентировать тембровое восприятие.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев Э. Е. Раннефольклорное интонирование: звуковысотный аспект. – М.: Сов. композитор, 1986.
2. Сарджент У. Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика / пер. с англ. М. Н. Рудковской и В. А. Ерохина; общ. ред. и коммент. В. Ю. Озерова. – М.: Музыка, 1987.
3. Сыров В. Н. Стилиевые метаморфозы рока. – СПб.: Композитор, 2008.
4. Clark D. Pitch Structures in Vocal Blues Melody // Southern Folklore Quarterly. – 1978. – No. 42. – P. 17-30.
5. Everett W. The Foundations of Rock: From «Blue Suede Shoes» to «Suite: Judy Blue Eyes». – Oxford, New York: Oxford University Press, 2009.
6. McClary S. Conventional Wisdom: The Content of Musical Form. – Berkley and Los Angeles: University of California Press, 2000.
7. Middleton R. Pop Music and the Blues: A Study of the Relationship and Its Significance. – London: Gollancz, 1972.
8. Tilton J. T. Early Downhome Blues: A Musical and Cultural Analysis. – Urbana: University of Illinois Press, 1977.
9. Weisethaunet H. Is There Such a Thing as the «Blue Note»? // Popular Music. – 2001. – Vol. 20, No. 1. – P. 99–116.

**Тытык Ольга Владимировна**

преподаватель кафедры теории и истории музыки  
Военного университета, аспирантка  
Российской академии музыки им. Гнесиных



# ИННОВАТИКА В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ



## МУЗЫКАЛЬНАЯ НАУКА – ПЕДАГОГУ-ПРАКТИКУ: НОВЫЕ ПОДХОДЫ, КОНКРЕТНЫЕ РЕШЕНИЯ

### ОТ ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА

Последние десятилетия музыковедение характеризуется сменой парадигмы в направлении поиска законов смысловой организации музыки. Появляются всё новые и новые исследования, посвящённые проблемам музыкального содержания. В области фундаментальных исследований музыкального содержания и теории музыкального текста стали формироваться научные школы, разрабатываться новые научные концепции.

Раздел «Иноватика в музыкальном образовании» продолжает публикацию материалов и новых теоретических разработок вопросов взаимодействия исполнителей с музыкальным текстом. В настоящем номере читателю предлагаются теоретические и прикладные разработки Лаборатории музыкальной семантики Уфимской государственной академии искусств и фрагменты учебного пособия Е. Царёвой «Играем вместе с учителем» (для начинающих пианистов), основанные на современных концепциях смысловой организации музыкального текста.

Л. Н. ШАЙМУХАМЕТОВА

УДК 78.071.1.01

### ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ КОНЦЕПЦИИ: АДАПТАЦИЯ К ПРАКТИКЕ

Одной из важнейших задач воспитания начинающего музыканта является развитие творческого воображения. Решающую роль в этом процессе играет формирование установки на самостоятельное понимание учеником *содержания* авторского произведения и всех необходимых будущих его преобразований: создание *исполнительского текста* и его интерпретации (проблемная ситуация «Если бы редактором был я...») либо его *транскрипции, аранжировки* («Хочу стать композитором»). Навык решения названных и иных проблемных ситуаций и выполнение элементарных художественных задач (по сути – изобретательских) становится по силам ученикам лишь при условии правильно разработанной технологии взаимодействия с текстом. Подобный опыт успешно применяется в Лаборатории музыкальной семантики Уфимской государственной академии искусств, которая существует с 2001 года. Здесь разработаны образцы заданий и учебные пособия, направленные на возможность применения практической семантики и инновационных технологий в работе с начинающими музыкантами.

Фортепиано и сольфеджио – два важнейших предмета на начальной ступени обучения, которые форми-

руют знание о музыкальном языке и навыки музыкальной речи. Оба они тесно связаны между собой, так как помогают системно изучить и грамматику, и семантику нотного и музыкального текста, создают условия для творческой работы по композиции, импровизации и аранжировке. В представляемом ниже учебнике «Играем вместе с учителем» задания адаптированы не столько к тому или иному конкретному школьному предмету, сколько к универсальной совместной практической работе учителя и ученика с музыкальным текстом. Преподаватели, обучающие игре на инструменте, либо работающие в классе ансамбля или ведущие групповые занятия, могут с одинаковым успехом использовать предложенные автором задания.

Универсальной формой межпредметных связей является разработанная в Лаборатории форма под названием *интонационный этюд*, который предполагает творческое взаимодействие ученика и педагога с композиторским сочинением. Интонационный этюд способствует активному освоению музыкальной речи через расшифровку и грамотную артикуляцию ключевых интонаций произведения, а также формирует вариантность мышления как залог будущего успеха талантливой личности.



Теория музыкальной поэтики и практической семантики как составная часть отечественной концепции музыкального содержания и связанная с ней технология креативной работы с музыкальным текстом переводит традиционные формы деятельности, принятые в классе фортепиано или сольфеджио, с формально-грамматического уровня на уровень освоения содержания текста. Это делает реальной осмысленную работу с первоисточником и даёт возможность вариантного его преобразования.

Предлагаемые альтернативы базируются на следующих основаниях. Современная наука обращает внимание на необходимость различать понятия «нотный текст» и «музыкальный текст». Нотный текст устроен по правилам музыкальной фонетики и грамматики. Музыкальный текст и его смысловые структуры организует семантика. Основные понятия семантического анализа пока ещё широко не применяются в ДМШ, однако именно они помогают выявить смысловую связь с образами предметного мира или героями музыкального произведения. К таким понятиям мы относим: «семантические фигуры», или «ключевые интонации»<sup>1</sup> произведения. Это устойчивые интонационные обороты с закреплённым значением, наиболее часто повторяющиеся (и узнаваемые) в музыкальном тексте. Они являются признаками присутствия в тексте героя, персонажа, сюжетного действия, образов, то есть категорий музыкальной поэтики.

Практика показывает, что проникновение в тайны смысловой организации музыкального произведения в значительной степени помогает воспитывать культуру отношений юного исполнителя с музыкальным текстом. Чтение *нотного* текста лишь отчасти способно привести к пониманию смысловой логики сочинения, ориентируя на его грамматику. Вместе с тем, в любом тексте, даже таком простом, как одnogолосная мелодия, состоящая из нескольких звуков, присутствуют смысловые структуры, вызывающие конкретно-образные представления. Важно научить обнаруживать и расшифровывать их в музыкальном тексте как можно раньше. В выразительной, адекватной авторскому тексту артикуляции прозвучат тогда привычные слуху мажорные трезвучия, обернувшиеся значениями роговых сигналов или фанфар, а басовые формулы «аккомпанемента» – учтивым поклоном кавалера. Многие «второстепенные» детали текста в новом ракурсе их рассмотрения откроются новым гранями смысла. Так, широко распространённый звукоряд басовой партии старинных клавирных танцев перестанет быть ничего не означающим грамматическим «голосом», если расшифровать его в контексте «словаря эпохи» как трагическую фигуру *catabasis*, «кочующую» из текста в текст многих сарабанд и менуэтов барокко. Б. В. Асафьев называл музыку «искусством интонируемого смысла», имея в виду постоянное присутствие подобных интона-

ций в текстах различной природы (как в фольклоре, так и в композиторском творчестве). Обнаружение и узнавание их («общезначимых» и «общеупотребительных» – так именовал их Асафьев) помогает конкретизировать не только смысл различных деталей текста, но и поставленные педагогом исполнительские задачи. Умение находить *ключевые интонации* в тексте и работать с ними, включая их в разработку ролевых игр, ведёт в начальной стадии обучения к овладению музыкально-интонационным словарём «бытующих» интонаций. В исполнительском активе и музыкальном сознании начинающих формируются первичные семантические представления – типичные обороты речевого, танцевально-пластического, сигнально-звукового происхождения, которые помогают осмысленному интонированию и импровизации на сюжетно-образной основе. Сформировать навыки грамотной артикуляции и вариантного переинтонирования первоначального текста позволяет универсальная форма работы под названием *интонационный этюд*. Эта форма межпредметной связи представляет собой ролевую игру, в которой первоначальный музыкальный текст подвергается преобразованиям на основе расшифровки ключевых интонаций и связанных с ними значений. Теоретическую базу разработок составила авторская концепция мигрирующих интонационных формул: монография, сборники статей, учебно-методические пособия, программы в области практической семантики – научно-методическое направление, принятое Лабораторией Уфимской государственной академии искусств.

Таким образом, через активную творческую деятельность по решению изобретательских задач учащиеся осваивают устную музыкальную речь – важнейшую основу изучения музыкального языка, а также приобретают навыки нотной записи мигрирующих интонационных формул через креативные формы письменных заданий. Всё это требует не только последовательного, целенаправленного развития ученика, но и специальной методической подготовки учителя<sup>2</sup>.

Содержание пьесы невозможно интерпретировать только на основе грамматики музыкального языка (его аккордов, интервалов, тональностей и ладов) и формы произведения. Необходимо уметь анализировать семантические фигуры, клише, сюжетно-ситуативные знаки, а также более крупные сегменты текста – смысловые структуры (синтагмы), ориентирующие восприятие на определение границ и смысловых рамок в развёртывании содержания. В последние годы в музыкальной теории и практике перспективным представляется рассмотрение музыкального содержания в опоре на категории структурной поэтики, среди которых центральной является категория *героя*<sup>3</sup>. Обращение к категориям поэтики позволяет реализовать режиссёрское и актёрское начала в работе над текстом музыкального произведения.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Понятие «ключевые интонации» используется в работе с детьми младшего возраста для адаптации представлений о семантических фигурах.

<sup>2</sup> В Уфимской государственной академии искусств на базе Лаборатории музыкальной семантики (ЛМС) проводятся курсы повышения квалификации по изучению основ музыкальной поэтики и практической семантики для преподавателей ДМШ, ДШИ и общеобразовательных школ. Информация о разработках этого направления публикуется в ежеквартальном Вестнике ЛМС «Креативное обучение в ДМШ». Подписной индекс каталога «Почта России» – 80105. Полный комплект изданий Вестника можно заказать в Москве в Российской Научной электронной библиотеке: [www.elibrary.ru](http://www.elibrary.ru).

<sup>3</sup> О разработке категории героя в музыкальном тексте пьес детского фортепианного репертуара см. также: Байкиева Р. М. Смысловые структуры музыкального текста в пьесах детского фортепианного репертуара // Проблемы музыкальной науки. – 2008. – № 1 (2). – С. 203–209; Байкиева Р. М. Об авторском и редакторском текстах в структуре музыкального содержания пьес детского фортепианного репертуара // Музыкальное содержание: современная научная интерпретация: сб. науч. ст. – Ростов н/Д, 2006. – С. 344–350; Баязитова Д. И. О семантической связи заголовка и смысловых структур музыкального текста (на примерах пьес детского фортепианного репертуара) // Проблемы музыкальной науки. – 2008. – № 1 (2). – С. 210–213.



Р. М. БАЙКИЕВА

УДК 781.15:786.2

## К РАЗРАБОТКЕ КАТЕГОРИИ ГЕРОЯ В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕКСТЕ ПЬЕС ДЕТСКОГО ФОРТЕПИАННОГО РЕПЕРТУАРА

Соответственно разрабатываемой в отечественном музыкознании теории *музыкального текста*<sup>1</sup> можно утверждать, что именно в музыкальном тексте (в отличие от *нотного*) протекают семантические преобразования, позволяющие исследовать связи музыкального образа с предметным миром и проследить процессы смыслопорождения. Данный подход созвучен сформировавшемуся в последние десятилетия взгляду на музыку как на интеллектуальный процесс, вторичную коммуникативную и моделирующую систему, что, будем надеяться, всё же обеспечит формирование традиций понимания текста с точки зрения поэтики. Иными словами, открывается прямой путь к изучению таких её категорий, как *герой*, *персонаж*, *образ*, *сюжет*, которые, тем не менее, до сего времени фактически не признаются структурными категориями. Между тем, музыкальный текст, являющийся смыслопорождающим языковым и речевым феноменом (впрочем, как и любой другой художественный текст), может быть описан как сложная полисмысловая структура, представляющая одну из основных категорий поэтики – *героя*, в котором моделируется человек или антропоморфные существа в разных их проявлениях.

Возможности музыки – «искусства интонируемого смысла» (Б. В. Асафьев) в достоверном и «нагляд-

ном» изображении многогранного образа человека неоспоримы, однако остаются во многом малоизученными. Признавая антропоморфность любого музыкального произведения и не оспаривая, что предметом искусства является Человек, музыкознание, тем не менее, относится к идее антропоцентризма применительно к музыкальному искусству с большой долей условности<sup>2</sup>. В результате в инструментальной («чистой») музыке до сих пор продолжают рассматривать категорию героя – эту безусловную, необходимую, более того, центральную принадлежность внутреннего мира художественного произведения<sup>3</sup> – исключительно метафорически и только вкупе с определением «лирический». Расплывчатость характеристик, наблюдаемая в отношении героя (как, впрочем, и в отношении остальных категорий поэтики) носит тотальный характер. Данный факт серьёзно затрудняет понимание смысла художественного произведения, его объективной сущности, не говоря о том, что при этом полностью исключается возможность чёткой дифференциации и исследования самих понятий, посредством которых осуществляется художественное мышление.

В последние годы в музыкальной теории и практике перспективным представляется рассмотрение музыкального содержания в опоре на категории структурной поэтики, среди которых центральной

является категория героя. Обращение к категориям поэтики позволяет реализовать режиссёрское начало в работе над текстом музыкального произведения. Помимо выработки плана интерпретации, они дают возможность актуализировать в деятельности исполнителя актёрское начало: исполнитель начинает высказываться от имени героя, играть роль подобно тому, как это делает драматический актёр на сцене.

До некоторого времени категория героя, в отличие от литературы или живописи, в музыке рассматривалась, как указывалось, метафорически, оставляя за музыкой отражение преимущественно эмоциональной сферы. Между тем, в исполнительском обиходе категория героя получила широкое бытование – используя в качестве синонима понятия «образ» (художественный образ), категория героя служит осуществлению необходимой связи музыки с действительностью (при этом герой рассматривается также на уровне литературных метафор и произвольных сравнений). Так, для побуждения учеников-слушателей «схватывать сущность музыки и в то же время отдавать себе отчёт в истоках своих впечатлений, а также и в том, какие компоненты музыкальной ткани вызывают те или иные ассоциации», М. Э. Фейгин рекомендовал в процессе слушания музыки задавать вопросы следующего порядка: «Один или два “героя” действуют в этой пьесе?». Есть много свидетельств того, как крупные исполнители, обладая богатым воображением и ярким даром ассоциативных представлений, в работе над музыкальным образом прибегали к сюжетному истолкованию музыкальных произведений. Считалось, что без такого рода «рабочей программы» (К. Н. Игумнов) исполнитель не в состоянии сформировать исполнительский сценарий, предполагающий непрерывное развёртывание музыкального содержания на сюжетно-образной основе. Тем актуальнее видится обращение к таким категориям поэтики, как *герой (персонаж), образ, диалог (полилог), сюжет*, на самом раннем этапе освоения музыкальной речи – в музыкальной школе. Не случайно опытные педагоги-пианисты предпочитают использовать в своей работе пьесы, в которых герой прямо называется в заголовке и обнаруживает себя в тексте самым очевидным образом. Так, А. Д. Артоболевская рекомендовала чаще обращаться к пьесам, в которых изображены представители живой природы, к примеру, медведь. Желая передать характерную походку косолапого обитателя лесных чащ, дети играют всем весом руки, тяжёлым и мягким звуком.

Общеизвестно, что опираясь на конкретно-образное мышление ребёнка, легче формировать его слуходвигательные представления, позволяющие наиболее органично переводить их в акустический текст. Именно тогда переживание художественного

образа начинающим исполнителем не останавливается в неких абстрактных сферах, а начинает «доходить» до пальцев и находить решение в реальном звучании и пластике исполнительских движений. Пьесы детского фортепианного репертуара полностью соответствуют данным требованиям: композиторы, создавая музыку для детей, безусловно, учитывают особенности детской психологии (данный факт обеспечивает популярность многих пьес, ставших настоящими шлягерами у многих поколений начинающих пианистов).

Однако описание музыкального содержания и моделирование сюжетного действия в категориях поэтики – очень ответственный процесс, и он должен подкрепляться анализом содержательно-смысловых структур музыкального текста. При этом опора на синтаксический анализ формы произведения, которыми оперирует традиционный анализ, не всегда даёт возможность выявить смысловые единицы музыкального текста, но именно последние способны представить категории поэтики. В этом плане семантический анализ обладает «разрешающей» способностью, позволяющей обнаруживать в музыкальном тексте как явные, так и скрытые признаки героя, зафиксированные в его лексикографии. Открывается реальная возможность выявить и учесть структурный факт присутствия в тексте героя и выполняемых им действий (*Ёжик танцует, Воробей скачет и чирикает, Белка прыгает, Карабас-Барабас сердится и угрожает* и т. д.).

Как показали наблюдения, музыкальный герой – человек может быть заявлен в тексте рядом признаков: и как биологически конкретное существо, и как социально-конкретная личность<sup>4</sup>. Пьесы детского репертуара способны продемонстрировать также и олицетворённого героя (представляющего живую природу, предметный мир), а также антропоморфное существо (сказочный, либо литературный персонаж). Среди признаков героя в тексте участвует и заголовок, который, тем не менее, не всегда прямо указывает на героя. Однако заголовок всегда (прямо, либо косвенно) изображает место действия героя и окружающий его мир.

Герой присутствует в тексте как речевой субъект – *персонифицированный* и *неперсонифицированный*. В первом случае герой обозначается как биологически и социально конкретная личность, осуществляющая предметное (зримое) действие. Во втором случае неперсонифицированный герой предстаёт как автор в статусе героя (Рассказчик, оценивающий события, либо лирический герой). При этом его высказывание даётся в различных формах: в виде *прямой речи, диалога (полилога), монолога*. Признаки, с помощью которых обнаруживает себя герой в тексте, разделяются на *атрибутивные* и *ситуативные*<sup>5</sup>. Они выполняют в тексте роль своеобразных музыкальных прототипов героя.

Автор и герой – две важнейшие взаимосвязанные категории поэтики; они являются конститутивными принадлежностями, структурными данностями содержания каждого текста и представляют две значимости, два сознания (речевых субъекта), две самостоятельные и не всегда совпадающие точки зрения (как внешняя, так и внутренняя). Указанные структуры способны демонстрировать героя как косвенным образом (в «рассказе о герое», либо в «событии рассказывания»), так и прямым способом (актуализирующим «зримого» героя, *действующего* в рамках порученной автором роли). При этом, с одной стороны, в тексте превалирует «экспрессивная функция»; с другой, – «репрезентативная функция», которые, однако, «могут уживаться друг с другом в пределах одного текста самыми разнообразными способами» [8, с. 133].

Указанная смысловая диалогическая конструкция действует в горизонтальной, вертикальной оппозициях, а также в смешанных (комбинированных) структурах. Таким образом, целое героя формируется не по принципу синтагматической цепочки<sup>6</sup>, а по принципу *синтагматической иерархии*<sup>7</sup>, в которой смысловые составляющие (*синтагмы*<sup>8</sup>) находятся друг с другом в бинарной оппозиции, возникающей при расслоении музыкальной ткани на семантические планы как «рельеф» и «фон»<sup>9</sup>.

Учитывая диалогическое взаимодействие двух точек зрения – автора и героя – внутренний мир героя, с одной стороны, может рассматриваться как кругозор героя; с другой стороны, мир героя может быть рассмотрен как окружение, в котором он находится.

Между тем, об идее, герое, сюжете и других категориях поэтики, составляющих смысловое целое музыкального произведения, в музыковедении высказываются в форме свободных пояснений и вольных словесных характеристик<sup>10</sup>. В этом смысле, особенно «не повезло» категории героя. Этому, как мы уже убедились, способствовало несколько причин. Одной из них явилась общая тенденция отождествления героя с лирическим героем, при этом также обнаружилась неспособность выявить категорию героя как содержательно-смысловую структуру музыкального текста традиционными средствами анализа. Другая состоит в том, что героя как категорию поэтики, по видимому, ещё «не разглядели» в силу того факта, что «средой его обитания» в конкретном выражении оказалась в наибольшей степени детская музыка<sup>11</sup>. Несмотря на свою кажущуюся простоту, детский фортепианный репертуар остаётся во многом *terra incognita*. Исследователи незаслуженно мало уделяют ему внимания – считается, что это всего лишь дидактический материал, предназначенный для «внутреннего» пользования.

Однако именно музыкальный текст пьес детского репертуара способен продемонстрировать *героя*

(персонажа) как «биологически конкретное существо» и как «социально-конкретную личность», которая оставаясь альтернативной автору значимостью («другой»), обладает своим голосом и способен осуществлять помимо речевого, любое другое действие. Субъектная организация текста предполагает целую систему разных голосов, начиная с героев, воплощающих человека (включая все возрастные категории), и заканчивая известными сказочными (и не только) персонажами, репрезентирующими антропоморфные существа. Героя как основное действующее лицо (что соответствует литературной трактовке данной категории) представляют в тексте *семантические фигуры* – устойчивые обороты с закреплённым значением (*ключевые интонации*)<sup>12</sup> и *сюжетно-ситуативные знаки*, вызывающие конкретные предметно-образные семантические представления (из этих «бытующих интонаций» складывается «устный интонационный словарь» эпохи). Семантические фигуры, репрезентирующие героя, имеют отношение к категории *звуковых и незвуковых* явлений. Они охватывают обширную лексику различной этимологии, включая в текст прямые, а также переносные (первичные, вторичные) значения и выполняют *изобразительную функцию*, которая, в свою очередь, подразделяется на *предметно-информирующую* и *оценочную*<sup>13</sup>. Заключая в себе исходные, устойчивые (коренные) значения, смысловые структуры персонифицируют героя (персонажа) в музыкальном тексте, являются его атрибутивными и ситуативными признаками. На роль атрибутивных признаков претендуют семантические образования, которые конкретизируют героя с точки зрения его биологических (или социальных) свойств. Они сообщают о его национальной принадлежности, возрасте, поле, характерологических особенностях (отвечают на вопрос: «Кто это?»). Социально-бытовые проявления героя реализуются в коммуникативной ситуации и актуализируются ситуативными признаками, которые, однако, тесно связаны с атрибутивными. Ситуативными признаками обозначаются пространственно-временные параметры героя: конкретизируется место действия, характер его развёртывания (они в свою очередь, указывают и на психологическое состояние героя). Все признаки неизбежно проявляются только в *действии*, поэтому ситуативные признаки обеспечивают презентацию атрибутивных.

Поведение героя является средством выявления *характера*. А характер проявляет себя различным образом в ситуациях. Кроме того, в идентификации героя участвуют также оценочные признаки, которые присутствуют в лексике автора-Повествователя, либо автора-Рассказчика (в них содержатся сведения о физических и личностных особенностях героя, которые окрашиваются морально-психологической оценкой). Вступая в контекстные отношения в процессе развёртывания текста, указанные признаки (атрибутивные и ситуативные), представляют элементы отражённой



действительности (прямо или косвенно «сигнализирующие» о присутствии героя), участвуют в создании целостного художественного образа.

Количество героев в тексте регламентируется автором, но границы их реплик далеко не очевидны в тексте. Их дешифровка представляет определённые трудности. *Героев в тексте может быть много*, причём заголовки пьес могут создать установку на множественность участников действия, но не конкретизируют их составы. В тексте могут быть *два героя* («Дедушка и внук» И. Арсеева, «Бабочка и цветок» Л. Тимофеева, «Кот и мышь» Ф. Рыбницкого, «Два петуха» С. Разоренова и др.). Однако заголовки не всегда полно и точно информируют об этом: в пьесах «Мама всегда права» Р. Калсонса, «Кукушка-невидимка» Р. Шумана, «Золотистый жучок» Й. Черника, «Прыг-скок» Д. Львова-Компанейца анализ выявляет присутствие второго героя, который скрыт в фактуре пьесы, но участвует в действии и выступает полноправным партнёром в сюжете. Как полилогические, так и диалогические конструкции в любом случае демонстрируют семантические оппозиции.

Текст может экспонировать *одного героя*. В этом случае семантический анализ обнаруживает и его,

и объективную значимость, альтернативную герою (место действия, авторское слово). Как в случае прямого его показа, так и при воспроизведении скрытой структуры, прямое или косвенное присутствие героя в тексте можно подтвердить путём проведения процедуры семантического анализа, который поможет выявить его признаки – атрибутивные и ситуативные.

Структурное присутствие в музыкальном тексте героя в виде интонационной лексики различного происхождения даёт возможность с большим вниманием анализировать и выявлять связи музыкального образа с действительностью. Одновременно разделение текста на смысловые сегменты («куски роли» – К. Станиславский) позволяет обнаруживать факт присутствия в тексте признаков героя, его действий, местонахождения во времени и пространстве, а также ставить и решать конкретные исполнительские (режиссёрские) задачи осмысленного интонирования на сюжетно-образной основе.

Адаптацию теоретической модели к практической работе с текстом и прикладные методические разработки интонационных этюдов и ролевых игр см. в публикуемой главе из учебника Е. Царёвой «Играем вместе с учителем».

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Понятие текста разрабатывается, как известно, в лингвистике и литературоведении, в музыкальном искусстве его обоснование дал М. Г. Арановский. М. Г. Арановский дифференцировал понятия «нотного» и «музыкального» текста и создал дефиниции музыкального текста (Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М.: Композитор, 1998). Согласно теории музыкального текста, музыкальное произведение рассматривается как сложная структура, в которой нотная запись лишь отчасти регламентирует смысловую интерпретацию. Поэтому необходимо различать нотную графику и музыкальный текст, в котором и осуществляются основные смыслообразующие процессы. При этом музыкальный текст является воплощением известной политекстовой ситуации – «текст в тексте» (Ю. М. Лотман).

<sup>2</sup> М. Г. Арановский отмечает: «Говоря об изображении Человека в музыке, мы должны учитывать метафоричность этого понятия (в отличие, скажем, от литературы или живописи)» [Указ. соч. С. 16].

<sup>3</sup> Как известно, художественный текст ни коим образом не соотносится непосредственно с личностью автора. Автору, как «конститутивному моменту формы» (М. М. Бахтин), принадлежит только целое текста, составленное из высказываний субъектов речи. Точно так же обстоит дело и с музыкальным текстом: в произведении высказываются, или «поступают» (М. М. Бахтин), либо альтернативные автору герои, либо знаки-заместители авторского присутствия в тексте – повествователь, рассказчик, лирический герой, обладающие в конечном счёте *статусом героя* (разница заключается главным образом в степени персонализации указанных категорий, репрезентирующих автора). Таким образом, «вне героя не достигается убедительно и устойчиво всю полноту видения

автора», «вне героя и его собственного сознания нет ничего устойчиво реального» [4, с. 22].

<sup>4</sup> Впервые о присутствии образа человека в музыкальном содержании заявлено в статье В. В. Медушевского «Человек в зеркале интонационной формы» (Советская музыка. – 1980. – № 8. – С. 39–48).

<sup>5</sup> О мигрирующих интонационных формулах с закреплённым значением см.: [10].

<sup>6</sup> «Текст не представляет собой простую последовательность знаков в промежутке между двумя внешними границами. Тексту присуща внутренняя организация, превращающая его на синтагматическом уровне в структурное целое» (Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. – Л., 1972. – С. 63).

<sup>7</sup> В синтагматике иерархии, по словам Ю. М. Лотмана, знаки связаны «как куклы-матрешки, вкладываемые одна в другую» [Указ. соч. С. 35]. Эта известная лотмановская аналогия художественного текста с куклой-матрешкой, заключающей в себе множество вложенных друг в друга кукол всё меньшего и меньшего размера, весьма точно отражает явление интертекстуальности, действующей на всех уровнях.

<sup>8</sup> Данные сегменты, репрезентирующие высказывания различной протяжённости, могут быть обозначены как реплики, поскольку принадлежат различным субъектам речи.

<sup>9</sup> «Отношения между единицей и контекстом диалектчны и подвижны. Эта подвижность имеет как горизонтальный, так и вертикальный аспекты. Последний весьма важен, поскольку вытекает из иерархической организации текста. Структура, выступающая при одном ракурсе в качестве контекста, при другом, более широком обзоре окажется единицей» [Указ. соч. С. 51].

<sup>10</sup> Широкое бытование свободных литературных аналогий, зачастую не связанных с объективной сущностью музыкальной образности, подтверждает факт отсутствия разработанной системы специальных аналитических процедур по выявлению содержательных структур музыкального текста. Поскольку только «по степени употребления понятия, по удельному весу в нём метафорического значения можно судить об уровне состояния теории данного предмета, научно-теоретической разработанности представления об объекте» (Тараева Г. Р. Общие проблемы теории музыкального языка. Система музыкального языка // Музыка. Обзорная информация. – М., 1988. – Вып. 1. – С. 8).

<sup>11</sup> Имея в виду известное высказывание В. В. Медушевского о первичном появлении в музыке человека с конкретными биологическими признаками (половыми, возрастными, характерологическими) как о персонажном (что, в свою очередь, ознаменовало рождение музыки для детей, предполагающей детское видение) [Медушевский В. В. Указ. соч. С. 42], можно утверждать, что в детский репертуар герой «пришёл» сразу в двух ипостасях одновременно: 1) как персонаж (первые образцы персонажа принадлежат Р. Шуману («Дед Мороз») и П. Чайковскому («Баба-яга»); 2) как герой, воспроизводящий образ конкретного человека со всеми присущими ему признаками, подразумевающими не только биологические, но также личностные и социально-исторические.

<sup>12</sup> Термин «ключевая интонация», обозначающий мигрирующие из текста в текст *семантические фигуры* – устойчивые обороты с закреплённым значением, принят в Лаборатории музыкальной семантики УГАИ как наиболее подходящий для адаптации семантических представлений начинающих исполнителей об интонационной лексике.

<sup>13</sup> Л. Н. Шаймухаметова описала несколько групп интонационных образований, квалифицированных как *мигрирующие интонационные формулы*: звуковые сигналы, речь, движения и пластика в элементах музыкальной речи, музыкальные инструменты, бытовая музыка и музыкально-риторические фигуры [10]. На основе предложенной типологии Д. И. Баязитова дала описание интонационной лексики в содержании произведений детского фортепианного репертуара. Попадая в контекст детской тематики, общераспространённые интонационные формулы обретают новые значения и актуализируются в ином облике. В результате существенно расширился перечень семантических фигур моторно-двигательной этимологии (были описаны фигуры *шага, бега, прыжка, качания, скольжения*), интонаций речевой этимологии (интонации *плача, утверждения, восклицания*), описаны *знаки-образы и клише*, воплощающие представления о различных музыкальных инструментах [6].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Байкиева Р. М. Об авторском и редакторском текстах в структуре музыкального содержания пьес детского фортепианного репертуара // Музыкальное содержание: современная научная интерпретация: сб. науч. ст. – Ростов н/Д, 2006. – С. 344–350.

2. Байкиева Р. М. О семиотических аспектах музыкальной интерпретации // Проблемы музыкальной науки. – 2009. – № 1 (4). – С. 29–39.

3. Байкиева Р. М. Смысловые структуры музыкального текста в пьесах детского фортепианного репертуара // Проблемы музыкальной науки. – 2008. – № 1 (2). – С. 203–209.

4. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – Изд. 2-е. – М, 1986.

5. Баязитова Д. И. О семантической связи заголовка и смысловых структур музыкального текста (на примерах пьес детского фортепианного репертуара) // Проблемы музыкальной науки. – 2008. – № 1 (2). – С. 210–213.

6. Баязитова Д. И. Интонационная лексика в содержании произведений детского фортепианного репертуара: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Магнитогорск, 2008.

7. Гордеева Е. В. Музыкальная лексикография сцен и образов музицирования в клавирных пьесах «Французских сюит» И.-С.Баха // Проблемы музыкальной науки. – 2008. – № 1 (2). – С. 198–202.

8. Михайлов Н. Н. Теория художественного текста. – М., 2006.

9. Креативное обучение в ДМШ: научно-методический Вестник Лаборатории музыкальной семантики УГАИ. Ежеквартальное приложение к журналу «Проблемы музыкальной науки» (выходит с 2008 г.).

10. Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы: исследование. – М., 1999.

11. Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ в работе музыканта-исполнителя // Музыкальный текст и исполнитель: сб. ст. / отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова. – Уфа, 2004. – С. 2–16.

12. Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ музыкального текста (о разработках проблемной научно-исследовательской Лаборатории музыкальной семантики) // Проблемы музыкальной науки. – 2007. – № 1 (1). – С. 31–43.

### Байкиева Римма Масгутовна

кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры специального фортепиано  
Уфимской государственной академии искусств  
им. Загира Исмагилова



**Современный учебник  
для начинающего музыканта**

В номере 2 (7) за 2010 г. журнала ПМН публикацией статьи кандидата искусствоведения В. Третьяченко мы пытались привлечь внимание не только к новым подходам в обучении музыке, но и к вопросу «Каким должен быть современный учебник для начинающего музыканта?»

Этой проблеме посвящена очередная подборка материалов.

В современной педагогике и музыкальной, и общеобразовательной школы ценится инновационный подход, всё более активно внедряется ТРИЗ – техника решения изобретательских задач. Это возможно и необходимо на всех без исключения уроках музыки, объединяющих задачи рационального изучения музыкального языка с творческим внедрением в художественный мир музыкального произведения. Композитор, исполнитель, слушатель – три необходимых звена в воспитании начинающего музыканта – совмещаются в предлагаемых ниже разнообразных нетрадиционных формах деятельности. Они способны разбудить воображение, а значит, – воспитать современную творческую личность с креативным мышлением.

**О концепции практической семантики**

Задача создания современного креативного учебника во многом зависит от позиции преподавателя в его отношениях с музыкальным текстом. Подразумевается, что исторически в практике музицирования сложились два типа в системе отношений «музыкальный текст – исполнитель»: *регламентированный* – интерпретация первоначального авторского текста (уртекста) и *свободный* (его аранжировка). В любом случае всё зависит от степени понимания музыкантом законов смысловой организации текста. Большинство учебников для начинающих музыкантов построено на репертуарном принципе, где стратегией обучения является количественное накопление навыков через изучение произведений разных эпох и стилей. При этом трактовка содержания и его анализ происходят на интуитивной основе и носят стихийный характер. Ещё более спонтанно делаются различного рода «творческие задания» в области преобразований музыкального текста – их обычно называют «игрой на слух» и «подбором аккомпанемента». Поскольку речь идёт об обучении, этот процесс требует разработки практических технологий, которые должны обрести чёткий и систематичный вид, и также могут успешно копироваться, распространяться, тиражироваться без ущерба для творческого вдохновения пользователя. Методика – это личный опыт, который чаще всего уникален и неповторим. Технология же строится на закономерностях. Работа с музыкальным текстом – на закономерностях его смысловой организации.

**Царёва Е. Ю. Играем вместе с учителем: уч. пособие для начинающих пианистов. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики, 2008: нот. (Методические комментарии и фрагмент главы I).**

УДК 78.072.1-2(7)

**Методические комментарии**

Фортепиано в ДМШ – ведущий инструмент. Ему отводится главная роль не только как специальному инструменту, но и как инструменту дополнительному – включённому в систему обязательной подготовки исполнителей разных специальностей. Известно, что не меньшую роль играет его применение в предметах теоретического цикла. Музыкальный язык осваивается через фортепиано также и в процессе обучения преобразованию текста (аранжировке), и в обучении композиции. Иначе говоря, роль фортепиано в воспитании креативного мышления универсальна, она не ограничивается специальными задачами изучения репертуара и приобретением узкопрофессиональных навыков исполнительского мастерства.

Актуальность создания учебного пособия под названием «Играем вместе с учителем» обусловлена необходимостью формирования творческого подхода ученика к авторскому тексту, осмысления его не только с грамматической, но и с содержательной стороны на самом раннем этапе обучения. Слова «игра», «играем» понимаются здесь и в прямом, и в переносном смысле. Прежде всего, это игра на фортепиано в нетрадиционной форме ансамблевого музицирования: развёртывание двухручных пьес совместно с учителем в 4 руки путём преобразования текста в смысловую пар-



титур, то есть аранжировки авторского (первоначального) текста без записи, в устной форме. Эта технология разработана Лабораторией музыкальной семантики Уфимской государственной академии искусств под руководством доктора искусствоведения, профессора Шаймухаметовой Л.Н. Благодаря технике семантического анализа, в тексте обнаруживаются особые – смысловые структуры музыкального текста. Они, получив название ключевых интонаций, служат основанием для создания исполнительского сценария и разработки ролевых игр.

Ролевая игра является универсальной и результативной моделью креативного обучения. В предлагаемом пособии она представлена в особой форме, близкой природе музыки и исполнительским традициям музыкального и театрального искусства – в форме *интонационного этюда*, который помогает конкретизировать смысловые задачи, закладывает элементарные навыки анализа текста и его последующей грамотной художественной артикуляции. Интонационный этюд предполагает развёртывание смысловых структур пьесы в диалоги и ансамблевую партитуру с участием учителя и ученика на двух, либо на одном фортепиано в 4 руки.

В условиях ролевых игр учащиеся знакомятся с *ключевыми интонациями* – самыми главными интонационными оборотами, которые часто встречаются в произведении и характеризуют героев, персонажей или предметный мир. Благодаря закреплённому значению, ключевые интонации легко узнаются во многих текстах.

Часто пьеса содержит две или несколько ключевых интонаций. В этом случае возникает *музыкальный диалог* или *большая сцена* с участием разных *действующих лиц*, где каждый герой имеет свои индивидуальные реплики.

С помощью ролевых игр в сознании учащихся формируются семантические представления на основе восприятия типичных оборотов речевого, пластического, сигнального происхождения, а также вырабатываются навыки артикуляции, аранжировки, импровизации, ансамблевого музицирования, чтения с листа. В ролевых играх исполнитель одновременно с разучиванием *нотного* текста постигает особенности смысловой организации *музыкального* текста, учится составлению исполнительского сценария.

Обучение навыкам творческого преобразования первичного авторского текста в форме интонационного этюда лучше начинать с привлечения репертуара, специально подобранного для этой цели. В пособии предложены примеры такого рода заданий на материале музыки различных жанров и стилей. Это и старинные уртексты эпохи барокко, и несложные пьесы для бытового музицирования, и фольклорные композиции с сюжетным развитием.

Пособие состоит из трёх глав: Глава I. Герой, персонаж и ключевые интонации музыкального текста; Глава II. Герой и автор в музыкальном тексте; Глава III. Музыкальные диалоги.

Задания *первой главы* направлены на формирование представлений о смысловых структурах музыкального текста и основных категориях поэтики и практической семантики. Связь героя с ключевыми интонациями произведения позволяет рассматривать его как структуру текста с содержательными значениями. Ученик учится постигать смысловую организацию произведения в музицирующей форме, наблюдая за героем в различных ситуациях, сюжетных действиях и выступая от его имени. Он учится определять количество героев в музыкальном тексте, их отношения с окружающим миром, природой и другими участниками действия. Ученик также отвечает на вопросы: *где находится герой, что он делает, какое у него настроение, что происходит в сюжете*. Начинающий исполнитель осваивает навыки грамотной выразительной артикуляции на интонационно-образной основе, произнося текст от имени конкретного героя или персонажа. Выразительная артикуляция в условиях ролевых игр оказывается мотивированной содержательными структурами текста, что помогает и в традиционных условиях работы по освоению репертуара.

Во *второй главе* даются примеры на полиструктурную смысловую организацию композиторского текста, когда, к примеру, в клавирном тексте встречаются полижанровость или признаки «неклавирного» текста (quasi-оркестровой партитуры), введены цитаты, «прямая речь» героя, параллельные сюжетные действия. Парадоксально «устроены», к примеру, исполнительские сценарии «песен», которые никто не поёт, или «танца», который не танцуют, а «играют в оркестре», различные диалоги с участием двух героев (Кот и мыши; Карабас-Барабас и Куклы; Осёл и Кукушка и т.д.). Часто пьесы дают повод для развёртывания сценариев, в котором герои выполняют параллельные действия: «Кузнец бьёт молотом по наковальне» (основное действие) и одновременно «напевает песенку» («прямая речь»). Главный герой пьесы Трубоч (его «прямая речь» – сигнал фанфары) «солирует в оркестре», одновременно «оркестр играет сопровождение к польке». Оба веселят танцующий народ. И вся эта



полифония музыкальных, внемузыкальных и иных – предметных смыслов обнаруживается в текстах *фортепианных* произведений. Фортепиано как инструмент, используемый в ансамблевом музицировании, даёт более широкие возможности для развёртывания текстов в смысловые партитуры, чем пьеса, предназначенная для двухручного исполнения.

В работе делается акцент на возможности создания *вторичного, исполнительского текста* путём преобразования первоначального содержания, задуманного композитором. Во многих случаях такие преобразования приводят к созданию текста с новым содержанием – то есть к *аранжировке*.

В *третьей главе* предлагаются разработки ролевых игр, построенные на развёрнутых высказываниях или изображениях героев. В результате такой деятельности формируются представления о различных формах диалога. *Общение* действующих лиц показано в разных ситуациях и обстоятельствах (к примеру, Осёл и Кукушка спорят и участвуют в «певческом конкурсе»; Собачка и её Хозяин на прогулке обсуждают важное событие – появление уличной кошки). Часто встречаются *пластический диалог* – изображение танца с участием двух героев; *сцены музицирования* (диалог певца и музыкального инструмента, двух инструментов, солиста и ансамбля) и другие.

Все интонационные этюды снабжены методическими комментариями: анализом ключевых интонаций первоначального текста, а также разработкой вторичных текстов – исполнительских сценариев, где одни и те же герои могут участвовать в разных действиях и событиях. В анализе первоначального (композиторского) текста содержатся указания на присутствие в тексте тех или иных действующих лиц и распределение ролей между исполнителями. К каждому интонационному этюду разработаны «Вопросы и задания», направленные на анализ музыкального содержания авторского произведения и его ключевых интонаций, определяется связь семантических фигур с главными героями произведения и их действиями. В конце пособия расположена «Памятка учителю» – словарь основных терминов музыкальной поэтики и семантики, которые постоянно используются в практической работе.

Методические разработки ролевых игр в других произведениях могут применяться педагогами на основе предложенной технологии аналогично.

Итак, в ролевых играх учащиеся осваивают музыкальную речь и приобретают необходимые исполнительские навыки, решая художественные задачи в активной музицирующей форме. Разработки ролевых игр методического пособия рассчитаны на совместную творческую работу учителя с начинающими пианистами в классе специального и общего фортепиано. Оно также может быть использовано в предметах «Фортепианный ансамбль», «Аранжировка», «Импровизация», «Музицирование» и «Композиция», – везде, где есть место творчеству.

## Глава I. Герой, персонаж и ключевые интонации музыкального текста

Музыкальное произведение так же, как и стихотворение, повесть или рассказ, имеет своё содержание, которое записал нотными знаками композитор. Оно раскрывается через главных участников событий. Их называют *героями* или *персонажами*.

*Герой* часто обозначается в названии пьесы, которое указывает на человека или сказочное существо как главных действующих лиц (например, «Клоун», «Воробей», «Ёжик», «Лощадка»). В заголовке может быть обозначено место, где с героями происходят различные события («В лесу», «В деревне», «У ручья» и т. п.).

Герой не всегда имеет собственное имя, но автор всегда сообщает о нём какие-то важные сведения: изображает его внешний вид или особенности поведения, движений (ёж – колючий, белки – прыгают, утка ходит вперевалку, бабочки порхают). Иногда герои узнаются в музыкальной пьесе через характерные звуки, которые они умеют издавать (собачка тявкает, лягушки квакают, воробей чирикает).

*Персонаж* – это герой, созданный воображением писателя – автора сказки, рассказа, повести, либо драматурга – автора театральной пьесы или кинофильма. Вспомним популярных персонажей из любимых сказок и мультфильмов: Колобка, Буратино, Дюймовочку, Чебурашку, Красную Шапочку, Микки Мауса и т.д.

Композиторы вводят знакомых и любимых персонажей в свои композиции, рассказывают о них новые увлекательные истории. Пианисту, исполняющему авторскую пьесу, приходится быть и актером, и режиссёром-постановщиком «музыкального спектакля». Иначе говоря, он должен уметь донести содержание музыки до слушателя.

### Ключевые интонации – признаки главного героя и персонажа

Первый раздел посвящён ролевым играм, которые мы будем исполнять на фортепиано в ансамблевой форме вместе с учителем. Чтобы составить исполнительский сценарий пьесы, необходимо научиться узнавать в музыкальном тексте героев и персонажей и определять их признаки. Признаками присутствия в музыкальном тексте героев и персонажей являются главные интонационные обороты, которые часто повторяются в тексте. Они называются *ключевыми интонациями* и передают основное содержание произведения. С их помощью мы научимся отвечать на важные вопросы о содержании пьесы: *кто является главным героем, какой герой участвует в музыкальной пьесе, что он делает, где находится, сколько героев представлено в пьесе, какое у них настроение.*

#### Интонационный этюд № 1 «Клоун-акробат»

Главного героя пьесы, написанной композитором В. Стояновым, характеризуют две родственные по смыслу ключевые интонации: «прыжок» (такты 1-3; 5-7) и «кувырок» (такты 4, 8). Эти сложные трюки исполняет на арене цирка Клоун-акробат.

Пример № 1

В. Стоянов. «В цирке»



#### Вопросы и задания:

1. Найдите и покажите в нотном тексте пьесы (пример № 1) ключевые интонации («прыжок» и «кувырок»), благодаря которым мы узнаём главного героя – Клоуна-акробата.
2. Исполните пьесу в ролевой игре, распределив материал верхней строки между двумя руками<sup>1</sup>. Аккомпанемент в нижней строке сыграет учитель.

#### Интонационный этюд № 2 «Ёжик»

Главный герой пьесы Д. Кабалевского – Ёжик. Он колючий, поэтому признаком его в тексте является ключевая интонация секунды. Она чаще других появляется в тексте пьесы. Другая важная ключевая интонация – «фигура притопа». Её ритм также звучит в пьесе много раз (такты 2, 4, 8, 12). Помимо этого, в здесь есть «скрытая» в нотах «фигура шага». Весело шагающий вприпрыжку по дороге ёжик часто встречается в народных сказках и мультфильмах.

Поскольку в пьесе несколько ключевых интонаций, на их основе можно разработать несколько разных исполнительских сценариев.

#### Ключевые интонации пьесы:

а) Ёжик

б) Ёжик шагает

в) Ёжик танцует

Пример № 2

Д. Кабалевский. «Ёжик»



#### Вопросы и задания:

1. Найдите и покажите в нотном тексте пьесы (пример № 2) ключевую интонацию колючего Ёжика. Она записана на разных строках нотного текста.
2. Найдите и покажите в тексте «фигуру притопа».
3. Исполните роль Ёжика на фортепиано в двух разных исполнительских сценариях.

#### Исполнительский сценарий «Ёжик танцует»

Сыграйте интонационный этюд совместно с учителем. Ученик в роли Ёжика озвучивает «фигуру притопа» октавой выше («Ёжик танцует») в тактах 2, 4, 8, 12 во время исполнения всей пьесы учителем.

<sup>1</sup> Ноты со штилями вверх исполняются левой рукой, со штилями вниз – правой рукой.

**Исполнительский сценарий «Ёжик шагает»**

Ученик в роли Ёжика исполнит ритм непрерывного шага героя (октавой выше) одновременно с исполнением основного текста пьесы учителем. Ритм шага не виден в нотной записи, но он хорошо ощущается в метре пьесы. Его можно озвучить непрерывно повторяющимся ритмическим сопровождением – остинато.

**Интонационный этюд № 3 «Воробей»**

У главного героя пьесы «Воробей» композитора А. Руббаха есть несколько ключевых интонаций. Все они связаны с основными действиями героя: он радостно прыгает и одновременно звонко чирикает. В конце пьесы происходит важное событие: Воробей вспорхнул и улетел.

**Вопросы и задания:**

1. Найдите и покажите (пример № 3) ту часть текста, в которой обозначено новое событие («Воробей вспорхнул и улетел»).
2. Найдите и покажите в пьесе часто повторяющуюся танцевальную «фигуру притопа». Объясните, почему композитор её использовал.
3. Исполните интонационный этюд в ролевой игре по предложенным ниже сценариям.

Пример № 3 А. Руббах. «Воробей»

Allegretto

**Исполнительский сценарий «Воробей прыгает и чирикает»**

Исполните в роли Воробья ритмическое остинато на основе форшлага *fis-g* в верхнем регистре фортепиано<sup>2</sup>. У вас получатся два разных действия: «Воробей прыгает» и «Воробей чирикает». Одновременно учитель сыграет основной текст пьесы.

**Исполнительский сценарий «Танцующий Воробей»**

Исполните роль Воробья, повторяя форшлаг непрерывно в виде ритмической «фигуры притопа». Одновременно учитель сыграет основной текст пьесы.

**Интонационный этюд № 4 «Весёлая лошадка»**

Главный герой пьесы – маленькая лошадка. Она живет в зоопарке и катает детей. На шее у лошадки висит красивый колокольчик-бубенчик. Он весело звенит, когда лошадка бежит по кругу.

Пример № 4 Р. Леденёв. «Лошадка с колокольчиками»

Оживленно


**Вопросы и задания:**

1. Найдите и покажите в нотном тексте пьесы (пример № 4) ключевые интонации «звона бубенчиков», записанные автором от разных звуков.
2. Найдите и покажите в тексте пьесы быстрый «шаг-бег» лошадки.
3. Исполните интонационный этюд на основе предложенного ниже сценария с использованием разных ключевых интонаций пьесы.

<sup>2</sup> Если ученик затрудняется в исполнении форшлага, то его можно заменить секундовым кластером *fis-g*.

В этой пьесе также есть несколько ключевых интонаций. Ритм быстрого «шага-бега» и «звон бубенчиков» – форшлаг (пример а) обозначают два разных действия: «лошадка бежит по кругу» и «бубенчики звенят». Если собрать несколько звуков мелодии в созвучие (трихорд), то получится ещё одна ключевая интонация – «звон колокольчиков» (пример б). Остинатный ритм одновременно показывает цоканье копыт лошадки. Ключевые интонации передают через текст пьесы внешний облик персонажа и все его основные действия.

**Ключевые интонации пьесы:**

Пример а)   
Бубенчик

Пример б)   
Звон колокольчиков

**Исполнительский сценарий «Лошадка бежит по кругу...»**

*Вариант 1.* Учитель сыграет пьесу в авторском оригинале. Ученик, исполняющий роль Лошадки, сопровождает пьесу от начала до конца «звоном бубенчиков» (пример а) октавой выше).

*Вариант 2.* Учитель сыграет пьесу в авторском оригинале с учеником, сопровождающим её от начала до конца «звоном колокольчиков» (пример б) октавой выше).

**Интонационный этюд № 5 «Марш с колокольчиками»**

В пьесе И. Штрауса (пример № 5) показаны звуки весёлого карнавального шествия. Ключевыми интонациями пьесы являются «ритм шага» и «звон колокольчиков», которыми часто пользовались во время народных праздников, карнавалов и на торжественных церемониях.

Пример № 5 И. Штраус. «Персидский марш»  
В темпе марша



**Вопросы и задания:**

1. Найдите и покажите в нотном тексте пьесы (пример № 5) ключевые интонации колокольчиков, которые представлены в пьесе в сочетании с ритмом карнавального «шага-шествия».

2. Исполните интонационный этюд совместно с учителем. Колокольчики в ритме «шага-шествия» (отмечено в тексте в скобках) сыграет ученик, распределив материал между левой и правой руками. Учитель озвучит остальную текст пьесы.

**Интонационный этюд № 6 «Колобок»**

Главное действующее лицо пьесы композитора А. Николаева – Колобок. Это – известный персонаж любимой сказки. В пьесе несколько ключевых интонаций. Они обозначают настроение персонажа и все основные действия, которые он выполняет.



**Вопросы и задания:**

1. Найдите и покажите в тексте (пример № 6) ключевую интонацию «фигуры притопа».
2. Найдите в тексте эпизоды, обозначающие разные действия персонажа: «катится, катится Колобок...» и «Колобок покатился быстро и скрылся из виду».
3. Исполните интонационный этюд совместно с учителем. Ученик сыграет четыре последних такта («Колобок покатился быстро и скрылся из виду») двумя руками, учитель – основной текст пьесы.

Пример № 6

А. Николаев. «Колобок»

Колобок был очень рад, что ушел от бабушки и дедушки. Его весёлое настроение передаётся танцевальной «фигурой притопа» (такты 4,8; 12 – 14). Главное действие персонажа может быть обозначено словами: «катится, катится Колобок...» Ближе к окончанию пьесы (последние 4 такта) обнаруживается новое событие: «Колобок покатился быстро и скрылся из виду».

**Сколько героев в музыкальном произведении?**

В музыкальном произведении может быть два, три и больше героев и персонажей. Если в пьесе есть события, а герои совершают какие-то поступки, то их называют «действующими лицами» – от слова «действие», которое выполняют герой или персонаж. Герои и персонажи участвуют в самых разных действиях: они *разговаривают, ссорятся, мирятся, играют, переживают друг за друга и оценивают свои и чужие поступки*. Герои и их действия представлены в тексте ключевыми интонациями, которые произносятся<sup>3</sup> в исполнительском тексте в разных сюжетах.

**Интонационный этюд № 7 «Микки Маус и Кот»**

Известный персонаж популярной серии мультфильмов Микки Маус неожиданно появился в пьесе композитора М. Шмитца (пример № 7). В нашем исполнительском сценарии он решил пошалить с Котом. В композиторском тексте обнаруживаются две ключевые интонации: «фигура бега» весёлого мышонка (верхняя строка) и «фигура шага» кота (нижняя строка).

**Вопросы и задания:**

1. Найдите и покажите в нотном тексте пьесы (пример № 7) «фигуру бега» проказника Микки Мауса.
2. Найдите и покажите в нотном тексте пьесы (пример № 7) «фигуру шага» ленивого Кота.
3. Исполните интонационный этюд совместно с учителем. Ученик сыграет «шаги Кота» (нижняя строка) двумя руками по тексту. Учитель озвучит «фигуру бега» Микки Мауса, распределив материал верхней строки между двумя руками: Микки Маус бегает, прыгает, суетится. Синкопы (в тактах 2,4,6) маркируются путём их переноса на октаву вверх<sup>4</sup>.

Пример № 7

М. Шмитц. «Рэг Микки Мауса»

<sup>3</sup> Выразительное произнесение интонаций в музыкальном тексте называется артикуляцией. Записывается артикуляция в нотном тексте при помощи знаков артикуляции (легато, стаккато, акценты и т. п.).

<sup>4</sup> При повторном проигрывании учитель и ученик могут поменяться ролями: учитель – Кот, ученик – Микки Маус.

**Интонационный этюд № 8 «Танцуем менуэт»**

В фортепианной пьесе В.-А. Моцарта (пример № 8) – два главных героя: изящная Дама и галантный Кавалер. Они танцуют менуэт. Этот придворный танец был очень популярен в XVIII веке.

Пример № 8

В.-А. Моцарт. «Менуэт»



**Вопросы и задания:**

1. Найдите в нотном тексте (пример № 8) главных героев пьесы – Кавалера и Даму.
2. Найдите и покажите в нотном примере «парный реверанс» Дамы и Кавалера.
3. Распределите роли и исполните интонационный этюд совместно с учителем.
4. При повторном проигрывании поменяйтесь ролями.

**Ключевые интонации менуэта:**

- а) шаг Кавалера с приседанием (нижняя строка, такты 1-3)
- б) реверанс Кавалера (нижняя строка, т.4, т.8)
- в) приседания Дамы (верхняя строка, такты 1-3)
- г) «парный реверанс» (т. 4; т. 8), который состоит из поклонов Дамы (верхняя строка) и Кавалера (нижняя строка). Дамы и Кавалеры приветствуют друг друга.

**Интонационный этюд № 9 «Свирель и Волынка»**

Главными героями фортепианных пьес могут быть музыканты, играющие на различных музыкальных инструментах. Мы познакомимся с ними в интонационных этюдах № 9-14.

В следующей пьесе (пример № 9) изображена сцена музицирования с участием двух героев – деревенских музыкантов. Один из них играет на свирели, другой – на волынке. Музыканты сопровождают своей игрой весёлые уличные танцы, поэтому должны уметь играть пьесу в разных вариантах – повторять текст по-разному.

Пример № 9

Эстонский танец



**Вопросы и задания:**

1. Найдите в нотном тексте пьесы (пример № 9) наигрыш свирели.
2. Найдите в нотном тексте пьесы оstinatное сопровождение волынки.
3. Сыграйте интонационный этюд совместно с учителем в разных вариантах исполнительского сценария.

**Исполнительский сценарий «Свирель и Волынка...»**

Ученик исполнит роль 1-го Музыканта, играющего на свирели (верхняя строка), одновременно с учителем, исполняющим роль 2-го Музыканта, играющего на волынке (нижняя строка).

**Исполнительский сценарий «Две свирели»**

Ученик исполнит роль Музыканта, играющего на свирели (такты 1-4), затем изобразит диалог двух свирелей. Для этого нужно разделить мелодию (такты 5-12) на реплики (между двумя руками) и сыграть каждую вторую реплику октавой выше. Например: такты 5-8 – 1-я свирель (левая рука); такты 9-12 – 2-я свирель (правая рука) октавой выше.

Учитель исполнит роль Музыканта, играющего на волынке, в нижнем регистре фортепиано.

**Исполнительский сценарий «Играем на разных инструментах»**

Сыграйте интонационный этюд на основе первого сценария «Свирель и Волынка», затем повторите пьесу в зеркальном отражении, поменявшись ролями<sup>5</sup>.

**Интонационный этюд № 10 «Трубы»**

Главные герои пьесы композитора В. Бёрда (пример № 10) – два музыканта, играющих на трубах. В их исполнении звучат сигнальные интонации, которые называются «фанфара». Этот сигнал играли трубы на рыцарских состязаниях и во время военных шествий. В пьесе Бёрда интонация «фанфары» является ключевой. Она звучит поочередно у 1-й и 2-й Трубы (верхняя строчка) по звукам до-мажорного трезвучия.

**Вопросы и задания:**

1. На какой строке нотного примера (верхней или нижней) расположена сигнальная интонация фанфары?
2. Исполните интонационный этюд, разделив текст на реплики музыкантов, играющих на разных трубах (1-й Трубоч и 2-й Трубоч). Их озвучит ученик в разных октавах фортепиано (поочередно правой и левой руками)<sup>6</sup>. Учитель в это время исполнит аккомпанемент (нижняя строка нотного текста).

Пример № 10

В. Бёрд. «Трубы»

**Интонационный этюд № 11 «Удалые трубачи»**

В следующей фортепианной пьесе (пример № 11) – четыре трубача. Фанфарные интонации здесь также являются ключевыми. Трубачи играют то по очереди, то одновременно.

**Вопросы и задания:**

1. Найдите и покажите в нотном тексте пьесы (пример № 11) реплики трубачей, играющих по очереди.
2. Найдите и покажите в нотном тексте пьесы трубачей, играющих одновременно.
3. Найдите и покажите в нотном тексте, как распределяются реплики героев.
4. Составьте динамический план исполнения пьесы и сыграйте интонационный этюд совместно с учителем в динамическом диалоге – переключке разных трубачей.

Пример № 11 М. Шух. «Удалые трубачи играют сбор»

**Интонационный этюд № 12 «Эхо в лесу»**

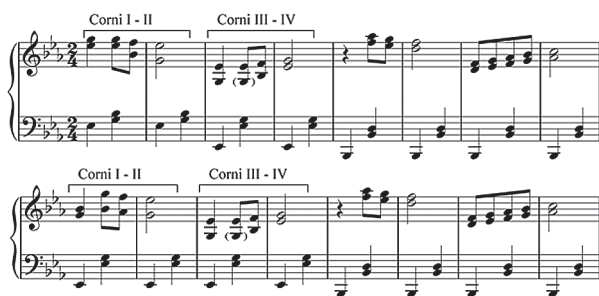
На примере танцевальной пьесы Л.Бетховена мы познакомимся с ключевой интонацией роговых сигналов, которая звучит в оркестре у двух инструментов и называется «золотой ход валторн». Она состоит из последовательности интервалов «терция-квинта-секста». Этот сигнал – композиторы часто применяли для изображения сцен охоты или создания сюжетов «Эхо в лесу».

<sup>5</sup> Приём зеркального отражения состоит в следующем: верхняя строка читается в скрипичном ключе, но исполняется в нижнем регистре, нижняя – читается в басовом, но исполняется в верхнем регистре<sup>6</sup>. Реплики 1-го Трубоча лучше сыграть правой рукой октавой выше.

<sup>6</sup> Реплики 1-го Трубоча лучше сыграть правой рукой октавой выше.

Пример № 12

Л. Бетховен. «Экосез»



**Вопросы и задания:**

1. Найдите и покажите в верхней строке пьесы (пример № 12) «золотой ход валторн» в прямом (терция-квинта-секста) и обратном движении (секста-квинта-терция)<sup>7</sup>

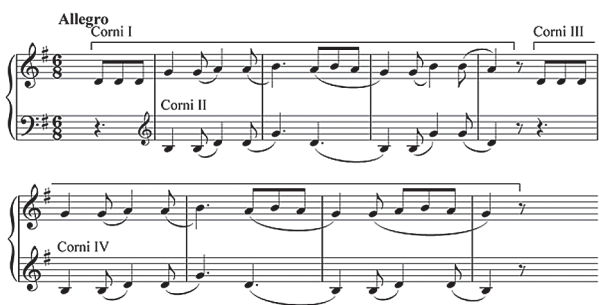
2. Исполните интонационный этюд совместно с учителем<sup>8</sup>. Ученик сыграет «золотой ход валторн» двумя руками в разной динамике в сюжете «Эхо в лесу»: 1-я, 2-я валторны – «близко» (*f*); 3-я, 4-я валторны – «далеко» (*p*). Учитель озвучит остальной текст пьесы.

**Интонационный этюд № 13 «Охота»**

Главными героями пьесы Э. Мегюля (пример № 13) являются четыре валторны, которые звучат по-разному: громко (на близком расстоянии) и тихо (далеко). У них несколько ключевых интонаций. Это знакомый нам «золотой ход валторн», а также две другие сигнальные интонации: «сигнал выдержанного тона» и «квартовый возглас».

Пример № 13

Э. Мегюль. «Пьеса»



**Вопросы и задания:**

1. Найдите и покажите в примере № 13 ключевые интонации валторны: а) «золотой ход валторн»; б) «сигнал выдержанного тона» (повторяющийся звук «ре»); в) квартовые возгласы («ре – соль»).

2. Исполните интонационный этюд совместно с учителем. Ученик сыграет первую реплику (такты 1-4) двумя руками в динамике форте («близко»), учитель – эхо (такты 5-8) в динамике пиано («далеко»).

3. Придумайте свой вариант исполнения интонационного этюда с делением реплик по два такта («близко» – форте, «далеко» – пиано).

«Играем вместе с учителем», – и в прямом, и в переносном смысле этот лозунг может быть поставлен эпиграфом к любому учебному предмету или учебному пособию. Совместное творчество, игра в ансамбле, участие в ролевых играх и нетрадиционных формах чтения с листа, редактирования, аранжировки, интерпретации произведения не может не заинтересовать любого ученика – даже скептически настроенного к «скучным» занятиям на академическом уроке музыки.



<sup>7</sup> Обратите внимание на то, что в тактах 9 – 10 композитор использует неполный «золотой ход» (без квинты).

<sup>8</sup> Желательно играть на двух фортепиано.



**HORIZONS OF MUSICOLOGY**

**Vitaly A. Shuranov**

*Aesthetics and Hermeneutics:  
in Search of Musical Meaning*

The article points at the problem of spiritual nature of music and unfortunate lowering of its character in current theoretical and philosophical analyses. The principle of this study is based upon the comparison of typological aspects of aesthetic and hermeneutic interpretations of the artworks. The author provides the examples from music of the common practice which borrow the method from either aesthetic or hermeneutic positions.

**Keywords:** spiritual content of music, understanding of musical meaning, aesthetics, hermeneutic, analysis of musical text

**Nina P. Kolyadenko, Anna N. Melnikova**

*On Relation of Synestheticism and Intertextuality  
in Analysis of Musical Texts*

The article sheds light on the interrelation between intertextuality and synesthetic interpretation of musical texts, an approach that is becoming actual in modern musicology (synesthesia – the intersensual association). The analysis of Edison Denisov's creative work shows that integrating the two approaches results in a wider range of possible interpretations of an art text.

**Keywords:** Synesthesia, intertextuality, synesthetic interpretation, Edison Denisov's creative work

**Ljudmila N. Shaimukhametova**

*Migrating Intonational Formulae as the Phenomenon  
of Musical Thinking*

In the focus of the article lie the semantic processes appearing in the musical theme. The author demonstrates the formation of the one of the most important mechanisms of musical thinking, that of the link of migrating intonational formula with the image-representation and the consequent birth of the unique artistic image of the musical theme, the latter being the content component of the musical works of various genres and styles.

**Keywords:** semantics, semantic figures, topics, theory of sign

**Mikhail A. Fuksmann**

*Possibilities of Realization of Crescendo  
and Diminuendo by Means of MIDI and Sampling*

In this article the author undertakes an attempt of modeling of several loudness manifestations in acoustic music via technologies of Musical Instrument Digital Interface (MIDI) and sampling. The author suggest not only the theoretical description of MIDI possibilities in the sphere of performing *crescendo* and *diminuendo* but also the interpretations of loudness processes in the fragments of musical compositions. The data of these interpretations are described by means of both traditional musical notation and MIDI terms.

**Keywords:** Crescendo, diminuendo, MIDI, loudness, sample

**INTERNATIONAL DIVISION**

**Bengt Edlund**

*Shaving Schenker*

The title of the paper is explained by the fact that "Occam's razor" is applied to Schenkerian analysis. The guiding idea of this critical assessment of the methodology of tonal analysis is that several concepts in Schenkerian theory, and the analytical artifices associated with them, violate a basic principle in scientific/scholarly work: the law of parsimony. One should not increase,

beyond what is necessary, the number of postulates required to explain a phenomenon. The problem addressed by Occam's principle is of course aggravated to the point of giving rise to an evil circle if the auxiliary ideas influence, or even predetermine, the analytical results – results that are then used as evidence for the theory. Schenker's reading of the main theme of the third movement of Beethoven's Piano Sonata in D minor, Op. 31. No. 2, is chosen to demonstrate this criticism. It is first shown how ideas like "unfolding", "covering", added virtual notes, and the preference for stepwise motions, combine to produce a local fundamental structure that perfectly complies to a Schenkerian. Then, working bottom/up without preconceived notions as to how tonal music must be organized, an alternative analysis is proposed. Three subtly different structures emerge, structures that are hidden away by the standardized Schenkerian approach, and that do justice to the musical peculiarities of the theme and make it fit in better with the other themes of the movement.

**Keywords:** Schenkerian analysis, critique of Schenkerian analysis, Beethoven's keyboard sonatas, Occam's Razor, reduction, alternative tonal analysis

**Jurgen Essl**

*Sonata and Chorale: on Synthesis of Form  
in Organ Sonatas of Mendelssohn Bartholdy*

The article is dedicated to the relationship of chorale and sonata forms in the Six Sonatas for Organ by Felix Mendelssohn Bartholdy. The author discusses the transformation of chorale melodies in the context of fugue and sonata forms and creation of the genre of chorale sonata.

**Keywords:** chorale, sonata, organ, Mendelssohn Bartholdy

**Gulnar T. Alpeissova**

*To the Question of National Component  
in Musical Education of Kazakhstan*

This article analyses the ethnoculturological component of the musical education system in Kazakhstan. The author emphasizes the changes and actions that recently have taken place in the training of Kazakh national musicians including development of new disciplines, establishment of new departments in Kazakhstan universities, and other. The article is concluded by the comment that a number of problems still exist in the area which require comprehensive approach.

**Keywords:** ethnos, musical education, Kazakh national music

**MUSIC IN THE SYSTEM OF CULTURE**

**Alexander I. Demchenko**

*Regularities of Artistic-Historical Evolution*

The author provides distinct criteria for such definitions of essential chronological measurements of artistic-historical evolution as *stage*, *period*, *epoch* and *era*. Evolutional process is investigated in detail within each epoch in regard to some characteristic features of constituent periods; their inevitable changes being proved both by the natural movement from the origin to disappearance and by the interaction of the two determinative ways of artistic thinking (*romanticism* and *realism*, that respond to the notions of *classicism* and *positivism*). On the basis of the revealed development stages, the author makes a conclusion about the gradual acceleration of the artistic-historical process and rhythmical interchange of its phases that can be metaphorically called *light* and *shadow*. Hence, possibilities to make predictions are stated; these can be applied to general historical evolution as a whole.

**Keywords:** essential constituents of the artistic-historical process

**Irina M. Krivoshey**

*Biblical Topoi in the System of Image-Bearing Means  
in Poetics of Russian Arts Song*

The article is devoted to the role of biblical images, motifs and subjects in forming of poetics of Russian chamber vocal music. The difficult crossing of author's and biblical context is examined in the aspect of value-semantic orientations of the Russian culture.

**Keywords:** chamber vocal music, Russian romance, biblical words and phrases, biblical names and subjects

**Galina N. Dombrauskene**

*The Scheme as an Instrument of Analysis of Musical-Semantic Structures of German Protestant Chorale*

The article focuses on protestant chorale, the genre which has become an important channel of communication of religious experience in the period of Reformation. Especially remarkable in this respect is the role of melodies-symbols. The author analyses the chorale «Aus tiefer Not schrei ich zu dir» by Martin Luther as it has been implemented in some works of J. S. Bach. The author uses the schematic depiction of the theme of chorale, as well as of thematicism of the parts in the Art of Fugue, in the prelude and fugue in E flat minor from the WTC/I and explains the principle of unveiling of musical-semantic construction of the hymn, formation of the symbol, and transmission to the musical work its hidden meanings and contexts.

**Keywords:** Protestant chorale, symbolic of the protestant chorale, J. S. Bach and the protestant chorale, musical symbology

**Antonina S. Maximova**

*«Zefir and Flora»:*

*European Debut of Vladimir Dukelsky  
in the Ballets Russes of S. Dyagilev*

The paper deals with a ballet *Zephyr and Flora* (1925) by V. Dukelsky in the context of Sergey Dyagilev "Ballets Russes." The analysis of its stylistic components, details of creation and history of perception reveals the complex of the features of ballet, which gives a reason to include it into the context of Russian national musical tradition. The paper provided with musical examples and illustrations.

**Keywords:** Russian music, Russian music abroad, V. Dukelsky, Sergei Diaghilev «Russian Ballets», «Zephyr and Flora»

**Anna A. Zondereger**

*Prokofiev and Shostakovich: To the Problem  
of Creative Parallels*

The article provides a comparison of biographies and work of two outstanding masters of the 20th century on an example of the First Piano Concerto of Dm. Shostakovich and Classical Symphony of S. Prokofiev. Through analogies between these compositions, seen in different planes (a positive emotional tone of both works, biographies, social and cultural contexts, style projections and creativity evolution), the author emphasizes the deep differences between the two composers.

**Keywords:** First Piano Concerto of D. Shostakovich, Classical Symphony of S. Prokofiev, Viennese classicism

**Ludmila E. Kumekhova**

*Urban Culture and Ethnomusic*

The work outlines the problems of higher education training of young specialists in the sphere of culture under existing conditions of post folklore extension. The organizational experience for the major «Amateur and Folk Arts» specialty with national and regional richness of content which is being offered at North-Caucasian State Institute of Arts shows the definite, clear-cut ways for overcoming the existing problems in the sphere of ethno cultural education.

**Keywords:** North Caucasus, higher education, folklore, post-folk condition, urban culture, youth folklore movements

**Alexsandra Krylova**

*Advertisement of Artistic Events*

In this article the issues of art events' advertising, its peculiarities and aesthetic value are discussed. The author examines the leading advertising genres used for art projects' promotion, which include announcement, review, bill, musical advertising video, and others. The author also suggests that the understanding of the specificity of these genres contributes to the successful promotion of the objects of high art including academic music.

**Keywords:** Academic music, audio-visual communication, bill, musical advertising video

**Yelena V. Smirnikova**

*The Phenomenon of Rock Music  
in Yegor Letov's Interpretation*

The article is devoted to creative work and philosophical outlooks of Yegor Letov. Letov is a leader of Siberian punk-rock. The article describes main ideas of his creative work.

**Keywords:** Russian rock-music, Siberian punk-rock, Yegor Letov

**Galina Ye. Kaloshina**

*Theological Concepts in the Work  
of Olivier Messiaen*

The article considers the impact of neo-catholic theosophy on worldview and artistic concepts of the twentieth century of Messiaen compositions (G. Marsel, Th. de Chardin, H. Beck and other theologians). The author demonstrates that Messiaen positions himself as a proponent of ideas, doctrines and the miracles of the Christian faith, "the man" of the Tradition by presenting the concept of religious-philosophical tragedy with the area of Divine Enlightenment in the final movement. The leading level of his compositional dramaturgy is philosophical-symbolic. It reveals the signs and symbols of Christian faith. For its evocation the author uses both canonical and non-canonical resources. Catholic paradigm of the neo-Thomism admits such a complex synthesis of the expressive resources of different millennia for the sake of Faith concept and Christian Church-Love triumph.

**Keywords:** Christen Tradition in music, transcendence, liturgy, symbol в музыке, mystery

**ON THE HISTORY OF RUSSIAN MUSIC**

**Izabella I. Krylovskaya**

*Chanter's Terminology at the Turn  
of the 17th Century: Azbuka  
of Monk Khristophor «Kljuch Znamennyi»*

Studying the singing terminology in the *Azbuka Kluch Znamennyi* by monk Khristophor gives the chance to realize the depth of professionalism in the art of Church singing at the turn of the 17th century. Despite the diversity of terminology, there is strict differentiation by functional principle. The comparative analysis of the *Azbuka* of Khristophor allowed establishing the presence of core vocabulary of melodic structures. There is also the evidence of its constant replenishment. This allows the author to make a conclusion about continuous creative process in singing art of medieval Russia.

**Keywords:** monk Khristophor, *Azbuka*, *Znamennyi Chant*, *Kluch Znamennyi*, Russian medieval music, Russian Church singing

**Svetlana M. Filaretova**

*Orchestral Performances in Corps de Cadets  
of the Emperor's Russia*

The article is devoted to performing arts in Corps de cadets, namely, the performance on wind and stringed instruments. Based on archival sources and materials of the pre-revolutionary period the author discusses the enrollment requirements in musical classes, types of exercises and requirements for technical equipment. The author provides the analysis of repertoire for the Cadet Orchestra: suggests its main directions and draws parallels with the repertoires of the regimental bands of the Imperial Army.

Keywords: Corps de cadets, a brass band, a string band

**MUSICAL CULTURES OF RUSSIA**

**Beslan G. Ashkhotov**

*Popular Creative Activity as a Part  
of Contemporary System of Education*

The author addresses the issue of ever accelerating globalization leading to the integration of political, social-economic, and cultural spheres and thus making more and more complicated the folk music existence. The author underlines the urgency of preparation of the experts of new type, ready to adapt to the phenomena of postindustrial period. The author describes the work of North Caucasus Institute of Arts in this direction.

Keywords: musical education, popular creative activity, folklore of the North Caucasus

**Lada L. Pylneva**

*Investigation of the Work of Buryat, Tuva  
and Yakutia Composers*

The article is dedicated to the work of national composer's of Buryatia, Tuva and Yakutia as a part of art of Russia. The study of nonlinear processes in history of Siberian culture require choosing the context-dependent method. This method gives a possibility to determined national, regional and all-Russian specificity in Siberian composer's music. The author refers to the works of Russian researchers of art and culture and to a rich the factual material.

Keywords: music culture of Buryatia, Tuva and Yakutia; composers of Siberia

**Zarina M. Tlekhuray**

*Folk Sources of Piano Music of Adyghe Composers  
(on the Example of Music of Umar Tkhabisimov)*

The article is devoted to the research of folklore sources of piano music of Adyghe composers. On the basis of the analysis of piano works of Adyghe composers of «an amateur stage», on the example of U. Tkhabisimov's, the author reveals the basic folklore sources of their piano music, have tracked interrelation of national and professional traditions.

Keywords: Adyghe composers, Adyghe folk music, piano music

**MUSICAL LANGUAGE IN ITS HISTORIC EVOLUTION**

**Eygenij A. Pinchukov**

*The Problem of Minor Mode: a Historical Approach*

Phenomenon of (major-minor) inflection has been considered for a long time a feature of sonorous material in music, therefore minor was regarded as the issue of acoustic research aimed at explanation of minor triad. In fact, the sense of inflection is a function of musical mentality which emerges during the evolution; thus, a reasonable approach to this issue should be the research of its origin. In the modal harmony of the 16th century a minor was formed as a precursor of classic tonal minor.

Keywords: musical-theoretical systems, minor, plagality

**Irina M. Shabunova**

*The Orchestration in the Content Structure  
of a Musical Work*

This article is devoted to the orchestral dramaturgic concept and orchestral coloring as the main principles of orchestration that influence the content of the composition.

Keywords: orchestra, orchestration, dramatic concept, coloring, instrumental theatre

**MUSICAL GENRE AND STYLE**

**Ljudmila P. Kazantseva**

*«Russian Passions» of Alexey Larin:  
To the Problem of Genre*

The article is dedicated to an original interpretation of the genre of passions by contemporary Moscow composers Alexey Larin in his oratorio «Russian Passions» for soloists, choir and percussion instruments with organ on the texts from the New Testament, Russian folk and church texts (1993-1994). While underlying the fundamentals of the genre of Passion (passions), composer refracts them through the prism of the traditions of Russian music. Continuing the line of M. Mussorgsky, going through the choral creations of G. Sviridov and V. Gavrilin, Y. Butsko and V. Kalistratov, A. Larin goes on a fruitful path of evolution of the genre and the Russian sacred music. Inscribed in Russian musical culture, combining domestic orthodox, folk and theatrical traditions, «Russian passions» helped the composer to treat the Evangelical events as a part of a great sacred culture of Man.

Keywords: Alexey Larin, Russian Passion, genre, chorus, theatricality, action

**Natalya V. Petkus**

*On the Border of Periods and Styles:  
the «Stylistic Modulation» in Early Music of O. Eiges*

There has been a sharp change of artistic styles at the turn of the 20th century. This applies to both European and Russian traditions. The aesthetic principles of the epoch of Romanticism and its symbolist concept of art have given an impetus to avant-garde and a neopositivistic aesthetics. Article is devoted to the study of influence of this general process on evolution of creativity of the Moscow composer of O. Eiges (1905-1992). In the center of author's attention lies harmony of his early piano sonatas.

Keywords: harmony in music at the turn of the 20<sup>th</sup> century, sonatas for piano, Oleg Eiges

**CREATIVE PROFILES OF THE SCHOLARS**

**Olga A. Skrynnikova, Anna V. Ukrainskaya**

*Eygenij Trembovelsky*

Dr. Trembovelsky is the author of several monographs and numerous articles dedicated to the questions of music theory and aesthetics, symphonicism and musical texture, connections between folk and academic music, metropolitan and provincial cultures, stable and improvisatory components of music, the problems of style in music of Mussorgsky, Brusilovsky, Zhubanova, Zaichikov and other composers. The article contains both biographical information and the evaluation of his work as a critic, lecturer, public figure, teacher, organizer of numerous cultural projects, such as festivals, conferences, meetings and competitions. The combination of all these facets of his activity provide an example of a fruitful professional career.

Keywords: Yevgeny Trembovelsky, Russian musicologists, musical culture of Voronezh

## MUSICAL TEXT AND ITS PERFORMER

**Evelina E. Chernysh**

### *Articulation Signs as the Form of Instrumental Specificity of Keyboard Sonatas of Haydn*

This article is devoted to the instrumental specificity of articulation markings of Joseph Haydn's keyboard sonatas. Study of articulation markings and peculiarities of its use by the composer can point the way to solve one of the topical problems of modern musical science – choosing the keyboard instrument. Based on theoretical treatises of the 18th century and modern scientific research, the author proved that some kind of articulation markings in specific contexts can be realized only on the touch-sensitive instruments like Clavichord and Fortepiano.

**Keywords:** Joseph Haydn, keyboard sonata, Harpsichord, Clavichord, articulation markings, *Tragen der Töne*

**Kseniya N. Morein**

### *Acoustic Images of Musical Instruments in Keyboard Sonatas of D. Scarlatti*

In this article the keyboard sonatas of D. Scarlatti are studied in the context of ensemble music-making traditions of the Baroque. The composer's Urtexts are analyzed from positions of quasi-score properties of keyboard compositions of the 17-18th centuries. The author reviews the instrumental clichés, fixed in 2-stave clavier notation of D. Scarlatti's sonatas. Also, the author presents those possibilities for development of contemporary performing which are offered by a transformation of the Baroque keyboard music into ensemble and orchestra scores.

**Keywords:** D. Scarlatti, Baroque keyboard music, score, sonata, ensemble music-making traditions of the 17th century

**Artur A. Mingazhev**

### *The Signs of Quasi-Orchestral Score in the Keyboard Music of Beethoven*

This article addresses the issues of study of a semantics of musical text organization of piano pieces by Beethoven and describes the attributes of the quasi-score: the acoustic images of the orchestral instruments, the grammatical structure – the dialogue of orchestral etymology and their semantic functions.

**Keywords:** musical semantics, quasi-orchestral indications of keyboard composition, piano pieces by Beethoven

**Sergey Y. Vartanov**

### *Five Aphorisms by A. Schnittke: the Conceptual Interpretation of the Cycle*

The article investigates the ways of integration of conception in the interpretation of piano cycle of the "Five aphorisms" – composition of A. Schnittke of the late period. The author suggests that main idea for the performer in this case should be an associative plot, which allows him or her to point out the major spheres of the vocabulary of the text. Schnittke suggests the changes of genres, which produce abrupt shifts in the musical language. The role of forming of the whole method of "fall down" is in the focus of this article. The main idea is the contrast of all means of expression on the basis of contradiction of dynamic levels.

**Keywords:** piano interpretation, conceptual integration, associative plot, motive-plastic signs, fall down

**Vladimir F. Tretjachenko**

### *Musical Textbooks and Their Role in Forming the Foundations of Violin Performance*

The author considers the phenomenon of musical text from the standpoint of musical pedagogy. Specific *intonational* structures comprise the field of musical meanings, perception

of which leads to performer's realization of the operational and technical plastic component of a musical work. Thus, the musical text is interpreted in this article as an important constituent of learning process.

**Keywords:** musical text, inflexion lexicon, violin, scholastic-creative discussion

## MUSICAL PERFORMANCE: ITS HISTORY AND CURRENT STATE

**Sergey A. Aizenshtadt**

### *Stylistic Quest in the Piano Performance in the Countries of Far-Eastern Region*

The main stylistic features of piano playing in China, Japan and Korea are considered in connection with national cultural traditions. The great attention is paid to adaptation of the model of European art of piano playing to the cultural ground of the Far East. The work displays some typological characteristics of Far Eastern piano schools.

**Keywords:** the Far East, piano

**Anton N. Pavlovsky**

### *Dedicated to Natalya Shakhovskaya*

Article is devoted to the anniversary of outstanding famous cellist Natalya Shakhovskaya (autumn-2010) and musical works for cello and orchestra which were created specially for her by Russian composers Lev Knipper, Sofia Gubaidulina and Sergey Berinsky in 1960-1990s.

**Keywords:** cello concerto, Natalya Shakhovskaya, Lev Knipper, Sofia Gubaidulina, Sergey Berinsky

**Larisa E. Slutskaya**

### *On Formation of Channels of Communication Between Musician-Performer and Audience*

The article is dedicated to the questions of the role of professional musical education in the development of a musician-performer in preparation for the realization of his or her professional activities in the modern socio-cultural sphere. The author analyses the relationship between the artist and the audience at present and examines different types of public perception, grounds the necessity of professional training for musicians, which makes it possible to open the communication channels between the artist and the audience.

**Keywords:** musical sociology, musician-performer, the creative sphere of culture, professional musical education, self-realization

**Radjap Yu. Shaikhutdinov**

### *On Evolution of Professional Art of Bayan Performance in Bashkiria*

The article addresses the early stage of development of professional bayan performance in Bashkiria. The article offers the descriptions of early performers, teachers and composers for bayan. It also raises the question of interpretation of music of T. Karimov, A. Kukubayev and N. Inyakin.

**Keywords:** bayan, music performance and pedagogy, folk instrumental art

## TECHNIQUE OF COMPOSITION OF THE 20TH CENTURY

**Yekaterina G. Okuneva**

### *The Composer-Avant-Gardist Bo Nielsen: the Forgotten «Genius from the Malmberget»*

The article presents a career of Swedish avant-garde composer Bo Nilsson which was known in 1960th, but is almost forgotten



today. The author tries to draw a portrait of the ambiguous person, analyzes some of his compositions. The article reveals mystifications which were created by the composer and also a reaction of public to his acts.

**Keywords:** Avant-garde, Darmstadt, the Swedish music, the Swedish avant-garde, Bo Nilsson, Bengt Hambraeus

**Mikhail N. Bakumenko**  
*The Questions of Theory of Pattern  
in Music of the 20<sup>th</sup> Century*

Author of this article analyzes the main statements of Russian musicologists concerning the term «pattern,» which is typical for contemporary minimalist technique. Based on stage music and theoretical position of American composer Steve Reich, the author suggests his own definition of pattern. This phenomenon is considered within its compositional and creative contexts. The new aspect which the author brings into the discussion is a view on technological style of minimalists in the light of their philosophical and aesthetic ideas.

**Keywords:** contemporary music, American composers, minimalism, pattern

**Tatyana G. Drachyova**  
*Author's Monogram in the String Quartets  
of Béla Bartók*

The article is devoted the insufficiently studied question of inclusion of the author's monogram in the pitch system used by Béla Bartók. The author traces the influence of the given sound complex on harmony and tonal structure of Bartók's string quartets. It is proved, that various and consecutive use of the monogram in all quartets promotes their association into a macrocycle.

**Keywords:** music monogram, quartets, Bela Bartok, pitch organization

**Olga V. Tytyk**  
*To the Question of Modal-Intonational Paradigm  
of the Blues Melody*

This article is devoted to the problems of the blues mode and the structure of blues melody. The article examines a number of theories of the blues mode. The author suggests a new approach by analyzing the *intonation* and mode of blues melody. The author deduces common intonation formulae of blues melody which form the basis of its generative model. The author considers a personal level of the melodic model on the examples of the blues by Muddy Waters and John Lee Hooker. The new approach to the

analysis of the blues mode enables examining it in connection with melody, harmony and the form.

**Keywords:** blues mode, generative model of blues melody, personal model of blues melody

**INNOVATIONS IN MUSICAL EDUCATION**

**Ljudmila N. Shaimukhametova**  
*Theoretical Foundations of the Concept:  
the Fdaptation to the Pracice*

The article proves the necessity of translation of the reading of musical text by the beginners from the grammatical level to the semantic level. This new concept of practical semantics makes possible the rethinking of the content of the original source and gaining the technology of its variant transformation in two directions: interpretation and arrangement.

**Keywords:** practical semantics, musical content, reading of a musical text, creative teaching, innovations in musical education

**Rimma M. Baikieva**  
*To the Development of the Category of the Hero  
in the Musical Text of the Pieces for Children*

In the center of author's attention lie the musical text as a complex polysemic structure, one of categories of which is the hero, a model of human being and anthropomorphic ideas in various realizations. The author demonstrates the methods of detection of explicit and implicit signs of presence of hero in the musical text. She uses semantic analysis of intonational lexic as an instrument of analysis.

**Keywords:** creative teaching, musical-semantic analysis, categories of musical poetics

**Yelena Yu. Tsareva**  
*Playing Together with the Teacher:  
a New Textbook for the Beginner Pianists*

The article covers the excerpts from the textbook by Yelena Tsareva, a part of the new developments in the area of creative pedagogy in the elementary level of the children's music schools. The textbook is designed for the lessons in piano and contains the assignments in arrangement and solution of core artistic problems. It is intended for the development of artistic imagination of the students. The assignments are done in the nontraditional forms of ensemble musicianship by means of unfolding the keyboard notation into a larger "meaning bearing score."

**Keywords:** role playing, piano, innovation in musical pedagogy, piano ensemble



## CONTRIBUTORS

**Sergey A. Aizenshtadt** is Candidate of Arts, Professor of Piano Department at the Far-Eastern State Academy of Arts (Vladivostok), Honored Artist of Russia. Graduated from Novosibirsk State Conservatory. Currently working for Doctor's degree at the Novosibirsk State Conservatory. Scientific interests: the history and theory of the art of piano (playing), the modern piano culture of Far East.

**Gulnar T. Alpeissova** is Candidate of Arts, Head of Department of Music Study and Composition Kazakh National University of Arts, Astana, Kazakhstan. Her area of expertise: the theoretical and practical aspects of the ethnosolfeggio based on the Kazakh musical language.

**Beslan G. Ashkhotov** is Dean of the Research of the North-Caucasian State Institute of Arts, Doctor of Arts, Corresponding Member of Adyghe (Circassian) Academy of Sciences, a member of Composers Union of the Russian Federation, Professor, the author of monographs on «Traditional Adyghe lament song – ghybza» and «Adyghe folk polyphony». He has more than hundred publications in the field of general musicology, ethnomusicology and culture science. His scientific interests are related to the theory and history of folk music and poetic creativity, the professional art of Kabardino-Balkarian composers, the musical study of local folklore, the problems of musical and culture science education. The author is the first to work on the research of the specific features of the folk songs of Adyghe (Circassian) and to determine the ontological principles of social, moral, ethnic and aesthetic significance and self-determination of the folklore genre. With comparative method of analysis being involved in the context of all-caucasian artistic performance, the author puts forward the hypothesis of autochthony of solo-chorus form of Adyghe folk songs.

**Rimma M. Baikieva** is Candidate of Arts, Docent of the Department of Specialized Piano of the Ufa State Ismagilov Academy of Arts. She is the member of the Laboratory of Musical Semantics. The area of her scientific interests includes the questions of musical semantics, psychology, theory of piano performance and pedagogy. She has published a number of articles in collections in different cities of Russia.

**Mikhail N. Bakumenko** – a lecturer of Computerization of Musical Activities Department at the Novosibirsk State Conservatoire named after M. I. Glinka. He is postgraduated Student at the Department of Musicology faculty in Novosibirsk State Conservatory. Participated in conferences «Intellectual Potential of Siberia», «Panorama of Music in Russia» (Novosibirsk, 2004, 2008), «Art of XX century as Art of Interpretation» (Nizhny Novgorod, 2005) and others.

**Evelina E. Chernysh** is the accompanist at the Department of Orchestral String Instruments of the Saratov State Conservatory named after L. Sobinov. She has received her degree as a pianist at the Saratov's Conservatory in 2007, and then in 2008, she entered to the post-graduate course and finished it in 2010. The subject of her scientific research is articulation of Joseph Haydn's keyboard sonatas.

**Alexander I. Demchenko** is Doctor of Arts, Professor, Chair of the regional Dissertation Committee of the Saratov State Conservatory named after L. Sobinov. He is a full member of the Russian Academy of Natural Sciences, a member of the Journalist's Union and a member of Composer's Union of the Russian Federation. He has published a number of monographs, articles on history of Russian music, musical ethnography, and methodology of music scholarship. He combines teaching with lecturing and working as a musical critic.

**Galina N. Dombrasukene** is Candidate of Arts, a Docent of the Department of History of Arts and Culture of the Maritime State University named after Admiral G. Nevelsky. She explores the musical and semantic structures of Protestant chorale, its intertextual connections. She's published number of articles on this subject, in 2006 an article «The Metatext of a Protestant Chorale in Space of Musical Culture» came out of print.

**Tatyana G. Drachyova** is currently a degree candidate at the Department of Music Theory of the Ural State Conservatoire (academy) named after M. Musorgsky. The sphere of her scientific interests covers studying of the pitch organization in string quartets of Béla Bartók.

**Bengt Edlund** after studying the piano turned to musicology. He took his doctoral degree in Uppsala in 1985, and has since then been active as teacher, researcher, and professor at the Department of Musicology at Lund University. In his scholarly work, he has mainly dealt with issues of music theory and analysis; in addition he has devoted himself to questions of interpretation, music cognition, and aesthetics. For a number of years Bengt Edlund worked as a music critic.

**Jurgen Essel** is the Dean of Department of Conducting, Piano, Organ and Period Keyboard Instruments, Professor of the State Higher School of Music and Performance in Stuttgart. He is an organist and composers. He studied church music and organ performance in Stuttgart, took courses in Vienna. Dr. Essel is touring Europe, USA, Russia. He is the author of many original compositions and interpretations of music for organ.

**Svetlana M. Filaretova** is degree candidate at Petrozavodsk State Conservatory named after A. Glazunov. Her research interests include musical culture in the Cadet Corps of Imperial Russia. She is the author of several publications in the periodical magazines.

**Mikhail A. Fuksmann** is currently Associate Professor of Music Theory at the Rostov State Rakhmaninoff Conservatoire. His degree in theory is from the Rostov State S. Rakhmaninoff Conservatoire. He has presented several regional and national meetings and has some published and forthcoming articles, covering the areas of contemporary composition and composers, and also musical pedagogic.

**Galina Ye. Kaloshina** is Candidate of Arts, Professor at the Department of History of Music at the Rostov State S. Rakhmaninoff Conservatoire. She has graduated from Rostov State University, majoring in mathematics and cybernetics and from the Gnesin Musical-Pedagogical Institute and its aspirantura. Her Candidate Dissertation is dedicated to the poly-genre symphonic works of A. Honegger (1987). She has read her papers at the national and international conferences. Professor Kaloshina studies the different types of symphonization, genre and style interaction of complex musical and non-musical genres.

**Ljudmila P. Kazantseva** is Doctor of Arts, a Professor of the Department of History and Theory of Music of the Astrakhan Conservatory and Volgograd Institute of Art and Culture. The member of the International Informatization Academy and Russian Academy of Natural History, of the Composer's Union of Russian Federation. Her theoretical concept of musical content, presented in her books *Basics of Theory of Musical Content (2001)*, *The Author in the Musical Content (1998)*, *Musical Content in the Context of Culture (2009)* and other publications, has been introduced into pedagogic practice in Russia. She has been awarded with numerous prizes of the all-Russian competitions of scholarly papers. Dr. Kazantseva is a participant and organizer of international conferences, the editor of scholarly publications.

**Nina P. Kolyadenko** is Doctor of Art, Candidate of Philosophy, Professor and the Chair of History, Philosophy and Art Theory at the Novosibirsk State Conservatory named after M. Glinka. She is conducting research in the field of synthesis and synesthesia of arts and musicality as category of aesthetics. Professor Kolyadenko has published 44 scientific works including 3 monographs, and has participated in international conferences in Moscow, Astrakhan, Kasan and Novosibirsk.

**Irina M. Krivoshei** is Candidate of Arts, Docent at the Ufa State Academy of Arts named after Zagir Ismagilov. The sphere of her scholarly interests is related to the problems of content analysis of chamber vocal music. Her latest publication is the monograph *Extramusical Components of a Vocal Work* (Ufa 2005).

**Alexsandra V. Krylova** is Doctor of Culturology, Candidate of Art, Professor. She graduated from the Rostov State S. Rakhmaninoff Conservatory as a musicologist; she also graduated from the post-graduate school (aspirantura) of the Gnesin Academy of music. She is the author of more than seventy articles about vocal music, music in commercials, and art management.

**Izabella I. Krylovskaya** is Candidate of Arts, the senior lecturer at the Department of Art criticism at Far-Eastern State Technical University in Vladivostok. The scope of her scientific interests includes various genres of vocal music, history of vocal art and vocal pedagogy. Krylovskaya often appears with concert programs as the chamber singer. The author is the constant participant of various All-Russia and international scientific conferences. Recently, Izabella Krylovskaya has received grants of the Department of Art Criticism of Far East State Technical University which was used to support the research in the area of Old-Russian vocal pedagogy.

**Ludmila E. Kumekhova** is Docent, the Chairman of History and Theory of Music of the North Caucasus State of Arts. She is an Honored Worker of Science of Kabardino-Balkar Republic. Her scientific interests include investigations of socio-cultural and historic factors of ethnic professional art in the sphere of musical culture.

**Antonina S. Maximova** is postgraduate student at the Department of Music History of Petrozavodsk State Conservatory named after A. Glazunov. She took part in eleven scientific conferences (Russian and International), awarded the diplomas for the best student works. She is the author of 17 publications, including a paper in VAC journal "Music and Time". Scientific interests include 20th Century Music, Music of Russian composers abroad.

**Anna N. Melnikova** recently completed a work on a Candidate dissertation in postgraduate school at the Department of Music Education of the Novosibirsk State Conservatory named after M. Glinka. The subject of her research is *synesthetic interpretation of Edison Denisov's creative work*. She took part in international conferences in St. Petersburg, Kazan, Krasnojarsk, Novosibirsk.

**Artur A. Mingazhev** is postgraduate student at the Laboratory of Musical Semantics of the Ufa State Academy of Arts named after Zagir Ismagilov, composer, and musicologist. Author of articles on issues of quasi-orchestral attributes of keyboard text. He develops the technology of computer multimedia components application in the creative education program.

**Kseniya N. Morein** is postgraduate student of Musical Semantic laboratory of Ufa State Academy of Arts named after Z. Ismagilov, solo performer and art director of period music

ensemble "Navis Temporis." The main direction of development of this ensemble is transcriptions of keyboard music of the 17th-18th centuries as quasi-ensemble compositions. The repertoire of the ensemble includes keyboard music of D. Scarlatti that are performed as instrumental duets, trios and quartets.

**Yekaterina G. Okuneva** is Docent at the Department of Music Theory at the Petrozavodsk State Conservatory named after A. Glazunov. In 2006 she defended a thesis and earned the degree of Candidate of Arts. She has been an active participant of a number of international conferences. Her area of scientific interests covers the European musical avant-garde of the 1950-60, modern techniques of composition, and the Scandinavian and Finnish music of the 20th century.

**Anton N. Pavlovsky** is a postgraduate student at the Moscow State Tchaikovsky Conservatory. In 2008 he graduated from the conservatory. In 2003 he graduated from specialized school in Ufa State Academy of Arts. In 2003 he entered the Moscow State Conservatory named after Tchaikovsky in the class of People's Artist of USSR, Professor Natalya N Shakhovskaya. He is currently a graduate student at CIM. Winner of Russian and International Music Competitions. Winner of the state youth prize of Shaikhzay Babic. He toured a number of cities in Russia, as well as Belgium, Germany, UK, Netherlands, Norway, France, Switzerland and other countries.

**Natalya V. Petkus** is graduate student at the Department of Music Theory of the Urals State Conservatory named after M. P. Mussorgsky

**Eygenij A. Pintchukov** is Candidate of Arts, Docent at the music theory Department of the Ural State Conservatory. The sphere of academic interests includes mode and harmony. In his dissertation «Plagal formation of modes in monody and polyphony of oral tradition» (1986) he works out the concept "plagalism" and examines the origin of monodic chromaticism and flamenco harmony [plagal formation of modes].

**Lada L. Pylneva** is currently Associate Professor of Novosibirsk State Conservatoire. She became Candidate (doctor) of Art in 2000. L. Pylneva has participated in regional and national conferences, and she's an author of number articles about the history of musical culture of Siberia.

**Irina M. Shabunova** is Candidate of Arts, Associate Professor at the Rostov State S. Rakhmaninoff Conservatoire. Her creative interests include orchestral music of modernity, the examples of art-historic reconstruction of music of the past, stylistic trends of the 20th century. Among the published works there are the research papers devoted to the theory and history of orchestra, organology and creative activity of the contemporary composers.

**Radjap Yu. Shaikhutdinov** – performer (accordion), the prize-winner of the All-Russian and international competitions, the Honored Artist of the Russian Federation and the Republic of Bashkortostan, Professor of the Department of Folk Instruments of Ufa State Academy of Arts named after Zagir Ismagilov. Radjap Shaikhutdinov has trained 50 prize-winners of All-Russian and International competitions, has numerous published scientific works, among which there are articles on the issue of folk instrumental performance, arrangements for accordion; he is editor of collection of transcriptions musical notation.

**Ljudmila N. Shaimukhametova** is Doctor of Art, Professor of Ufa State Academy of Arts named after Zagir Ismagilov, Honored Worker of Arts the Russian Federation. She is the Head of the Laboratory of Musical Semantics. Dr. Shaimukhametova is the author of more than 150 scholarly publications in the areas of

music theory and musical pedagogy. She has founded the school of Russian semantic analysis. Dr. Shaimukhametova is the Chief Editor of the journal *Music Scholarship/ Problemy Muzikal'noi Nauki* and its addendum *Creative Pedagogy at the Children's Schools of Music*.

**Vitaly A. Shuranov** is Candidate of Arts, Prorector of the Academic Affairs of the Ufa State Academy of Arts named after Zagir Ismagilov. He organized a number of regional and national conferences, edited a number of collections of articles dedicated to the problem of content of artistic text, history and theory of music. The main direction of his research interests is Christian musical culture

**Olga A. Skrynnikova** is Candidate of Arts, Prorector of Research, Chair of the Department of History of Music of Voronezh State Academy of Arts, the Docent. She is the author of the monograph *Slavic Cosmos in the Operas of N. A. Rimsky-Korsakov* (Moscow, 2005). She published more than 20 scholarly works, edited four collections of articles, managed several projects as a part of the program "Russian Culture of the 2006-2011," including Bolkhovitin's Readings. Her area of scholarly interests is Russian and western music of the 19-20<sup>th</sup> centuries, contemporary musical art and avant-garde.

**Larisa Ye. Slutskaya** is Candidate of Arts, Prorector of Academic Affairs, Professor at the Department of History and Theory of Performance, Honored Worker of Culture of Russian Federation. The topic of her dissertation is "Perfecting the Professional Preparation of Musicians-Performers (From the experience of piano department of Moscow State Tchaikovsky Conservatory)." She participated in scholarly conferences and seminars. She has more than 70 publications in scholarly journals and collections.

**Yelena V. Smirnikova** is a post-graduate student at the Saratov State Conservatory named after L. Sobinov. She teaches musical literature in Saratov Region College of Arts. At present she is working on her Candidate dissertation, the subject of her research is Russian rock-music.

**Zarina M. Tlekhuray** is postgraduate student at the Department of Music Theory and Composition at the Rostov State Rachmaninoff Conservatoire. Now she is the piano teacher at the college by Rostov State Rahmaninov Conservatoire (academy) and the accompanist of at the Department of Woodwind and Percussion Instruments.

**Vladimir F. Tretjachenko** is Candidate of Arts, Senior teacher at Krasnoyarsk State Academy of Music and Theatre, working for doctoral degree at the Department of Musical Education of the Novosibirsk State Conservatory of the named after M.I. Glinka. He is the winner of All-Russian contest in new technologies in artistic education "Balakirevskiy project-2006" (Moscow). The field of his scholarly interests is history and theory

of violin pedagogy. He has published more than 50 scientific works, including the monograph *The Paths of the Development of the Genre of Violin Etude*, as well as compositions for violin "Baby concerto", "Concertino" (published by "Composer", Saint Petersburg), collections of the plays and the textbook "Violin ABC-book".

**Yelena Yu. Tsareva** is teacher at the Children's Music School, a graduate of the Department of Music Theory of Ufa State Academy of Arts named after Zagir Ismagilov. She is the author of the textbooks and teaching guides. She publishes her materials in the Bulletin of the Laboratory of Musical Semantics, entitled *Creative Learning at the Children's Music Schools*.

**Olga V. Tytyk** is a postgraduate student at the Department of Analytical Musicology at the Russian Academy of Music named after Gnesins, a lecturer at the Department of History and Theory of Music at the Military Institute of Military Conductors. She is a winner of the All-Russian competition among students' research in musicology (Moscow, 2008). The theme of her thesis is "American Blues: the poetics of a genre." The main area of her scientific interests is the popular music of the twentieth century. She is currently designing and developing a training program "Popular music: the basics."

**Anna V. Ukrainskaya** is Candidate of Arts, a Member of Composer's Union of Russian Federation, Docent at the Department of Music Theory of Voronezh State Academy of Arts. She is the author of more than 100 articles in journals and newspapers dedicated to the musical life of Voronezh. Her area of interests is contemporary musical culture.

**Sergey Ya. Vartanov** is Candidate of Arts, Professor of Specialized Piano Department of Saratov State Conservatory named after L. Sobinov. The subject of his research is the phenomenon integration of a musical work on the basis of associations with its plot. S. Vartanov regularly performs solo recitals and delivers papers at Russian and international conferences. He published over 40 articles, including in the magazine: *Fortepiano - "EPTA-RUSSIA"*, in collected articles: *To Alfred Schmitke is devoted, In Memory of M. Etinger*. Recently he had published a monograph *Musicology, Musical Academy, Music scholarship*.

**Anna A. Zondereger** is Associate Professor at the Department of Music History of Petrozavodsk State Conservatory named after A. Glazunov. She is a degree candidate at the Department of History of Music of the St. Petersburg State Conservatory named after N.A. Rimsky-Korsakov. The topic of her Candidate dissertation is "The 1st Piano Concerto of Dmitry Shostakovich in the Context of His Works of the Early 1930s." Her scientific interests are related to music of Shostakovich and to the questions of genre and style evolution of the music of the 20th century. She has participated in the national and international conferences, has published articles on the topics of Russian and western music and contemporary musical art.





## **Издательскому дому «КЛАССИКА-XXI» исполняется 15 лет**

### **Уважаемые читатели!**

В связи с этим событием мы планируем провести мини-фестивали издательства в 15 российских регионах. В рамках фестивалей состоятся музыкальные ярмарки с участием ведущих музыкальных издательств России, встречи с авторами и героями самых известных книг – ведущими педагогами и музыкантами-исполнителями, ожидаются специальные гости из знаменитой Джульярдской школы (США), Передвижного музыкального музея (Германия) и много других сюрпризов. Для проведения фестивалей мы остановили свой выбор на следующих городах: Санкт-Петербург, Петрозаводск, Самара, Саратов, Ростов-на-Дону, Новосибирск, Красноярск, Екатеринбург, Кемерово, Хабаровск, Владивосток, Казань, Уфа, Калининград, Липецк, Пермь, Ханты-Мансийск, Челябинск, Белгород... Однако, без вашей помощи нам в таком серьёзном проекте никак не обойтись! Если среди наших читателей в перечисленных городах и регионах есть энтузиасты, готовые помочь «Классике-XXI» с координацией действий по организации фестивалей, просим связаться с нами по тел. +7 499 235 73 22 или e-mail [info@classica21.ru](mailto:info@classica21.ru)

Всем добровольцам мы привезём наши лучшие книги в подарок и вручим дипломы организаторов юбилейного Фестиваля Издательского дома «Классика-XXI»! И второе крупное событие, намеченное на 2012 год: этим летом в Москве состоится Первый Межрегиональный форум «Школа искусств будущего». На Форуме – независимой выставке достижений в области художественного образования – будут представлены самые яркие российские и зарубежные образовательные проекты в сфере искусств последних десятилетий. К проведению мероприятий приглашаются известные деятели культуры, менеджеры государственных и коммерческих организаций культуры, социологи, психологи, футурологи, юристы, журналисты ведущих СМИ.

Семинары Форума будут включать теоретические и практические занятия, параллельно с которыми будут действовать тематические площадки для обмена опытом, накопленным в разных регионах РФ. Для наших гостей мы готовим специальную программу посещения самых передовых московских учебных заведений искусств, экспериментальных площадок, театров, концертных залов... Приём предварительных заявок на участие в Форуме начинается 1 октября 2011 года и продлится до 20 апреля 2012 года. Заявка должна содержать составленную в свободной форме анкету с указанием места работы, должности, краткой биографии и интересующей Вас тематикой семинара. Адрес для приёма заявок: [info@classica21.ru](mailto:info@classica21.ru), факс +7 499 235 73 22.

Как видите, год предстоит насыщенный и интересный. И мы приложим все усилия, чтобы порадовать Вас новыми открытиями и возможностями.

До встречи!

**Искренне Ваш,  
Александр Карманов  
генеральный директор  
Издательского дома «Классика-XXI»**