
Проблемы МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

MUSIC SCHOLARSHIP

2012, № 2 (11)

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
А.В. Крылова
В.И. Нилова
В.Н. Сыров
Г.Р. Тараева
Е.Б. Трёмбевельский
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:
– ФГБОУ ВПО «Астраханская государственная консерватория (академия)»;
– ФГБОУ ВПО «Воронежская государственная академия искусств»;
– ФГБОУ ВПО «Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М.И. Глинки»;
– ФГБОУ ВПО «Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М.И. Глинки»;
– ФГБОУ ВПО «Петрозаводская государственная консерватория (академия) им. А.К. Глазунова»;
– ФГБОУ ВПО «Ростовская государственная консерватория (академия) им. С.В. Рахманинова»;
– ФГБОУ ВПО «Саратовская государственная консерватория (академия) им. Л.В. Собинова»;
– ФГБОУ ВПО «Северо-Кавказский государственный институт искусств»;
– ТОГБОУ ВПО «Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С.В. Рахманинова»;
– ФГБОУ ВПО «Уральская государственная консерватория (академия) им. М.П. Мусоргского»;
– ФГБОУ ВПО «Уфимская государственная академия искусств им. Загира Исмагилова».

Адрес редакции и издательства Уфимской государственной академии искусств:
450008, Республика Башкортостан, г. Уфа, ул. Ленина, 14. Тел.: (347) 272-49-05.

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

ISSN 1996-5326

© Проблемы музыкальной науки, 2012, № 2 (11)

© Электронная версия, Russia, 2012, № 2 (11)

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

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе
по надзору в сфере массовых коммуникаций, связи и охраны культурного наследия.
Свидетельство о регистрации ПИ № 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

Данилова Я. Ю.

e-mail: danilova.yana.ufa@yandex.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

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. – проректор по научной работе, 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 12.11.2012 г. Формат 60 x 84^{1/8}. Бумага офсетная. Гарнитура Times New Roman.
Уч.-изд. л. 27,25. Усл.-печ. л. 30,00. Тираж 1000 экз. Заказ №

Издательство Уфимской государственной академии искусств:
450008, г. Уфа, ул. Ленина, 14.

Отпечатано в типографии 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 *Холопова В. Н.*
Категория «музыкальное содержание»
в теоретическом наследии Ю. Н. Холопова
- 12 *Дубровская М. Ю.*
Музыкальная синтология
и проблемы изучения японской культуры
- 17 *Коляденко Н. П.*
Визуальные гештальты
в синестетической интерпретации музыкальных текстов
- 22 *Пинчуков Е. А.*
Блюз как музыкальная идиома
- 28 **Духовная музыка**
- 28 *Урванцева О. А.*
Два вектора развития русской духовно-концертной
музыки XX–XXI вв.
- 33 *Балановская Т. П.*
Богослужебно-певческая практика старообрядцев
Белокриницкого согласия Приморского края
- 38 *Лемясева Ю. М.*
О современной певческой традиции
Пюхтицкого Успенского женского монастыря
- 43 **Музыкальный жанр и стиль**
- 43 *Чебуркина М. Н.*
Нозль французского органного Барокко
как синтез литургических и светских тенденций
- 47 *Бегичева О. В.*
Категория иррационального страха
в романтической балладе ужаса
- 51 *Василенко А. А.*
Кантикль в творчестве Б. Бриттена:
эстетические и теоретические аспекты
- 56 **Музыкальный театр**
- 56 *Горюнова И. Э.*
Интерпретация оперного произведения.
К проблеме постановочной концепции
- 62 **Музыка в системе массовых коммуникаций**
- 62 *Краснокулов А. В.*
Интернет как средство музыкальной выразительности
- 67 **Творческие портреты учёных**
- 67 *Трембовельский Е. Б.*
И. И. Дубовский (1892–1969)
- 75 **Музыкальное исполнительство и педагогика**
- 75 *Гвоздев А. В.*
Некоторые проблемы формирования
исполнительских навыков скрипача
- 80 *Покровская Н. Н.*
Диатоника и индивидуальная температура
(проблемы настройки арфы)
- 84 *Мальцева Е. Г.*
О педагогической деятельности А. И. Зилоти
- 89 *Бахтиярова Е. Э.*
Скрипичное исполнительство в России XVIII века
- 94 *Ахтямова А. Г.*
Скрипичное исполнительство Уфы в контексте
формирования городской культуры (XVIII–XIX вв.)
- 98 *Шеншелёва О. В.*
Смысловый потенциал хорового звучания
в современной музыке
- 103 *Овчинникова Т. К.*
Современные проблемы хорового исполнительства:
новый курс в системе вузовского
дирижёрско-хорового образования
- 108 **Композитор и фольклор**
- 108 *Жоссан Н. Ю.*
Особенности претворения фольклорных жанров
в русской хоровой музыке второй половины
XX – начала XXI века
- 112 **Музыкальный фольклор народов России**
- 112 *Калужникова Т. И.*
Музыка среднеуральской свадьбы: структурный аспект
- 118 *Мнацаканян Л. А.*
К проблеме онтологии звука
в контексте традиционной музыкальной культуры
- 122 *Борлыкова Б. Х.*
Из истории собирания и изучения калмыцкого
музыкального фольклора (XIX – начало XX вв.)
- 126 *Галимова Э. М.*
Обряды земледельческо-календарного цикла
пермских татар
- 130 *Ишмурзина Л. Ф.*
Редкие башкирские аэрофоны устной традиции
- 134 **Анонс**
- 141 **Инноватика в музыкальном образовании**
- 141 *Шаймухаметова Л. Н.*
Мультимедиа на уроках в ДМШ. Йозеф Гайдн
- 147 **Техника композиции XX века**
- 147 *Ровнер А. А.*
Микрохроматическое применение теории
ладового ритма Б. Яворского в книге С. Протопопова
«Элементы строения музыкальной речи»
- 154 **Поздравляем с Юбилеем!**
- 154 *Шмакова О. В.*
Людмила Павловна Казанцева
- 160 «...Чтоб тебя на земле не теряли, постарайся
себя не терять» (интервью с Л. П. Казанцевой)
- 164 *Демченко А. И.*
О научном потенциале музыкального вуза.
История в лицах.
К 100-летию Саратовской консерватории
- 174 **Международный отдел**
- 174 *Ildar Khannanov*
On National Style and on So-Called
“Nationalism in Russian Music”
- 176 *Ханнанов И. Д.*
О национальном и о так называемом
«русском национализме» в музыке
- 178 *Alexander Demchenko*
We and the West
- 179 *Демченко А. И.*
Мы и Запад

- 181 *Ludmila Kazantseva*
“The Russian Passion” by Alexey Larin:
Concerning The Issue of Genre
- 185 *Dimitar Ninov*
The Craft of Harmonization
- 192 *Димитар Нинов*
Искусство гармонизации
- 198 *Sergio Lanza*
Rhetorical Figures and 20th-Century Music:
A Survey on Micronarrativity
- 208 **Музыкальная поэтика и семантика**
- 208 *Шуранов В. А.*
Внутренний модус барочной формы:
тематическое структурирование
- 214 *Кривошей И. М.*
Русский романс: концепт «Человек любящий»
- 218 *Скурко Е. Р.*
О музыкальной поэтике «новой симфонии»
башкирских композиторов
- 224 *Шеломенцева В. В.*
«Три песни на стихи М. Цветаевой» Б. Тищенко:
проблема глубинного сюжета
- 229 **Из истории зарубежной музыки**
- 229 *Лучина Е. И.*
О художественном методе Алессандро Скарлатти
- 235 *Горбунова О. П.*
Григорианский хорал в оратории Ф. Листа «Христос»
- 239 **Культурное наследие в исторической оценке**
- 239 *Демченко А. И., Филиппова Ю. Г.*
Возвращаясь к советской музыкальной классике
(о балете «Медный всадник» Р. М. Глиэра)
- 244 **Современное музыкальное искусство**
- 244 *Демешко Г. А.*
Вариантность как феномен музыкальной практики XX века
- 249 *Скворцова И. А.*
Межвидовые методы исследования музыкального модерна
- 252 *Растворова Н. В.*
Жанровая панорама творчества Владимира Кобекина
- 256 *Новикова Т. В.*
«Три эксцентрические пьесы» *op. 21* с М. Коллонтай
в аспекте взаимодействия традиций и новаторства
- 262 *Гусева Е. С.*
Музыкально-языковые и стилевые антиномии
12 прелюдий для фортепиано Г. Уствольской
- 268 **Художественный мир музыкального произведения**
- 268 *Шмакова О. В.*
Кульминирующая функция финала в симфоническом цикле
(на примере драматических симфоний А. Онеггера)
- 274 *Луконина О. И.*
Образно-художественный мир творчества
М. О. Штейнберга в контексте отечественной культуры
первой половины XX века
- 279 **Аннотации**
- 285 **Сведения об авторах**

CONTENTS

- 6 **Horizons of Musicology**
- 6 *Valentina N. Kholopova*
The Category of “Musical Content”
in the Music Theory Legacy of Yuri Nikolayevich Kholopov
- 12 *Marina Yu. Dubrovskaya*
Musical Shintology and the Problems
of Studying Japanese Culture
- 17 *Nina P. Kolyadenko*
Visual Gestalts in the Synthetic Interpretation of Musical Texts
- 22 *Evgeny A. Pinchukov*
Blues as a Musical Idiom
- 28 **Sacred Music**
- 28 *Olga A. Urvantseva*
Two Directions of Development of Russian Sacred Music
of the 20th and 21st Centuries
- 33 *Tatiana P. Balanovskaya*
The Practices of Liturgical Singing of the Old-Believers
of the Belokrinitny Order of the Primorye Area
- 38 *Yuliya M. Lemyaseva*
On the Singing Tradition of the Uspensky Convent in Pjuhtica
- 43 **Musical Genre and Style**
- 43 *Marina N. Tchekbourkina*
The “Noël” in French Baroque Organ Music
- 47 *Olga V. Begicheva*
The Category of Irrational Fear in the Romantic Horror Ballad
- 51 *Anastasiya A. Vasilenko*
The Canticle in the Music of Benjamin Britten:
The Aesthetic and Theoretical Aspects
- 56 **Musical Theater**
- 56 *Irina E. Goryunova*
Interpretation of an Operatic Work.
Concerning the Problem of the Conception of Production
- 62 **Music in the System of Mass Communications**
- 62 *Alexei V. Krasnoskulov*
The Internet as a Means of Musical Expressivity
- 67 **Creative Profiles of Musicologists**
- 67 *Evgeny B. Trembovelsky*
Iosif Ignatievich Dubovsky (1892–1969)
- 75 **Musical Performance and Pedagogy**
- 75 *Alexei V. Gvozdev*
Certain Problems of Shaping a Violinist’s Performing Skills
- 80 *Nadezhda N. Pokrovskaya*
Diatonicism or Individual Temperament
(The Problems of Tuning the Harp)
- 84 *Elena G. Maltseva*
Concerning Alexander Siloti’s Pedagogical Activities

- 89 *Ekaterina E. Bakhtiyarova*
Formation of Violin Performance in 18th Century Russia
- 94 *Alysu G. Akhtyamova*
The Tradition of Violin Performance in Ufa
in the Context of the Formation of the City's Culture
(in the 18th and 19th Centuries)
- 98 *Olga V. Shepshelyova*
The Semantic Potential of Choral Sound
in Contemporary Music
- 103 *Tatiana K. Ovchinnikova*
Contemporary Problems of Choral Performance:
A New Course in the System of Choral Conducting
Education in Institutes for Higher Education
- 108 **Composer and folklore**
- 108 *Natalia Yu. Zhossan*
Peculiarities of Implementing Folk Genres
into Russian Choral Music of the Second Half
of the 20th Century and the Early 21st Century
- 112 **Ethnic Folk Music**
- 112 *Tatiana I. Kaluzhnikova*
The Wedding Music of Miners from
the Central Ural Mountains: The Structural Aspect
- 118 *Ludmila A. Mnatsakanyan*
Concerning the Problem of Ontology of Sound
in the Context of Traditional Musical Culture
- 122 *Boskha Kh. Borlykova*
From the History of Collecting and Study
of Kalmyk Folk Music (19th and early 20th centuries)
- 126 *Elmira M. Galimova*
Rituals of the Agricultural Calendar Cycle
of the Perm Tatars
- 130 *Lilia F. Ishmurzina*
Rare Bashkir Aerophones of the Oral Tradition
- 134 **Announcements and Reviews**
- 141 **Innovations in Musical Education**
- 141 *Ludmila N. Shaymukhametova*
Multimedia in the Classes
of the Joseph Haydn Children's Music School
- 147 **Compositional Techniques of the 20th Century**
- 147 *Anton A. Rovner*
The Microtonal Application of Boleslav Yavorsky's Theory
of Modal Rhythm in Sergei Protopopoff's book "Elements
of Construction of Musical Language"
- 154 **Commemorating Anniversaries**
- 154 *Olga V. Shmakova*
Ludmila Pavlovna Kazantseva
- 160 "...So That Others Would Not Lose You On Earth,
Try Not To Lose Yourself"
(Interview With L. P. Kazantseva)
- 164 *Alexander I. Demchenko*
About the Scholarly Potential of the Musical Institute
for Higher Education. A History in Personalities.
Commemorating of the Centennial Anniversary
of the Saratov Conservatory
- 174 **International Division**
- 174 *Ildar Khannanov*
On National Style and on So-Called
"Nationalism in Russian Music"
- 178 *Alexander Demchenko*
We and the West
- 181 *Ludmila Kazantseva*
"The Russian Passion" by Alexey Larin:
Concerning The Issue of Genre
- 185 *Dimitar Ninov*
The Craft of Harmonization
- 198 *Sergio Lanza*
Rhetorical Figures and 20th-Century Music:
A Survey on Micronarrativity
- 208 **Musical Poetics and Semiotics**
- 208 *Vitaly A. Shuranov*
The Inner Modus of Baroque Form: Thematic Structuring
- 214 *Irina M. Krivoshey*
The Russian "Romance" Art Song: the Concept
of "The Loving Person"
- 218 *Evgenia R. Skurko*
About the Musical Poetics of the "New Symphony"
of Composers of Bashkortostan
- 224 *Veronika V. Shelomentseva*
Boris Tishchenko's "Three Songs to the Texts
of Marina Tsvetayeva": the Problem of the Underlying Plot
- 229 **History of Western Music**
- 229 *Elena I. Luchina*
About Alessandro Scarlatti's Artistic Method
- 235 *Olga P. Gorbunova*
Gregorian Plainchant in Liszt's Oratorio "Christus"
- 239 **Cultural Heritage in Historical Perspective**
- 239 *Alexander I. Demchenko, Yuliya G. Filippova*
Returning to a Soviet Musical Classic
(about Reinhold Gliere's Ballet "The Bronze Horseman")
- 244 **Contemporary Musical Art**
- 244 *Galina A. Demeshko*
Variant Development as a Phenomenon
of 20th Century Musical Practice
- 249 *Irina A. Skvortsova*
Interspecies Methods of Study of the Musical Art Nouveau Style
- 252 *Natalia V. Rastvorova*
An Overview of the Genres Present
in the Music of Vladimir Kobekin
- 256 *Tatiana V. Novikova*
"Three Eccentric Pieces" for Piano, *opus 21c*,
by Mikhail Kollontay in the Aspect
of the Interrelation between Tradition and Innovation
- 262 *Elena S. Guseva*
The Antinomies of Musical Language and Style
in Galina Ustvolkaya's 12 Preludes for Piano
- 268 **The Creative Worlds of Musical Compositions**
- 268 *Olga V. Shmakova*
The Culminating Function of the Finale in the Symphonic Cycle
(on the Example of Arthur Honegger's Dramatic Symphonies)
- 274 *Oksana I. Lukonina*
The Image-Bearing Artistic World of Maximilian Steinberg's
Music in the Context of Russian Culture of the First Half
of the Twentieth Century
- 279 **Abstracts**
- 285 **Contributors**



В. Н. ХОЛОПОВА

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

УДК 781.68.072

КАТЕГОРИЯ «МУЗЫКАЛЬНОЕ СОДЕРЖАНИЕ» В ТЕОРЕТИЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ Ю. Н. ХОЛОПОВА *

Юрий Николаевич Холопов был прекрасным слушателем, воспринимателем музыки. Для него это было и хобби, и профессиональное дело. Он обладал не только блестящим врождённым слухом, но и редкостной памятью. Прослушав какую-нибудь пьесу типа Мессиана (и это – десятки лет назад), мог с точной гармонией и фактурой воспроизвести тему на фортепиано. Живая, все время слышимая внутри музыка порождала новации в его интенсивной педагогике. Таким образом он впервые ввёл игру упражнений по гармонии во всевозможных стилях – Дебюсси, Прокофьева, Шёнберга. Из уважения к коллеге А. С. Леману, много лет заведовавшему кафедрой сочинения, – и в стиле этого композитора. В курсе музыкальной формы предложил изучать сонатные формы и рондо путём сочинения их по начальному мотиву. Педагогическое творчество Ю. Н. Холопова было целиком погружено в *звучащее* музыкальное содержание. И в суждении, например, о целостном анализе В. А. Цуккермана он непременно подчёркивал, что целостность не была бы таковой без художественной игры профессора на фортепиано.

Однако в период становления и расцвета музыкаведческой деятельности Ю. Н. Холопова было море нерешённых структурных задач – *по всей* новой музыке XX века. И как учёный-теоретик он ясно понимал, что нерешённость эта грозит музыковедению опасным утопанием в дилетантизме. Поэтому со всей энергией и всеми способностями он бросился в бурные волны постижения новых структурных законов музыки – звуковысотности, полифонии, формы. И отважно плыл здесь против течения. Но в ходе освоения музыкальных новаций столкнулся с необходимостью прибегнуть также и к описанию

необычных образов, непривычных сгустков смысла, открывшихся ему в модернистских и авангардных стилях. Это требовалось и для студентов, и для молодых, также немолодых коллег, конечно, и для окружающих со всех сторон партийных деятелей, видевших в новой музыке исключительно «формализм». Через все годы жизни в музыке проходят мысли Ю. Н. Холопова о характере и образе музыки, хотя категория «содержание» не сразу вызвала его доверие.

Сам термин «музыкальное содержание» Холопов долгое время почти не применял – едва ли не до 1998 года. Ведь он ассоциировался у него с требованиями печально знаменитого Постановления ЦК коммунистической партии 1948 года, преодоление которых для Юрия Николаевича стало делом жизни. Кроме того, его учителя по специальности – И. В. Способин и С. С. Богатырёв – никогда не писали работ на эту тему, а «целостный анализ» В. А. Цуккермана виделся Холопову личным искусством данного профессора. И в истории музыкально-теоретических учений ему не встречалось ни какое-нибудь немецкое «Inhaltslehre» и тем более английское учение о «Content», какого вообще не могло быть, поскольку данное слово означает не «содержание», а «содержимое». И только после того, как в Московской консерватории стал преподаваться предмет «Музыка как вид искусства», со специальной разработкой вопросов музыкального содержания (мною, с 1993 года), Ю. Н. Холопов посвятил теме содержания музыкального произведения специальный крупный раздел книги – «Знаки свыше» (о Денисове), в 1998 году¹. Кстати, В. А. Цуккерман назвал бы это блестящим примером «целостного анализа».

* Данная статья является вариантом публикации: Холопова В. Н. Проблемы музыкального содержания в научных трудах Ю. Н. Холопова // Ad musicum. К 75-летию со дня рождения Юрия Николаевича Холопова. Статьи и воспоминания. – М., 2008. – С. 21–32.

Плотную Юрий Николаевич занялся понятием музыкального содержания в книге «Введение в музыкальную форму» (вышла в 2006 под науч. ред. Т. С. Кюрегян и В. С. Ценовой), не считая возможным оставить без внимания соотношение категорий формы и содержания. Он рассмотрел чисто философское значение «содержания», начиная с интерпретаций античных терминов «эйдос» и «морфе»². Довольно подробно углубился в триаду Гегеля (форма, материя, содержание), остановился на применении диады «содержание – форма» в учебниках И. В. Способина, В. А. Цуккермана, Л. А. Мазеля, на многослойности толкования «содержания» в моей книге «Музыка как вид искусства»³. Не преминул раскритиковать соцреалистическое «идейное содержание» – как содержание внемузыкальное. Проговорил принятые по отношению к музыкальному содержанию термины: идейный и духовный облик, музыкальный образ, музыкальная идея, характер, выражение чувств человека, отражение действительности и вместе с тем – эстетического идеала. Привёл примеры «определённого содержания», воплощённого в музыкальных звуках: «...например, обращение с молитвой к Богу в *Kyrie eleison* или прощальная романтическая поэма о жизни и смерти»⁴. Отметил содержательное влияние жанра на музыкальную форму: «...выражение особого содержательного комплекса в жанровых определениях “этюд в форме вальса”, “форма скерцо”»⁵. При этом от себя добавил выражение «основная *форманта* содержания», полемизируя, однако, с её предполагаемой сутью как выражением и пробуждением чувств⁶.

Вопросы содержания в музыке рассматриваются и в конце «Введения в музыкальную форму», в разделе о символических и изобразительных мотивах, а также риторических (у Юрия Николаевича риторических) фигурах.

В огромном научном наследии Холопова мы не будем касаться чисто грамматических разработок – а им посвящена большая часть страниц его работ, как в инструктивных «Заданиях по гармонии», учебниках «Гармония. Теоретический курс», «Гармония. Практический курс», диссертациях «Современные черты гармонии Прокофьева», «Очерки современной гармонии» и других книгах, сотнях статей. Но поскольку разговор о выразительности и художественном смысле музыки идёт во всех чисто теоретических трудах автора, выделим следующие, особенно существенные для Холопова категории содержательного порядка: *духовное, красота, образность, выразительность композиционных явлений*.

Духовное

«Духовное» – одно из самых любимых содержательных понятий в теоретическом мышлении Холопова. Недаром он дал следующее определение музыки (1967): «Музыка есть прежде всего выра-

жение духовной жизни и *человеческой природы*»⁷. Позднее пришёл к иной формулировке: «Искусство звука во временном развёртывании», в резонанс с идеями А. Ф. Лосева⁸. Его «духовное» значимо своей многосторонностью. Теоретик не сводит его к духовно-религиозному (*Geistliche*), а настаивает именно на наиболее общем значении (*Geistige*). Хотя оттенок святости как пика этики не отрывается для него от этого феномена, «когда “духовное” – не просто художественное или – деятельность сознания, но культ святости в душе»⁹. Он берёт его и в традиционной философской оппозиции: духовное – материальное, или духовное – нефизическое¹⁰. А также в своеобразной, им изобретённой триаде: «искусство выражения *чисто духовного* в противоположность как “телесной”, так и “космической” музыке древнего языческого мира»¹¹. Составляет он и оппозицию «дух и композиционная логика»¹². Продлевает духовное в сторону загадочности творения музыки, вспоминая скрябинский «дух творящий». Не от Духа ли Святого зачинается музыка, в частности новейшая музыка? – задаёт он вопрос. «...Стало ясно, что творит некое ОНО – его руками, его техникой»¹³. Предполагает особый жанр музыкальной деятельности: «*анализ как культ музыки ... ритуал вживания в духовную субстанцию произведения*»¹⁴. «В идеале такой анализ = культ настолько приобщает (= причащает) нас к духу музыки, что делает возможным – в принципе – виртуально поставить воспринимающего на место творца (музыки, конечно)»¹⁵.

Особо высокую категорию духовного у Холопова составляет «свет». Идея образа света исходит, думаю, от работы над книгой о Веберне, где анализировались и кантата «Свет глаз», и песня «Солнце» из ор. 14, и последнее, незавершённое произведение «Lumen» («Свет»). Дальше она обогащалась религиозными и философскими образами. Ведь в третьем стихе Библии сказано: «Да будет свет. И стал свет». «“Святость” и “свет” – однокоренные слова», – отмечает Холопов¹⁶. Вероятно, он думал и об особом значении Света у Плотина – некой активности, идущей от Единого (сверхразумного начала мироздания) в неоплатоновском учении об идеальном. Наиболее вдохновенно у Холопова прозревает Свет в трактовке музыки Денисова: «И Денисов до самых последних дней сохранил идейное ядро своей художественной концепции, которую многие обозначили “веберновским” словом: СВЕТ»¹⁷; «Пьеса Эдисона Денисова [«Знаки на белом». – В. Х.] есть и в самом деле королевство, излучающее СВЕТ. Это – её содержание, отображение духовного мира художника. Таков замысел произведения. В глубине его художественной концепции мы ощущаем духовное напряжение продолжающегося миротворения, которое создаёт в новом звуковом материале музыки ясность, стройность, гармоничность целого – одним словом, *подлинную художественную красоту*»¹⁸.

В качестве эпиграфа к статье о «Знаках на белом» Холопов поставил: «И появилось царство, и всё оно излучало СВЕТ». Georgius Riazanias».

А самый культивируемый разворот «духовного» у Холопова сделан в сторону понятия «красота»: «Однако как истина, так и логика музыки погружены в чувственное и являются истиной и логикой *красоты эстетического* удовлетворения как одного из аспектов *объективации духовного начала*»¹⁹. Переплетение «света», «духовного напряжения» и «художественной красоты» мы только что видели в строках Холопова о «Знаках на белом».

Красота

«Красоту» можно назвать «центральным элементом» в эстетике Холопова, который оставался устойчивым представлением на всех этапах его теоретической деятельности. Это понятие было особенно важно для Юрия Николаевича тем, что в отличие от «духовного», которое простиралось над композицией (дух и композиционная логика), «красота» прямо вела в композицию и в гармонию как звуковысотную систему, изучение которой составляло его главную музыковедческую специальность.

Холопов вполне доверялся эстетической категории «прекрасного» и всем её исторически сложившимся смысловым вариантам: гармония (в широком смысле слова), симметрия, пропорции, размерность, соразмерность, соответствие, слаженность. Привлекал он и античное понятие «космос» – порядок, краса, лад, мир, – космос у пифагорейцев как обозначение миропорядка и красоты²⁰. Столь дорожа «духовным», он иногда даже отождествлял функции гармонии в широком смысле слова с функцией духовного, говоря: «...сама духовно *упорядочивающая* (“гармонизирующая”) *художественная деятельность*»²¹.

Вполне закономерно, что на первых же страницах учебника Холопова «Гармония. Теоретический курс» расположен параграф «Гармония и красота». Начав с того, что в общеэстетическом аспекте «гармония» нередко выступает «как своего рода синоним художественной красоты», автор заключает: «Когда произведение искусства воплощает значительную идею, формально-художественные категории передают подлинную красоту – необходимый атрибут прекрасного в искусстве. Гармония элементов – условие красоты художественного целого»²².

Большой разворот понятия «красота» Холопов даёт в связи с категорией формы, идя к сути музыкальной формы. Во «Введении в музыкальную форму» помещён его излюбленный тезис из М. И. Глинки: «*Forma* значит красота». Однако примечательно, что тут же рядом помещена и комплементарная мысль М. П. Мусоргского: «Художничество должно воплощать не одну красоту». Слова Глинки были для Юрия Николаевича настолько привычны, что он обычно не

приводил это высказывание из письма к В. Н. Кашперову полностью. А писал Глинка так: «Все искусства, а следовательно, и музыка, требуют: 1) *Чувства* (*L'art c'est le sentiment*) [фр. Искусство – это чувство. – В. Х.] – это получается от вдохновения свыше. 2) *Формы*. *Forma* значит *красота*, то есть соразмерность частей для составления *стройного* целого. Чувство зиждет – даёт основную идею; *форма* облекает идею в приличную, *подходящую* ризу <...> *Чувство и форма* – это душа и тело. Первое – дар Высшей благодати, второе приобретается трудом...»²³. Как теоретик не романтического, а авангардного музыкального направления, Холопов никак не мог расценить чувство как «дар Высшей благодати» и поставить его на первое место в музыке. Он взял лишь универсальную мысль о форме-красоте.

Оснащённый ценнейшими историческими данными древнегреческих трактатов, автор «Введения в музыкальную форму» исследовал многочисленные сведения о связях категории формы с красотой. «“Форма”, как и “гармония”, “красота”, – важнейшие понятия художественной культуры», – пишет он²⁴. Естественно, что постоянным термином у него становится греческое понятие *kallos* – красота. Типичное для него выражение – «каллистический компонент музыкальной формы»²⁵. Холопов отыскивает любопытные латинские слова: *forma muliebris* – женская красота, *formosa* – обращение к прекрасной девушке, невесте, *эйдос* – и вид, внешность, облик, образ, и у Гомера (одно из значений) – красота, у Платона «эйдическая красота» – абсолютная, идеальная красота. Искомые соответствия находит у Платона (в трактате «Об умной красоте» – строки о камне, изображающем Бога): «камень, превратившийся от этого искусства в красоту формы (лика) (*eidou*), оказался, надо допустить, прекрасным не от своего бытия в качестве камня... но от того лика, который вложило в него искусство»²⁶.

Вслед за философией Платона, ставшей важнейшей для философии музыки А. Ф. Лосева в XX веке, категорию красоты Холопов напрямую сопрягает с категорией числа. Излагая идеи Платона по Лосеву, он пишет: «Красота там, где *эйдос-форма* преодолевает материю. Музыка, например, прекрасна тогда, когда *эйдос* проявлен как числовая гармония»²⁷. Кульминационной разработкой Холопова о музыке-красоте-форме-числе является его статья «Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления»: «Прежде всего восстановим значение *музыкального числа*, так как именно с ним связаны первичные (и в этом смысле основополагающие) компоненты *музыкальной красоты* как прекрасной гармонии звуков. С числами связано появление в музыке таких важнейших *общеэстетических* категорий, как мера, пропорциональность, симметрия»²⁸. Но если внимательно вчитаться, с определённого момента автор переходит на другой

предмет исследования. На с. 79 указанной публикации вместо категории *числа* он вводит категорию *отношения* (а отношения, скажем, больше-меньше, сильнее-слабее, выше-ниже и т. д. могут вовсе не иметь числового выражения, быть относительными, а не точными, качественными, а не количественными). В таком случае рассмотрение «генеалогии прекрасного» и «структуры прекрасного» идёт на деле не в ореоле числа, а в свете таких понятий, как упорядоченность, пропорция, симметрия, соразмерность, согласование, гармоничность и т. п. «Выбор компонентов и определяемые социальными условиями функционирования искусства пропорции между ними создают уже конкретные структуры прекрасного», – пишет автор (с. 99).

К форме музыкальной как явлению красоты в искусстве Холопов подходит через античное понимание «Канона» Поликлета: «Красота тела в симметрии частей». Начиная с малого уровня формы – метрической организации – он характеризует метрическую иерархию как «постройку» по законам красоты: системе из 1-, 2-, 4-, 8-, (16-) тактов. «Метрика фиксирует низший отдел музыкальной красоты»²⁹. Просматривая всю пирамиду музыкальной формы до самого крупного уровня, автор делает вывод о красоте, о прекрасном как сущностном смысле классической музыки: «“Пик” смысловой пирамиды искусства зовется “Художественная Красота”», – цитирует он В. В. Медушевского³⁰. И продолжает: «Высшее содержание музыки – именно в этом причащении к великому духовному, тому, чего нет в приземленной повседневности жизни»³¹. Дойдя также до эстетических эмоций, Холопов проговаривает свое кредо: «Но в автономной музыке, по крайней мере XVIII–XIX веков, они составляют главный слой содержания, его форманту. Ценность музыки – в лучшем выражении высших чувств – духовных, эстетических и прежде всего – *чувства красоты*»³².

Сверим две важнейшие для Холопова категории – «духовное» и «красота» – с диадой понятий «специальное» и «неспециальное» музыкальное содержание в новейшей российской теории музыкального содержания. Специальное принадлежит только музыке, неспециальное имеется как в музыке, так и вне музыки³³. «Духовное» в таком случае относится к разряду идей в аспекте *неспециального* музыкального содержания. Ценность его понимания Холоповым – в многогранности, многомерности явления, впитывающего и философское, и религиозное, восходящее к высшим ипостасям – Духу Творящему, Духу Святому, Свету. «Красота» – главный атрибут, наоборот, специального содержания музыки. Это – центр, из которого светят лучи организации всех элементов музыкальной композиции: гармонии, формы-архитектоники, тематизма, ритмики, мелодики, фактуры (включая полифоническую), оркестровки и т. д., без которого не может существовать

музыка как феномен искусства. Музыкальное же искусство полноценно живёт как раз только в синтезе этих двух аспектов музыкального содержания – специального и неспециального.

Образность

При некотором скепсисе Холопова по отношению к образным характеристикам («образá»), он к ним прибегал и делал весьма броскими и яркими. Но создавал их только в определенных случаях: когда музыка была малопонятна широким массам музыкантов – особенно если речь шла о А. Веберне и П. Булезе. Не прочь был использовать цитаты чьих-то удачных метафор.

В «Очерках современной гармонии» (1974) у него была задача сопоставить К. Дебюсси, А. Н. Скрябина, М. Равеля, С. С. Прокофьева, П. Хиндемита, Д. Д. Шостаковича, Б. Бартока и Н. Я. Мясковского. Приведу короткие отрывки. О позднем Скрябине: «...Из его музыки ... отбрасывалось всё “слишком человеческое”, что ещё связывало его с “песнями земли”, со страданием, будничностью, простотой бытовых образов и жанров»³⁴. О Прокофьеве: «Крепкое душевное здоровье и несокрушимый солнечный оптимизм – краеугольные камни прокофьевской эстетики... Чтобы ощутить высшую радость, Прокофьев не нуждается ни в экстагическом порыве, ни в забытьи, ни в заоблачных даях. *Стремление выразить всю полноту жизни* – наиболее характерная тенденция его творчества»³⁵. О Хиндемите: «Поблэкшие чувственные “остановившиеся мгновенья” сменяются прочно сваренными полифоническими конструкциями добротной немецкой работы ... Избранный круг утонченных звучаний сдан в архив, а новые, часто урбанистические, звуковые сооружения поразили удивленных слушателей»³⁶. О Мясковском: «Гармония Мясковского, как и его музыка, не стремится поразить слушателя остротой и резкостью созвучий, увлечь его дерзкой находкой, блеском и яркостью колорита. В ней сказывается прохладный темперамент её автора, склонность его к сумрачным, спокойным и мягким тонам»³⁷.

Спецзадачей образные характеристики стали в исследовании музыки Веберна (один старший коллега Юрия Николаевича по кафедре теории музыки в те времена вещал на лекциях про «ослиные уши Веберна»). В книге «Антон Веберн» Холопов специально написал раздел «Образный мир». Он разбирает конкретные отрывки из отдельных опусов. Например, об окончании Первой кантаты (ор. 29, 3-я часть): «Затухание в тихих звучаниях густой хоровой массы нежно-светлого прозрачного звучания высокого женского голоса и замирающих где-то вдали сумрачных вздохов духовых с заключительной низкой звуковой точкой у арфы»³⁸. О песне «Звёзды» (ор. 25 № 3): «Горящие блёстки-звёзды, загораясь

где-то в темной вышине (*f staccato*, т. 4, 5, 6), затем распространяются на всю ткань и как бы мерцают на бархатном фоне ночной тьмы»³⁹. О песне «На берегу ручья» (ор. 3 № 3): «Мягко скользящая линия мелодии обрамлена хрустально-звонкими звучаниями рояля, сменяющимися упругой и настойчиво повторяющейся фигурой»⁴⁰.

Особенно часты локальные, идущие по ходу анализа, образно-эмоциональные, красочные характеристики композиционных элементов – ладов, аккордов, артикуляции, фактуры. В «Очерках современной гармонии»: «...Намеренная разорванность мысли ощущается вследствие фигурации каждого аккорда в различных тональностях ... с мрачно нависающей IV ступенью...» (о сцене казни матроса из «Семёна Котко» Прокофьева); «...Движение от тусклого к яркому или наоборот, от чувственной сочности к мертвенной сухости» (о Дебюсси); «Лучезарность (мажорность), напряжённость (острота звучания), полётность (оттенок стремления), космический (внеличный) характер – это почти полный образ идеи экстаза, выраженной в гармоническом материале» (о Скрябине); «...Склонность к чувственной роскоши мягкодиссонирующих полнозвучных аккордов, ладогармоническая красочность, яркость и радостный блеск звучания» (о Равеле в параллель к Дебюсси); «Характер его гармонии скорее бескрасочен. В ней нет той яркости и солнечности, которая привлекает нас, например, в прокофьевской музыке ... Радостные страницы музыки Шостаковича скорее напоены тихой созерцательностью, прозрачными звучаниями гармоний, а не неукротимым напором» (о Шостаковиче)⁴¹. Из другой работы: «Каждый отдельный элемент ткани – краткий мотив со своим характером, лёгкое соскальзывание, отдельная “точка”, внезапный “рывок” (порыв), острый аккорд, красивый пассаж-“веер”, новогармоническое арпеджиато и т. д., всё это в сочетании с определённым “тоном” высказывания – мягким или, наоборот, грубым, со всеми, часто быстрыми, переходами – каждый такой знак экспрессии приникнут большой непосредственно выразительной силой» (о Первой сонате Булеза)⁴².

Специфические характеристики Холопов давал и в случаях отрицательных оценок сочинённого. Так, «бедность техники» он увидел в № 3 «Бразильских танцев» Мийо, с его чередованием только тоники и доминанты в политональности *G dur/H dur*: «Два примитива не суммируются в одну нормально развитую структуру»⁴³. «Гармоническим уродцем» назвал он «так называемый “модулирующий период” в самую далёкую тональность, никак не вытекающую из начального ядра с классическими тоникой и доминантой»⁴⁴.

У Холопова есть статья, содержательная цель которой прямо выражена в названии: «Выразительность тональных структур у П. И. Чайковского»

(написана в 1965, опубликована в 1973). Очень интересно во вступлении объяснение неустойчивого тонального плана (*B dur – F dur*) в арии Дон Жуана Моцарта «Чтобы кипела кровь горячее» – как отсутствие уравновешенности в характере Дон Жуана. И целая любовная поэма создана о тональном строении заключительной сцены из «Евгения Онегина» Чайковского. Автор шаг за шагом прослеживает состояния и стремления героев – и соответствующие тональные движения. Показывает борьбу тональностей *Des dur* и *e moll*: первая – тональность любви Татьяны к Онегину, вторая – тональность отвергнутого Онегина. И весь тональный план, по наблюдению теоретика, – это попытка Онегина вернуть *Des dur*-ную ситуацию, колебания Татьяны (возвращение к этой тональности, борьба между мажорной терцией *f* и минорной терцией *e*) и неизбежное возвращение к *e moll* – тональности крушения любви обоих героев. Например, об этапе перед кодой и коде Холопов пишет: «На один миг Онегину кажется, что сблизись его новые пылкие мечты. Короткая развязка (конец третьего раздела сцены) разбивает вспыхнувшие надежды и низвергает действие в беспросветный тусклый *e moll*. “О, не гони” – это уже безнадежное отчаяние, драматическая кода. Быстрота последнего срыва, резкий контраст в одновременности (накал бурной страсти в соединении с безнадежной тоской) – всё это выражено и в тональной структуре»⁴⁵.

Последний тип гармонического анализа как никакой другой, показывает, что структурный вывод о логике тонального плана является элементом целостного художественно-смыслового ощущения музыки, которое было так свойственно Ю. Н. Холопову. От этого музыкального «плана содержания» шли и все структурные открытия теоретика – как его «план выражения». Но время идёт вперед. Сложнейшие проблемы структурной организации композиторов-новаторов XX – начала XXI веков – нововенцев, Булеза, Штокхаузена, Шнитке, Губайдулиной, французских спектраллистов и т. д. – усилиями и российских, и зарубежных исследователей ныне в основном решены. И открылось море других проблем: куда дальше должна двигаться музыка, каковы критерии достижений в пёстром калейдоскопе современного творчества. Вопреки ходячим утверждениям, что сейчас – эпоха постмодернизма, гораздо больше оснований видеть ныне в художественной культуре эпоху плюрализма. Ради решения актуальности такого рода одних знаний по гармонии, полифонии, форме, фактуре, ритмике, тембрике недостаточно. Для своего слова в данной социально-культурологической проблеме музыкант должен иметь яркое, полнозвучное смысловое ощущение творчества – такое, когда на передний план выходит *содержательное* понимание музыкального бытия.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Холопов Ю. Н. «Знаки свыше» // Курбатская С. А., Холопов Ю. Н. Пьер Булез. Эдисон Денисов: аналитические очерки. – М., 1998.
- ² Холопов Ю. Н. Введение в музыкальную форму. – М.: Московская консерватория, 2006. – С. 11.
- ³ Способин И. В. Музыкальная форма. – 6-е изд. – М.: Музыка, 1980; Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. – М.: Музыка, 1964; Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. – М.: Музыка, 1967; Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. Ч. 2. – 1-е изд. – М.: МГК, 1991.
- ⁴ Холопов Ю. Н. Введение в музыкальную форму. С. 14.
- ⁵ Там же. С. 14.
- ⁶ Там же. С. 35–36.
- ⁷ Холопов Ю. Н. Современные черты гармонии Прокофьева. – М.: Музыка, 1967. – С. 17.
- ⁸ Холопов Ю. Н. Введение в музыкальную форму. С. 24.
- ⁹ Там же. С. 22.
- ¹⁰ Холопов Ю. Н. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. – М., 1982. – С. 68.
- ¹¹ Там же. С. 53.
- ¹² Холопов Ю. Н. «Знаки свыше». С. 168.
- ¹³ Там же. С. 138.
- ¹⁴ Там же. С. 168.
- ¹⁵ Там же. С. 169.
- ¹⁶ Холопов Ю. Н. Введение в музыкальную форму. С. 21.
- ¹⁷ Холопов Ю. Н. Эдисон Денисов и музыка конца века // Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова. – М., 1999. – С. 7.
- ¹⁸ Холопов Ю. Н. «Знаки свыше». С. 170.
- ¹⁹ Холопов Ю. Н. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления. С. 70.
- ²⁰ Там же. С. 71.
- ²¹ Там же. С. 67.
- ²² Холопов Ю. Н. Гармония. Теоретический курс. – М.: Лань, 2003. – С. 11, 12.
- ²³ Глинка М. И. Письмо к В. Н. Кашперову 10/22 июня 1856 // Глинка М. И. Полное собр. соч. Лит. произведения и переписка. Т. 2 (Б). – М., 1977. – С. 148.
- ²⁴ Холопов Ю. Н. Введение в музыкальную форму. С. 15.
- ²⁵ Там же. С. 36.
- ²⁶ Лосев А. Ф. История античной эстетики. Т. 6. – М.: Искусство, 1980. – С. 453.
- ²⁷ Там же. С. 445.
- ²⁸ Холопов Ю. Н. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления. С. 77.
- ²⁹ Холопов Ю. Н. Введение в музыкальную форму. С. 192.
- ³⁰ Медушевский В. В. Интонационно-фабульная природа музыкальной формы: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. – М., 1983. – С. 35.
- ³¹ Холопов Ю. Н. Введение в музыкальную форму. С. 39.
- ³² Там же. С. 43.
- ³³ Холопова В. Н. Специальное и неспециальное музыкальное содержание. – М.: Прест, 2008.
- ³⁴ Холопов Ю. Н. Очерки современной гармонии. – М.: Музыка, 1974. – С. 179.
- ³⁵ Там же. С. 201.
- ³⁶ Там же. С. 211.
- ³⁷ Там же. С. 275.
- ³⁸ Холопова В. Н., Холопов Ю. Н. Антон Веберн. – М.: Сов. композитор, 1984. – С. 206.
- ³⁹ Там же. С. 208.
- ⁴⁰ Там же. С. 211.
- ⁴¹ Холопов Ю. Н. Очерки современной гармонии. С. 115, 169, 180, 189, 225.
- ⁴² Холопов Ю. Н. К анализу Первой фортепианной сонаты П. Булеза // Курбатская С. А., Холопов Ю. Н. Пьер Булез. Эдисон Денисов. С. 15–16.
- ⁴³ Холопов Ю. Н. Очерки современной гармонии. С. 119.
- ⁴⁴ Холопов Ю. Н. Задания по гармонии. – М.: Музыка, 1983. – С. 11.
- ⁴⁵ Холопов Ю. Н. Выразительность тональных структур у П. И. Чайковского // Проблемы музыкальной науки. – М., 1973. – Вып. 2. – С. 98.

Холопова Валентина Николаевна
 доктор искусствоведения, профессор,
 заведующая кафедрой междисциплинарных
 специализаций музыковедов
 Московской государственной
 консерватории им. П. И. Чайковского



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

УДК 78.037 (4/9)

МУЗЫКАЛЬНАЯ СИНТОЛОГИЯ И ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ЯПОНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

В настоящей статье автором предпринимается первичная попытка осветить проблемы бытия нового научного направления российского японистического музыкознания – *музыкальной синтологии*, занимающейся изучением самобытной музыкальной составляющей звукового пространства синтоистского ритуала.

Исконная религия японцев, *синто*, активно позиционируется в современной Японии в качестве сущностного параметра национальной ментальности, основы традиционной культуры народа. Российскими японоведами доказано, что в силу присущего синто эстетико-культурного характера, эта «открытая поликультурная религиозная система» (А. Н. Мещеряков) выступает в качестве источника художественно-эстетического своеобразия национального искусства в целом.

Подробное изучение традиционного музыкального наследия Японии позволяет осознать высокую степень его детерминированности ритуально-обрядовым наследием синто. Эта исследовательская позиция ещё не нашла широкого распространения в российском музыкознании, так как молодая отечественная музыкальная синтология пока находится на этапе своего становления. Напротив, в других, более разработанных областях российского японоведения – философии, религиоведении, искусствоведении, театроведении, культурологии, фольклористике и т. д. – накоплена солидная научная аргументация в пользу синтоистских оснований традиционной культуры Японии. Эти исследования позволяют усмотреть следы рудиментов ритуально-магического и обрядового поведения древних японцев, синтоистской мифологии, церемониалов и атрибутики синто в формировании самобытных художественно-выразительных средств традиционного профессионального музыкально-сценического искусства Японии – *ногаку*, *кёгэн*, *дзёрури*, *кабуки*.

Не вызывает сомнений, что синто, представляя собой уникальный феномен и особый пласт религиозной, художественной и, подчеркнём, музыкальной культуры Японии, должно было соответственно составлять отдельный, самостоятельный предмет исследований, к осознанию чего сравнительно недавно – в последнее десятилетие XX века – пришли западные этномузыкологи. В результате

проведенных исследований, тщательного описания и комментирования со стороны японских, европейских и североамериканских учёных вслед за буддийской традицией удостоилась значительная часть синтоистского музыкально-обрядового наследия японцев.

Анализ степени изученности данного феномена показал наличие внушительного количества публикаций японских авторов, посвящённых разным сторонам синтоистского ритуала. Характерно в этой связи, что явления синтоистской обрядности достаточно подробно описывались в японской литературе ещё со времен средневековья, хотя первые попытки относительного его упорядочивания известны только с конца VII века. Японская наука о синто насчитывает немногим более ста лет, а осуществление – только в прошлом веке – качественного прорыва в фиксации и исследовании его ритуальной стороны приписывается основоположнику японской этнографии Янагиде Кунио¹ и его ученикам. Вместе с тем, весьма многочисленные в Японии издания по теме отличаются необычайной пестротой: от туристических буклетов до серьёзных научных работ².

Однако, как показали наши изыскания, весьма серьёзной проблемой национального музыкознания стала выработка адекватной методологии и аналитических подходов к исследованию феномена. Дело в том, что «музыка синто»³, при наличии своей «ниши» в традиционном музыкальном наследии японцев, имеет точки соприкосновения как с музыкальным фольклором, так и с традиционно-профессиональной музыкой Японии. Это представляет особую методологическую проблему именно для японского музыкознания, ибо оно ориентировано, в первую очередь, на различные для японской науки объекты: собственно музыкальный фольклор Японских островов, музыкальные ритуалы школ японского буддизма и традиционно-профессиональное музыкальное наследие, в которое включаются многочисленные вокально-инструментальные и музыкально-театральные явления традиционной японской музыкальной культуры. Примечательны при этом редкие процедуры сравнительно-сопоставительных исследований японских авторов, насколько можно судить в отношении преимущественно буддийских оснований семантики и музыкально-выра-

зительных средств жанров традиционно-профессиональной музыки⁴.

Как следствие описанной ситуации феномены музыкального ритуала синто исследуются в Японии, по меньшей мере, с двух разных позиций, при этом фольклористы отстаивают собственные приоритеты, а академические музыковеды – свои. На наш взгляд, выход из подобного методологического «тупика» может быть следующим: классифицируясь в качестве особого вида традиционного религиозного наследия японцев, музыкальная сторона синтоистского ритуала вполне может быть охарактеризована с привлечением семантического, интонационно-тематического, функционального, целостного, структурного и других известных музыковедению подходов к анализу обеих систем традиционной музыки (фольклорной и профессиональной).

Действительно, наблюдения автора и практика аналитического рассмотрения музыкальных явлений японской художественной традиции различной жанровой природы показывают, что, например, известное свойство монодии – наличие стабильных ритмоинтонационных формул (обозначаемых западной этномузыкологией как модели-*паттерны*), безусловно, находит реализацию в вокальной мелодике *кагура-ута*⁵ – наиболее древних ритуальных песнопений синто. Это, по мнению С. В. Жуковской⁶, сближает сакральное вокальное наследие со следующими, вроде бы, далекими от него жанрами традиционной профессиональной музыки японцев: *данмоно* (песни для *кото*-соло), *нагаута*, *токивадзу* и др. (сюиты, исполняемые певцами в сопровождении *сямисэна*).

Выделим другое знаковое свойство *кагура-ута*, которое проявляется, по нашим наблюдениям, в многофункциональности исполнения этих священных песен (например, знаменитой «Ниваби»). В настоящее время их можно услышать в самых разных синтоистских церемониях – от дворцовых мистерий *микагура* и сельских *сатокагура* до «священных церемоний посадки риса» *о-тауэ синдзя* (например, в Осацком храме Сумиэси Тайся, где автору довелось с ней познакомиться). Как представляется, это свидетельствует, с одной стороны, о высокой статусности явления, тщательно сохраняющейся и в наши дни, с другой, – о том, что *кагура-ута* «Ниваби» относится к звуковому коду традиционной культуры японцев, а с третьей, – о вариативности его ритуального функционирования, что, как считает А.К. Байбурун, характеризует поверхностные слои ритуала (его плана выражения)⁷.

О прочных позициях японской фольклористики в изучении синто свидетельствует, на наш взгляд, то, что от неё в международную синтологию пришло в качестве общепризнанного следующее положение: вся народная календарная культура японцев была сформирована на основе ранних синтоистских

культов, ими, по утверждению японских, в первую очередь, Янагида Кунио и др. (и российских – А. Р. Садовой) учёных обусловлен, в частности, мифоритуальный сакральный аспект японского песенного фольклора⁸. По этой причине в описаниях синтоистской обрядности японские специалисты – вслед за Янагидой Кунио – основываются, как правило, на признании фольклорной основы её музыкального воплощения.

Таким образом, можно констатировать, что на родине *синто* методология рассмотрения его музыкальных феноменов до настоящего времени до конца не отработана. Вместе с тем, значительным продвижением в сфере исследования, классификации и типологизации музыкальных явлений синтоистского ритуала стали труды западных музыковедов-синтологов Роберта Гарфиаса⁹, Теренса Ланкашира¹⁰, Яноша Карпати¹¹ и Дэвида Хьюза¹², из которых три последних появились недавно. Как представляется, авторам в целом удалось разработать ряд перспективных подходов к исследованию синтоистской обрядности, позволивших, в частности, выявить в ней некоторые качества синто-буддийского синкретизма.

В публикациях российских учёных *синто* получило довольно широкое освещение в качестве традиционной религии японцев. Поскольку в русле «синтоистской субкультуры» сохранилось достаточно много изоморфных особенностей протояпонской и собственно японской культуры, отечественные востоковеды на данном материале изучали механизмы трансляции японской культуры в плане «стихийного процесса и сознательного формирования традиции»¹³. При этом совсем нечасто в имеющейся отечественной литературе содержатся попытки жанровой классификации и систематизации ритуально-обрядового комплекса синто, а имеющиеся разработки не отвечают требованиям системности. А ведь именно определение параметров звуковременного бытия синтоистского ритуала имеет особое значение для становления *музыкальной синтологии*. Однако основной методологической проблемой остаётся, безусловно, сложность и неоднозначность самого явления *синто* или *синтоизма*, – исторически изменявшегося, многокомпонентного, неоднородного (Л. М. Ермакова).

Несмотря на то, что *синто* к настоящему времени посвящён внушительный массив работ отечественных учёных, затрагивающих отдельные феномены и стороны этой религии, как общие, так и частные её проблемы, вопросы воздействия синтоизма на художественное творчество японцев актуализировались в отечественной научной литературе только в последнее десятилетие. Здесь безусловны достижения Н. Г. Анариной¹⁴, С. Г. Бишаровой¹⁵, Т. П. Григорьевой¹⁶, Е. М. Ермаковой¹⁷, А. Н. Мещерякова¹⁸, Э. В. Молодяковой¹⁹, Е. Б. Морозовой²⁰, Е. А. Сосновской²¹ и др. При этом обозначенные

труды имеют явную философско-эстетическую, культурологическую и театроведческую направленность и закономерно не поднимают проблемы собственно музыкально-языковых влияний синтоистского ритуала на музыкальное наследие Японии.

В российско-советском музыковедении феномены синтоистского ритуала, в частности, явление *кагура* впервые были затронуты в кандидатской диссертации автора настоящей статьи (1985)²². Кагура рассматривалась в контексте музыкально-исторического процесса Японии в качестве одного из важных истоков национальных традиционных музыкальных театров Но и Кабуки. В ходе характеристики явления отмечалось, что кагура сохранили массовость исполнительского состава (хоры, танцы), сюжетную сторону солнечного мифа, инструментальное сопровождение с огромной функцией ударных. Позднее автором в трёх статьях (2003, 2004, 2012)²³ была сделана попытка музыковедческого описания природы, функций, характеристики музыкально-визуального воплощения современного *сато-кагура* (на примере «Цунояма кагура»), впервые отмечалось определённое воздействие *кагура* на композиторское творчество японцев на материале сочинений К. Ямады и К. Такэнаки, высвечена проблематика исследования музыкальной обрядности синто в контексте музыкального творчества японцев.

М. В. Есипова в кандидатской диссертации (1988), посвящённой выявлению сущностных черт японской традиционной музыки²⁴, рассматривала влияния буддизма, конфуцианства и даосизма на традиционную систему музыкального мышления японцев, что позволило сделать ряд весьма важных для понимания специфики этой традиции выводов. В опубликованных в 2000-е гг. статьях автор рассматривала вопрос конфессиональной сегрегации древних музыкальных инструментов Японии, в первую очередь, на примере традиционного инструментария буддийского ритуала²⁵, а также прослеживала дзэнские влияния в музыкальной драме Но²⁶. В 2006 г. в статье М. В. Есиповой, написанной в соавторстве с Е. А. Сердюк, органиологическое направление было продолжено посредством попытки систематизации убранства, атрибутов богослужения и музыкальных инструментов в буддийских храмах Японии²⁷. В этой большой и содержательной работе авторы сосредоточивают внимание исключительно на буддийском инструментарии и, соответственно, его использовании в традиционном театре японцев (в данной публикации упоминаются лишь два фоноинструмента синтоистских обрядов – *сякубёси* и *хорагай*). В статье известного московского популяризатора традиционной японской музыки М. И. Каратыгиной справедливо акцентируется буддийский этос музыки и исполнительства на *сякухати*²⁸.

Научная проблематика собственно музыкальной синтологии получила дальнейшее развитие в

середине 2000-х гг. сначала в ранее упоминавшейся дипломной работе С. В. Жуковской (выполнена в Новосибирской консерватории под руководством автора настоящей статьи), посвящённой музыкально-историческому и теоретическому рассмотрению феномена *кагура*, затем в научных исследованиях и публикациях этого автора²⁹. Но и эти работы оставляли немало лагун в изучении сакрального музыкального наследия японцев. Это дало основание утверждать в 2007 г., что российским этномузыковедением данный предмет исследован недостаточно полно, ибо за пределами научного осмысления остались подробности «музыкального оформления синтоистского культа (храмовые песнопения *норито*, музыка народных фестивалей *мацури*), как, впрочем, и богатейший срез японского песенного фольклора (*миньё*), во многом связанный с синтоистской обрядностью и мифологией»³⁰.

Определённый задел в сфере исследований влияний музыкальной составляющей синтоистской обрядности сделан также в кандидатской диссертации Е. В. Южаковой³¹ (выполнена под руководством автора статьи). Рассматривая в качестве важнейших источников театра Но сценические формы *эннэн но*, *дэнгаку но* и *сюгэн но*, Е. В. Южакова показывает степень воздействия на ногаку музыкально-драматургических структур – *мондо*, *митиюки* и др. жанров – действия *эннэн но* (букв. – «молений о долголетию» или «плясок долголетия»); яркого исполнительского дарования актеров *дэнгаку* (букв. – «полевые представления»); мистериального духа, сюжетной канвы и танцев (ритуальных, молитвенных, воинских и комических) мистерий горных отшельников *ямабуси* – *сюгэн но*. Это в определённой степени расширило представления отечественной музыкальной синтологии о воздействии ритуальной традиции синто на традиционное искусство *ногаку*.

В другом японоведческом диссертационном исследовании, также выполненном в Новосибирской консерватории Н. И. Чабовской (научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор С. П. Галицкая), автор, специально не занимаясь разработкой интересующей нас проблематики, справедливо указывает на воздействие канонических элементов архитектуры синтоистских храмов на музыкально-композиционное строение эталонных композиций сольной музыки для кото жанра *данмоно*³², что, безусловно, заслуживает самого пристального внимания отечественной музыкальной синтологии.

Автор культурологической диссертации «Профессиональная музыкальная культура стран Дальнего Востока в контексте межкультурных взаимодействий» И. А. Чжен (2006)³³ стремится охарактеризовать влияние мировоззренческих (конфуцианство, даосизм, дзен-буддизм, синтоизм) и социокультурных (культ предков, иероглифическое письмо, тип государственности, характер обще-

ственных отношений) детерминант на формирование музыкально-культурной традиции региона. Однако, не оспаривая вполне справедливой по отношению к дальневосточной метакультурной зоне в целом позиции И. А. Чжен о влиянии первых трёх перечисленных факторов на культуру дальневосточного региона, следует заметить, что здесь факт влияния синтоизма на музыкально-художественное творчество японцев все же приносится в жертву обобщениям.

Выполненные в Новосибирской консерватории в первое десятилетие XXI в. докторская диссертация и монография автора настоящей статьи³⁴, кандидатские диссертации О. В. Жуковой³⁵, Е. А. Снежковой³⁶, монография московского музыковеда А. С. Алпатовой³⁷ содержат первые попытки найти синтоистские основания не только в традиционном музыкальном наследии японцев, но также в музыке композиторов первой половины прошлого столетия – Ямады Косаку, Таки Рэнтаро и послевоенного времени – Дана Икума, Такэмицу Тору, Такэнаки Кацуюки и др. Здесь, однако, гораздо более плодотворно, чем исконные (синтоистские) корни, учёными выявляется инациональный и инокон-

фессиональный (христианский) генезис семантики и музыкального языка творческого наследия японских композиторов XX века. Подчеркнём, что данные труды рисуют вполне объективную картину, так как искания композиторов Японии мотивировались заимствованной системой композиторского творчества европейской модели.

Подводя итог анализу сложившейся достаточно парадоксальной ситуации, следует отметить, что в российском японистическом музыковедении – при немногочисленности исследований и публикаций – значительно успешнее решаются вопросы выявления путей и методов воздействия буддизма, конфуцианства и даосизма на музыкально-художественную / театральную культуру Японии, чем поиски истоков традиционной музыки в наследии синтоизма – исконной религии японцев. Не менее заманчива исследовательская задача выяснения синтоистских оснований японского композиторского творчества.

Итак, несмотря на немалые трудности и проблемы, стоящие на пути развития отечественной музыкальной синтологии, перспективность развития этой молодой науки не вызывает сомнения.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Янагида Кунио (1875–1962) оставил обширное научное наследие, посвящённое изучению «народного синто» в его верованиях и ритуалах.

² Назовём имена только крупнейших японских фольклористов, писавших в XX–XXI вв. о «музыке синто» (кагура и мацури): Амино Ёсихико, Ивата Масару, Исицука Такагоси, Мираяма Суити, Мисуми Харуо, Нисицуно Масаёси, Окамото Окио, Омори Такаси, Сираиси Акиоми, Сува Харуо, Уэдо Масааки, Усио Митио, Хонда Ясудзи, Ямамото Хироко и др.

³ Здесь используется условное определение, предложенное в работах С. В. Жуковской.

⁴ В качестве примера приведём фундаментальное исследование Тамбы Акира «Японский театр Но», педалирующее воздействие дзэн-буддизма на формирование музыкальной стороны ногаку: Tamba Akira. La structure musicale du Nô. – Éditions Klincksieck: Paris, 1974.

⁵ Кагура-ута (букв. – «песни кагура») – священные песни, издавна исполнявшиеся в Японии в синтоистской мистере кагура.

⁶ Жуковская С. В. Кагура как музыкальное действие синто: дипломная работа / науч. рук. М. Ю. Дубровская; Новосибир. гос. консерватория им. М. И. Глинки. – Новосибирск, 2005; Она же. Синтоистский ритуал в музыкальной культуре современной Японии // Культурно-антропологические исследования: научный журнал / НГПУ. – Новосибирск, 2011. – Вып. 1. – С. 149–156.

⁷ Байбурун А. К. Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. – СПб.: Наука, 1993. – С. 10–11.

⁸ Садокова А. Р. Японская календарная поэзия / Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького РАН. – М.: Наследие, 1993. – С. 6, 27, 61, 263.

⁹ Garfias R. The Sacred Mi-kagura of the Japanese Imperial Court // Selected Reports in Ethnomusicology. – 1968. – I/2. – P. 149–178.

¹⁰ Lankashire T. A Discussion of Nagasawa Sohei's Hayachine take kagura: Mai no shocho to shakaiteki jissen // Osaka Ohtani University Asian Ethnology. – Volume 69, Number 1. – 2010. – P. 159–169.

¹¹ Kárpáti János. Typology of Musical Structures in the Japanese Shintô Ritual Kagura // Asian Music. – Volume 39, Number 2, Summer/Fall. – 2008. – P. 152–166.

¹² David W. Hughes. Folk music: from local to national to global // ARC to Japanese Music. – 28/10. – 2007.

¹³ Глушкина А. Е. Предисловие // Синто – путь японских богов. В 2 т. Т. 1: Очерки по истории синто / отв. ред. Е. М. Ермакова и др. – СПб., 2002. – С. 3.

¹⁴ Анарина Н. Г. История японского театра. Древность и средневековье: сквозь века в XXI столетие. – М.: Наталис, 2008.

¹⁵ Бишарова С. Г. Синтоистские основы традиционной японской культуры: автореф. дис. ... канд. философ. наук. – Новосибирск, 2006.

¹⁶ Григорьева Т. П. Синтоистская основа японской культуры // Синто – путь японских богов... Т. 1. С. 509–543.

¹⁷ Ермакова Е. М. Синтоистский образ мира и вопросы поэтики классической японской литературы // Восточная поэтика. Специфика художественного образа: сб. ст. – М., 1983. – С. 157–184.

¹⁸ Мещеряков А. Н. Синто и буддизм // Синто. Путь японских богов... Т. 1. С. 136–147.

¹⁹ Молодякова Э. В. Синтоистские праздники // Синто – путь японских богов... Т. 1. С. 467–508; Молодякова Э. В., Маркарян С. Б. Мацури: традиционные праздники Японии. – М., 2004.

- ²⁰ Морозова Е. Б. Сценическое пространство театра Но как пример ритуального мировосприятия японцев // Япония 2003–2004. Ежегодник. – М., 2004. – С. 190–208.
- ²¹ Сосновская Е. А. Этос японского общества: автореф. дис. ... канд. философ. наук. – Новосибирск, 2006.
- ²² Дубровская М. Ю. Музыка в традиционном театре Японии (на материале Но и Кабуки): дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1985.
- ²³ Дубровская М. Ю. Кагура и современная музыкальная жизнь японцев: к вопросу об этномузыковедческом исследовании феноменов синтоистского ритуала // Синто и японская культура: труды VIII международного симпозиума международного научного общества исследователей синто. – М., 2003. – С. 113–139; Она же. Феномен синтоистского ритуала кагура: к вопросу его отражения в творчестве композиторов Японии // Музыка и ритуал: структура, семантика, специфика: матер. междунар. конференции / Новосибир. гос. консерватория им. М. И. Глинки, Римский университет «Тор Вергата». – Новосибирск, 2004. – С. 400–409; Она же. Вопросы исследования музыкальной обрядности синто в аспекте её воздействия на музыкальное творчество японцев // Актуальные проблемы изучения Японии и японского языка: матер. Четвёртого Сибирского симпозиума (16–18 марта 2012 г.). – Новосибирск, 2012. – С. 41–48.
- ²⁴ Есипова М. В. Сущностные черты японской традиционной музыки: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Ташкент, 1988.
- ²⁵ Есипова М. В. Конфессиональные истоки древнеяпонского музыкального инструментария: докл. на междунар. конф. «Японский феномен. Взгляд из Европы» (Москва, сентябрь 2001 г.) // Окно в Японию: E-mail бюллетень Общества «Россия – Япония». – № 40. – 2001.09.16. – URL: <http://ru-jp.org>, ru-jp@nm.ru.
- ²⁶ Есипова М. В. Дзен-буддизм и музыкальная драма Но // Музыкальная академия. – 2002. – № 2. – С. 121.
- ²⁷ Сердюк Е. А., Есипова М. В. Убранство, атрибуты богослужения и музыкальные инструменты в буддийских храмах Японии (опыт систематизации) // Вестник МГУ. 8. История. – 2006. – № 5. – С. 55–72.
- ²⁸ Каратыгина М. И. Традиционная японская музыка: сякухати // Окно в Японию: E-mail бюллетень Общества «Россия – Япония». – № 36. – 2004.09.12. – URL: <http://ru-jp.org>, ru-jp@nm.ru.
- ²⁹ Жуковская С. В. Сакральное и профанное в синтоистской мистерии кагура // Возвышенное и земное в музыкальном искусстве / Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки. – Новосибирск, 2005.
- ³⁰ Дубровская М. Ю. Музыкальная культура Японии: учеб. пособие / Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки. – Новосибирск, 2007. – С. 20.
- ³¹ Южакова Е. В. Музыкально-художественная система традиционного японского театра Но: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Новосибирск, 2002. – С. 10–11.
- ³² Чабовская Н. И. Данмоно: вопросы истории и теории: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Новосибирск, 2003; Она же. О фундаментальных свойствах традиционной музыкальной культуры // Традиционное сознание: проблемы реконструкции. – Томск, 2004. – С. 112–119.
- ³³ Чжен И. А. Профессиональная музыкальная культура стран Дальнего Востока в контексте межкультурных взаимодействий: автореф. дис. ... канд. культурологии. – Чита, 2006.
- ³⁴ Дубровская М. Ю. Ямада Косаку и формирование японской композиторской школы (последняя четверть XIX – первая половина XX вв.). – Новосибирск: Наука, 2004; Она же. Формирование японской композиторской школы и творческая деятельность Ямады Косаку: дис. ... д-ра искусствоведения. – Новосибирск, 2005.
- ³⁵ Жукова О. В. Камерно-вокальное творчество Дан Икума (в контексте проблемы «композитор – фольклор»): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Новосибирск, 2005.
- ³⁶ Снежкова Е. А. Творчество Такэмицу Тору в контексте национальной музыкальной культуры Японии (на примере инструментальных сочинений): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Новосибирск, 2007.
- ³⁷ Алпатова А. С. Архаика в мировой музыкальной культуре / отв. ред. Н. В. Кузнецова. – М.: Экон-Информ, 2009.

Дубровская Марина Юозефовна

доктор искусствоведения,
профессор кафедры этномузыковедения
Новосибирской государственной
консерватории им. М. И. Глинки



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

УДК 78.01+781.1+785

ВИЗУАЛЬНЫЕ ГЕШТАЛТЫ В СИНЕСТЕТИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕКСТОВ

Паулю Хиндемиту принадлежит такое наблюдение: «Мы все знаем впечатление, которое производит на нас во время ночной грозы резкий луч молнии. В течение одной секунды мы видим далёкий ландшафт, не только в обобщённом виде, но и в каждой детали. Музыкальные сочинения должны появляться таким же образом. Вряд ли можно назвать какого-либо подлинного композитора, которому не приходило в воображении музыкальное произведение в своей целостности в мгновенном озарении» [цит. по: 7, с. 5]. Музыкальная композиция «всегда является в форме молниеносного видения чем-то живописным, чтобы не сказать картиной; картина становится временем, время становится картиной» [там же].

Если по отношению к творческому процессу в музыке в целом такое требование может показаться излишне категоричным, то для музыкальной синестетики оно представляется одним из наиболее актуальных.

Синестетическая интерпретация относится к методологическим подходам, направленным на фиксацию в музыкальных текстах невербального чувственно-смыслового «поля». Феномен синестезии (межчувственной ассоциации), содержащей неразрывную связь визуальных, слуховых и тактильно-кинестетических ощущений, подключается в данном случае к целостному, интонационному, семантическому анализу, способствуя выявлению в «недрах» художественной образности скрытых интрамузыкальных механизмов формирования смыслов.

К синестетическому подходу в интерпретации музыкальных текстов относятся различные исследовательские процедуры. В частности, в анализе фонического и интонационно-драматургического уровней значимую роль играет межчувственная регистрация параметров музыкального звучания. В отличие от встречающегося в музыковедческих трудах спонтанного синестетического нюансирования музыкальных явлений, в синестетике она является отдельным этапом анализа и включает словарь визуальных и кинестетических координат звучания, определяемых исследователем или экспериментальной группой. Такая процедура основывается на синестезиях-метафорах (межчувственных «переносах»), позволяющих «уви-

деть» звучание как яркое, блестящее или тусклое, погашенное; телесно «ощутить» как горячее, обжигающее или прохладное, гладкое или колючее, грузное или воздушное, парящее) [см. монографию автора: 5, с. 141].

Вместе с тем, не менее важна для синестетического подхода другая исследовательская процедура, которая состоит в создании предваряющего музыковедческий анализ *целостного визуального гештальта* музыкального звучания. В данном случае темпоральное по своей онтологической природе музыкальное произведение может быть с помощью симультанирования «свёрнуто» в единомоментный пространственный образ. Именно о таком молниеносном видении музыкальной композиции свидетельствует приведённое наблюдение П. Хиндемита¹.

Для синестетической интерпретации музыкального звучания создать симультанный визуальный образ – это значит, опираясь на принцип «целое раньше частей», «поймать целостный гештальт, то есть «амодальную», предмодальную синтетическую форму, ещё не структурированную в языковых средствах музыкального искусства» [2, с. 5]. Эту целостность можно именовать по-разному. С гносеологической точки зрения она может быть отнесена к образу-представлению, создающему модель действительности сразу в общих чертах. В целостно-образных представлениях важная роль принадлежит эмоциональным механизмам воображения и интуиции. Однако помимо эмоциональной непосредственности образ-представление аккумулирует в единое смысловое пространство и многообразные концептуальные возможности, а также внутренние процессы взаимодействия элементов целого. Рассмотренное в аспекте синестетической проблематики целостное, непосредственное, концептуальное представление о музыкальном звучании, возникающее в сознании интерпретатора, сохраняет картину «живой» связи его межчувственных элементов.

В понимании механизма создания целостного образа-представления музыкального звучания представляет интерес один из его вариантов, описанный Платином. Египетские мудрецы для суждения о каком-нибудь неизученном предмете вначале символически (очевидно, иероглифически) изображали-схва-

тывали в рисунке его «субстратную цельность», то есть, воспроизводили целое, которое предшествовало частям, а затем, в святилище, толковали его уже рассудочным образом [там же]. Очевидна общность этой «субстратной цельности» с образом-представлением, аккумулирующим внутренние связи и элементы целого, и целостным гештальтом. Во всех случаях сознание фиксирует лишь генеральные свойства и связи объекта, отражающие структуру целого и соответствующие интуитивно-эмоциональному уровню познания.

Для понимания роли визуальных гештальтов в музыкальной синестетике представляется значимой позиция американского философа и музыковеда С. Лангер. Вслед за Э. Кассирером и Ч. Пирсом, С. Лангер акцентирует символический характер познания и разрабатывает предметную сферу «недискурсивного» или «презентативного» символизма. Дискурсивный символизм в познании состоит в линейности, выстраивании идей в отдельные ряды, цепочки, линии. Его материалом являются вербальные знаки и символы, обладающие фиксированными значениями и образующие словари определённых языков. За пределами же дискурсивной лежит обширная область невербальной (презентативной) символики, функционирующей не только в искусстве, но и в религии, мифах, ритуалах. Презентативные символы (в современной трактовке – элементы невербальной коммуникации или языковые элементы различных невербальных искусств: краски, линии, пропорции, звучания, ритмы, жесты) не имеют буквальных значений и своего словаря, синтаксиса.

Применяя для обозначения невербальной символики в музыке понятие «гештальты», С. Лангер, вслед за основателем гештальтпсихологии В. Келером, подчёркивает, что они имеют расплывчатое значение, но являются «фундаментальными образными формами, позволяющими нам объяснять столпотворение чистых впечатлений от мира вещей и случайностей» [6, с. 89]. Являясь видом презентативной символики, музыка представляет эмоциональное переживание не через отдельные элементы, подобные словам-дискретам, а через «глобальные формы, которые как элементы контрастного сопоставления неделимы» [там же, с. 207]. Составляющие таких гештальтных образов в музыке, как и элементы визуальных гештальтов, схватываются в одном акте видения.

Необходимость применения понятия «гештальт» С. Лангер объясняет большей сложностью невербальных образов в сравнении с фиксированными словарными значениями вербальных понятий: «Идея, содержащая слишком много мелких, но тесно связанных частей, слишком много связей внутри связей, не может быть “спроецирована” на дискурсивную форму; для речи она является слишком утончённой», – пишет она [там же, с. 85]. С. Лангер подчёркивает целостный, интегральный характер гештальтов,

которые как неделимые структуры объединяют разные чувственные формы (цвета, линии, звуки, пропорции). При этом она отмечает, что гештальты как символические образы содержат в себе больше, чем лишь визуальные ингредиенты, а именно – кинестетические и слуховые, а возможно, ещё и другие факторы. Признание С. Лангер символического и недискурсивного характера гештальтов является важным для современной музыкальной синестетики.

Следует подчеркнуть, что, в отличие от межчувственной регистрации музыкального звучания, создание визуальных гештальтов базируется не на синестезиях-метафорах, а на синестезиях другой разновидности – комплексных, содержащих «в снятом виде» энергию чувственных модальностей. В комплексной синестезии, помимо превращения времени в пространство и динамики в статику, мелодии переходят в линии, гармонии и тембры – в краски, а регистр и фактура образуют границы визуального полотна. Такая глобальная синестезия-универсалия, так же, как синестезии-метафоры, имеет вероятностный характер, поскольку пространственный образ музыкального произведения обнаруживает скрытую, тающуюся в полимодальных музыкальных эйдосах энергию топоса, гравитации, визуальных координат. После разворачивания симультанного образа во временной, темпоральной, энергия «межчувственного вливания» будет продолжать питать собой целостный образ, сообщая ему многомерность и давая материал для множественных исполнительских, слушательских, исследовательских интерпретаций. При этом, являясь целостным гештальтом, комплексная синестезия даёт ещё более широкий спектр проявлений, чем синестезии-метафоры, так как в этом случае происходит подключение к межчувственным связям концептуально-смысловой информации.

Создание визуального образа-представления музыкального звучания является первичным этапом синестетической интерпретации музыкального смысла, продуцируемого фактурно-фоническим словом, и связано с визуальными координатами «схватывания» целостного гештальта. В музыковедческих исследованиях существуют различные обозначения подобного психического образования, имеющего симультанный характер, являющегося своеобразной моделью музыкального текста (сначала неразвёрнутой, прединтонационной или протоинтонационной, внутренней, затем – реализованной в музыкальном тексте, а на третьем этапе – сопровождающей его восприятие). Целостное слуховое представление получило в музыковедении название «свёртка». М. Арановский считает его одной из форм «инобытия» или «пред-бытия» музыкального текста и называет его «эвристической моделью» [1, с. 58], сохраняющей инвариантные качества на всех стадиях творческого процесса: в замысле художника, в музыкальном тексте и в восприятии.

Этот способ в общих чертах соответствует визуальному гештальту. Разница заключается в том, что в случае создания «свёртки» или эвристической модели характерные качества воспринимаемого звучания интегрируются в целостный образ мысленно, в сознании воспринимающего; визуальный же гештальт представляет собой схватывание субстратной целостности воспринимаемого в реальном визуальном изображении. Его можно сопоставить с известными экспериментами по так называемой «музыкальной графике» (термин О. Рейнера) или «рисованию музыки» в музыкальной педагогике, в которых производится визуальное перекодирование музыкальных произведений, в результате которого «проступает кадр» пространственного изображения музыкального образа.

Однако в аспекте синестетической проблематики значимым становится то, что визуальный гештальт как проектировочная, эвристическая или перспективная модель музыкального текста, которая ещё не обладает звуковой спецификой, – имеет амодальный характер и содержит в себе доязыковые, глубинные «коды» смыслов. Если в стадии художественного замысла существует такой единый первичный код, который способен впоследствии трансформироваться в различные языковые элементы (краски, линии, формы, звуки), то эту же функцию может выполнить и визуальный гештальт как перспективная модель. Кроме того, она изначально пространственна, по отношению к ней процессуальность выступает как вторичное качество. Но, что особенно важно, составляющие одномоментную модель неаудиальные, незвуковые ощущения входят в её полимодальное пространство, питая на стадии замысла музыкальные образы.

Раскрывая специфику предлагаемого нами синестетического ракурса в исследовательской интерпретации музыкального звучания, подчеркнём, что музыкально-слуховые представления в данном случае составляют лишь часть динамики смыслового поля образа звучания. Ауру звучания создает континуум скрытых полимодальных признаков, ослабленных и затемнённых собственно акустическим компонентом. Поэтому цель синестетического анализа состоит в «подключении» исследователя к этому полимодальному континууму.

Кроме того, необходимо сделать ещё одно замечание. Для подтверждения правомерности применения синестетической интроспекции можно обратиться к экспериментам². Однако допустим, как полагаем, и другой вариант, когда исследователь как рядовой носитель музыкального и музыкально-художественного сознания устанавливает в ходе анализа межчувственные связи и, полагаясь на их интересубъективность, «вчитывает» их в текст, создавая свой вариант интерпретации.

Создаваемые в процессе экспериментов визуальные гештальты представляют собой почти или полубеспредметные изображения, образованные только

цветом, линиями и элементарными символическими элементами. Визуальные гештальты образа музыкального звучания могут быть сформированы группой слушателей, дальнейшие же исследовательские процедуры совершаются на их основе.

Обратимся к полученным в результате экспериментов визуальным гештальтам музыкальных образов.

Анализ нескольких вариантов визуальных гештальтов звучания «Поганого пляса Кашеева царства» из «Жар-птицы» Стравинского создаёт инвариантное представление о его фонической фактурно-пространственной организации. Огромная звукопространственная масса, громоздкое, угрожающее, но в то же время стремительное звучание, хаотичное мелькание в сочетании с настойчивым целеустремленным движением к финалу – эти первичные, непосредственные признаки музыкального переживания-представления нашли красочно-графическое отражение в визуальных гештальтах.

Если рассмотреть выполненные варианты работ с точки зрения синестетического восприятия фактурно-фонического слоя, складывается следующий полимодальный образ. Целостная, плотная «фронтальная плоскость» звукового поля, обозначенная в первых тактах «Поганого пляса...» одновременным мощным звуковым ударом, охватывающим крайние регистры звучания (от тромбонов и туб до флейт-пикколо), в симультанных гештальтах представлена плотной динамичной заполненностью «визуального полотна» от нижней до верхней границы. На рисунках обозначены «ярусы» пространственной плоскости с самостоятельными «ракурсами» – графическими образами, находящимися на разных глубинных планах и моделирующими объёмную и глубинную проекции (то есть, пространственно-кинестетические характеристики) музыкального звучания. Диссонантная цветовая наполненность «ярусов» пространственных композиций (прорезывающие пространство цветовые «броски» от чёрного, тёмно-фиолетового, огненно-красного в рельефных ярусах к пронзительному жёлтому в фоновых) отражает резкие контрасты в регистровой, тембровой и динамической «освещённости» звучания (от глissандо тромбонов до резкого свиста флейты-пикколо), намечая, таким образом, координаты визуально-звуковых соответствий. Одновременно цветовая тональность визуальных образов отсылает к сфере тактильно-температурных ощущений, вызывая впечатление кипения, жаркой, «огненной» звуковой массы. Массивные, мощные, тяжело «скачущие», или «мечущиеся» линии, «грохочущая» динамика цвета в гравитационном плане воссоздают ощущение тяжести, глубины и мощного земного тяготения, моделируя грубо-материальное «звуковое тело». Наконец, преобладание резких, колючих (образ *tekete* из гештальт-психологии), зигзагообразных линий и вращающихся треугольных форм является своеобразным «перекодированием» в визуальную языковую систему

основного рельефа звукового комплекса – угрожающего синкопированного тритонового мотива у тромбона (синестезия «мелодия – рисунок»).

В целом анализ вариантов визуальных гештальтов показывает, что симультанный пространственный образ, безусловно, не является адекватным «перевыражением» в визуальную модальность координат музыкального звучания. Как и «положено» образупредставлению, он моделирует лишь генеральные свойства и связи объекта – фонического слоя. Однако потенциально, в зачаточном состоянии такие симультанные образы содержат вероятностную полимодальную ауру глубинных смыслов и служат важным вспомогательным этапом в их интерпретации.

Поэтому в визуальных гештальтах достаточно отчетливо проявляется действие такого закона художественного мышления, трактованного с синестетической позиции, как подчинение *общему эмоциональному знаку* (термин Т. Рибо – С. Выготского). Общий эмоциональный знак в музыкальной образности, относящийся к недискурсивному, невербальному символизму, как полагаем, заменяет собой иллюстративную программу³ и осуществляет регуляцию межчувственных связей. Его корректировка совершается посредством отражения в визуальном образе структурного временного развёртывания процесса (снизу – вверх, из левого – в правый угол). Но допустимо и прочтение движения из центра к краям листа, как в одном из созданных визуальных гештальтов, и тогда энергия бешеного пляса, жар, кипение аккумулируются в образе чёрного разлома земной коры с вырывающимися из неё огненными потоками магмы. Такое видение «целого раньше частей», как полагаем, не только правомерно, но служит ещё одним аргументом в пользу беспредметного понимания музыкальных образов. Функцию программы в данном случае выполняет общий эмоциональный знак, который можно определить как гулко грохочущее, смерчеобразное, приближающееся движение мощного «звукового тела». Интермодальные же синтезы служат конкретизации материальной «плоти» этого звукового тела.

Такое действие общего эмоционального знака осуществляется во всех вариантах формирования симультанного визуального представления. Кратко остановимся на другой серии визуальных гештальтов, подчеркнув один принципиальный момент. Как и в лингвистических методах анализа смысловых полей слов с помощью пар признаков-антонимов, в данном случае более высокий коэффициент ассоциативности и продуцирования интермодальных связей возникает в тех случаях, когда одновременно образуются визуальные гештальты двух контрастных музыкальных произведений.

Так, с рисованием целостного образа «Поганого пляса Кашеева царства» соседствовало визуальное воспроизведение смыслового поля «Арабески» *E dur* К. Дебюсси. Не приводя анализ всего визуального

гештальта, отметим только наиболее существенные его моменты. Не зная название пьесы слушатели уловили и визуально отразили этимологию термина «арабеска» (*arabesco* с итальянского – арабский): узорающая фактура, «кружевная» капризная извилистая линия, идущая от стилизации растительных мотивов в орнаментике, преобладание абстрактно-орнаментальной созерцательности над выражением живого чувства. «В музыке Баха волнует не характер мелодии, а её очертание», – пишет Дебюсси о музыкальной арабеске. «Там иногда проскальзывают мелодические рисунки, кажущиеся узорами на очень старинных молитвенниках», – замечает он по поводу арабесочности в музыке О. Лассо и Палестрины [3, с. 21–22].

В музыковедческих анализах «Арабески» указывается на орнаментальные свойства фактуры, спонтанность, импровизационность развития благодаря рассредоточенной вариантной форме; незавершённости композиции, свободу направленных в бесконечность преобразований. В содержании пьесы отмечается поэтическая элегичность, а также фиксируются такие программные элементы, как яркие солнечные блики на поверхности моря, всплеск волн, нежное дуновение ветра, отдалённый перезвон колоколов.

Создание же синестетических визуальных гештальтов позволяет проникнуть в глубинные слои «звукового тела» и нюансировать реализуемый в них художественный смысл, подчиняющийся не изобразительной программе, а закону общего эмоционального знака. В этом плане отметим такие межчувственные координаты, как волнистые, плавно, текуче извивающиеся, струящиеся линии рельефа на визуальном полотне (синестетическая связь «мелодия – рисунок»), прохладные (тембр арфы, челесты), слабо пульсирующие пастельные цветовые пятна (тактильно-температурно – визуально-темброво-регистровые межчувственные связи), неотчётливая дифференцированность, затуманенность фигуро-фонных границ и однородная освещённость центра и периферии звукового пространственного поля (комплексная синестезия «музыкальное пространство»).

Но наиболее ярко отражена в визуальных гештальтах интермодальная координата, связанная с гравитационными ощущениями. Отражённое арабесочными свободно-спонтанно струящимися линиями, звуковое тело предстаёт лишённым телесности, зыбким, растворённым в окружающей стихии, эфемерным. Помещённое в верхней части пространственного полотна, оно плавно качается, парит или легко, расслабленно, без сопротивления взмывает вверх и опускается в обтекающую его прозрачную (возможно, водную) среду, не подчиняясь гравитации. Один из гештальтов вызывает ассоциации с образом, принадлежащим самому композитору, в критической статье уподобившему музыкальное звучание «маленькому аэростату, обложенному облаками» [4, с. 15]. Гравитационная синестезия является ключом к пониманию синесте-

тического эмоционального знака звучания пьесы: свободное, лишённое грубой телесности растворение плывущего невесомого звукового тела в разрежённой, не отягощённой притяжением среде.

Таким образом, создание визуальных гештальтов музыкального звучания, которое можно считать способом синестетического целостного представления о музыкальном произведении, подготавливает чувственные полимодальные структуры и формы, органичные для восприятия. Эти структуры на следующих этапах, включающих аналитические «логосные» и концептуальные компоненты уровня мышления, будут служить средством связи дискретных значений и их недискурсивной составляющей.

Следует подчеркнуть, что создание визуального гештальта как синестетической исследовательской модели фонического уровня музыкального текста является процедурой, включающей герменевтические элементы. Принципиальна в этом плане герменевтическая установка на то, что смысл художественного произведения формируется на границе между текстом и сознанием воспринимающего, возникает из сцепления элементов текста и мыслей, эмоций, психических откликов реципиента.

В предлагаемом анализе попытки установления музыкального смысла предприняты в области, где обнаруживается пересечение элементов фоническо-

го слоя и синестетических обертонов, резонансов, которые, с одной стороны, составляют их смысловую ауру, с другой же – «вчитываются» в открытый, незамкнутый текст интерпретатором. Однако создание синестетической модели варианта смысла, формирующегося на границе с сознанием воспринимающего, в сущности, может сопутствовать любому музыковедческому анализу. Логосное, математически-точное «вычисление» объективных параметров элементов текста и потенциально множественное, вариантное «схватывание» живой, красочной музыкальной реальности – две непереносимые составляющие музыкального анализа.

«Реагирующее на музыку воображение является личностным, ассоциативным и логическим, окрашенным эмоцией, телесным ритмом, мечтой», – пишет С. Лангер. Здесь, как она подчёркивает, «не нужно обращаться к *Affektlehre*; указанное знание гораздо тоньше, глубже, изменчивее и гораздо важнее», ибо оно делает явления постижимыми, а «краткая ассоциация формируется вспышкой понимания» [6, с. 217]. Такому более глубокому пониманию музыкальных текстов способствует процедура создания визуальных гештальтов, в целостности и в «мгновенном озарении» фиксирующих межчувственное образно-смысловое поле, которое может быть отражено близкой музыке невербальной визуальной символикой.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Напомним также известный факт одномоментного видения Моцартом симфонии «Юпитер».

² Визуальные гештальты музыкального звучания были выполнены студентами Новосибирской государственной консерватории.

³ Подчёркнём, что участникам экспериментов в данном случае не сообщается название музыкального произведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Г. Два этюда о творческом процессе // Процессы музыкального творчества: сб. тр. / РАМ им. Гнесиных. – М., 1994. – Вып. 130. – С. 56–58.
2. Вейман С. Т. Диалектика творческого процесса // Художественное творчество и психология. – М.: Наука, 1991. – С. 3 – 31.
3. Дебюсси К. Избранные письма. – Л.: Музыка, 1986.
4. Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы. – Л.: Музыка, 1964.

5. Коляденко Н. П. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века). – Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория, 2005.
6. Лангер С. Философия в новом ключе: исследование символики разума, ритуала и искусства. – М.: Республика, 2000.
7. Budde E. Musik und Bilder: Erfahrung – Deutung – Darstellung: Ein Gespräch zwischen Wissenschaften. – Mannheim: Palatium Verl., 2000. – S. 1–8.

Коляденко Нина Павловна

доктор искусствоведения, профессор,
заведующая кафедрой истории, философии и искусствознания
Новосибирской государственной
консерватории им. М. И. Глинки



Е. А. ПИНЧУКОВ
Уральская государственная консерватория (академия)
им. М. П. Мусоргского

УДК 78.037 (4/9)

БЛЮЗ КАК МУЗЫКАЛЬНАЯ ИДИОМА

*Самые укоренившиеся, самые бесспорные наши
убеждения всегда и самые сомнительные.*
Хосе Ортега-и-Гассет

Среди вещей, «сделавших Америку», Фил Паттон наряду с железными дорогами, автомобилями и самолётами называет электрогитару, джинсы и блюз: «Базовая эволюция джинсов от рабочего костюма до модной вещи очень сильно напоминает превращение блюзовой песни в записи “ритм-энд-блюза”... они производятся серийно и являются чисто американской вещью»¹. Будучи порождением и атрибутом американского образа жизни, блюз стал ошеломляюще популярен во всём мире.

Блюз представляет собой музыкально-поэтический жанр, зародившийся в лоне американского фольклора и окончательно вызревший в городских условиях. Блюз идентифицируют и как музыкальную форму – 12-тактовую строфу из трёх текстомзыкальных строк, базирующуюся на относительно стабильной гармонической схеме. К этому нужно добавить толкование блюза как особой интонационной системы, которая может озвучиваться вне блюзовой формы. Но обращаясь ли к собственно блюзу или к его преломлениям, сохраняющим атмосферу блюзового высказывания, важно отдавать себе отчёт, что эти формальные определения нуждаются в надстройке, поскольку они суть некие *species* по отношению к породившей их *eidos*. Последняя же с трудом поддаётся словесной формулировке, поскольку блюз – это когда ты пытаешься найти смысл в ситуации, главный смысл которой в том, чтобы не дать тебе найти в ней смысл...

За более чем полвека с начала исследований блюза, когда выяснилась значимость явления, был накоплен богатейший материал. Однако всё ещё остаются не решёнными несколько важных вопросов, а именно: а) генетика и природа блюзовой шкалы и гармонии, б) роль в блюзе африканских ингредиентов, в) удивительный поворот от порицания блюза как *devil's music* к восторженному принятию и усвоению.

Именно последний пункт ставит во главу угла В. Дж. Конен, полагая, что это нить, с помощью которой можно распутать весь клубок неопределённостей. Формулируется он автором так: «почему блюзы, выросшие в “глубоком подполье” духов-

ной жизни США, заняли столь видное место в современном обществе, почему ... они не перестают оказывать мощное воздействие на души людей во всём мире?»² В самом деле, почему блюз, поначалу отвергаемый собирателями песен, считавших его «дегенерацией фольклора» (и даже многими чернокожими из числа религиозных и респектабельных), вдруг, в период «лихорадки рок-н-ролла», становится объектом всеобщего поклонения? Чем объяснить, что британские подростки 50-х, ровесники Клэптона и Маккартни, буквально бредят гитарой и блюзом и что в названиях рок-групп стали нередки блюзовые коннотации?³ Чем объяснить этот поворот?

Ответ на этот вопрос складывается у Конен из нескольких мотивов. Во-первых, блюз как «синтез африканского и западного» музыкального строя удовлетворяет потребность современного человека в открытости, в преодолении границ своей культурной традиции. Во-вторых, «идейная сущность блюзов» перекликается с «характерными тенденциями музыкальной психологии XX века»: «Образ “маленького человека”, не находящего себе места в сложном современном обществе; потеря контакта с нравственными нормами прошлого; уход из мира мысли и высоких отвлечённых чувств в сферу инстинктивно-подсознательного, связанного ... с раскованной эротичностью»⁴. В-третьих, жанровый облик блюзов (песня-танец) соответствует эстетике массовой культуры.

Намеченные далее решения отчасти связаны с идеологическими импликациями советских времён, отчасти с чрезмерной приверженностью тезису об африканских истоках блюза. Не вынося окончательного суждения, автор всё же склоняется к мнению, что «в блюзовом стиле синтезированы два строя художественной мысли – африканский и западный»⁵. Поскольку же западное в таком контексте не несёт в себе чего-то особенного, выходит, что всё самобытное в блюзе порождено африканским.

В литературе широко используется термин «афроамериканская музыка», введённый в начале прошлого века (Г. Э. Кребил)⁶, который по существу фиксирует глубокие отличия чёрного амери-

канца от американца вообще, то есть белого, что в эпоху расового антагонизма и сегрегации представлялось вполне естественным. С современной точки зрения подобные установки – скорее шлейф предрассудков (основанных среди прочего на смешении понятий расы и этноса), чем нечто, определяющее музыкальную сущность⁷. Ведь нынешний потомок чёрных невольников – часто больше американец, чем какой-нибудь белый, являющийся американцем во втором-третьем поколении. Приверженцы «африканских корней» блюза недоучитывают и того, что негры в США всегда составляли меньшинство, которое под гнётом рабства и нищеты до последней трети XIX века пребывало вне культурного пространства и в силу своего маргинального статуса было исключено из жизни американского общества⁸. К тому же способы подавления африканской природы невольников на территории будущих США были намного жёстче и последовательней, чем, например, в испанских колониях, и с обращением в протестанты, как пишет А. Дауэр, «негр очень скоро утрачивал своих старых богов и больше не имел никакой основы к сохранению своих барабанов и ритмов»⁹. С другой стороны, нельзя не заметить, что значительное число потомков африканцев живёт в других странах Нового Света, подчас составляя от 90 до 95% населения (Гаити, Ямайка). Но блюз-то появился именно в Штатах!

Для выяснения генетики блюза и механизма его воздействия необходимо иметь в виду, что американская музыка отнюдь не является разновидностью или простым продолжением европейской. И дело не только в том, что эта страна не знала средневековых соборов (крупных форм музыкальной литургии) и аристократической придворной среды (оперы и симфонии). Среди многих факторов, обусловивших специфику её музыкальной ментальности, особого внимания заслуживает фольклор белых поселенцев, который развивался совершенно иначе, чем в покинутой ими Европе¹⁰. В то время как в метрополии, переживавшей в XVII–XVIII веках промышленную революцию, сельский уклад неуклонно вытеснялся капиталистическими отношениями (пауперизация крестьян вследствие захвата земель промышленным и торговым капиталом) и музыкальный фольклор лишался питавшей его почвы, на огромных просторах Америки те же англо-кельтские фольклорные традиции получили возможность процветать в фермерской среде ещё на протяжении столетий. Когда в странах Запада музыкальный фольклор нивелировался и шёл к угасанию под воздействием общеевропейской городской музыкальной стилистики, на американской земле народные мелодии старой Европы имели возможность жить ещё долго – ведь почти до конца XIX века страна была преимущественно

аграрной. Всё это вылилось в такое сугубо американское явление как *country music*, основой которой стал фольклор территорий и этносов Британских островов, по естественным причинам почти не известный континентальной Европе. В XX столетии исследователям фольклора Америка предстала своего рода заповедником: оказалось, что «английская деревенская баллада шекспировской эпохи сохранилась в Новом Свете в более «чистом» виде, чем у себя на родине»¹¹.

Блюзовый лад иногда описывают как соединение европейского мажора и африканской пентатоники (например, в наложении на до-мажорную гамму трихордов *c-es-f – g-b-c'*). При этом *blue notes* (здесь ступени *es* и *b*), иногда исполняемые скольжением или в нейтральной позиции (например, между *e* и *es*), авторы склонны объяснять как компромисс пентатоники и мажора. Несоответствие этих нот температуры представляется подтверждением их африканской природы.

Между тем ссыла на пентатонизм вряд ли может служить аргументом, так как ангемиотонные пятиступенные звукоряды, по словам М. Фогеля, обнаруживаются от Шотландии до Японии и от Лапландии до Банту. Гораздо более значимым для понимания ситуации является то, что аналогичный строй – пентатоника, дополняемая высотно нестабильными ступенями внутри малотерцовых промежутков, – распространена как в кельтской Британии, так и в поселенческом фольклоре на территории США. Так что едва ли стоит искать прообразы блюза в Африке или у арабов¹². Учитывая склонность и необыкновенные способности негров к мимесису, более разумной и трезвой нужно признать гипотезу, согласно которой блюзовая итонационная система имела предтечи не в африканской, а в англо-кельтской, то есть европейской традиции, а именно, в гэльской пентатонике.

Сведения о ней дошли до нас, например, в сообщении Л. А. Неккера де Соссюра (1823), который пишет, что песни шотландских горцев в своей простоте и монотонности «имеют совершенно своеобразный характер, отличающий их от песен прочих европейских народов ... Они дышат особенной грустью, сближающей их с нашим минором, они принадлежат к новому роду, стоящему между мажором и минором и соединяющему в себе характеры обоих этих родов»¹³. Свидетельства бытования таких звукорядов в мелодиях Южно-Шотландского нагорья усматриваются уже в средневековых манускриптах¹⁴, а в Америке они представлены богатым песенным материалом, собранным усилиями нескольких поколений фольклористов. Стоит добавить, что численность этнических кельтов (шотландцев, ирландцев, валлийцев) в США всегда была велика и в колониальный период составляла около половины белого населения. Однако

скороспелая исходная установка на «африканизм» блюзовых нот препятствует попыткам связать их происхождение с «нейтральным ладом» поселенческого фольклора¹⁵.

Как бы то ни было, а речь идёт о предтечах как вероятном субстрате. В своём стремлении к блюзу чёрные американцы вдохнули в них новое чувство жизни, когда заставили резонировать в пределах особой гармонической системы. Для этого была необходима сумма условий – всё должно было сойтись, как говорится, в нужном месте и в нужное время.

«Нет сомнений, – иронично заметил Лерой Джонс, – что никто из африканских невольников не начинал с “St. James Infirmary” в момент, когда они покидали корабль»¹⁶, причаливший к американскому берегу. Ведь найденный в блюзе субъективированный тон высказывания составляет разительный контраст ментальности члена родоплеменной общины, каковыми были африканцы, вывозимые в Новый Свет. Поэтому близким к истине представляется категоричное мнение Э. фон Хорнбостеля (1927): «Совершенно определён, ни мелодии, ни ритмы США, под которые танцуют сегодня, не являются африканскими»¹⁷.

Находившиеся у подножия социальной лестницы, отвергнутые и угнетённые, негры сделали предметом чувствования своё несчастное положение (особенно остро осознанное после отмены рабства) и таким образом узурпировали «поиски блюза». Возможно, этот характер переживания они вынесли из церкви, где стремление к полноте выражения вело к воскрешению в рамках службы архаичных, даже атавистических форм ритуального поведения (ритмичные выкрики, танцевальные движения). Протестантские установки подпитывали индивидуализм, ибо «каждый христианин одиноко идет по своему пути» и должен «надеяться только на Бога и отнюдь не полагаться на людей»¹⁸. Стремительный рост промышленности и массовая миграция негритянского населения в города довершают процесс. Кристаллизация блюзовой идиомы из ранних форм «блюзов дельты», ещё не знавших стабильной строфики и гармонической схемы, происходила на фоне урбанистически пёстрой музыкально-звуковой среды в ходе резкого изменения жизненного уклада и обретения новой идентичности.

Блюз как-то сразу консолидировался с легкожанровой сферой (он прошёл стадии от фолка через менестрельный шлягер и профессионализм джаза к роли универсального языка), потому что развивался в кильватере музыкальной индустрии, в ответ на её установки. Пресловутую приверженность американцев «лёгкому жанру» невозможно объяснить слабостью проявлений в стране «высокой» традиции или недостатком культуры¹⁹. Тяга к развлекательно-

сти (отчасти как реакция на ригоризм пуританских доктрин) отразила наметившийся в развитых странах во второй половине XIX столетия объективный процесс смены культурной парадигмы, который был связан с фундаментальными преобразованиями в структуре и способах функционирования буржуазного общества.

Кто сказал, что музыка непременно должна «высекать огонь в сердцах людей», звать к борьбе за счастье будущих поколений, загружать сверхидеей в претензии на решение вечных проблем? И не ближе ли её естеству скромное свойство услаждать, расслаблять, заводить, отстранять, расцветить этот мир, сделать ярче, богаче, комфортнее? Только если в Европе становление нового вектора в осознании «общественной функции музыки» шло драматично, в столкновении с академизмом традиции, «когда и творческие искусства и публика по отношению к ним лишились привычных ориентиров»²⁰, то в молодой прагматичной Америке он не сдерживался такими противовесами, и национальная музыка сразу формировалась как искусство индустриального общества – по преимуществу массовое и коммерческое. Отсюда выраженный штамп «made in America», который несут на себе «все жанры афроамериканской музыки» (В. Конен), отсюда же ощущаемый слухом, воспитанным в классике, «привкус банальности» в джазе (Ю. Холопов).

Иными словами, блюзовость – по крайней мере в главных параметрах – аккумулировала всё типично-американское, но она же запечатлела и знак времени своего явления миру, совмещая с детской непосредственностью «два в одном»: национальный характер и неустранимое клеймо легкожанровости. Последнее в восприятии европейца сразу снижает её оценочный статус как музыки приземлённой, плебейской.

Аутентичный блюз был склонен к фрустрации – больше как способ преодолеть дискорданс, гармонизовать внутреннее пространство. Однако последующие его преломления, связанные с «новой общественной практикой публичного танца» (Э. Хобсбаум), часто насыщены мощной жизнеутверждающей энергетикой. Характеризуя ритм-блюз, возникший «в ответ на естественную потребность негритянских пролетариев в какой-то особенно возбуждающей танцевальной музыке», А. Азриль отмечает его стихийный, «гидравлически» пружинящий, едва не лопающийся от сдерживаемой энергии, полный напряжения, элегантно бит²¹. Реально блюз, которому *par excellence* присуща спонтанность, может внезапно, вдруг, генерировать драйв, провоцируя выброс адреналина. Хотя в другой ипостаси он способен нести завораживающую суггестию проповеди, даже камлания. Блюз может быть ироничен, но почти никогда не сентиментален.

Изыюминкой блюза считается неопределённость *blue notes*. Между тем он не утрачивает своей притягательности, будучи исполнен и на инструменте фиксированного строя. Ведь уже первый блюзовый штамм, *boogie-woogie*, сложился как фортепианный стиль. И это обстоятельство подсказывает, что дело вовсе не в эфемерных *blue areas* и не в характерных для мелодики блюза скольжениях. Последние – скорей антураж, своего рода бонус, а не сама покупка. Первостатейным является вопрос о гармоническом мусе блюза – о системе, которая репрезентирует существенно иной тип тональности, чем классический европейский.

Наша *common-practice tonality* базируется на восходящем вводном тоне, на идее «становление через преодоление», тогда как гармонический мус блюза – на старом как мир остинато, на принципе «втаптывания», стоппа, свойственного танцам поселян, что проявляется в решительном преобладании тоники. При том что «доминант-септаккорды» в блюзе берутся практически на любой ступени, доминанта как таковая отнесена к периферии основным отношением I–IV–I. Когда заключение муса строится на аккордовой формуле V_7-IV_7-I , функция доминанты как носителя вводнотонности по сути не реализуется. Она лишь напоминает о себе в кадансовом обыгрывании мелодического триады *f-es-c*, и, быть может, более заметна, отмечая возврат к началу строфы. Поэтому можно сказать, что становление как динамическое переживание времени здесь замещает приём раскочки, качания, рока²², который отчётливо проступает в обязательных сменах гармоний в реперных точках – в начале каждой тексто-музыкальной строки. Такой тип тональности не программирует расширения, продления, роста «в горизонтали», но не препятствует росту «по вертикали» в предпочтении диссонантной аккордики.

Исходным пунктом классической концепции аккорда была идеальная настройка трезвучия как «совершенного аккорда» (*accord parfait*), которое суть отзвук гармонии сфер, след *harmonia mundi*. Это ограничение предопределило роль диссонанса в качестве движителя, окрашивая саму потребность движения логикой «напряжения и разрядки». В блюзовых переборах гитары можно расслышать первобытное удовольствие от детонации обертонов, однако решающей для инструментальных форм блюза стала идея аккорда как довлеющего в себе материального, чувственно осязаемого, вещного объекта, хотя и не лишённого функциональных свойств.

Едва ли не самое интересное в устройстве блюза – его наклонение. Задумывался ли читатель, почему блюз – по определению, песнь тоски и печали – не использует настоящий минор²³? Почему он ногируется в мажорных тональностях с пони-

жающими альтерациями блюзовых нот? Может, потому что не различает полярности наклонений, дуализма «мажор – минор»? Скорее наоборот: возникающий здесь эмоциональный микст передаёт какую-то удивительную полноту жизнеощущения. Блюзовый шарм (и блюзовый мус) основан на той же раскочке, на балансировании, на игре наклонением (как поётся у Харольда Арлена, «*Come rain or come shine*»), и это должно пониматься как особая концентрация ладовых средств, поскольку флуктуации мажорно-минорного, создающие напряжение, своего рода вибрацию, завязаны на вертикаль, на аккорды.

Блюзовая третья ступень (*es*) берётся не в качестве тонической терции, а как септима IV_7 , как малая секста V_7^{-6} , либо как малая децима в мажорном аккорде I_7^{-10} . Блюзовая седьмая (*b*) берётся как септима I_7 или как малая децима в аккорде V_7^{-10} . Последний в качестве квинтессенции блюзовой гармонии по праву должен именоваться «блюзовым децимаккордом»²⁴. И во всех случаях напряжение диссонанса проецируется на наклонение, причём характерно не прямое, полутоновое соседство ступеней (*es-e*), а сопряжение в интервале уменьшённой октавы (*es'-e*). Знаменитые «тетраорды» Сарджента, мелодические ходы типа *a-c'-d'-es'* – явление того же порядка, когда уменьшённая квинта обостряет минорное напряжение блюзовых нот. Так блюз открывает нам самобытную, собственно американскую, концепцию лада и гармонии.

В своём гедонизме и откровенной телесности блюз от природы чужд всего трансцендентного, например, рыцарской, идеальной любви «к далекой возлюбленной». Его любовь – вполне человеческая, земная. Будучи «нечестивым братом духовной музыки негритянской баптистской церкви» с вовсе не безупречным прошлым, блюз несёт щекочущий «аромат непристойности» (А. Азриль), так тревожащий скучных зануд и ввергающий в кому ботаников. Замечательным в блюзе является та новизна проявлений телесного, почти физиологизма, которая была не известна музыке в прежние времена. Сплавливая физическую и психическую интенсивность в синергии *body & soul*, он – непринуждённо, без пафоса – изживает митраистский антагонизм корпорального и спиритуального, кальвинистскую приниженность смердящей плоти ради нетленной души. В «порыве жизненности», в жажде раскованности и мощи он открывает нам, что «осязаемые вещи и невидимая душа – суть одно» (У. Уитмен). Ибо жизнь в человеческом муравейнике с его механичной мультипликацией жестов и поз, жизнь, подобная сновидению, где с навязчивостью дурной бесконечности возвращается один и тот же мотив, обнажает сюрреалистическую пустоту обыденного, лишая пребывание в этом мире всякой сакральности. Не отсюда ли отстранённо-щемящее

чувство покинутости, которое слышится в воющих бендингах блюзовой гитары, чувство странника среди бескрайних полей маиса под этим вечным, бесстрастным небом?

Восприняв бессознательно, «на уровне стволовых клеток», экзистенцию современного человека, человека в его тотальности, музыканты запечатали в блюзовом способе выражения это новое чувство жизни, которое в те же годы философ выразил в немногих словах: «Человек, не будучи ни своим телом, ни душой, ни психикой, ни сознанием или духом, «является драмой, его жизнь – чистое и универсальное событие, которое происходит с каждым»²⁵. Уже в 1925 году Ортега-и-Гассет отмечает поворот нового искусства к игре и иронии. Прежнее, «идеалистическое» искусство грешило непомерностью амбиций и «было штукой серьезной, почти священной». Он приводит в пример «позу, которую принимал перед толпой великий поэт или гениальный музыкант, – позу пророка, основателя новой религии». «Новый стиль, напротив, рассчитывает на то, чтобы его сближали с праздничностью спортивных игр и развлечений. Это родственные явления, близкие по существу». Видятся признаки того, что «символом искусства вновь становится волшебная флейта Пана, которая заставляет козлят плясать на опушке леса», ведь «Европа вступает в эпоху ребячества»!

Таким образом, «все особенности нового искусства могут быть сведены к ... необходимости изменить свое место в иерархии человеческих забот и интересов»²⁶.

Философ был прав не только в констатации падения старой парадигмы «функции искусства», но и в предвидении некоторых характеристик новой. На смену романо-германской классико-романтической идиоме с её разветвлённым инструментарием (образной типизацией и символикой, жанровой иерархией, тональной и ритмической системами), в основе которой лежала картина мира, порождённая социальными коллизиями феодалной Европы в период буржуазных революций, приходят другие, подчас всего лишь фантомы «ложасьихся поверхностным слоем многоцветной пены» иллюзорных реальностей²⁷. Блюз как музыкальная идиома предстаёт в этом ряду жизненной и весомой альтернативой, сохраняя генетический код скрытой до времени европейской традиции. Он обозначил поворот, связанный с новым видением мира и человека, с новой эмоциональностью. Объективно это не был просто отбор из возможного, это было целенаправленное, обусловленное логикой исторического процесса созидающее в ответ на изменившиеся потребности человеческого самовыражения.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Паттон Ф. Сделано в США. История вещей, которые сделали Америку. – М., 1997. – С. 314.

² Конен В. Блюзы и XX век. – М., 1980. – С. 3.

³ Например, название рок-группы Rolling Stones ← культовый блюз Мадди Уотерса Rolling Stone ← пословица «Катящийся камень не обрастает мхом» ← традиционный блюзовый мотив скитаний и одиночества.

⁴ Конен В. Блюзы и XX век. С. 77.

⁵ Там же. С. 62.

⁶ См.: Сарджент У. Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика. – М., 1987. – С. 243.

⁷ В настоящее время термин «афроамериканец» принят в США в предпочтении слову «негр», но уже в связи с действием механизмов «позитивной дискриминации». – См.: Хантингтон С. Кто мы?: Вызовы американской национальной идентичности. – М., 2004. – С. 232, 479.

⁸ Согласно опросам, нынешний средний американец полагает, что число негров в США составляет от 20 до 40% всего населения. На самом деле примерно с 20% в конце XVIII века их численность к 1930 году сократилась до менее 10%, а к настоящему времени приближается к 13%. При этом, по разным оценкам, от 75 до 90% американских негров составляют расопромежуточную группу мулатов вследствие физического смешения с белыми. См.: Брук С. И. Население мира: этнодемографический справочник. – М., 1986. – С. 680.

⁹ Цит. по.: Kramarz V. Harmonieanalyse der Rockmusik. Von Folk und Blues zu New Wave. – Mainz, 1983. – S. 79. Алексис де Токвиль, посетивший Штаты в 1831 году, писал, что

негры-невольники не слишком остро ощущают свою обездоленность: «Насилие сделало их рабами, рабское состояние развило в них рабские мысли и тщеславие. В них больше восхищения своими тиранами ... они испытывают радость и гордость, рабски подражая тем, кто их угнетает ... не понимают языка своих отцов, отреклись от их веры, забыли их нравы ... приспособляются к вкусам своих угнетателей, перенимают их убеждения и надеются путём подражания слиться с ними» (Токвиль А. де. Демократия в Америке. – М., 1992. – С. 239–240).

¹⁰ Распространённое мнение, что американская нация является нацией иммигрантов, не соответствует действительности. «По своему происхождению и по стержневой культуре Америка ... является колониальным обществом в исконном, буквальном смысле слова “колония”, то есть “поселение, основанное людьми, которые покинули родину в поисках лучшей доли”» (Хантингтон С. Указ. соч. С. 76, 77). Историческим аналогом этого могут служить греческие колонии античного Средиземноморья. «Стержневой культурой Америки была и по сей день остаётся та самая культура, которую принесли с собой первопоселенцы». Её ядро включает «протестантские ценности и мораль, рабочую этику, английский язык, британские традиции права ... а также европейскую традицию искусства...» (там же).

¹¹ Конен В. Пути американской музыки. – 2-е изд. – М., 1965. – С. 27. Любопытно, что завезённые первопоселенцами тюдоровские политические и юридические установления, которые впоследствии в Британии претерпели значительные

изменения, сохранялись в США в почти первозданном виде вплоть до XX столетия (С. Хантингтон. Указ. соч. С. 106–107).

¹² В статье Нила Розенберга генеалогия блюзовых нот возводится к давним контактам земледельцев районов южнее Сахары с арабо-исламским миром: Rosenberg N. V. Blue note // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. – N. Y.: Oxford univ. press, 2001.

¹³ Цит. по: Фаминцин А. С. Индо-китайская гамма в Азии и Европе. – СПб., 1889. – С. 107–108. Гэлы – один из этнонимов кельтского населения Британских островов.

¹⁴ Так называемый «глосс Льюиса Морриса» на валлийском языке, относящийся предположительно к XII столетию. См.: Marshall Bevil J. Scale in Southern Appalachian Folksong: A Reexamination Author(s): College Music Symposium, Vol. 26 (1986). – P. 82–84. В статье дан обзор основных источников и теорий, трактующих кельтские звукоязыды.

¹⁵ Термин Аннабел Бьюкенен: Buchanan A. M. Neutral Mode in Anglo-American Folk Music // *Southern Folklore Quarterly*. IV. – 1940. – P. 77–92. Примечательна полемика по поводу происхождения негритянских spirituals от англо-кельтских духовных песен. См.: Конен В. Пути американской музыки. С. 108–109.

¹⁶ Kramarz V. Op. cit. S. 78.

¹⁷ Ibid. S. 72.

¹⁸ Неусыхин А. Основные идеи работы «Протестантская этика и дух капитализма» // Макс Вебер. Избранное. Образ общества. – М., 1994. – С. 613, 614.

¹⁹ Эту склонность Конен объясняет «массовым наступлением американского обывателя – человека ... ограниченного в своих взглядах на искусство и предъявляющего к нему только требование легкодоступной развлекательности» (Блюзы и XX век. С. 12).

²⁰ Хобсбаум Э. Век империи. 1875–1914. – Ростов н/Д, 1999. – С. 321.

²¹ Asriel A. Jazz. Aspekte und Analysen. – Berlin, 1985. – S. 106.

²² Англ. глагол *rock* – качаться, качать, колебать; укачивать, убаюкивать.

²³ Отдельные минорные пьесы, традиционно помещаемые в сборники блюзов (например, «Больница св. Джеймса», «Дом восходящего солнца»), в действительности блюзами не являются.

²⁴ Из-за привычки к терцовому построению вертикали блюзовый децимаккорд (в тесном расположении *c-e-g-b-es'*) часто неправомочно причисляют к нонаккордам – *seventh chord with a sharp ninth* (то есть, C_7^{+9}).

²⁵ Зыкова А. Б. Учение о человеке в философии Х. Ортеги-и-Гассета. – М., 1978. – С. 98.

²⁶ Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры / сост. В. Е. Багино. – М., 1991. – С. 254, 256–258.

²⁷ Сосновский Н. Хайле Селассие, песенки рэгги и мифы исторического сознания // Иностранная литература. – 1992. – № 8–9. – С. 288.

Пинчуков Евгений Анатольевич

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры теории музыки
Уральской государственной консерватории
им. М. П. Мусоргского





О. А. УРВАНЦЕВА

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

УДК 783.

ДВА ВЕКТОРА РАЗВИТИЯ РУССКОЙ ДУХОВНО-КОНЦЕРТНОЙ МУЗЫКИ XX–XXI вв.

Духовная музыка, репрезентирующая нравственно-этические ценности общества, приобретает особо важное значение в XX и XXI веках, в периоды смены социальных и идеологических основ общественной жизни. Естественно, что русские композиторы XX века в поисках ответов на актуальные запросы современности часто обращаются к концертной области духовной музыки, выбирая средства выразительности, резонирующие со слуховым опытом сегодняшнего дня.

Обычно к духовным относят сочинения, основанные на богослужебных, библейских или новозаветных текстах, на апокрифических и поэтических литературных источниках, на религиозных сюжетах (как в клиросных, так и внеклиросных жанрах), предназначенных для хоровых, инструментальных, вокальных и смешанных исполнительских составов. Сложность, объёмность и неоднородность такого явления, как духовная музыка, отражается в пестроты и смысловой неоднозначности терминологии, используемой для описания современных духовных сочинений: религиозная, сакральная, неканоническая музыка, *nova musica sacra*, паралитургическая, внехрамовая и внеклиросная музыка, светско-религиозная музыка.

Естественно, что научное осмысление столь многопланового явления, как духовная музыка, потребовало от исследователей различных подходов. В основном разрабатываются два главных направления, актуализация которых связана с определёнными стадиями теоретического осмысления происходящих в композиторском творчестве процессов. В периоды начинающегося жанрового расслоения церковной музыки и создания сочинений, написанных специально для концертирующих хоровых коллективов, актуализируется проблема предназначения и функции богослужебной музыки, обстановки и места исполнения. Исследователи преимущественно раз-

рабатывают тему соответствия музыки духовно-концертных сочинений жанровому названию и функции, а также тему проявления компонентов канонической церковно-музыкальной системы в духовных сочинениях современных композиторов. Этим вопросам посвящены многие работы: в начале XX века – А. Гречанинова, Н. Компанейского, М. Лисицына, В. Металлова, А. Никольского, А. Преображенского, С. Смоленского, в 80–90-е годы XX века – исследования С. Зверевой, В. Мартынова, Е. Орловой, Н. Парфентьева, Н. Парфентьевой, М. Рахмановой, Т. Рожковой, Л. Рязанцевой, А. Тевосяна, в 2000-е – Е. Артёмовой, Е. Долинской, А. Ковалёва, О. Шелудяковой, Е. Федуловой.

В периоды осмысления многообразия духовно-концертной музыки актуализируется тема образно-эмоционального содержания духовных сочинений и связанная с ней тема соответствия музыкального содержания богослужебному тексту или поэтическому литературному источнику. Типологии, построенные на основе дифференциации образно-смыслового содержания в сакральных сочинениях современных композиторов, приводятся в работах Н. Гуляницкой, И. Дабаевой, Ю. Паисова, А. Трухановой. Естественно, что в исследованиях часто совмещаются оба направления, то есть предлагается типология, составленная по критерию предназначения произведения, а также по признаку образно-смысловых универсалий, что происходит, например, в работах Н. Гуляницкой, А. Ковалёва, Ю. Паисова, Е. Поповой. В некоторых исследованиях, освещающих современные духовные сочинения разной стилистовой, жанровой и конфессиональной направленности, выстраивается типология, «градуирующая» степень отдаления духовных сочинений от генетического источника (богослужебной музыки) и приближения к собственно концертной музыке на религиозную тему. К таким работам, например, относится статья

В. Ценовой, посвящённая сакральным сочинениям Э. Денисова, диссертация Л. Рязанцевой.

Несмотря на разработанность отдельных тем, относящихся к сакральной музыке, остаются невыясненными многие вопросы: определение статуса духовно-концертной музыки и её специфики, обусловленной генетическими истоками сочинений, соотношение духовно-концертной и светски-религиозной музыки, основные векторы эволюции духовно-концертной музыки в XX–XXI веках.

Во многих исследованиях духовная музыка представляется собой очень широкое понятие, которое применяется к любым сочинениям на религиозную тему. С нашей точки зрения, наиболее оптимальным и универсальным критерием для внутренней дифференциации столь многоликого и разнородного явления, как современная духовная музыка, является генетическая принадлежность того или иного произведения. В соответствии с этим критерием духовную музыку можно разделить на два больших класса. К первому относится собственно духовно-концертная музыка, опирающаяся на богослужебную жанровую систему и сохраняющая жанровую память о церковном содержании и музыкальном языке. К другому – концертная музыка на религиозную тему (или сакральная, светски-религиозная музыка), основанная на жанровой системе концертной музыки и использующая соответствующие средства с возможными аллюзиями на церковный стиль. Благодаря выявлению «родословной», каждое духовное произведение выступает в общем процессе развития духовно-концертного искусства как отдельное звено, сохраняющее стабильное константное «ядро», облачённое в современные формы.

Для установления родства между исходным образцом и новым сочинением духовно-концертного плана необходимо выявить общие нормы и компоненты музыкального языка, присущие как генетическому прототипу, так и его «преемнику». До сих пор исследователи, как правило, объясняли особенности современных сакральных произведений, исходя из норм канона церковно-музыкального искусства. На наш взгляд, такой подход можно применить не ко всем сочинениям, поскольку в один ряд ставятся типологически разные явления. Сущность церковно-музыкального канона заключается в его неизменяемости и точности воспроизведения исходных моделей, тогда как смысл многих современных духовных произведений состоит в раскрытии индивидуальных, зачастую своеобразных композиторских решений. А потому обычно для авторов регламентирующую роль при создании новых композиций играет художественный канон, который сформировался в рамках духовно-концертной музыки, либо авторская концепция.

Две музыкальные системы – духовно-концертная и светски-сакральная – имеют как общие чер-

ты, так и различия. Наиболее существенное отличие духовно-концертного вида музыки заключается в наличии художественного канона, родившегося в каноническом духовно-музыкальном искусстве, но переосмысленного в свете индивидуально-авторских трактовок в духовно-концертных сочинениях.

В духовно-концертной музыке на протяжении трёх столетий сформировался собственный художественный канон со своими принципами конструирования и музыкальным языком, которые обеспечивали устойчивость и стабильность базовой структуры, несмотря на исторически меняющиеся способы и формы его воплощения. Художественный канон духовно-концертного искусства имеет многослойную структуру, каждый слой которой представлен стилевыми моделями (сочинениями, написанными в определённых стилях) различных уровней. На базовом, наиболее стабильном и узнаваемом уровне находятся модели церковного и жанрового стилей. Ко второму, более изменчивому и вариативному по средствам воплощения уровню относятся модели исторического, национального и западноевропейского стилей. На третьем, надстроечном, наиболее подвижном и изменчивом по музыкальному языку, вариативности содержания и жанровым взаимодействиям уровне находятся модели авторских стилей, которые точнее назвать модусами, производными от базовых моделей.

Условием стабильности и преемственности духовно-концертной музыки служит церковный и жанровый стиль, благодаря которому осуществляется родовая связь с генетическим источником концертной музыки – богослужебной музыкой. Церковный стиль сохраняет основные признаки музыкального языка обиходных песнопений, которые сложились в XIX веке в Придворной певческой капелле и удержались в церковном обиходе до настоящего времени. К ним относятся церковная тональность и подчинённая ей гармония, четырёхголосная хоральная фактура («сплошное четырёхголосие», по выражению В. Протопопова), мелодии небольшого диапазона попевочной структуры. Именно такой тип изложения ассоциируется с церковным стилем в хоровой или инструментальной музыке, в духовных или светских сочинениях.

Другим средством, обеспечивающим связь духовно-концертной музыки с первоисточником, то есть с литургической музыкой, служит *жанровый стиль*. Как известно, духовно-концертная музыка первоначально сформировалась в лоне церковно-певческого искусства, усвоив его жанровую систему (малые клиросные формы и клиросные циклы) и сохранив многие особенности жанрового стиля и жанрового содержания первичных богослужебных моделей. Они послужили прототипами новых жанровых образований в авторском творчестве: циклов Венчания (А. Никольский), Страстной Седмицы

(А. Гречанинов), или микстовых жанров, вобравших в себя черты светских жанров и форм («Братское поминовение» А. Кастальского). Следующий уровень художественного канона включает модели различных исторических, западноевропейских и национальных стилей. Этот уровень предполагает вариативность и изменчивость базовых стилистических моделей под влиянием различных факторов.

Третий уровень стилистических моделей, наиболее мобильный и меняющийся, – это уровень авторского стиля, который реализуется в индивидуальных модусах. В авторских моделях на первый план выходят модусные черты духовно-концертной музыки, то есть индивидуально преобразованные атрибутивные компоненты художественного канона. Для авторских модусов важны не только мировоззренческие и стилистические предпочтения композитора, но и такие факторы, как тип авторской эмоциональности, индивидуальные особенности музыкального языка. Перечисленные уровни и слои музыкального языка художественного канона духовно-концертной музыки присутствуют в каждом сочинении в разных пропорциях, определяя степень его традиционности или новаторства.

В системе духовно-концертной музыки составляющие её компоненты разделяются на устойчивые, стабильные, константные (унаследованные от церковно-музыкального канона) и изменяющиеся, мобильные, модифицированные, обязанные происхождением концертной музыке. К числу неизменяемых компонентов церковного стиля относятся богослужебные тексты, жанровая система, образно-эмоциональное содержание, мелодический фонд (древние распевы или мелодии, стилизованные под них) и музыкальный язык. Именно эти компоненты составляют неизменяемую основу художественного канона духовно-концертной музыки.

В духовно-концертном и светски-религиозном видах музыки компоненты художественного канона применяются с разной степенью преобразования и в разных «пропорциях». В *духовно-концертной музыке* художественный канон проявляется следующим образом. Тексты, входящие в состав литургических циклов и малых песнопений, не изменяются, но могут сокращаться, группироваться в соответствии с композиторским замыслом, выпускаться из структуры цикла. По адресату молитвословий, лежащих в основе текстов песнопений, различаются обращения к Господу, Богородице, святым, ангелам и архангелам, апостолам. Диалогичность молитвенных жанров находит выражение в направленности речи на высшие небесные силы. Иерархические отношения участников диалога ограничивают круг эмоциональных состояний тремя сферами: а) славословие, благодарность, призывание высших сил; б) негативная самооценка, сопровождающая покаяние и просительные

молитвы; в) нарративные тексты и догматы. Текст «задаёт» определённое эмоциональное состояние молящегося, обращённое к адресату высказывания-песнопения, которое локализуется в двух сферах – восхваления и благодарности или покаяния и смирения. Основные эмоциональные состояния, допустимые в рамках художественного канона, – хвалительные, благодарственные, просительные, призывательные, покаянные.

Второй компонент художественного канона духовно-концертной музыки – жанровая система и соответствующие ей формы. Если в церковных литургических циклах жанровое содержание и жанровый стиль остаются неизменными, то в духовно-концертной музыке образуются своеобразные отношения между жанровым содержанием и формой произведения: содержание (индивидуально истолкованное) и форма (богослужебная) могут вступать в различные отношения и взаимодействовать по-разному.

Для композитора жанровое содержание и стиль литургических циклов являются точкой отсчёта при воплощении собственной концепции. В духовно-концертных сочинениях, концептуально подчинённых замыслу композитора, жанровое содержание и жанровый стиль меняют свои свойства. Композитор предлагает собственное видение («слышание») содержания службы, собственное представление о характере образного наполнения литургических номеров. При этом образуется сочетание двух драматургических планов: богослужебное жанровое содержание, изначально заданное службой, с одной стороны, и образный (драматургический) план, придуманный композитором (с акцентом на определённых образных линиях, со своей логикой, своим прототипом, положенным в основу построения драматургии), – с другой.

Жанровая форма и жанровое содержание авторского сочинения могут вступать в отношения «согласия» и тогда создаются очень молитвенные песнопения и циклы. В большой степени это относится к церковным композиторам: А. Кастальскому, Н. Ведерникову, А. Гринченко, С. Толстоулакову и др. В случае доминирования авторского (концертного) начала над церковно-каноническим, произведение выходит за рамки духовно-концертного, переходя в область светски-религиозной музыки.

Третий компонент художественного канона – содержание, обусловленное определённым типом молитвословий, используемых в богослужении. По структуре содержания песнопения делятся на простые и сложные, то есть однокомпонентные и многокомпонентные (которые укладываются обычно в составную форму). Кроме того, сочинения духовно-концертного и светски-религиозного видов искусства имеют различный содержательный потенциал, который раскрывается с помощью драма-

тургии разных типов. В духовно-концертных сочинениях (клиросных циклах и малых песнопениях) не существует оппозиции образов добра и зла, так как в их генетическом источнике – богослужебной музыке – такого противопоставления не предусмотрено. Есть набор типичных образно-эмоциональных состояний, зафиксированных в молитвах и песнопениях. В музыкальных циклах представлена череда типичных контрастных образов, каждый из которых раскрывается в одном из номеров: эпическом (Благослови, душе моя, Господа), лирическом (Богородица, Дево, радуйся), молитвенном (Отче наш), славильном (Хвалите Господа с небес), просительном (Ектении). Драматургический потенциал клиросных циклов ограничен рамками контрастной драматургии. Данный тип драматургии не только не исключает симфонизированного развития, но предполагает его, поскольку в клиросных циклах функция обряда-действия осуществляется музыкальными средствами. Например, в Литургии В. Агафонникова номера объединяются в цикл с помощью лейтмотивной системы, тематических, тональных связей, чередования и взаимодействия контрастных образов.

В духовно-концертной музыке было выработано нормативное соотношение драматургии и композиции, ибо контрастный тип драматургии соответствует структуре клиросного цикла (даже симфонизированного), не «разрывая» его изнутри. Они взаимодействуют на паритетных основаниях, тогда как в светски-религиозной музыке драматургическая нагрузка на форму (клиросного цикла или малого песнопения) превышает её возможности, и форма начинает эволюционировать в сторону симфонического цикла (симфония-действие), духовного концерта-действия («Покаяние» В. Калистратова).

Четвёртый компонент художественного канона духовно-концертной музыки – мелодический фонд (древние распевы либо стилизованные под них мелодии) и музыкальный язык. Содержание песнопения отражает личное отношение автора к тексту и воплощается с помощью лексики, интонации, контекста. В духовно-концертных сочинениях используется музыкальный язык, генетически родственной церковному (тип звуковысотной системы, гармонии и фактуры, ритмической организации, интонационных моделей).

В светски-религиозной музыке действуют другие принципы, отличные от принципов художественного канона духовно-концертной музыки. Зачастую с духовно-концертной музыкой их роднит только интонационная основа древних мелодий. Остальные компоненты художественного канона представлены выборочно и в очень малой степени или не представлены совсем, либо интерпретированы в соответствии с принципами светского концертного искусства.

В светски-религиозной музыке типология, как правило, строится по тематическому признаку («первичная содержательная модель» по Н. Гуляницкой). Тематику светски-религиозной музыки, которая определяется литературными источниками – историческими, житийными, апокрифическими, – можно разбить на три большие группы по уровню «действия»: Вселенная (вечность), социум (земной мир), человеческая душа. Понятие «религиозное содержание» каждым автором раскрывается по-разному. Тип ценностной картины определяется через ключевые слова, семантические связи, христианскую символику, причём церковный язык воспринимается как сакральный. Разница между светски-религиозными и богослужебными текстами заключается в их адресате. В молитвословиях и псалмах содержится диалог с Богом, сопровождаемый традиционными для него психологическими состояниями покаяния и славословия. В остальных текстах, как правило, представлен не диалог, а рассказ, адресованный слушателю. Направленность на слушателя определяет господствующие типы коммуникации – монолог (философское размышление), диалог, полилог («Хождение Богородицы по мукам» Н. Черепнина), действие. Данная направленность также предполагает привлечение широкого спектра эмоций.

Второй компонент художественного канона – жанровая система – изначально светски-концертная, хранящая память об определённом соотношении, противопоставлении и развитии образов, что предполагает обновление жанров в результате симбиоза разных систем.

Иногда жанровое содержание и жанровая форма литургических сочинений вступают в конфликтные отношения, когда в литургическую «форму» вкладывается несоответствующее содержание и композитор на основе богослужебной композиции создаёт новый жанр. Примером могут служить «Братское поминовение» А. Кастальского, «Литургический концерт» Н. Сидельникова, многие песнопения и молитвы Г. Свиридова, А. Мурома, Д. Смирнова и т. д.

Третий компонент художественного канона – содержание, в котором наряду с хвалебными и призывательными текстами (и соответствующими типами песнопений) преобладают нарративные, драматические, патетические, апокалипсические, лирические эмоциональные состояния. По структуре содержания – преобладают сложные, многокомпонентные, полиобразные миксты, обычно укладываемые в сложную форму. Примеры – Духовные концерты А. Никольского, Духовный концерт и Псалмы Давида Н. Сидельникова, Псалмы Е. Подгайца.

В светски-религиозных сочинениях, генетически связанных с концертными жанрами, часто при-

меняется противопоставление образов добра и зла. В оппозиции своё – чужое, добро – зло, праведное – греховное, временное – вечное церковный стиль представляет позитивное начало и образы. Взаимодействие столь различных образов даёт композитору больше возможностей для использования драматургии конфликтного типа. Примерами служат «Хождение Богородицы по мукам» Н. Черепнина, «Жизнь и смерть Господа нашего Иисуса Христа» Э. Денисова, опера-оратория «Христос» А. Рубинштейна.

Другой вариант образного развития в светски-сакральных сочинениях – воплощение одного состояния, разворачивающегося на протяжении всего произведения, посвящённого человеческим страстям, представлен в духовных концертах и псалмах (Псалмы Е. Подгайца, Духовный концерт Н. Сидельникова). Для воплощения скорбей человеческих часто применяются подходящие для этой цели жанровые аллюзии (плача, траурного шествия, мелодекламации, жалобы, песен-страданий и т. д.).

Четвёртый компонент художественного канона, общий с духовно-концертной музыкой – мелодическая (интонационная) основа сочинения. Можно выделить сочинения, в которых привлекаются древние либо стилизованные под них распевы. Для музыкального языка светски-сакральных сочинений характерно использование отдельных компонентов церковного стиля (в качестве аллюзий). Чаще при-

меняются наиболее показательные и узнаваемые признаки – модели ритмической или фактурной организации.

Музыкально-языковой уровень духовно-концертной и светски-религиозной музыки строится на соединении древнего (церковного) и нового (духовно-концертного) пластов: западного (украинского, итальянского, немецкого), русского (крестьянского, городского, подгородного пластов), а также современного, представленного различными стилями и техниками, – додекафонией, сонорикой, авангардом (В. Ульянич, С. Губайдулина, Э. Денисов, А. Шнитке, Н. Каретников, Р. Щедрин, Е. Подгайц, В. Калистратов и др.).

Эволюция духовно-концертной музыки происходит параллельно с развитием церковной музыки, но если церковная музыка, связанная каноническими установками, остаётся неизменной в своей сущности, то духовно-концертная музыка при каждой смене исторического стиля приобретает современное эпохе звучание, вбирая новые особенности жанрового содержания, стиля, формы и музыкального языка. Гибкая и мобильная форма существования духовного творчества помогает ему адаптировать вечное содержание к меняющимся условиям современной жизни, а способность взаимодействовать с другими пластами музыкальной культуры позволяет ему оставаться востребованным.

Урванцева Ольга Александровна

доктор искусствоведения,
профессор кафедры теории и истории музыки
Магнитогорской государственной консерватории
им. М. И. Глинки.



Т. П. БАЛАНОВСКАЯ

Дальневосточный федеральный университет

УДК 783.2.01

БОГОСЛУЖЕБНО-ПЕВЧЕСКАЯ ПРАКТИКА СТАРООБРЯДЦЕВ БЕЛОКРИНИЦКОГО СОГЛАСИЯ ПРИМОРСКОГО КРАЯ*

История старообрядческого движения Дальнего Востока исчерпывающе представлена в работах приморских учёных – историков, краеведов; изучены этапы заселения, особенности быта и жизненного уклада как дореволюционного, так и советского периодов. В поле зрения находятся и современные события, связанные с возвращением на историческую родину семей – потомков первых переселенцев. На сегодняшний день дальневосточные учёные располагают обширным материалом о семейно-родовом и конфессиональном составе, быте, традициях, фольклоре старообрядцев в нашем регионе¹. Однако за весь этот период ни один

из исследователей не осветил вопросы, связанные именно с богослужечно-певческими традициями старообрядцев Приморья. В связи с этим в 2009 году была начата работа по сбору певческого материала в старообрядческих общинах края, включающая знакомство с общинами, посещение и аудиозаписи богослужений, изучение местных особенностей пения по нотированным сборникам и способов передачи певческой традиции. Первый этап исследования посвящён изучению богослужечно-певческой практики поповских общин. На юге Дальнего Востока в настоящее время таковыми являются общины Белокриницкого согласия².

Старообрядчество появилось на Дальнем Востоке около 150 лет назад. Территория Приморского края отошла к России в середине XIX столетия и с 1860 года стала активно осваиваться и заселяться выходцами из центральных областей России, Украины, Сибири и Забайкалья, немалую часть которых составляли крестьяне-старообрядцы. Переселенцам предоставлялись налоговые льготы, они освобождались от воинской повинности и не подвергались религиозному преследованию, что более всего привлекало староверов, целыми семейными кланами начавших переселяться в Приморье и осваивать его территории. К началу XX века на юге Дальнего Востока образовалась развитая старообрядческая цивилизация: существовало около 20 поселений, 3 монастыря, издавалась духовная литература, проводились ежегодные соборы. По данным В. В. Кобко, отличительной особенностью дальневосточного старообрядчества была конфессиональная неоднородность (беглопоповцы, Белокриницкое согласие, беспоповцы: часовенные, федосеевцы, токаревцы, поморское согласие, самокресты [6, с. 37]), а также особенности традиций, обусловленные территориальными различиями мест переселения.

Начиная с 20-х годов XX века, ситуация в крае изменилась. Советская власть подвергла старообрядцев многочисленным репрессиям: раскулачивание и коллективизация (благодаря своему трудолюбию

старообрядцы были самым зажиточным населением Приморья), религиозные преследования, расстрелы и ссылки после подавления крестьянского восстания на реке Бикин – все эти меры вынуждали оставшихся в живых искать тайные таёжные тропы в Китай и переходить границу.

Сегодня потомки приморских староверов, бежавших в те годы из России, живут в Австралии, Канаде, США, Бразилии, Уругвае, Боливии, Китае. В 50–80-х годах на территории края ещё функционировали немногочисленные беспоповские общины, но разрушение традиционного бытового уклада отрицательно сказалось на передаче духовной культуры и жизненных традиций новым поколениям: молодёжь уходила, общины «старели».

Возрождение старообрядческих поповских общин Белокриницкого согласия (беспоповцев в тот период этот процесс не затронул) началось в 1992 году. В поисках истинной веры в старообрядчество пришли молодые образованные неопиты, их усилиями были созданы и зарегистрированы новые общины. Имеются данные о том, что проводились съезды мирян древлеправославных общин Приморского края, выходил альманах «Алтарь России», издавался журнал Совета Съезда древлеправославных общин Приморского края «Дальневосточный старообрядец», прошел Первый Дальневосточный епархиальный съезд. С помощью старообрядческой диаспоры из

* Работа выполнена при поддержке программы Министерства образования РФ «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России».

Канады был построен храм во имя Покрова Пресвятыя Богородицы в Хабаровске [4, с. 251–253]. Однако в 2007 году в Дальневосточной епархии РПСЦ³ произошёл раскол, в результате которого часть общин распалась, прекратилась издательская и общественная деятельность.

В советский период из-за отсутствия священства и регулярного богослужения певческая традиция в поповских общинах края была утрачена. В настоящее время в возрождающихся общинах Белокрыницкого согласия постепенно идёт процесс её восстановления, но в условиях удалённости от певческих центров и отсутствия опытных мастеров церковного пения возникает проблема идентичности древнего напева, степени его сохранности, возможности привнесения элементов, инородных для старообрядческой певческой культуры.

Учитывая нынешнюю непростую ситуацию с составом общин, необходимо было выяснить, в какой степени современная певческая богослужебная практика общин Приморья соответствует древнему канону, каковы особенности певческого наполнения богослужения в различных общинах края, есть ли общие черты и отличия в пении. Нас интересовало, имеются ли в общинах носители певческой традиции, каковы способы и каналы передачи знаний, певческих навыков и традиций исполнения песнопений. Важной задачей представлялось также выявление закономерностей сохранения напева, сравнение его устной и письменной форм, сопоставление вариантов одного напева в разных общинах⁴.

В настоящее время на территории Приморского края действуют две общины Белокрыницкого согласия, имеющие храмы и регулярно совершающие богослужения: Свято-Никольская община Владивостока, которую окормляет приезжающий из Хабаровска иерей Александр Чукаленко и община во имя преп. Сергия Радонежского в пос. Врангель с постоянным священником о. Константином Лунёвым. В богослужебной практике этих общин можно обнаружить как общие, так и различные черты, обусловленные разной степенью реализации в общинах седмичного и годового богослужебных циклов. Согласно древнему уставу, в общинах сохраняются все разделы суточного богослужения: вечерня, павечерница, полунощница, утренняя, часы, литургия. Однако, ввиду того, что хабаровский иерей о. Александр не имеет возможности постоянно служить во Владивостоке, часто богослужения в Свято-Никольской общине проходят в отсутствие священника. В этом случае используется «чин мирян и иноков без священноинока», чинопоследование службы претерпевает некоторые изменения и приближается по структуре к беспоповскому богослужению.

Служение без священника исключает большинство произносимых им литургических текстов, или же их произносит чтец. Значительно обедняется ритуальная сторона богослужения, из него исключают-

ся символические действия священника (великий и малый вход, каждение, священнодействия в алтаре). Эти изменения отражаются на составе певческого наполнения службы: упраздняются респонсорное пение в ектениях и некоторые песнопения литургии (Херувимская песнь, евхаристический канон и т. д.), литургия заменяется редуцированным вариантом – обедницей. Обедница включает в себя изобразительные антифоны, прокимен, предваряющий чтение Апостола и само чтение, Аллилуйя со стихами аллилуария, чтение Евангелия, песнопение «Достойно есть» или задостойник праздника после 33 псалма.

В общинах имеются богослужебные книги: Окай (Октоих) певческий, Праздники, Певческие Триоди, Ирмосы (Ирмологий), Обедница, Обиход. В основном, это репринтные издания, а также дореволюционные богослужебные книги, хранившиеся в старообрядческих семьях и переданные в дар общинам.

Богослужение в обеих общинах отличается чинностью, неспешностью, динамической ровностью певческого звука. В общинах сохранены основные вокальные формы реализации богослужебного текста. Наиболее устойчиво функционируют пение по напевке, на осмогласную погласицу, однако отсутствуют пение на подобен и самогласны. Основные отличия в певческой практике общин обусловлены различным уровнем певческой и литургической грамотности прихожан.

Современная община Владивостока продолжает духовные традиции Свято-Никольской общины, уничтоженной в 1932 году, хотя состав её полностью обновился. В настоящее время членами общины являются и потомки древних старообрядческих родов, и старообрядцы-беспоповцы, перешедшие в Белокрыницкое согласие, и переселенцы из других регионов, сохранившие в памяти «свои» варианты многих напевов, заметно отличающиеся от местных традиций. Большинство прихожан – женщины преклонного возраста; во время богослужения поют все, постоянного головщика нет, его функции выполняют более опытные певчие.

Манера подачи звука в пении близка народной: открытое, плотное грудное звучание, дикция, близкая разговорной речи. Звуковысотный диапазон песнопений небольшой, в пределах октавы, и находится в нижнем и среднем регистрах певческих голосов: от ля малой до ля первой октавы. Все песнопения исполняются в унисон. Отступления от него бывают только в случае незнания напева некоторыми прихожанами.

Как было установлено, основу богослужебного пения Свято-Никольской общины заложил епископ Силуян (Килин) из Новосибирска, один из старейших по хиротонии старообрядческих иерархов, который в период становления Дальневосточной епархии занимался обучением пению членов общин городов Владивостока, Хабаровска, Большого Камня, посёлка Врангель. Епископ Силуян является потомком древнего старообрядческого рода, он с детства обучался крью-

ковому пению у опытных наставников Новосибирска – одного из крупнейших центров старообрядчества, – сохранивших преемственность традиций древнего уставного пения. Значение его деятельности в возрождении богослужбной практики старообрядцев края трудно переоценить. Однако, в условиях устной формы бытования и отсутствия постоянного руководства Владыки, большинство напевов в Свято-Никольской общине не сохранились в первоначальном виде и были подвержены некоторым изменениям.

Иная ситуация – в общине во имя преп. Сергия Радонежского посёлка Врангель. Это новая община, состоящая из более молодых прихожан, в основном, неопитов, принявших крещение в зрелом возрасте. На клиросе есть постоянный головщик – Анна Васильевна Харламова (35 лет), уроженка города Калачна-Дону. Она происходит из потомственной старообрядческой семьи, имеет начальное музыкальное (4 года обучения музыке в педагогическом колледже) и высшее педагогическое образование. Занимаясь самостоятельно по печатным «Азбукам» и учебному «Октоиху», Анна освоила крюковую нотацию. Но, по её словам, когда уже были выучены крюки и их значения, петь она сразу не смогла, поскольку нужны были образцы («Когда я слышу образцы, я понимаю, как это всё исполняется и могу воспроизводить»). Используя аудиозаписи различных старообрядческих хоров и исполнителей, а также общаясь непосредственно с носителями певческих традиций города Калачна-Дону и известного старообрядческого села Старая Добруджа (Молдавия), она освоила певческую манеру и стала, как наиболее опытная певчая, головщицей клироса общины во имя преп. Сергия. Вместе с Анной на клиросе поют и читают её старшие дети (шестнадцатилетний сын и четырнадцатилетняя дочь), а также несколько прихожан, которым она передаёт свои знания основ крюковой нотации. Они поют ровным, прикрытым звуком, в унисон, Анна управляет с помощью указки, «прорисовывая» изгибы мелодии. Тесситуру и высоту начальных тонов распева головщица выбирает, основываясь на голосовых возможностях певчих: «У меня высокий голос, но я беру пониже, чтоб всем было удобно». Поют по крюкам, напевкой, на глас, а «на праздник можем Херувимскую демеством спеть».

Используя фонографические записи еп. Силуяна, Анны Харламовой и богослужений Свято-Никольской общины, нами был произведён сравнительный анализ песнопения «Святый Боже» («Трисвятное») с целью выявления степени сохранности в Свято-Никольской общине напева, воспринятого от носителя традиции – еп. Силуяна, и сравнения этих вариантов напева с вариантом Анны Харламовой, самостоятельно расшифровавшей пометную запись. «Святый Боже» («Трисвятное») входит в состав и литургии, и обедницы и было выбрано потому, что это одно из самых регулярно исполняемых и «впетых» песнопений, мелодические и

интонационные составляющие которого достаточно прочно закреплены в сознании певчих (пример № 1).

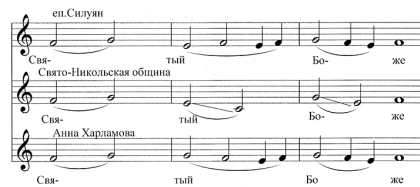
Пример № 1 «Трисвятное». Фрагмент из «Обедницы знаменного и демественного роспева с архиерейским служением»⁵




По текстовой и музыкально-знаковой структуре песнопение «Святый Боже» («Трисвятное») делится на 4 мелодические строки:

Святый Боже / святой крепкий / святой безсмертный / помилуй нас (пример № 2).

Пример № 2 1-я строка «Святый Боже»



При сравнении вариантов исполнения первой строки еп. Силуяна и Анны Харламовой обнаруживаются расхождения в исполнении знака «стрела мрачная». В приведённом выше примере № 1 он приходится на 2-й слог слова «святой» в первой, второй и третьей строках. Согласно «Азбуке знаменного пения» Л. Ф. Калашникова, знак «стрела мрачная» должен интонироваться, как «2 звука по 1/2 вверх» [5, с. 19]. Обозначение 1/2 относится к длительности и подразумевает движение половинными долями [5, с. 3]. Кроме того, слева от знамени находится помета , указывающая на то, что верхним звуком в данном мелодическом построении будет «фа низкое» [5, с. 9]. Значит, точный вариант исполнения данного знамени – восходящее движение двумя половинными к звуку фа (ми–фа) – обнаруживается только у еп. Силуяна. Анна Харламова ошибается в исполнении начального тона на том же звуке, а в варианте Свято-Никольской общины данный мелодический оборот звучит в виде нисходящего портамента⁶ от основного тона ми знака «стрела мрачная» к звуку до.

Следующее далее сочетание знаков крюк и столица с очком [5, с. 10–11] в варианте Свято-Никольской общины также звучит в виде «скользящего»

вниз хода от основного тона соль к конечному тону *ми*, при этом теряется ритмическая структура напева, а трёхзвучный развод превращается в подобие опевания конечного тона строки. Последовательно спетые таким образом терции *ми-до* и *соль-ми*, образуют трезвучие, тяготеющее по принципу доминанты к разрешению в *фа* (конечный тон строки), что характерно для музыкальной традиции Нового времени, но противоречит ладовой организации знаменного распева, в котором системы устойчивости тонов не имеют аналогии ни с одним из диатонических ладов, в том числе и с мажором или минором (пример № 3).

Пример № 3 2-я строка «святой крепкий»

В строках «святой крепкий» (пример № 3) и «святой бессмертный» (пример № 4) сохраняются уже описанные в первой строке расхождения в исполнении, что говорит об устойчивости выявленных искажений напева.

Пример № 4 3-я строка «святой бессмертный»

Пример № 5 4-я строка «помилуй нас»

В четвёртой строке «помилуй нас» (пример № 5) варианты Анны Харламовой и еп. Силуяна полностью совпадают. Несколько расхождений имеются в варианте Свято-Никольской общины. Во-первых, ритмические: над первым слогом слова «помилуй» стоит знак «стопица», обозначающий по Л. Ф. Калашникову, «1 звук $\frac{1}{2}$ » [5, с. 11], а не целую дли-

тельность, как в варианте общины. В этом же слове второе знамя на слог *ми* – «стрела светлая с борзой пометой» обозначает движение на «3 звука вверх: 1-й и 2-й звуки по $\frac{1}{4}$, 3-й звук в $\frac{1}{2}$ » [5, с. 20], а в варианте Свято-Никольской общины третий звук исполняется в два раза длиннее. Кроме того, этот же знак «стрела светлая с борзой пометой», приходящаяся на последний слог слова «помилуй», сокращается, и вместо движения вверх на три звука (*ми-фа-соль*) звучат два звука (*ми-соль*). Очевидно, что правильное исполнение знака «стрела мрачная с борзой пометой» не известно певчим.

При анализе вариантов аудиозаписи некоторых других песнопений в исполнении епископа Силуяна и фрагментов богослужения в Свято-Никольской общине обнаружилось, что при сохранении опорных тонов и основной интонационной структуры напева, в пении Свято-Никольской общины происходят упрощения в исполнении мелодических оборотов. Характерны «рыхлость» и неустойчивость зоны звука, использование глиссандирующих приёмов (при смене дыхания, заполнении нисходящего скачка, плавном смещении звуковысотности при поступенном движении), свойственные фольклорной манере исполнения. Стилиевые черты музыки Нового времени в богослуженном пении Свято-Никольской общины проявляются в использовании элементов мажоро-минорной ладовой организации, фрагментарной опоре напева на простейшие гармонические функции (движение по звукам трезвучий), в результате чего создаётся ощущение ладовой устойчивости и ладового наклона напева, не имеющего отношения к знаменной традиции. У головщицы общины преп. Сергия Радонежского Анны Харламовой эти недостатки отсутствуют, хотя исполнение не всегда абсолютно точное. К сожалению, опыт Анны пока является исключением из общего невысокого уровня певческой культуры членов общины. Однако предпринимаемые ею попытки обучения детей прихожан, привитие им навыков крюкового пения в будущем могут принести свои плоды.

Таким образом, наблюдая с 2009 года за возрождением богослуженной жизни в общинах Белокриницкого согласия Приморья, можно заметить положительную динамику в активизации певческой практики: в богослужении используются все основные вокальные формы исполнения литургических текстов, замечен интерес к освоению древнего крюкового пения. Но пока рано говорить о возрождении певческой традиции, скорее речь идёт о попытках её реконструкции – не всегда успешных. Об этом свидетельствуют процессы изменения напева, упрощения его, что можно объяснить отсутствием певческого и богослуженного опыта у большинства членов общины, слуховой инерцией, удерживающей певчих в музыкальной сфере бытового пения, в самой манере пения заметно влияние фольклорной традиции.

Дальнейшая перспектива начатой работы видится в продолжении наблюдений за процессами реконструкции певческих традиций в общинах старообрядцев-поповцев, а также в изучении певческих традиций семей старообрядцев-беспоповцев, вернувшихся на Дальний Восток из Уругвая и Бо-

ливии. В этих семьях сохранился язык, быт и традиционный уклад жизни дореволюционной старообрядческой семьи и велика вероятность сохранения богослужебно-певческих традиций, в силу большей преемственности в передаче опыта молодому поколению.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. работы Ю. В. Аргудяевой: [1; 2], В. В. Кобко: [6].

² Белокриницкое согласие – наименование старообрядцев, приемлющих белокриницкую иерархию. Это иерархия Старообрядческой церкви, восстановленная в полноте трёх священных чинов (диаконство, пресвитерство и епископство) в 1846 году в с. Белая Криница (ныне Черновицкая область Украины, в то время – территория Австрийской империи) путём присоединения к старообрядчеству митрополита Босно-Сараевского Амвросия.

³ Русская Православная Старообрядческая церковь.

⁴ Изучению локальных традиций старообрядческой певческой культуры посвящены работы Т. Г. Федоренко [13], М. В. Макаровской [7], Л. Р. Фаттаховой [12], В. Х. Назаровой [8], И. В. Полозовой [10] и др., имеющие большое значение для осмысления и анализа полученного в нашем регионе ма-

териала. Методологической основой для автора статьи послужила монография Е. Б. Смилянкой и Н. Г. Денисова [11], представивших методику полевой работы по изучению старообрядческого певческого искусства, а также диссертация Н. Г. Денисова «Старообрядческая богослужебно-певческая культура (к проблеме типологии)» [3]. Одним из ведущих для нас стал метод лонгитюдного исследования, предложенный Н. Г. Денисовым [3, с. 5–6], предполагающий длительное и систематическое изучение одного и того же локального сообщества, позволяющее выявить изменчивость и устойчивость тех или иных традиций.

⁵ Пример приводится по изд.: [9].

⁶ Портamento в примере обозначено с помощью прямой черты от верхнего звука к нижнему.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аргудяева Ю. В. Старообрядцы на Дальнем Востоке России. – М., 2000.

2. Аргудяева Ю. В. Этническая и этнокультурная история русских на юге Дальнего Востока России (вторая половина XIX – начало XX в.). Кн. 1. Крестьяне. – Владивосток: ДВО РАН, 2006.

3. Денисов Н. Г. Старообрядческая богослужебно-певческая культура: к проблеме типологии: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. – СПб., 2010.

4. Елисеев Е. Е. Этапы восстановления Дальневосточной епархии Русской Православной Старообрядческой Церкви в конце 90-х годов XX в. // Старообрядчество: История. Культура. Современность: матер. 5-й науч.-практ. конф. – М., 2000. – С. 247–258.

5. Калашников Л. Ф. Азбука церковного знаменного пения. – М., 1915.

6. Кобко В. В. Старообрядцы Приморья: история, традиции (середина XIX – 30-е гг. XX в.). – Владивосток, 2004.

7. Макаровская М. В. Своеобразие Липованской богослужебно-певческой традиции // Старообрядче-

ство: История. Культура. Современность: матер. 6-й науч.-практ. конф. – М., 2002. – С. 380–390.

8. Назарова В. Х. Певческое искусство старообрядцев Забайкалья. – Улан-Удэ: ВСГАКИ, 2008.

9. Обедница знаменного и демественного распевания с архиерейским служением. 1-е изд. – Киев: Знаменное пение, 1909.

10. Полозова И. В. Церковно-певческая культура саратовских старообрядцев: формы бытования в исторической перспективе. – Саратов: Саратовская гос. консерватория, 2009.

11. Смилянская Е. Б., Денисов Н. Г. Старообрядчество Бессарабии: книжность и певческая культура. – М.: Индрик, 2007.

12. Фаттахова Л. Р. Традиции духовного пения старообрядцев Кузбасса: дис. ... канд. искусствоведения. – Новосибирск, 2002.

13. Федоренко Т. Г. Забайкальское старообрядчество: книжные традиции и современная певческая практика: дис. ... канд. искусствоведения. – Новосибирск, 1995.

Балановская Татьяна Павловна

ассистент кафедры культурологии и искусствоведения
Дальневосточного федерального университета



Ю. М. ЛЕМЯСЕВА

Российский институт истории искусств

УДК 783.2

О СОВРЕМЕННОЙ ПЕВЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ ПЮХТИЦКОГО УСПЕНСКОГО ЖЕНСКОГО МОНАСТЫРЯ

В настоящее время в музыкальной науке возрастает интерес к изучению русской монастырской певческой культуры. Как правило, исследователи обращаются к рукописным источникам – памятникам древнерусского певческого искусства, центрами которого были монастыри¹. Кроме того, появляются и работы по изучению устной церковно-певческой традиции, существующей в настоящее время². В данной статье рассматривается современная певческая традиция Пюхтицкого Успенского женского монастыря.

Монастырь, основанный в 1891 году в Эстонии, не закрывался со дня своего основания. Певческая традиция Пюхтицкого Успенского женского монастыря интересна своей непрерывностью. И сейчас ещё живы насельницы монастыря – схимонахини, монахини, которые застали первых сестёр обители. Здесь бережно хранятся старинные ноты, написанные от руки при свете лучины, – связующее звено между первыми певчими монастыря и нашими современниками. В Пюхтицком монастыре особая манера пения на богослужениях (на праздничных и повседневных службах она разная), своеобразный богослужебный певческий репертуар (интересно не только то, что исполняют на пюхтицком клиросе, но и в каких обработках). Своеобразно происходит освоение певческой монастырской традиции младшим поколением.

В основе всей монастырской жизнедеятельности заложена система послушаний. Приготовление пищи, уборка помещений, сельскохозяйственные работы, церковное пение и чтение – в монастыре всё это разнообразны послушания. Одно из них – пение на клиросе. «Клиросное послушание» сложное и ответственное, оно занимает особое место в монастыре. Это объясняется участием певчих в богослужении. «Поя – служи! Служа – пой!» – так определял монастырское церковное пение Архимандрит Матфей (Мормыль), регент Троице-Сергиевой Лавры³.

Иерархическое устройство в жизни монастыря не случайно. Законы возрастания в духовной жизни, описанные в трудах святых отцов, например, в «Добротолюбии»⁴, говорят о постепенности и неспешности подъёма по ступеням духовного совершенствования. И в женском, и в мужском монастыре существуют три основные ступени для восхождения по духовной лестнице. Сначала человек становится послуш-

ником и проходит общие послушания – сельскохозяйственные работы, работы на кухне, в монастырских гостиницах и т. д. Это своеобразная монастырская «школа». Переходная степень между послушником и монахом – «рясофор» («рясоношение»), иногда называется иночество. Отличается от послушника монашеским одеянием, но без произнесения обетов. Вторая ступень – это малая схима (мантейное монашество). Над постригаемым в малую схиму совершается «чин последования в малую схиму», в продолжение которого произносятся три обета: «послушания», «целомудрия» и «нестяжания». Последняя ступень, степень совершеннейших – великая схима – «...есть не что иное, как принятие Креста и смерти, есть образ совершеннейшего отчуждения от Земли, есть образ смерти и предначалия иной горней жизни»⁵. Обеты при постриге в высшую степень монашества великую схиму повторяются в несколько изменённой форме. К монашескому одеянию добавляется куколь и аналав.

Соблюдение монашеской иерархии на клиросе во время богослужения заключается в очередности, согласно которой певчие идут под благословение игумении перед службой, на елеопомазание и на сход на середину храма в конце вечерней службы. Первыми идут насельницы более высокого чина, и те, кто дольше находится в постриге. Так проявляется уважение насельниц к «старшим по званию».

Послушница, которая только пришла в монастырь, даже обладая всеми необходимыми музыкальными данными для пения на клиросе, не прошла монастырскую «школу», не имеет опыта многих монастырских послушаний и опыта общения в коллективе. В монастыре во время выполнения послушаний вырабатывается навык этого общения, который в монастырской жизни необходим и имеет свои особенности, часто противоречащие особенностям светского коллективно-общения.

Во время пения на клиросе в монастыре тоже есть своя иерархия. Можно сказать, что на клиросе у каждого певчего, в зависимости от его способностей, музыкального образования и характера, – своя роль⁶. В Пюхтице обычно поют на четыре голоса⁷. Партии пюхтицкого хора названы по образцу партий мужского хора: дискант, альт, тенор, бас. В каждой партии есть ведущий голос. Если ведущих два или три, всё равно первенство уступается кому-то одному, за которым все певчие «идут», его внимательно слушают, к нему подстраиваются.

В настоящее время в Пюхтицком монастыре два клироса: левый и правый. Они различаются по функции, по составу певчих, по степени сложности исполняемого репертуара. Правый клирос можно назвать «концертным». Певчие этого клироса отличаются профессионализмом: каждая певчая может самостоятельно «держат» свою партию, петь

в очереди, и при отсутствии основного ведущего вести свою партию. Ведущая правого клироса должна обладать очень хорошей музыкальной памятью, хорошим слухом, сильным голосом и приятным (красивым) тембром. Кроме этого, у певчей должна быть практика пения на клиросе и знание нотной грамоты, умение читать ноты с листа, чтобы петь и малознакомые песнопения. Ведущие «воспитываются» в монастыре.

Пение, а в особенности управление хором, – это большая ответственность. Вообще, есть прямая взаимосвязь между тем, как человек поёт (если у него есть талант, способность к пению), и его характером, состоянием души и даже духовным состоянием. Такие качества хорошего певчего, как активность, внимательность, ответственность говорят о возможности этого человека проявлять хорошо себя и на других послушаниях. В Пюхтице профессиональная певчая, ведущий голос, часто является старшей сестрой на других послушаниях – на пчельнике, на цветах, на заготовках продуктов на зиму, поэтому время от времени возникают «накладки» в послушаниях: например, когда лучшая певчая опаздывает на службу из-за того, что готовит украшения из цветов к встрече митрополита.

Не всегда ведущая певчая становится регентом, управляет будничной чередой или праздничным хором. Чтобы стать в монастыре регентом, нужны также несколько условий: смелость характера, большая певческая практика, хорошая музыкальная память и другие музыкальные способности, знание богослужебного устава; желание, стремление быть регентом. В большом монастыре из-за многих работ возникает нехватка людей – насельниц для выполнения тех или иных необходимых работ. Бывает, что певчие отправляются на послушания (например, на скотный двор, на сенокос для замены какой-нибудь сестры). В таких случаях на клиросе остаётся костяк, который способен спеть на воскресной или праздничной службе.

Следующий «разряд» певчих на правом клиросе – это те певчие, которые поют чисто, умеют подстраиваться под ведущую, но ведущими не являются. Их можно было бы назвать «исполнители своего дела». Они бывают разных категорий: более способные и опытные, и – менее. Более способные из них могут петь самостоятельно свою партию в очереди и при необходимости становятся ведущими⁸.

На левом клиросе Пюхтицкого монастыря также есть ведущие певчие. Они часто не отличаются знанием музыкальной грамоты, но у них большой опыт клиросного пения, они крепко знают свою партию, следят за указаниями регента. Нам приходилось наблюдать здесь таких ведущих певчих, которые «вели неизвестно куда», строй ансамбля понижался. Для остальных певчих было мукой петь с такими веду-

щими, но это был для них «урок терпения и смирения»⁹. Звучание же хора от этого страдало.

Возраст монахинь и время, проведённое ими в монастыре, также очень важны для осмысления церковной службы. Молодые послушницы и опытные монахини по-разному воспринимают и саму службу, и пение. В монашеском опыте, как и в опыте жизни мирского человека, со временем проходят некоторые этапы, ступени. О разном своём отношении к церковной музыке в зависимости от степени воцерковления пишет Блаженный Августин: «И, однако, я вспоминаю слёзы, которые проливал под звуки церковного пения, когда только что обрёл веру мою; и хотя теперь меня трогает не пение, а то, о чём поётся, но вот – это поётся чистыми голосами, в напевах вполне подходящих, и я вновь признаю великую пользу этого установившегося обычая. Так и колеблюсь я, – и наслаждение опасно, и спасительное влияние пения доказано опытом. Склоняясь к тому, чтобы не произносить бесповоротного суждения, я всё-таки скорее одобряю обычай петь в церкви: пусть душа слабая, упиваясь звуками, воспрянет, исполняясь благочестия. Когда же со мной случается, что меня больше трогает пение, чем то, о чём поётся, я каюсь в прегрешении; я заслужил наказания и тогда предпочёл бы вовсе не слышать пения»¹⁰.

Пожилые певчие пюхтицкого левого клироса, в основном басы, особо расставляют приоритеты на клиросе, у них своё отношение к пению. Поют басы в основном по памяти и по слуху. Для них главное – молитва. А музыкальное оформление важно, но отходит на второй план. Особенное значение в песнопении певчие левого клироса уделяют слову, его смыслу¹¹.

Другой разряд певчих на левом клиросе – обучающиеся. Они иногда совсем не знают нот, не имеют певческого опыта. Это новые насельницы, которых прослушивает регент, устанавливает, есть ли способность к пению и направляет их в определённую партию. Больше всего «учеников» в теноровой партии, так как там тесситура наиболее удобна для развития певческих навыков. «Ученики» редко попадают на клирос. Их не всегда отпускают с основных послушаний. Но бывает так, что человек поёт на клиросе много лет, достаточно регулярно посещает службы, а крепко держать партию так и не может. Чаще всего это происходит от внутреннего нежелания самого певчего совершенствоваться в клиросном послушании, а также от недостатка способностей к пению.

И ещё надо сказать об одной группе певчих, которые поют и на правом, и на левом клиросе. Это приезжие, паломники. Иногда это те люди, которые собираются уйти в монастырь. Если человек у себя дома поёт в церкви на клиросе и, приезжая в монастырь как паломник, трудится, выполняет раз-

личные послушания, то есть вероятность того, что при желании ему разрешат приобщиться и к клиросному послушанию в монастыре. Возможно, он будет даже полезен на клиросе, где иногда летом (в сезонные сельскохозяйственные работы) не хватает певчих.

Пюхтицкий монашеский хор – это не концертный коллектив, хотя участие в концертах, фестивалях не исключается. И подходы в воспитании певчих, соответственно, другие. Специального *регулярного* обучения вокалу и церковному пению для всех певчих в монастыре нет. Спевки проводятся редко, в основном перед большими праздниками, – такими, как Рождество Христово, Пасха, Успение Пресвятой Богородицы.

В монастыре запоминание музыкального материала в основном происходит естественно, в процессе исполнения песнопений на службе. Регент правого клироса рассказывает: «...новеньким дают время пообслушаться в хоре, проявивших музыкальные способности ставят петь череду. Так накапливаются знания и опыт». Отсутствие репетиций и специального обучения также сближает пюхтицкое пение с традиционным звукотворчеством. У традиционных исполнителей тоже, как правило, нет репетиций. Не бывает репетиций и в природе. Вот что ответила регент пюхтицкого хора на вопрос о постановке голоса у певчих монастыря: «Монастырь должен заниматься не столько постановкой голосов, сколько “постановкой” душ, и духовное возрастание стоит на первом месте. Учиться прежде надо не пению, а терпению».

В Пюхтицком монастыре существуют специальные «действия», которые совершают певчие. В храме перед тем, как идти на клирос, каждая певчая подходит к главной святыни монастыря – чудотворной иконе Успения Божией Матери. Она крестится, делает поясной поклон, оборачивается к стоящим в храме, кланяется игумении и насельницам монастыря. Поднявшись по ступенькам на клирос, певчая крестится, делает поклон у иконостаса, затем кланяется тем сёстрам, которые уже на клиросе, и говорит: «Благословите!»¹². Непосредственно перед службой, когда все певчие собрались, регент обращается к ним и говорит: «Сестры, молимся!» Все совершают три крестных знамения с поясными поклонами, затем становятся кружком – как поют – и кланяются друг другу, опять произнося: «Благословите!» Так устанавливается контакт среди певческого коллектива – певчие испрашивают друг у друга благословение на пение – участие в богослужении. Вообще, все сёстры монастыря, всегда, когда приходят на какое-то послушание, должны прочитать Иисусову молитву¹³ и сказать «Благословите!»¹⁴

Считается, что в монастыре стройное пение без ошибок – не самоцель. Главное – достойно про-

славить Христа. Это невозможно, если нет мирного состояния, любви. И. А. Чудинова в своей книге «Время безмолвия. Музыка в монастырском Уставе» пишет: «В противоположность артистизму, концертности (соревновательности), стремлению выделиться и завоевать первенство, в монашеском искусстве утверждается идеал певческого “унисона” – “смирненного” состояния поющего ... Без обретения мирного состояния “кротости и смирения”, без “смирномудрия” невозможен певческий унисон – внутреннее и внешнее согласие и единение всех “предстоящих и молящихся” в храме...»¹⁵. Сёстры составляют «тело» монастыря. Они сёстры во Христе. На клиросе важно певческое общение. «Певческое молитвенное “согласование” понимается как единение личности в своём сердце с самим собой и другими»¹⁶. Важно ощущение *любви* в пении. Часто регент говорит: «Сёстры, дружнее!» Петь дружно – это значит внутренне воспринимать певческий коллектив как одно целое.

Если у певчих случаются ошибки на клиросе, старшая сестра – регент отправляет делать «поклон Божией Матери» – земной поклон перед чудотворной иконой Успения Пресвятой Богородицы. Таким образом, те певчие, которые ошиблись, просят прощения.

Одним из факторов, влияющих на формирование своеобразия монастырской традиции в целом, а также особенностей певческой практики монастыря, является месторасположение обители, окружающая её природная среда. Пюхтицкий монастырь находится между Финским заливом и Чудским озером, среди живописных полей, равнин, лесов и рощ, вдали от городов, шумных дорог. Монастырь расположен на Пюхтицкой горе, что в переводе с эстонского значит «святая». Недалеко от монастыря находится живоносный источник, который по преданию забил в XVI веке на месте явления Богородицы эстонским пастухам. Тогда же у древнего дуба, недалеко от чудесного явления была обретена икона Успения Божией Матери – главная святыня монастыря. Дуб, у которого была найдена икона, сохранился до сих пор.

Единство с природой отражается во всей монастырской жизни. Певческая манера, тембр, артикуляция певчих в Пюхтице напрямую связаны с местоположением монастыря и с прохождением насельниц монастырских послушаний.

Изначально Пюхтицкий монастырь подразумевался как «сельскохозяйственный», то есть, сёстры монастыря сами трудились на полях и огородах, работали на скотном дворе, выполняли другие послушания. И сейчас в монастыре есть поля, засеянные разными культурами, огороды, скотный двор, пасека¹⁷. Послушание на скотном дворе в монастыре – одно из самых физически тяжёлых. Считается, что тяжёлый труд имеет нравственное значение: «Чёр-

ные послушания в монастыре необходимы, как молотило в гумне, сокрушая соломой, отделяет зерно, а плевелы относятся ветром, так и телесные труды, да ещё под руководством другого, скоро выводят из монашеского общества людей легкомысленных и к иноческой жизни неспособных»¹⁸.

Часто на скотный двор отправляют новеньких послушниц – во-первых, чтобы испытать твёрдость желания остаться в монастыре, несмотря на трудности, а во-вторых, чтобы новоначная послушница влилась в монастырскую жизнь и через общение с природой, монастырскими животными¹⁹. В монастырь обычно приходят городские жительницы, привыкшие к другой жизни, другому ритму. Природа «настраивает» человека на нужный лад, помогает отбросить лишнее, лицемерное, очиститься. Выполняя послушание на скотном дворе, инокини учатся общаться с животными, заботиться о них. Послушницы и монахини, живущие на скотном дворе, редко попадают на богослужения из-за большого объёма работ. Но эти работы помогают насельницам монастыря приобрести необходимые монахиням качества, которые и будут в дальнейшем характеризовать отличие их монашеской деятельности от мирской.

Интересно, что некоторые послушницы играют на флейте во время выгона скота. Рассказывают, что в 80-е годы старец протоиерей Николай Гурьянов, приезжавший в Пюхтицу, благословил послушниц на поле использовать флейту. Считается, что и о. Иоанн Кронштадтский благословлял идти с флейтой впереди стада. Практика игры на флейте влияет на пение пюхтицких насельниц на клиросе – формируется необходимое певчим дыхание. Имеют значение также громкие выкрики сестёр, пасущих стадо, – чтобы собрать всех животных, послушница или монахиня должна соответствующим образом огласить пространство. Работая на пастбище, насельница учится «посылать» звук своего голоса вперёд, а этот навык в дальнейшем пригождается ей на клиросе. Здесь же вырабатывается твёрдость характера, которая тоже необходима при пении.

На территории монастыря в Пюхтице построена часовня в честь Георгия Победоносца. В особые, праздничные дни, продолжая общерусские крестьянские традиции, например, на Георгиев день (6-е мая), на скотный двор приходит священник, певчие, все насельницы, которые трудятся на скотном дворе. Там совершается крестный ход²⁰ – благословение полей и обход всех помещений с иконой Георгия Победоносца²¹ – покровителя скотоводства и земледелия.

Важной составляющей монастырской жизни являются крестные ходы, которые наполняют соборной молитвой природные просторы. Традиция крестных ходов родилась ещё в древней Церкви и на протяжении веков оставалась неотъемлемой ча-

стью церковной истории, потому что в крестных ходах проявляется одно из главных свойств русской верующей души – общинное мышление. Особенно ощущается оно в монастырской жизни.

В Пюхтице совершаются два типа крестных ходов. Первый тип проходит по Уставу: в престольные праздники, на Пасху и в особо почитаемые праздники духовенство, певчие и верующие с иконами обходят вокруг храма с молитвословиями. Второй тип – это протяжённые крестные ходы. К ним относятся крестные ходы на живоносный источник в праздник Успения Божией матери (28 августа), в праздник Происхождения (изнесения) Честных Древ Креста Господня (14 августа). Кроме того, в день памяти святителя Николая совершается крестный ход к часовне, построенной в честь этого святого неподалёку от монастыря. Самый протяжённый крестный ход – из Ильинского скита (Васьк-Нарва), где в древности хранился чудотворный образ Успения Пресвятой Богородицы, до монастыря (всего около 30 км). Он совершается перед престольным праздником монастыря, 26-го августа. В продолжение крестных ходов все участники молятся, певчие поют акафисты, пение и молитва наполняет всё пространство, по которому проходит крестный ход.

Пюхтицкие монахини говорят, что «нервные клетки восстанавливаются в Пюхтице». Действительно, монастырь – это именно то место, где душа человека приближается к своему естественному состоянию. Здесь иннок обретает гармонию с природой, гармонию с другими людьми и гармонию внутри себя. Приобщение к монастырской жизни происходит постепенно. Важным фактором здесь становится и стремление к молитве, ангельскому состоянию, в подражании которому и заключается смысл жизни в монастыре. Для этого необходимо очиститься, освободиться от греха, придти в естественное состояние свободы. И во многом помогает этому общение человека с природой. В природе не бывает ничего лишнего, напускного, лицемерного. Всё уравновешено и естественно. Таков же и идеал клиросного пения в монастыре.

Есть такое выражение – душа поёт. Пение – это естественное состояние души, очищенной от греха. «Петь надо не слухом, а духом» – такую задачу перед собой ставят монастырские певчие. «Упразднись и пой» – этими словами регент Пюхтицкого монастыря объясняет певческое состояние на клиросе, где, как и на других послушаниях, монахини должны непрестанно читать Иисусову молитву. Сами монахини говорят, что «для кого-то пению помогает воспоминание Страданий Христа, для кого-то – Пасхи, покаяние или радость». В любом случае нельзя увлекаться *пением* – молитва уходит, «всё пропало». Некоторые из пюхтицких насельниц говорят так: «Поём грязно, зато живём чисто!». А другие – так: «Как поём, так и живём!»

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Работы Т. Ф. Владышевской, З. М. Гусейновой, Н. В. Заболотной, А. Н. Кручининой, Г. А. Пожидаевой, Н. В. Рамазановой, Н. С. Серёгиной, И. А. Чудиновой, Н. Ю. Плотниковой и др.

² См. например: Гиливеря В. Е. Осмогласие как интонационная система современного православного богослужения: дис. ... канд. искусствоведения. – Новосибирск, 2008; Потёмкина Н. А. Современный церковно-певческий обиход как явление традиционной культуры. Проблемы и методы изучения [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.gnesinstudy.ru/uploads/potemkina.pdf>; Она же. Современная московская традиция пения и напев Киево-Печерской Лавры [Электронный ресурс]. – URL: <http://musxxi.gnesin-academy.ru/wp-content/uploads/2010/03/Potjomkina.pdf>; Укурчинов А. А. Методы изучения гласового обихода XIX–XX века: историография или этномузыкология? // Гимнология (Церковное пение в историко-литургическом контексте: Восток – Русь – Запад) (к 2000-летию от Рождества Христова). – М., 2003. – Вып. 3. – С. 345–358.

³ Беседа с архимандритом Матфеем (Мормылем): На чужом основании никогда ничего не строил [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.seminaria.ru/chsing/matftalk.htm>.

⁴ Книга «Добротолюбие» – сборник духовных произведений православных авторов IV–XV веков.

⁵ Евлогий, архим. Великий ангельский образ в православном монашестве // Журнал Московской Патриархии. – 1979. – № 8. – С. 34–40.

⁶ Подобную дифференциацию участников по ролям наблюдала в детском ансамбле Л. Рыжкова. См: Рыжкова Л. Устная форма обучения традиционному народному пению в детском фольклорном ансамбле (из опыта работы фольклорного ансамбля «Колыханка») // Механизм передачи фольклорной традиции. – СПб., 2004. – С. 280–285.

⁷ В будние дни, когда поёт «череда», иногда поют на три голоса, без баса.

⁸ Некоторые певчие на правом клиросе – «подпевают». Они по каким-то причинам не могут полноценно петь и вести свою партию. Чаще всего такие певчие попали на правый клирос из-за своего ответственного послушания – это ризничная, библиотекарь, или казначей. Такие сёстры должны быть рядом с «начальством», а место игумении находится на правом клиросе.

⁹ По выражению одного из регентов монастыря.

¹⁰ Блаженный Августин. Исповедь. Кн. 8, V. – М., 2006. – С. 234.

¹¹ В качестве примера можно привести такой случай: проходит спевка левого клироса, подготовка к рождественской службе, поют ирмос седьмой песни канона. На словах об Ироде как о «злочестивом мучителе» басы никак не могут проинтонировать свой мелодический ход. Тогда регент просит спеть на слог «зло» повыше. На это одна пожилая монахиня искренне удивляется: «Зло выше?»

¹² Одно из значений слова «благословить» в «Толковом словаре русского языка» Ушакова определяется как разрешение на что-нибудь, дать согласие, позволение. Указывается также, что этот термин взят из монашеского обихода. Другое значение этого слова – возблагодарить, признать прекрасным, разумным, одобрить.

¹³ Текст молитвы: «Господи Иисусе Христе, Сыне Божий, помилуй нас, грешных».

¹⁴ В повседневной жизни Пюхтицкого монастыря «Благослови!» – это ещё и обычное монашеское приветствие.

¹⁵ Чудинова И. А. Время безмолвия. Музыка в монастырском Уставе. – СПб., 2003. – С. 80.

¹⁶ Там же. С. 82.

¹⁷ О пчёлах в монастыре говорят: «Пчёлы своих не кусают», или наоборот: «Пчёлы кусают только своих». Это показывает некое существующее единство монастырских пчёл и насельниц монастыря (пчёлы живут на территории монастыря, трудятся, собирают мёд). Монахини говорят: «Пчёлы гудят, жизнь идёт!» Такое отношение существует и к другим монастырским животным.

¹⁸ Валаамский монастырь. – СПб., 1864. – С. 280.

¹⁹ И. А. Чудинова в своей статье «Звуковой ландшафт византийского монастыря» приводит высказывание греческой монахини, которая говорит, что животные чутко ощущают внутренне спокойное, молитвенное состояние людей. (См.: Чудинова И. А. Звуковой ландшафт византийского монастыря // Ритмы и голоса природы в музыке. – СПб., 2011).

²⁰ Крестный ход – или лития – часть богослужения, которая совершается вне храма.

²¹ Имя «Георгий» так и переводится с греческого – «земледелец».

Лемясева Юлия Михайловна

аспирантка Российского института истории искусств,
преподаватель регентской школы
Московской православной духовной академии,
Сергиев Посад





М. Н. ЧЕБУРКИНА

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

УДК 78.035 (4/9)

НОЭЛЬ ФРАНЦУЗСКОГО ОРГАННОГО БАРОККО КАК СИНТЕЗ ЛИТУРГИЧЕСКИХ И СВЕТСКИХ ТЕНДЕНЦИЙ

В римской католической церкви Рождество, наряду с Пасхой и Пятидесятницей, является одним из главных годовых праздников. Его введение в римский литургический календарь датируется серединой IV века (предположительно – папой римским Либерием в 354 году). Истоки праздника Рождества, отмечаемого в католической церкви 25 декабря, восходят к языческим традициям (культ «Sol Invictus» – «Непобедимого солнца», также культ бога Митры), которые, в свою очередь, неразрывно связаны с днём зимнего солнцестояния. Хотя Священное писание не предоставляет точной даты рождения Христа, идея возвращения солнца – знаменуемого физическим удлинением дня – и отступления ночи, сумерек – распространяемых также в образном плане на человечество – оказалась созвучной концепту наступления новой «солнечной» эры, обязанной своим наступлением рождению Спасителя.

Сложный симбиоз христианских и языческих аспектов праздника 25 декабря имеет своим следствием переплетение религиозных и светских тенденций в художественной сфере и, в частности, в музыкальной. Фольклорные песнопения, к которым приспосабливается соответствующий текст, проникают в церковь, композиторы создают их обработки и даже строят на их основе более значительные композиции. Во Франции получает распространение жанр Ноэля (от франц. *Noël* – Рождество), в основе которого лежит серия вариаций на тему рождественского песнопения.

Ноэль является одним из любимых жанров композиторов французского органного Барокко. К жанру ноэля обращаются Никола Жиго (1683), Никола Лёбег (1685), Андре Резон (1714), Пьер Дандриё (ок. 1714), Мишель Корретт (ок. 1740 и 1782), Жан-Франсуа Дандриё (до 1738; посм. изд. 1759), Луи Клод Дакен (ок. 1757), Клод Бальбастр¹ (1770), Жан-Жак Боварле-Шарпантье (1782), Гийом Лассё (1785)².

Преобладающая образность французских органных ноэлей – светлая, радостная; в ней акцентируются то яркие, брызжущие весельем краски, то торжественно-возвышенный колорит; нежная созерцательность и пасторальность нередко соседствуют с юмористическими штрихами. Данные аспекты не исключают присутствия драматически-действенных, скорбных и даже трагических образов и аффектов. Последние предвосхищают страдания и смерть Христа, идея которых заложена уже в момент его рождения.

В трактовке органного ноэля наблюдаются две тенденции: литургическая и светская. В церкви органные ноэли начинают звучать накануне Рождества – во время служб, предшествующих полуночной мессе (24 декабря) и во время самой ночной мессы, а затем – начиная с дня Рождества (25 декабря) до воскресенья, следующего за Эпифанией (6 января) включительно – то есть до 7–13 января. В качестве самостоятельных развёрнутых пьес ноэли фигурируют во время Входа (*Entrée*), Оффертория (*Offertoire*), пост-Элевации (*post-Élévation*), Коммуния (*Communion*) и Выхода (*Sortie*)³; более короткие пьесы могут звучать между строфами разного рода песнопений, исполняющихся по принципу *alternatim*.

Светская манера исполнения органных ноэлей (которые могли также играть на клавесине, пианофорте и других инструментах) предусматривает прежде всего салонное музицирование, а позже, с установлением органа в зале «Духовного Концерта» Тюильри (1748) – во время концертов. Хотя исполнение ноэлей приурочивалось к Рождеству, временные рамки их звучания в светском контексте не были строго регламентированы.

Если в первые десятилетия истории французского органного ноэля преобладает литургическая трактовка данного жанра, то в более позднюю эпоху «концертная» манера исполнения органного ноэля постепенно выдвигается на первый план. Исполни-

емые органистами-виртуозами ноэли «концертного» типа выходят к концу XVIII столетия за рамки не только салонов, но и «Духовного Концерта» и проникают в церковь.

Ноэли Лёбега выражают типичные тенденции конца XVII – первых десятилетий XVIII века. Пьесы отличаются относительно скромными масштабами и единством движения. Регистровые решения, в основе которых лежит принцип противопоставления (*Grand jeu* и *Petit jeu*) или мелодии с аккомпанементом (*Récit*), представленные в чрезвычайно обобщённом виде, базируются на присутствии двухмануального инструмента; лишь в одном ноэле («*Oh nous ditte Marie*») содержится точное регистровое указание (*Voix humaine*). Практика светского исполнения ноэлей присутствует уже в эту эпоху: на титульном листе своей «Третьей Органной книги» Лёбег указывает, что содержащиеся в ней пьесы «можно играть на органе и клавесине» [8, s. p.]; последний факт, по видимому, и является объяснением «регистрового лаконизма» композитора.

Новые тенденции разработки рождественских тем наблюдаются в ноэлях Ж.-Ф. Дандриё. Его ноэли характеризуются гораздо большим жанровым и регистровым разнообразием: они включают *Grand jeu*, *Récit*, *Duo*, *Trio*, *Basse de Trompette*, а также новые звучания и жанры: *Musette*, *Tambourin*, *Tarage*; в некоторых Ноэлях сочетаются различные жанры и регистровки. Наряду с относительно короткими, присутствуют более развёрнутые ноэли. Наибольшей масштабностью отличается ноэль «Песня Святого Жака», который включает разного рода *Grand jeux*, *Duos*, *Trios*, *Récits*.

Другая пьеса (на тему «*O Filii et Filiae*») содержит такие контрастные регистровые жанры, как *Récit* (*en dessus* и *en taille*), *Trio*, *Duo*, *Basse de Trompette*, *Musette*, *Grand jeu*. Удивительным образом данная пьеса, в основе которой лежит пасхальная тема, входит в состав сборника ноэлей. Смещение Пасхи и Рождества не может рассматриваться иначе, как свидетельство выхода органных пьес за рамки прикладного литургического использования.

Три других сборника ноэлей середины XVIII столетия апеллируют к использованию иных, нежели орган, инструментов, а следовательно – к концертному музицированию. Если в названии «Новой книги Ноэлей» М. Корретта значится не только орган, но и клавесин («для клавесина или органа»), то в Предисловии композитор указывает, что «скрипки, флейты, виолы и виолончели могут концертровать при исполнении этих ноэлей [*“peuvent concerter ces Noëls”*] вместе с клавесином. Скрипка или флейта будут играть в аккордах верхние ноты, в то время как виола и виолончель – нижние, которые принадлежат партии баса; нужно, чтобы скрипка и виолончель играли не в полную силу. Этот же концерт может также быть представлен в манере Господина Генделя [то есть для

оркестровых инструментов и солирующего органа. – *М. Ч.*]» [3, s. p.].

Дакен также указывает в названии своей «Новой книги Ноэлей», что большинство из них «могут исполняться на скрипках, флейтах, гобоях и т. д.» [4, s. p.], а Бальбастр издаёт свои ноэли (которые, как известно, он исполнял на органе) исключительно «для клавесина и пианофорте» [5, s. p.].

Многочисленные документы эпохи позволяют представить атмосферу, в которой звучали ноэли в эпоху французского Барокко. Колорит приятного предрождественского вечера в приподнятой салонной обстановке предстаёт в следующем письме Госпожи Дю Деффан Вольтеру от 24 ноября 1774 года: «Я страстно желаю этой милости [речь по-видимому идёт о приглашении Вольтера на этот вечер. – *М. Ч.*]; представители всего Шантелу ужинают у меня накануне Рождества. Я бы хотела устроить им приятный приём, и чтобы он излучал забаву и весёлость. Я уже заручилась присутствием Бальбастра, который исполнит на своём пианофорте длинную последовательность ноэлей» [цит. по: 10, p. 21].

В контексте «Духовных Концертов» в Тюильри ноэли предстают как истинно концертные пьесы, которым принято аплодировать: «Духовный концерт начался в среду 24 декабря, накануне праздника Рождества, исполнением *Fugit nox*, мотета для большого хора, премешанного с ноэлями – играемыми на органе Господином Дакеном, знаменитым королевским органистом, – которые были встречены чрезвычайно бурными и заслуженными аплодисментами. На следующий день, в Рождество, дали тот же мотет *Fugit nox* с тем же органным сопровождением и с тем же успехом» («*Mercure de France*», janvier 1750, p. 194–195) [цит. по: 10, p. 20–21].

Когда эти же органисты исполняют те же самые ноэли во время церковных служб, их музыкальный энтузиазм, аналогичный концертному задору, передаётся слушателям, реакция которых не только не уступает восприятию концертных посетителей, но порой превосходит его. Согласно французскому музыковеду Э. Косевару, после назначения Клода Бальбастра на должность органиста в парижской церкви Сен-Рок (1756) и в кафедральном соборе Нотр-Дам (1760), он притягивал толпы слушателей, «в частности – во время полуночной рождественской мессы, во время которой исполнение его знаменитых ноэлей, эмоциональность его интерпретации и энтузиазм, который он сообщал толпе, приводили к созданию истинных беспорядков. Данное обстоятельство взволновало парижского архиепископа Кристофа дё Бомона ... который принял решение запретить Бальбастру исполнение его ноэлей во время полуночной мессы под предлогом, что его игра “околдовывала” слушателей и что религиозная музыка не создана для того, чтобы чаровать слух прихожан, поскольку это происходит в ущерб Богу; невыполнение данного запрета

должно было повлечь отстранение органиста от занимаемых должностей» [5, р. 5–6]. Свидетельство о реальном претворении в жизнь Бальбастром данного требования содержится в «Музыкальном Альманахе» 1776 года, который сообщает, что «во время полуночной мессы органисты играют нозли почти во всех [парижских] церквях, за исключением церкви Сен-Рок» («Almanach musical», 1776, р. 29) [цит. по: 10, р. 15–16]. Возможно, что при издании нозлей Бальбастра данное обстоятельство послужило одной из причин отсутствия органа в названии сборника («Сборник Нозлей для клавирина и пианофорте»).

В других случаях «концертное» исполнение нозлей гармонично вписывается в контекст церкви. Так, музыкальная пресса неоднократно сообщает об исполнении Дакеном нозлей в парижской церкви Сен-Поль во время Салюта⁴, который приобретает характер истинного концерта: «В ближайшее воскресенье, 18 [декабря], Господин Дакен исполнит свои нозли на различных регистрах великолепного органа церкви Сен-Поль. Trompettes, flutes, musette, haut-bois, tambourin, rossignol, voix humaine – все ресурсы будут пущены в ход, в соответствии с характером и движением каждого нозля. Это приведёт к созданию duo, trio и grands œuvs, и публика знает, какие этот неподражаемый органист делает с их помощью мудрёные и неслыханные вариации. Салют начнётся в пять часов» («L'Avant-Coureur» du 12 décembre 1763) [цит. по: 6, р. 21]. Это же выступление Дакена является объектом другого объявления: «В это воскресенье, 18 декабря, знаменитый Господин Дакен исполнит нозли на своём прекрасном органе прихода Сен-Поль. Салют начинается ровно в пять часов вечера» («Affiches de Paris» du 15 décembre 1763) [цит. по: 9, р. 13]. Двумя годами позже новое объявление оповещает: «В следующее воскресенье, 22 числа текущего месяца, знаменитый Господин Дакен, человек уникальный в своём искусстве, исполнит Нозли на большом органе церкви Сен-Поль ... Наплыв многочисленных присутствующих и бесконечное количество высокопоставленных особ, которые приходят слушать этого великого органиста, побуждают нас предупредить, что в этом году, помимо дверей главного входа, будет открыта дверь со стороны улицы Сент-Антуан, напротив особняка Тюрго ... Данная информация тем более необходима, что в прошлом году многие важные посетители, за невозможностью войти в церковь со стороны улицы Сен-Поль, были вынуждены возвратиться к своим экипажам» («L'Avant-Coureur» du 12 décembre 1763) [цит. по: 6, р. 22].

Следует обратить внимание, что, согласно церковным правилам и ритуалам, органное звучание не допускается в церкви в данный период предожде- ственского поста, или Авента (Avent), за исключением некоторых особых случаев, и в частности, третьего воскресенья Авента, когда орган может играть.

Обе встречающиеся даты выступлений Дакена – 18 и 22 декабря – указывают на четвёртое воскресенье, в которое орган категорически исключён во время служб. Как сообщается в одном из изданий парижских «Афиш», Дакен исполняет свои нозли «каждый год на органе церкви Сен-Поль в последнее [то есть в четвёртое. – М. Ч.] воскресенье Авента» («Affiches» du 14 novembre 1757, р. 705) [цит. по: 9, р. 4]. Данный факт выявляет однозначным образом, что указанные мероприятия, хотя они и происходят в стенах церкви, имеют характер внелитургических, то есть концертных событий.

Имеющие место факты дают основание предположить, что существование или отсутствие подобного рода светских по характеру органых выступлений могло определяться локальными церковными привычками, а также, возможно, личностью священнослужителя. Так, наряду с запретом исполнять нозли на органе Сен-Рок Бальбастру отказано в той же церкви участвовать в 1776 году в исполнении Те Деум накануне праздника Святого Рока (16 августа) из опасения, что он трансформирует сакральные песнопения в оперное *bel canto* [5, р. 8]. В ту же эпоху Дакен, наряду с нозлями, неоднократно играет в церкви Сен-Поль свой Те Деум, интерпретация которого, как и исполнение нозлей, ставновится объектом специальных объявлений в прессе [см.: 6, р. 16–17]. Позже пресса сообщает о выступлениях в той же церкви Сен-Поль Боварле-Шарпантье, который занял место Дакена после его смерти и исполнял свой Те Деум 24 января 1779 года, накануне праздника Обращения Святого Павла: «Завтра, 24 [января], будет праздноваться день Обращения Святого Павла в церкви, которая ему посвящена. В этот вечер после Утрени Господин Шарпантье исполнит на органе свой Те Деум...» («Annonces, affiches et avis divers» du 23 janvier 1779) [цит. по: 7, р. 23].

Таким образом, как свидетельствуют процитированные выше документы, органые нозли французских композиторов второй половины XVIII столетия, исполняемые в концертном контексте – в салонах, «Духовном Концерте» и даже церкви, – являются по сути концертными пьесами. Многие сочинения данного жанра, принадлежащие перу Дакена, Бальбастра, Боварле-Шапантье, Лассё представляют собой истинные поэмы, развёрнутые и контрастные, в которых преобладают то яркие и бравурные (Ж.-Ж. Боварле-Шапантье – «Ваша великая Божья милость»), то фольклорно-юмористические⁵ (К. Бальбастр – «Бургундский Нозль»), то психологически-насыщенные тона (Л. К. Дакен – Нозль № 11). Объединяющим фактором в их ряду выступает виртуозность; последняя особенно акцентирована в нозлях Лассё.

Некоторые нозли конца XVIII столетия представляют образцы новой музыкальной трактовки жанра. Так, в «Швейцарском Нозле» (№ 12) Боварле-Шарпантье отсутствует традиционное проведение темы

в начале нозля. Пьеса начинается сразу с первой вариации («в виде фуги»), в которой сперва излагается одноголосный контрапункт, и лишь затем к нему присоединяется тема.

Тенденция превращения органного нозля в концертный жанр официально зафиксирована в нозлях Боварле-Шарпантье. Его шестой нозль имеет подза-

головок «В духе концертной Симфонии» и объединяет таким образом свойства литургического (нозль) и светского (концертная симфония) жанров⁶. Так к концу XVIII столетия французский органный нозль вновь напоминает о языческих прототипах праздника 25 декабря, привнося в литургический контекст неоспоримые признаки нового концертного стиля.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Французскому музыковеду Э. Косевару принадлежит заслуга восстановления на основе найденных им не известных ранее документальных свидетельств истинного имени Бальбастра – Клод, а не Клод Бенинь, и даты рождения – 1724, а не 1727 [5, р. 3–4].

² Тематический элемент «Марша волхвов» («Marche des rois Mages»), музыка которого приписывается Ж.-Б. Люлли (1632–1687), используется Н. Лёбегом в «Basse de Trompette» из «Магнификата первого тона» («Вторая Органная книга», 1678).

³ О строении католической Мессы см. подробнее: [1, с. 40–67].

⁴ Салют (Salut) относится к службам оффициа и обычно объединяется с Вечерней, например: *Vêpres et Salut de Très-Saint-Sacrement*.

⁵ Юмористический подтекст прослеживается во многих названиях органных нозлей. Вполне закономерным образом такие нозли, как «Ах, моя соседка, ты сердисься?», могли побуждать французских органистов к далеко не набожным и даже фривольным музыкальным трактовкам и исполнительским интерпретациям.

⁶ Трактовка литургических органных пьес «в духе концертной симфонии» имеет место в эту эпоху во Франции не только в нозлях, но также в мессах. «Офферторий» Лассё в Мессе из «Новой Сюиты органных пьес» № 1 (1783) обозначен как «Концертная симфония», а Боварле-Шарпантье вводит в «Королевскую Мессу Дюмона» («Органый журнал» № 6, 1784) «Офферторий в духе концертной Симфонии».

ЛИТЕРАТУРА

1. Холопов Ю. Месса // Кюреган Т., Москва Ю., Холопов Ю. Григорианский хорал. – М., 2008. – С. 40–67.

2. Balbastre C. Recueil de Noël's Formant quatre Suites. avec des variations. Pour le Clavecin. et le Forte Piano. – Paris, [1770].

3. Corrette M. Nouveau Livre de Noël's avec un Carillon pour le clavecin ou l'orgue. – Paris, [ca. 1737].

4. Daquin L. C. Nouveau Livre de Noël's pour l'orgue ou le clavecin, Dont la plupart peuvent s'exécuter sur les Violons, Flutes, Hautbois, &c. Œuvre II. – Paris, [1757].

5. Kocevar É. Claude Balbastre // Livret CDNAT01 Claude Balbastre à Saint-Roch. – Paris, Natives, 2002. – P. 3–25.

6. Kocevar É. Louis Claude Daquin // Livret CDNAT04 Louis Claude Daquin, l'œuvre intégrale pour orgue. – Paris, Natives, 2004. – P. 3–26.

7. Kocevar É. Jean-Jacques Beauvarlet, dit Charpentier // Livret CDNAT08 Jean-Jacques Beauvarlet-Charpentier, œuvres pour orgue. – Paris, Natives, 2007. – P. 3–35.

8. Lebègue N. Troisième Livre d'Orgue. – Paris, Ruë Simon le Franc, [1685].

9. Lescat P. Louis-Claude Daquin // Louis-Claude Daquin. Nouveau Livre de Noël's pour l'orgue et le clavecin. Œuvre II. Fac-similé J.-M. Fuzeau, 1989. – P. 4–6.

10. Lescat P. Les Noël's instrumentaux : leur utilisation // Claude Bénigne Balbastre. Recueil de Noël's. Fac-similé J.-M. Fuzeau, 1994. – P. 13–22.

11. Rousseau J.-J. Dictionnaire de musique. – Paris, chez la Veuve Duchesne, 1768.

Чебуркина Марина Николаевна

кандидат искусствоведения,
соискатель кафедры истории
и теории исполнительского искусства
Московской государственной консерватории
им. П. И. Чайковского



О. В. БЕГИЧЕВА
Волгоградский государственный институт
искусств и культуры

УДК 781.6.083.5

КАТЕГОРИЯ ИРРАЦИОНАЛЬНОГО СТРАХА В РОМАНТИЧЕСКОЙ БАЛЛАДЕ УЖАСА

Тема «страха» была необычайно популярна в музыкальной балладе романтизма. В статье рассматривается ряд вопросов, связанных с семиотическими аспектами её изучения: семиозисом, формированием музыкально-балладного «комплекса катастрофизма», организацией балладного хронотопа. Перейдём к их последовательному освещению.

В эпоху романтизма тема «страха» приобрела особый статус. Традиционно романтизм характеризуется специфической особенностью восприятия, которая выставила на первый план чувство как способ бытия человека. Первенствующее значение эмоциональной стороны искусства привело к «сдвигу» взаимоотношений в паре «Человек и Мир». Одним из сильных художественных открытий романтизма стало столкновение собственного «Я» с «Небытием». Страх небытия затронул самые сокровенные глубины творящей личности. Никогда ещё «запредельный мир» не воспринимался человеком с такой остротой, тревожа воображение неизменно влекущей непознаваемостью. Из всех возможных ипостасей страха – социальной, исторической, религиозной, гендерной, расовой и др. – в романтическом искусстве оказалась востребованной форма безотчётного, *иррационального страха*.

Стремление романтиков показать то, что находится «по ту сторону» представимого, актуализировало древний фольклорный жанр, для которого столкновение двух миров – «здешнего» и «потустороннего» – составило основу художественного содержания. Таким жанром оказалась «табуированная» баллада¹. Своё название она получила благодаря «сюжетной функции» (термин В. Я. Проппа) «нарушения табу», находящейся в центре балладного повествования².

Литературная баллада, являясь преемницей народной, унаследовала многие её принципы, и в первую очередь, природу иррационального страха. Не случайно применительно к литературной балладе XIX века известный отечественный литературовед Л. В. Пумпянский выдвинул весьма плодотворный тезис о том, что «балладное» есть коллективное исповедание страшного³. Безусловно, музыкальная баллада романтизма, возникшая непосредственно под влиянием баллады литературной, активно эксплуатировала эту тему. Квинтэссенцией художественных средств баллады ужаса стал «комплекс катастрофизма».

Если прочертить линию почти столетней эволюции «страшной» баллады от «Лесного царя» Ф. Шуберта (1815) до «Баллады гномов» О. Респиги (1920), линию, которая прошла через ряд мелодекламаций Р. Шумана и Ф. Листа, через вокальные баллады К. Лёве, Р. Шумана, И. Брамса, Э. Грига, А. Шёнберга, К. Синдинга, А. Верстовского, М. Глинки, А. Даргомыжского, М. Мусоргского, хоровые – Р. Шумана, А. Дворжака, Б. Бриттена, симфонические – Ц. Франка, Й. Раффа, А. Дюпарка, Й. Хольбрука, Ф. Хегара, П. Эртеля, П. Чайковского, фортепианные – Ф. Листа, И. Брамса, К. Таузига, А. Гензельта, К. Анзорге, А. Рубинштейна и др., – то можно заметить некую константность в выборе средств музыкального языка.

Музыкально-балладный комплекс «катастрофизма»

Кристаллизация музыкального «комплекса катастрофизма» в творчестве композиторов-романтиков шла по пути воплощения в музыке эмоций, свойственных природе метафизического страха. Это эмоции ярости, возбуждения, а также скорби, тоски, наконец, ступора и оцепенения. Они стали «маркерами страха» в «табуированной» балладе, выполняя функцию «генеральной интонации» жанра (термин В.В. Медушевского). В названный комплекс вошли темы, принадлежащие «пришельцу» – персонажу, инкарнирующему преисподнюю, отчасти «повествователю», рефлектирующему по поводу происходящих трагических событий, а также темы, характеризующие «пейзажи» ирреального мира.

В музыке сложилась устойчивая традиция представлять различные ипостаси «пришельца» посредством *тем* «скачки», берущей своё начало в жанрах тарантеллы или токкаты, как это сделано в «Проклятом охотнике» Ц. Франка и «Лесном царе» Ф. Шуберта. По сути «скачка» стала стойким интонационным стереотипом, кочующим из баллады в балладу. Пользуясь терминологией Л. Н. Шаймухаметовой⁴, назовём её «мигрирующей интонационной формулой» с закреплённой семантикой внутри балладного жанра.

В этой связи показательно, что устойчивый внутрижанровый характер темы «скачки» позволил композиторам отойти от её привязанности к образу inferнального всадника, распространяясь в целом

на обобщающий образ «пришельца». В самом деле, герои многих «табуированных» баллад по сюжету никак не связаны с образом всадника. Среди них встречаются моряк («Летучий голландец» Р. Вагнера и «Корабль призраков» К. Таузига), демон («Лесной царь» Ф. Шуберта), монах («Печальный монах» Ф. Листа), поэт («Любовь мёртвого поэта» Ф. Листа). Следовательно, понятливая основа концепта «пришельца», детерминированная в литературной балладе сюжетом, в музыкальных сочинениях допускает ассоциативно-образную свободу.

Другим средством репрезентации «пришельца» можно считать «*дьявольские вихри*», *воинственные кличи*, *милитаризированные марши*, также выполняющие роль внутривидовых «мигрирующих формул». В числе самых ярких примеров – лейтмотив Голландца из оперы Р. Вагнера, похоронный марш из «Баллады гномов» О. Респиги, все темы «Корабля призраков» К. Таузига, тема вступления Второй баллады Ф. Листа.

Обязательным атрибутом характеристики «пришельца» является повышенная экспрессия тематического материала, связанная с воплощением эмоций ярости, гнева, возбуждения. Она возникает благодаря «взвихрённому» хроматическим пассажам, лапидарности тем, притяжению мелодии к одному акцентированному звуку или кварто-квинтовым императивам-возгласам, как правило, в динамике *ff*.

В характеристике «повествователя», рефлектирующего по поводу событий балладного действия, на первый план выходят лично-мотивированные эмоции скорби. Много общего в воплощении названных эмоций обнаруживают фортепианные баллады Ф. Блуменфельда, А. Мери, Э. Бланше (№ 1 ор. 29), Й. Венявского (ор. 31), А. Рубинштейна («Ленора»), Т. Безуглого («Конашевич-Сагайдачный»), виолончельные – Я. Фабрициуса, Ф. Неруды.

Музыкально-языковой репрезентацией скорбно-го повествования, помимо господства минорных тоналностей, является неспешный разворот песенной темы с подчёркиванием ламентозного мотивного зерна, хроматизацией отдельных участков темы, а также узкие тесситурные границы мелодической линии. Самый яркий пример в этом отношении – тема вариаций Баллады Грига. Кружение мелодии в замкнутом пространстве уменьшенной кварты ассоциируется в его произведении с невозможностью преодоления трагической безысходности⁵.

Отправной точкой в звуковом описании «пейзажей» ирреального мира на страницах балладной демонологии стали ладотональные средства. И дело даже не в том, что повышенный уровень тревожности всех без исключения «страшных» баллад определяется выбором минорного лада. Для «погружения во мрак» авторы порой прибегают к краскам таких малоупотребляемых в практике тоналностей, как *des moll*, *ges moll* (в мелодекламации «Баллада о маль-

чике в степи» Р. Шумана, балладе «Всадник в лесу» С. Майкапара), их «глубокий бемольный» колорит безусловно способствует формированию тональной семантики «загробного мира».

Маркером пребывания героев баллады между мирами, на границе балладного топоса стала «потеря» тонального центра. Особенно мастерски это запечатлено Ф. Листом в мелодекламациях «Печальный монах» и «Любовь мёртвого поэта». В первой весь вступительный раздел отдан «во власть» целотональному ладу в разных его проявлениях – звукорядном и аккордовом, во второй – увеличенное трезвучие становится лейтгармонией произведения, выступая в роли «центрального элемента» системы (термин Ю. Н. Холопова). Найденный Ф. Листом принцип «тональной мистификации» стал отправной точкой для многих композиторов, обращающихся к балладной демонологии.

Ещё одним знаком «потусторонности» выступили «инфернальные» тембры бас-кларнета, фагота, контр-фагота, английского рожка (в нижней тесситурной границе), валторн, особенно в ансамблевом изложении. Например, в «Воеводе» П. Чайковского дыханием преисподней веет от «гнетущей» педали «роковых» тембров тромбона, тубы, бас-кларнета и тихого «шуршания» струнных в динамике *ppp*.

Вышеназванные жанровые, ладотональные, гармонические, оркестровые средства, взятые вместе, стали выразителями специфических балладных эмоций, возникающих в предощущении мира теней и характерной картины балладного «пейзажа».

Балладный хронотоп

Дестабилизирующий и разрушающий характер страха в романтической балладе ужаса определяется также её пространственно-временной организацией. Рассмотрим балладный хронотоп на примере двух произведений: вокальной баллады Й. Гёте – Ф. Шуберта «Лесной царь» и мелодекламации Ф. Геббеля – Р. Шумана «Баллада о мальчике в степи».

На первый взгляд, в музыкальной ткани «Лесного царя» Ф. Шуберта нет объективных факторов, которые способны вызвать у слушателя немотивированный страх. Музыкальная характеристика Лесного царя, данная Ф. Шубертом в третьей и пятой строках баллады, выходит за рамки инфернальной фантастики. Названные строфы содержат темы широкого дыхания, завораживающие своей необыкновенной грацией и красотой. Как темы обольщения они оказывают гипнотизирующее действие своими «баюкающими» интонациями.

Этому есть своё объяснение: согласно мифологическим представлениям, «пришелец» в «здешнем» мире ищет встречи со своей погубленной душой. Традиционно персонификацией души «пришельца» в балладе становится его возлюбленная, но возможны и варианты, главное, чтобы персонаж, символи-

зирующий душу героя, был связан с миром «живых» и характеризовался как ангельски-чистый, небесный образ. В «Лесном царе» в этой роли выступает ребёнок. Впрочем, обращение к нему Лесного царя в седьмой строфе как к своей возлюбленной – «Я люблю тебя! Меня уязвила твоя красота!» – указывает на архетипический сюжет, лежащий в основе фольклорной баллады, ставшей источником гётевского произведения.

Особенностями балладного хронотопа является совмещение реального места-времени действия (пространство отца и ребёнка) с временем-пространством ирреальности (фантастический лес, населённый объектами хтонического мира). Мир ирреального хронотопа развёрнут в сказочном локусе: пугающий лес, полоса тумана, символизирующего «инаковость» потустороннего пространства. Возникающий хронотопический параллелизм смещает угол восприятия с обычного «лесного» маршрута на некое таинственное действие. Сладкозвучное пение Лесного царя душит и давит. Всплывающее в сознании ребёнка видение демона пугающе разрастается и вырывает дитя из действительности – младенец словно блуждает, теряется во временных лабиринтах собственного страха. Возникает особое психологическое ощущение – трепет в предчувствии потустороннего.

Однако не только пространство наделено чертами амбивалентности, но и время в балладе складывается в политемпоральную парадигму. Параллелизм реального и мифологического времени отражён в музыкальной композиции, где совмещаются признаки сквозной формы с чертами сонатности⁶ и рондальной цикличности. Сквозной характер формы отражает линейно-направленное перемещение всадника, рондальность же указывает на иллюзорность этого движения, поскольку оно движется по кругу.

Первый, внешний, реальный путь пролегает в действительном мире. Второй путь разворачивается в бредовом сознании ребёнка и соединяет в себе прошлое и будущее, погружая во вневременно экзистенциального страха. Всё действие проходит как бы в обратном порядке. Знаменательно, что по народным поверьям способность видеть Лесного царя открывалась только тем, кому предстояла близкая смерть. Интересно заметить, что Лист, сделавший транскрипцию этой баллады Шуберта, в последнем разделе, предвещающем трагический исход, трансформировал триольную тему «скачки» в двудольный галоп, в данном контексте прочно ассоциируемый с «пляской смерти».

Итак, Страх, как невидимый режиссёр, незримо присутствует в балладе. Об этом очень точно сказала М. И. Цветаева: «Видение Гёте целиком жизнь или целиком сон, всё равно, как это называется, раз *одно страшнее другого*, и дело не в названии, а в захвате дыхания».

Что больше – искусство? Спорно.
Но есть вещи больше, чем искусство.
Страшнее, чем искусство»⁷.

Пограничное состояние (изнеможение, бред, сонное забытьё), свидетельствующее об окончательной утрате чувства реальности, ещё более ярко представлено в мелодекламации Ф. Геббеля – Р. Шумана «Баллада о мальчике в степи». Балладный хронотоп этого сочинения имеет ярко выраженное сходство с «Лесным царем». Так же, как и в вокальной балладе Ф. Шуберта, художественное пространство мелодекламации страшит пустотой своей «бездны». Такие приметы топоса, как «призрачность тумана», окутывающего тусклую вересковую пустошь, верба, стоящая «за пределами этого мира», создают изолированный локус безнадёжности. Это пространство, из которого нет выхода. Расширяющаяся до бесконечности пустота этого пространства наиболее ярко передана в сцене погони, когда, оттолкнувшись от октавных унисонов, тема «скачки» разрастается до пятиоктавного диапазона, материализуя ужас Мальчика в преддверии кровавой развязки.

В то же время пространствобязан в балладе является не только психологической характеристикой Мальчика, но и хронотопическим кодом «балладной действительности». Течение времени передано через экспликацию горизонтального направления, но имплицитно в тексте баллады присутствует круговое движение. Свидетельством тому является повествование, «вывернутое наизнанку»: оно начинается со своего конца – вещего сна, из которого уже понятен финал⁸.

Балладный хронотоп, как хронотоп мифологический, чётко организован осью «мир здешний» – «мир потусторонний» и вращается вокруг сакрального центра, маркируемого хижинной пастуха. Герой баллады претерпевает различные формы перемещения по названной оси. Первоначально он пересекает её в бредовом сознании, затем – «наяву». Мир парализующего безволия характеризует тема вступления, согласуясь с балладными эмоциями безотчётного страха. Сползающая по хроматизмам тема, изложенная в виде канонической имитации, словно ускользает, теряя точку опоры.

Система бинарных оппозиций, встроенная в семантическое поле «балладного текста» Ф. Геббеля, позволяет нам реконструировать глубинные смыслы произведения. «Видимый» сюжет баллады, как обычно, представлен в линейном развитии. Его составляют «кошмарный сон и пробуждение Мальчика», «выполнение требований Мастера и пересечение границы безопасного топоса», «встреча с Пастухом и преследование Слуги», «диалог со Слугой и убийство Мальчика», «Эпилог».

Согласно линейной парадигме сюжета, в балладе три главных героя: Мальчик, Мастер и Слуга, согласно мифологической, – один (Мастер). Присутствие

в тексте одного героя подтверждает музыкальный текст: всё пространство баллады заполняет материал темы вступления, в самых различных модификациях – интонационных и тональных. Более того, её третий элемент, содержащий квартовый возглас, подчеркнутый синкопой, становится интонационным источником и темы скачки.

Если герой один, то Мальчик является персонафикацией души Мастера (не случайно в литературном тексте он обращается к Мальчику как лицу женского пола), а Слуга – двойником Мастера в мире «теней». «Отражаемость» имени главного персонажа относительно оси балладного топоса также вполне очевидна: «*Meister*» в немецком языке также имеет значение «Хозяин». Возникает чёткая оппозиция «Хозяин – Слуга». Появление двойника в мифологических текстах, по наблюдению О. М. Фрейдберга, всегда связано с прохождением героем фазы смерти⁹.

Если связать воедино сюжетный эпизод о 30 талерах и рассказ Слуги о проклятии его Богом с библейским мотивом продажи души за 30 сребреников, аллюзийно всплывающим в этой балладе, то проступает подтекстовый план произведения, подчиняя события иному толкованию. После проклятия Мастера (Хозяина), объясняемого фактом заключения сделки

с дьяволом, присутствие Мальчика (души) в этом мире становится невозможным. Он (она) отправляется в мир теней – «вересковую пустошь». Путешествие в загробном мире и сцена убийства раскрывают весь ужас, который способна испытать душа человека, вырванная из рук Творца.

Итак, оппозиция «мир здешний» – «мир потусторонний» в рассматриваемом жанре сама по себе многомерна и состоит из ряда уровней, поэтому баллада имеет несколько темпоральностей, а события – несколько толкований. Движение вперёд становится нисхождением в глубины беспросветного ужаса, а единственным выходом из замкнутого круга оказывается катастрофическая развязка.

Эзотеричность балладного текста выразила то страшное осознание человеком бытия перед его будущим в мире небытия, которое значительно позже было открыто философией экзистенциализма. Опираясь на фольклорное видение и мышление, романтизм предпочёл персонафицировать «Ничто», поместив его в жанровые рамки баллады, и Страх стал не только двигателем конфликта, но и главным героем баллады. Так категория иррационального страха вошла в художественный мир романтизма как важнейшая составляющая «балладного сценария».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В исследовательской литературе она встречается также под названиями баллада ужаса или «страшная» баллада. К названному понятию как рабочему термину прибегали Б. Г. Рейзов, Г. А. Гуковский, Н. А. Лобкова, Р. В. Иезуитова, Н. В. Фридман и др.

² О сюжетных функциях «табуированной» баллады см.: Шевченко О. Пришелец-всадник в романтической балладе «ужаса» // Вестник Волгоградского государственного института искусств и культуры: научно-теоретический журнал. – Волгоград, 2010. – Вып. 7. – С. 67–83.

³ См.: Пумпянский Л. Классическая традиция: собрание трудов по истории русской литературы. – М., 2000. – (Язык. Семиотика. Культура).

⁴ См.: Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. – М., 1999.

⁵ Знаменательно, что беспредметный страх в романских и германских языках, по наблюдению Е. Е. Стефанского, обозначается словами с индоевропейским корнем *anghy*, имею-

щий значение «узкий», а в славянских языках «этим словам наиболее точно по форме, семантике и происхождению соответствует чешск. *uzkost*», которое определяется, как чувство страха, имеющее невротический характер. См. об этом: Стефанский Е. Культурные сценарии реализации эмоциональных концептов в художественном дискурсе // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия: Философия. Филология. – 2007. – № 1. – С. 173.

⁶ См.: Стручалина Э. О форме баллады «Лесной царь» Ф. Шуберта (классическая сквозная форма на рубеже XVIII–XIX веков // Искусство на рубежах веков: матер. междунар. науч. конф. – Ростов н/Д, 1999. – С. 197–204.

⁷ Цветаева М. Два «Лесных Царя» // Эолова арфа. Антология баллады. – М., 1989. – С. 597.

⁸ Интересно отметить, что П. Чайковский назвал своё переложение баллады Р. Шумана для голоса с оркестром «Вещим сном», тем самым подчёркивая значимость сюжетной инверсии в этой балладе.

⁹ Фрейдберг О. Поэтика сюжета и жанра. – Л., 1936.

Бегичева Ольга Викторовна

кандидат искусствоведения, доцент
кафедры истории и теории музыки
Волгоградского государственного института
искусств и культуры



А. А. ВАСИЛЕНКО

Воронежская государственная академия искусств

УДК 78.071.1+783.2

КАНТИКЛЬ В ТВОРЧЕСТВЕ Б. БРИТТЕНА: ЭСТЕТИЧЕСКИЕ И ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ

Художественная картина мира, созданная Бенджамином Бриттеном, включает в качестве одной из важнейших составляющих концепцию *божественного*. Наиболее концентрированное воплощение она получила в специально предназначенном для этого жанре – кантикле, который практически не представлен в русскоязычном музыкознании. Достаточно сказать, что соответствующие статьи отсутствуют в «Музыкальной энциклопедии», «Музыкальном энциклопедическом словаре» и русскоязычном варианте «Музыкального словаря Гроува», не говоря уже о других изданиях справочного характера. Цель настоящей работы – осветить некоторые эстетические и теоретические аспекты подобного рода музыки в творчестве английского композитора Б. Бриттена.

Кантикль (от лат. *canticulum* – песнопение, гимн) – фактически ровесник христианской церкви. Изначально – гимн, псалм (византийский, романский и англиканский), который использовался в различных обрядах и литургиях¹. В Англии он стал особенно популярным во времена правления Елизаветы I, когда писался, в основном, на тексты Ветхого завета. С середины XVIII столетия вышел из широкого обращения, но традиция подобных песнопений всё же осталась в школах, колледжах и маленьких приходских церквях. Современный английский кантикль первым создал Майкл Типпет. Однако расцвет этого жанра в английской музыке связывают с именем Бенджамина Бриттена², создавшего в нём пять образцов.

Три ранних кантикла написаны в «оперный период» творчества, в 40–50-е годы; последние два отделены семнадцатью годами, и, безусловно, являются результатом серьёзной стилиевой эволюции.

Первый кантикль (ор. 40, для высокого голоса и фортепиано, ноябрь 1947) основан на одном из стихотворений английского поэта Фрэнсиса Куорлза (1592–1644)³. «Мой возлюбленный принадлежит мне, а я – ему» – парафраз известного изречения из «Песни песней», который стал рефреном всего произведения. Главный образ – разъединённые рекой, а затем соединившиеся «в волнах Темзы» возлюбленные – стал символом любви к Богу.

Слова второго кантикла («Абраам и Исаак», ор. 51, для альта, тенора и фортепиано, январь 1952) основаны на тексте одноимённого средневекового миракля⁴. Пьеса Бриттена воссоздаёт известную

из Библии историю Авраама, готового принести в жертву Богу любимого сына и получившего за свою пылкую и искреннюю веру награду от Господа. Поэтический текст пестрит староанглийскими словами, создающими средневековый колорит.

Для третьего кантикла («Тихо падает дождь», ор. 54, для тенора, валторны и фортепиано, ноябрь 1954) композитор выбрал поэзию Эдит Ситуэлл (1887–1964) – английской поэтессы и литературного критика. Текст был фрагментом поэмы «Набег. 1940, Ночь и рассвет», в которой ужас войны репрезентирован как аллегория Страстей Христовых.

Четвёртый и пятый кантикли объединены как временем написания – они относятся к позднему периоду творчества композитора, так и поэзией одного автора – Томаса Стерна Элиота (1888–1965)⁵: четвёртый «Путешествие волхвов» (ор. 86, для контртенора, тенора, баритона и фортепиано, январь 1971) и пятый «Смерть святого Нарцисса» (ор. 84, для тенора и арфы, июль 1974). В поэзии Элиота Бриттена привлекла особая нота – выражение скорби о гибели человечности и всего духовного в окружающем мире, что напрямую перекликается со многими характерными явлениями современности.

Первое стихотворение, написанное в 1925 году, отражает духовное состояние мира между двумя мировыми войнами. Картина, обрисованная поэтом, страшна: смутное время, прогнивший порочный мир; путники, не ведающие, что творят, и жаждущие «хлеба и зрелищ». Последний кантикль – также о божественном, но поданном с совершенно иной стороны. Нарцисс – герой известного античного мифа – здесь представлен как «танцор во славу Бога».

Из сказанного видно, что все привлечённые тексты этого жанра объединяются по ряду признаков и, прежде всего, по наличию в них главной образной константы – категории божественного. Остановимся на других объединяющих факторах, имеющих наиболее важное значение.

Ситуативные и вербальные мотивы:

– мотив уподобления человека и Бога явлениям природы: «два разделённых ручьём берега», «он – вяз, я – лоза» (I кантикль); «дождь – слёзы, кровь в небесном своде», Господь – плачущий медведь, затравленный заяц (III кантикль); «холодная мгла» – безвременье (IV кантикль); герой – дерево, рыба (V кантикль);

– мотив религиозной символики: молитва, алтарь, повиновение, жертва, милосердие, Крест, кровь, слёзы, червь, любовь;

– мотив несовершенных взаимоотношений с Богом, мотив испытаний, сомнений, перевоплощений;

– возникающий в итоге мотив преклонения перед величием и милосердием Господним, бесконечная, трепетная и жертвенная любовь к нему – тому, кто пожертвовал собой ради человечества.

Элемент театральности, сознательно применяемый композитором практически во всех кантиклях. Это проявляется во введении слов, реплик или указаний действий, относящихся к рассказчику. Например, во II кантикле Бриттен использует сценический приём ремарок-указаний исполнителям, первая строфа III кантикла – введение в действие, последняя – выписанная прямая речь Господа, что создаёт эффект присутствия нескольких персонажей; IV кантикл построен как рассказ волхвов от первого лица, чередующийся с описанием событий от третьего лица; наконец, V кантикл, как и III, начинается с обращения к слушателям.

Ряд текстов сближает и наличие в них *интертекстуальных отсылок*: в I кантикле – к известной цитате из «Песни песней» царя Соломона, в III – к событиям, происходившим на Голгофе (упоминание Каина и Цезаря, что создаёт большее ассоциативное поле); в IV – к картинам языческих пиршеств.

Все выбранные композитором стихотворения обладают *параметром яркой визуализации*: сцена жертвенного алтаря во II кантикле, шествия на Голгофу и страданий Христа – в III, картина путешествия волхвов в IV; серые скалы, лес, вода, жёлтый песок в V кантикле.

Близость средневековому жанру кантикла обнаруживает наличие в поэтических источниках так называемых *немотивируемых переходов* в повествовании от первого лица к третьему, и наоборот (например, в I, III, IV). Это, кроме всего прочего, является приметой «народности» текста⁶.

Особого внимания заслуживают взаимоотношения со временем. В I кантикле конкретного указания на время нет, и это отвечает ощущению того, что происходящие события относимы к любой эпохе. Во II время также не обозначено, но содержание даёт возможность определить его. Последние три произведения объединяет один и тот же приём: рассказ о событиях, происходивших в прошлом, служит аналогией времени настоящему. Таким образом, в них используется метод, названный М. Бахтиным «исторической инверсией» – когда автор на примере прошедшего показывает, каким должно и могло бы быть настоящее⁷.

Музыкальное пространство кантиклей не менее интересно. Отойдя от изначального понимания этого жанра в Англии как гимна или песнопения, Бриттен организует его иначе, синтезируя приметы, с одной стороны, вокального цикла, а с другой – театрального

представления или камерной оперы. Принципы вокального цикла соответствуют характерным принципам и других сочинений: это определённый состав, включение между разделами инструментальных связей-переходов и общими ритмо-интонационными формул. Близость оперным сценам выражается в действенности сюжета, наличии сквозных эпизодов и разных типов высказывания персонажей.

Выбор вокально-инструментального состава определяется спецификой жанрово-содержательного решения. В I кантикле используется традиционное сочетание голоса и фортепиано, в V вместо рояля вводится арфа; в III к голосу и роялю добавляется валторна; во II и IV произведениях составы ещё более оригинальны: альт и тенор в сопровождении рояля – в первом случае; контр-тенор, тенор и баритон в сопровождении рояля – во втором.

Можно констатировать наличие в британских кантиклях двух типов драматургии: эпического и лирико-драматического. Эпическое, на первый взгляд, кажется более подходящим подобным произведениям. Однако Бриттен расширяет их жанровую палитру, включая образы и приёмы драматические. Помимо всего, они служат одним из способов активного вовлечения слушателя в действие.

Эпическое присуще, в основном, экспозиционным разделам, что сказывается в неторопливости действия, гармонической статичности, повторении слов и музыкальных синтагм, наличии рефренов, создающих арочную композицию, декламационности высказываний героев, величественности остигатных разделов, а также в масштабах и замедленном движении в кодах. Лирико-драматическое высказывание свойственно развивающим разделам. Оно проявляется в более активной интонационной трансформации тем-образов, введении лейтмотивов и их модификациях, в гармонической неустойчивости, мелодической дробности, в ариозно-декламационном или ариозном типе высказывания.

В структуре и драматургии пяти кантиклей присутствуют общие черты. Все они представляют собой сквозные построения, состоящие из разного количества разделов-эпизодов (этим они напоминают вокальные сцены). Во всех кантиклях, кроме II, каждый раздел соответствует какому-либо жанру. Так, в I кантикле это баркарола, речитатив, скерцо, гимн-шествие; в III – токката, скерцо, марш, молитва; в IV – хорал, ноктюрн, сицилиана, гимн; в V – ариозо, пассакалия-марш, сцена, марш. Второй кантикл называют камерной оперой Бриттена, и его строение связано с чередованием речитативов и диалогов.

Предпринятое перечисление жанров отражает, однако, лишь внешнюю схему. Интонационный процесс и архитектоника значительно сложнее. Одним из наиболее любимых композитором приёмов является введение музыкального рефрена: в I кантикле он базируется на поэтическом рефрене; во II его функ-

цию берёт на себя лейтмотив жертвы (это название подсказано тем, что слову «sacrifice» всякий раз соответствует один и тот же тематизм); в III в качестве рефрена может выступать вокальный стих (vers); в поэтическом тексте IV кантикля рефрен заложен не был, но Бриттен делает музыкальный, что создаёт дополнительные уровни объединения. Лишь в последнем кантикле рефрен в структуре отсутствует.

Примечательным является сходство драматургического процесса. Экпозиционные разделы связаны с тем, что можно назвать функцией рассказчика, — они вводят в действие. Чаще всего в них появляется какая-либо узнаваемая вокальная или инструментальная интонация: в I кантикле таких тематических образований два — фортепианная «юбилейная» верхнего голоса (пример № 1) и интонация нисходящей сексты в вокальном рефрене (пример № 2).

Пример № 1 Б. Бриттен. Кантикль I

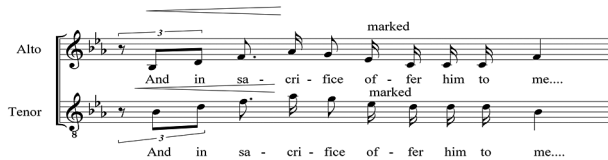


Пример № 2 Кантикль I



Во II характерной приметой является лейтмотив «жертвы» (пример № 3).

Пример № 3 Кантикль II, лейтмотив «жертвы»

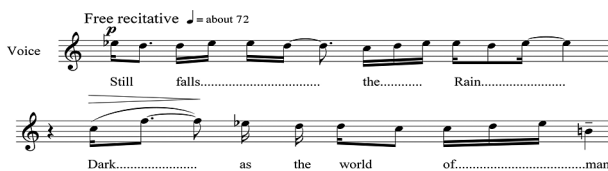


В III таких интонационных структур две — валторновая тема (на которую в дальнейшем написаны шесть вариаций — пример № 4) и вокальная, напоминающая монодическое григорианское пение (пример № 5).

Пример № 4 Кантикль III, инструментальная тема

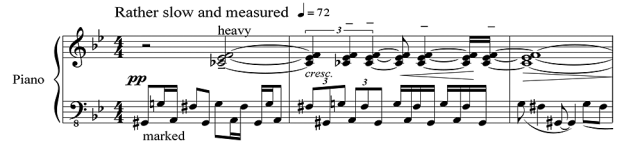


Пример № 5 Кантикль III, вокальная тема

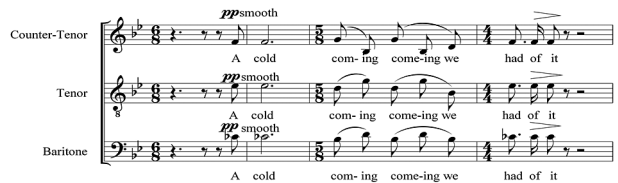


В IV примечательны и фортепианное вступление (пример № 6), и моноритмический хорал вокальных голосов (пример № 7).

Пример № 6 Кантикль IV, вступление



Пример № 7 Кантикль IV, хорал-рефрен



Наконец, в V кантикле характерной интонационно-ритмической формулой служит та, что падает на слово «тень» (shadow) (пример № 8).

Пример № 8 Кантикль V



Развивающие разделы обычно связаны с трансформацией исходного материала, с использованием новых тематических образований, следующих за разделами поэтического текста. В каждом кантикле встречаются разные приёмы: в I композитор вводит речитатив, связанный с дроблением музыкальных фраз, который сменяется скерцо, основанном на уже упоминавшейся интонации сексты; во II герои проходят цепь узнаваний истины и смирения перед божьей волей (речитативные развивающие эпизоды чередуются со статичными полифоническими дуэтами); в III развитие касается как вокальной, так и инструментальной тем, две из шести инструментальных вариаций представляют собой quasi неупорядоченные неконструктивные построения, характеризующие стадии хаоса — распятия Христа; вокальная тема расширяет свой диапазон. IV и V кантикля отражают новый этап эволюции музыкального стиля, развитие в них отличается большей сложностью: в IV, например, композитор пользуется весьма изощрённой полифонической техникой и усиливает сонористические эффекты (вебернианский канон, использование двух голосов в качестве темы, а третьего — в роли «расцветки» отдельных слов); в V кантикле, мастерски используя возможности арфы, композитор выделяет детали текста резкими пассажами и характерными ладовыми образованиями.

Безусловно, особого внимания заслуживают коды. Все они — своего рода коды-умиротворения. Им

свойственны замедленность движения, многократные повторения слов, что вообще является приметой стиля Бриттена; использование жанра пассакалии, марша, молитвы или гимна, торжественность аккордовой фактуры, использование преимущественно мажорных чистых трезвучий в финале (*G dur* – I кантикль, *Es dur* – II кантикль, *B dur* – III кантикль, *C dur* – V кантикль), что является отражением традиционных черт жанра. Только в IV кантикле, в соответствии с замыслом композитора, который должен подчеркнуть неразрешённость, утраченную гармонию, открытость финала, *G dur* верхнего слоя фортепианной фактуры вступает в диссонанс с минорной терцией баса, создавая полиладовый эффект. В кодах заложен главный нравственный вывод всех кантиклей – преклонение перед величием Господа, христианское смирение.

В чём особенности музыкальной стилистики персонажей кантиклей? Они заключаются в перенесении на средневековый жанр приёмов, свойственных классическим и романтическим жанрам. Наличие своего типа высказывания можно уподобить опере или вокальному циклу. Преимущественно его можно обозначить как ариозно-декламационный. Используя чаще силлабический принцип воплощения поэтического текста, Бриттен обязательно подчёркивает распевами те слова, которые ему особенно важны. Так, в I кантикле, в частности, выделена реплика «мы наслаждались» (*we joined*); во II – слова Исаака «я готов [к жертве]» (*I am all ready*); в III – «он благодарит нас» (*Christ have mercy*) – эта фраза здесь отмечена приёмом юбилея, что, возможно, обусловлено стилизацией средневековой монодии (следует отметить, что в III кантикле Бриттен использует ещё один важный приём – манеру *Sprechgesang*, или «речевое пение»). В IV кантикле композитор маркирует канонем двух голосов слово «щербет», что в данном случае является символом языческой роскоши и распушенности современного мира. И, наконец, в последнем, V кантикле, подчёркивая слова «он танцевал [для Бога, стал танцором Бога]» (*he danced*), Бриттен вновь прибегает к распеву. Устойчивое повторение подобного принципа во всех сочинениях этого жанра (да и в вокальных циклах в целом) позволяет назвать его особенностью стиля композитора.

К характерным приметам стиля кантиклей Бриттена можно отнести и другие, также заимствованные из жанра оперы. Среди них: использование речитативов и приём интонационной трансформации персонажей. Первый из них очень ярко представлен в трёх ранних кантиклях: в I и II есть отдельные разделы-речитативы (таким образом они и обозначены в тексте), в III каждый стих отмечен как «свободный речитатив». В I и II кантиклях можно увидеть идентичность оформления подобных разделов. Они связаны с текстами, в которых явно выражено размышление персонажей. Фортепианная партия в

подобных случаях близка оркестровым тремоло, обычно сопровождающим в опере взволнованные переживания героев, реплики персонажей – разорванные фортепианные вставки между репликами призваны нагнетать обстановку.

Заявленный приём интонационной трансформации персонажей ярок во всех пяти кантиклях. Он связан с итогом, к которому стремится чувство героя – к величественности и возвышенности. Однако этапы различны. В I кантикле это трансформация типа высказывания от ариозно-мелизматического стиля к речитативно-молитвенному; во II – от песенно-декламационного, через драматический речитатив и ариозо к торжественной декламационности. В III кантикле противостояние между более статичной функцией голоса и динамичной функцией валторны завершается полным единением в молитве, обращённой к Богу, таким образом трансформируются «голоса» и лики обоих персонажей. IV и V кантикли, более поздние, являют этот принцип в усложнённом варианте. В IV трансформация заключается в том, что разрозненные вначале голоса волхвов (часто в полифоническом изложении) становятся унисоном в коде; в V сущность «главного» героя (Нарцисса) неизменна, трансформируются его интонации в момент рассказа о трёх его перевоплощениях: меняются фактура сопровождения, движение и характер высказывания.

Интересно отметить и фактор симфонизации, присущий бриттеновским кантиклям. В первую очередь он связан с использованием в каждом из них сквозных интонаций или ритмоинтонационных формул, которые существенно обогащаются в процессе развития. Подобными формулами становятся преимущественно те образования, которые появляются в экспозиционных разделах (см. вышеприведённые примеры).

Нельзя оставить в стороне и вопрос о жанровой палитре кантиклей. Л. Г. Ковнацкая справедливо отмечает, что Б. Бриттен в любого рода музыке тяготеет к жанровой определённости⁸. К этому можно добавить, что у композитора в вокальных циклах сложилась устойчивая традиция наделять ключевым значением жанр вокального ноктюрна. В кантиклях же в соответствующем качестве выступают жанры гимна, марша-шествия, пассакалии или молитвы, представленные всегда в кодах. Любой из них отличается в данном случае не масштабностью, а особым качеством – сокровенностью, сопряжённой с торжественностью. Это даёт возможность как бы выразить невыразимое – ту особую нравственную чистоту, которую Бриттен стремился сделать приметой современной картины мира.

Огромного интереса заслуживает вопрос стилей, которым близки кантикли. Безусловно, в музыкальный спектр этого жанра, да и всего творчества Бриттена, попадают многие времена и эпохи. Черты

средневекового григорианского пения во II и IV кантиклях; средневековый жанр миракля во II; классичность двойных вариаций в III; образно-интонационные трансформации персонажей, воссоздающие романтические приёмы в I, II, IV кантиклях; преломление техник гармонического письма XX века в IV и V кантиклях. Подобная ассимиляция стала устойчивой чертой стиля Бриттена.

Широта поэтического и музыкального пространства кантиклей невольно заставляет задуматься: для чего композитор так настойчиво использует приме-

ты других эпох, помещая их в условия современности? Вероятно, он стремится в настоящем показать идеальную модель прошлого. Обращение к старинному жанру актуализирует очень важную для Бриттена тему – о нравственной категории в современном мире, забывшем о добре и погрязшем в пороке, – в мире насилия, бездуховности и разрушения всех человеческих ценностей, в мире, который, по мысли автора, несётся в бездну. И средневековый кантикль является той «сценой», с которой автор говорит со своим слушателем о несовершенстве этого мира.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Milos Velimirovic. *Canticle* / Milos Velimirovic, Ruth Steiner; Keith Falconer, Nicolas Temperley // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* / S. Sadie, J. Tyrrell. – 2nd edition. – Oxford : Oxford University Press, 2004.

² Ковнацкая Л. Г. Бенджамин Бриттен. – М., 1974. – С. 213.

³ Английский поэт Ф. Куорлз получил образование в Кембридже и Оксфорде, долгое время был адвокатом, а затем хронистом Лондона. Его поэтическое наследие в основном составляют стихотворения религиозного содержания («Божественные фантазии», «Эмблемы»).

⁴ «Пьеса об Аврааме» сохранилась в записной книжке некоего Брома из Саффолка и дублинской рукописи (см.: *История английской литературы*. Т. 1. Вып. 1. – М., 1943. – С. 247). В Англии сценические представления с подобными сюжетами были особенно популярны, начиная с XIII века, когда церковь, желая удержать своё влияние на городское на-

селение, превратила религиозные процессии в пышные театрализованные зрелища.

⁵ Т. С. Элиот – английский поэт, литературный критик американского происхождения, в 1915 году эмигрировал в Англию, где остался до конца жизни. Лауреат Нобелевской премии (1948), один из «мэтров модернизма в поэзии» (см.: Аникин Г. В., Михальская Н. П. *История английской литературы*. – М., 1975. – С. 401), чьё творчество отвечало идеям «потерянного поколения», не принявшего разрушенного войной миропорядка.

⁶ См. об этом: Бройтман С. Н. *Историческая поэтика: учеб. пособие*. – М.: РГГУ, 2001. – С. 28–30.

⁷ Подробно эта мысль разработана в книге: Бахтин М. М. *Эпос и роман*. – СПб., 2000. – С. 75–77.

⁸ Ковнацкая Л. Г. *Музыка Англии // История зарубежной музыки*. – СПб., 2010. – Вып. 6. – С. 619.

Василенко Анастасия Андреевна

преподаватель кафедры истории музыки
Воронежской государственной академии искусств,
аспирантка кафедры истории музыки
Российской академии музыки им. Гнесиных





И. Э. ГОРЮНОВА

Санкт-Петербургская государственная консерватория
им. Н. А. Римского-Корсакова

УДК 781.6.082.101.2

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ОПЕРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ. К ПРОБЛЕМЕ ПОСТАНОВОЧНОЙ КОНЦЕПЦИИ

Отечественная оперная режиссура в последние десятилетия всё меньше являет зрителям и театру образцы профессионализма. Пугающе актуальный вселенский цинизм, опрокинувший русский репертуарный театр, борьба с «театром-нафталином» и «оперной мертвечиной» породили

ли мертвечину иного рода, которая представляет собой зрительский эпатаж и провокацию постановщиков. Сценические перформансы и инсталляции, заменившие живого Человека-Артиста, породили эрзац-театр, в котором мода и псевдо-авангард брошены на потребу жирующей публике.

В театре режиссёрской эпохи рубежа XX–XXI вв. опера занимает особое место. Во второй половине XX в. режиссура становится центром внимания в создании оперного спектакля. Именно в этой сфере сосредоточены основные новации, оказавшие влияние на развитие мирового музыкально-театрального процесса.

Принцип повествовательной режиссуры, близкий принципам сквозного симфонического развития, к середине XX окончательно вытеснил «номерное мышление» и стал доминирующим в постановках оперных спектаклей. Режиссура, долгое время шедшая по пути «линейного направления» музыкальной ткани, остаётся вечным соблазном для оперного театра. Однако пути преодоления безликой оперной традиционности имеют «камень преткновения», который кроется в самой природе музыкального образа. Сложность музыки как художественного феномена заключается в её изначальной двойственности. Наряду со способностью выражать душевный, психологический процесс, – музыка, не обладая ситуативной конкретностью при конкретности чувственной, – своими образами уводит в сферу эмоционального укрупнения, поэтического обобщения, в сферу очищенных от обыденности переживаний. «Музыка – искусство обобщения чувств, настроений, эмоций. В этой способности к обобщению – главная сила воздействия музыкального искусства», – указывает Е. А. Акулов¹. «Музыка – самая поэтичная интерпретация жизни», – пишет Ж.-К. Казадезюс². Вопрос, за каким из двух свойств оперной музыки пойти театру, и есть вопрос

выбора постановочной концепции спектакля. Поскольку концептуальная система повествовательного оперного спектакля, ориентированного на конкретику «достоверной жизненной истории», не подразумевает философских или поэтических обобщений, часть музыкального содержания оказывается не востребованной – «провоцируя» музыкальное решение на театральную иллюстративность. «Устремления» же музыки, с её тенденцией к поэтизации содержания, слишком явно не совпадают здесь с «устремлениями» режиссуры, построенной по законам жизненной достоверности. Спектакли, режиссура которых очерчивает жёсткие «жизнеподобные» контуры, а вокальный текст понимается режиссёром-постановщиком как «речь» оперных героев, лишаются эмоционально-смыслового объёма.

С отходом от повествовательности во второй половине XX века и утверждением поэтической режиссуры, пользующейся языком монтажа и сценической метафоры, меняется соотношение сил между режиссёром и дирижёром, сложившееся в традиционных повествовательных постановках к середине XX века. Режиссура начала осваивать «параллельные» сюжеты и действенно-смысловую полифонию как способ построения композиционной целостности спектакля. Один из первых исследователей оперного творчества Мейерхольтда И. И. Соллертинский пишет: «Мейерхольд понял конструктивную, организующую силу музыки и заговорил о “полифоническом” строении эпизодов ... заговорил о “световом контрапункте”, ритме мизансцен, ставящихся на основе

своеобразного тактового деления»³. Желание согласовать драматическое действие А. С. Пушкина и музыке П. И. Чайковского при создании знаменитого спектакля «Пиковая дама» в МАЛЕГОТе в 1935 г. заставило режиссёра В. Э. Мейерхольда и дирижёра С. А. Самосуда не только совместно выверить каждый темп и каждую интонацию, но и сделать композиционно новую версию оперы. Оставляя в стороне вопрос о правомочности вторжения в ткань законченного произведения Чайковского, подчеркнём, что иных значимых примеров, где режиссура заботилась бы о музыкальном решении, а музыкальное решение реализовывало бы содержание и обеспечивало глубину режиссёрского замысла, в первой половине XX века нет.

Идеи оперных постановок Мейерхольда – режиссёра, трибуна, публициста и педагога – оказались идеями целого поколения. «Музыка влекла к себе режиссёров, для которых драматический театр станет уделом творческой жизни»⁴. Усиление *авторского* начала в режиссуре, концептуальность и связанное с ней переосмысление драматического конфликта в музыкальной пьесе-партитуре, жёсткая «вычерченность» конструкции спектакля, перекраивание оперной партитуры, стремление к метафоризму, – всё это нашло отражение в режиссёрских опытах крупных мастеров мирового театра В. Фельзенштейна и Дж. Стреллера.

По пути построения «концептуальных перпендикуляров»⁵ и *концептуального синтеза* режиссёрского и музыкального начал пошёл выдающийся оперный режиссёр Б. А. Покровский. Ему стали подвластны глубины подсознательного эмоционального мира героев и темы, никогда ранее не открывавшиеся оперным ключом: *философские* («Золотой Петушок» Н. Римского-Корсакова, «Игрок» и «Огненный ангел» С. Прокофьева, «Мёртвые души» Р. Щедрина, «Идиот» М. Вайнберга); *публицистические* («Неизвестный солдат» К. Молчанова, «Военные письма» В. Гаврилина, «Читая дневники поэта» Ш. Чалаева); *полемично-политические* («Игроки» и «Антиформалистический раёк» Д. Шостаковича, «Жизнь с идиотом» А. Шнитке). На этом пути был построен *театр многоуровневой содержательности*, открывший перспективы развития мирового оперного театра.

Особую роль в оперном театре режиссёрской эпохи сыграли режиссёры – бывшие певцы. Чаще всего, им была присуща традиционалистская манера, а свежие театральные идеи не были их сильной стороной (исключение составили немногие, в их числе известный ленинградский режиссёр Э. И. Каплан). Доскональное знание опер, в которых эти певцы пели годами, как правило, способствовало установлению бесконфликтных взаимоотношений с дирижёрами. При этом дирижёры оказывались бóльшими профессионалами в дирижировании, чем певцы в режиссуре. Созданные в таком тандеме оперные

спектакли имели явный крен в сторону музыки и музыкально-исполнительских ценностей и способствовали установлению дирижёроцентристской модели оперного театра. Яркий пример данной театральной модели – театр Ла Скала в период художественного руководства Артуро Тосканини. Такой театр не всегда может с исчерпывающей полнотой реализовать музыкальную образность партитуры – её эмоциональные, атмосферные, поэтические возможности, вследствие чего оперный синтез не раскрывается в полном театральном ракурсе и спектакль теряет силу воздействия на зрителя. Современный представитель *дирижёроцентристского* подхода к интерпретации оперного произведения Юрий Темирканов, в последнее десятилетие всё чаще практикующий концертное исполнение опер («Евгений Онегин» и «Иоланта» П. Чайковского, «Травиата» Д. Верди), мотивирует это своим категоричным неприятием *осовременивания* оперной классики: «...Бедная опера! Сейчас в Германии поставили “Евгения Онегина”, где Онегин и Ленский – гомосексуалисты. Такие вот “режиссёры” – малограмотные дикари. Бедная, несчастная публика; зрителям приходится делать такие же лица, какие часто можно видеть на выставках абстрактной живописи. Людям не хватает смелости сказать честно, уж простите меня ради Христа: “Да это же – г-но!” Нет того мальчика, который сказал бы, что Король – голый! Вот в чём несчастье...»⁶.

Ещё одна тенденция современного режиссёрского оперного театра, повлиявшая на всю его культуру, – работа *режиссёров драматического театра*. Объективные причины обращения оперного театра к драматическим и кино-режиссёрам связаны с их концептуально-публицистическим мышлением и вытекающими из этого возможностями: *концептуализации* оперного спектакля, обогащения и усложнения сценического языка, преодоления традиционного для оперных постановок отставания от современных художественных направлений. Другой круг причин связан с усиливающейся *коммерциализацией* театра, всё чаще переходящего на контрактную систему, в ходе которой крайне выгоден короткий репетиционный процесс. Наконец, третья причина – современный зритель, привыкший к зрелищной, интеллектуально-неутомительной *шоу-культуре*. Занимательно-зрелищный пласт драматической режиссурой в оперном театре освоен лучше художественного. Причина, прежде всего в том, что на оперную арену вышел не умеющий читать нотный текст режиссёр, часто тяготящийся музыкой; отметающий её из поля своего зрения, не идущий на профессиональный контакт с дирижёром. Знакомство с музыкальной драматургией в последние десятилетия всё чаще происходит не по клавиру или партитуре, а по аудио- или видеозаписям. Так, работая в Мариинском театре над «Борисом Годуновым» Мусоргского, режиссёр

Виктор Крамер в интервью газете «Смена» рассказал о методах своей работы: «Нет, партитуры я не читаю и на рояле не играю ... Вот мы сейчас сидели с Валерием Гергиевым, и он мне рассказывал об этой музыке»⁷. Подобная режиссёрская интерпретация «с чужих слов» (даже если это слова дирижёра) всё чаще овладевает пространством музыкального театра. Известный оперный режиссёр Дмитрий Бертман полагает, что «для режиссёра драмы музыкальный театр своего рода “бизнес”». Прежде всего, это возможность выхода во внешний мир, поскольку снимается проблема языкового барьера – основным средством общения становится музыка ... Это иные, более высокие гонорары, внушительные бюджеты... Сегодня некоторые драматические режиссёры, обращаясь к оперному спектаклю, надеются, что “музыка сама вывезет”»⁸.

Безусловно, режиссура – профессия, неделимая на виды. Лукино Висконти, целое десятилетие отдавший театру Ла Скала, справедливо заметил: «Кино, театр, опера... Я бы сказал, что и там, и там работа одинаковая, несмотря на огромное различие используемых средств. А задача – вдохнуть жизнь в художественное произведение – всегда одна»⁹. Трудно переоценить заслуги перед оперой другого великого итальянского режиссёра Франко Дзеффирелли. Начиная как ассистент Антониони, Росселини и Висконти, будучи блестящим сценографом (его путь в оперу начался с приглашения Ла Скала сделать декорации для «Золушки» Россини), Дзеффирелли овладел мастерством образного раскрытия музыкальной драматургии и завоевал недостижимые по сей день вершины органичного высоко художественного единения «видимого» и «слышимого». Успех кинорежиссёров в постановке оперных спектаклей (в качестве отечественных примеров можно привести работы Андрона Кончаловского и Александра Сокурова) объясняется прежде всего *синтетической* природой обоих жанров. Несмотря на различное взаимодействие жанрово-художественных составляющих, современный оперный спектакль и кинофильм предполагают создание новой синтетической реальности.

Проблема *адекватности* сценического решения музыкально-драматургическому материалу в контексте современного состояния оперной практики представляется сегодня особенно актуальной. Под маской «новаторства» всё чаще обнаруживается явное размежевание стремлений дирижёра и режиссёра, и как следствие – полный дисбаланс театральной структуры. Поданные в качестве «новаторских» последние постановки, созданные режиссёром Дмитрием Черняковым на сцене Большого театра, представляются весьма спорными с этой точки зрения. Следует вспомнить, что некогда «авангардисты» и новаторы оперной сцены Верди и Мусоргский, Гершвин и Шостакович, Прокофьев и Слоним-

ский – это авторы, чья музыкальная драматургия была направлена к *Человеку*, который собственно и является основным объектом исследования Театра. Эстетика оперного спектакля, за которую боролись Мусоргский и Чайковский, нашла выражение в новаторском творчестве Ф. И. Шаляпина и в режиссёрско-педагогической деятельности К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. В этой связи ключевое значение имеют принципы *профессиональных взаимоотношений* режиссёра, дирижёра и артиста-певца.

Навязывая в зубах «оригинальность» творческого подхода режиссёра к классике, за которым стоит обязательное превращение героев в гомосексуалистов, некрофилов, проституток и бомжей, якобы заменяет зрителям отсутствие современной музыкальной драматургии. В поисках живого оперного театра мы всё чаще получаем «рагу из фальшивого зайца», воспетого Ильфом и Петровым. Примером современного оперного китча является постановка одной из главных русских опер «Руслан и Людмила», открывшая долгожданную сцену Большого.

Режиссёр Дмитрий Черняков, предваряя вышеупомянутую премьеру в Большом, предупреждал, что «сказочности» (подразумевается «консервативности») в спектакле будет немного, а «скандала он не боится»¹⁰. Новый, баснословно дорогой «Руслан», от которого ожидали, в том числе, демонстрации новейших технических ресурсов Большого театра, представил не сказочную феерию, а радикальную трансформацию хрестоматийного сюжета. Однако результатом постановки стали не споры о диалектике авторской свободы и традиции, а крайние эмоции от провокационного внешнего ряда. В их числе: битва Руслана в подвале с тряпкой, на которую проецируется лицо говорящего покойника (Голова); бордель с набором спецслужб, в который модернизируется замок Наины; ублажение Людмилы тайским массажем; сад Черномора, превращённый в спасалон и т. д. Таким образом, вместо выстроенного в рамках режиссёрской задачи сценического действия, мы видим лишь сюжетно запутанные иллюстрации навязчивых фобий.

Когда режиссёрская вседозволенность становится флагом репертуарной политики главного театра страны, размышлять о разрушительных тенденциях в профессии оперного режиссёра, быть может, не имеет смысла. Однако протестное недоумение вызывает не столько позиция руководства Большого, сколько – музыкального руководителя и дирижёра спектакля, который делает вид, что вовсе не аккомпанирует эротическим игрищам ряженных молодцев с голыми статистками. А хор «Слава великим богам! Слава Отчизне святой!» приводит нас под руководством дирижёрской палочки Владимира Юровского к весьма конкретным, далёким от авторской идеи ассоциациям. Тщательной работой с оркестром, ясностью

и стройностью форм большинства арий, ансамблей и хоров дирижёр подчеркнул абсолютно *конфликтное* существование музыкальной драматургии, её формы и содержания с провокативной фантазией режиссёра.

Реконструированный Большой с его «режиссёрской политикой» бесконечно далёк от созданного Покровским новаторского оперного театра. Режиссёр и педагог Покровский исследовал и практически обосновал ряд важнейших положений создания оперного и музыкального спектаклей, основные из которых связаны с процессом работы режиссёра с актёром-певцом. В этих положениях находит дальнейшую разработку важнейшая мысль Немировича-Данченко «*об идейном и жизненном очеловечении партитуры*»¹¹. Работа с актёром над созданием образа всегда оставалась в центре внимания Покровского. Именно поэтому и стали возможными блестящие актёрские открытия в его спектаклях (С. Лемешев, Е. Нестеренко, Т. Милашкина, В. Атлантов, Г. Вишневская, Ю. Мазурок, И. Архипова, Е. Образцова, И. Масленникова, Т. Синявская и др.).

К сожалению, нынешний Большой лишь копирует и множит примеры современной театральной вавилонии. В известном спектакле Венской оперы «*Пиковая дама*» (постановка Веры Немировой, 2008) действие начинается в детском доме, на стене – огромный значок ВЛКСМ с трудно различимым профилем. «Исторические параллели», которые пытаются навязать зрителю постановщики (художник – Йоханенес Лайкер, известный москвичам по «*Летучему голландцу*» в Большом театре), выражены и в программке к спектаклю, которая полна фотографий из нынешних приютов и рассуждений о бедности и богатстве России, датируемых почему-то концом XIX века. Декорации к спектаклю странным образом соединяют стиль старинных итальянских палаццо с конструктивизмом 20-х годов. Схожая ситуация, когда режиссёрские «изыски» Евы Ионеско заставили Юрия Темирканова отказаться от дирижирования спектаклем «*Пиковая дама*» и разорвать контракт, произошла в 2003 году в Лионе. Проверенный рецепт – классика скучна, а порок интригует и возбуждает – стал своеобразной режиссёрской панацеей от профессиональной ущербности.

Внимательный взгляд на действующие репертуарные музыкальные театры России рисует картину стремительной потери *режиссёрского влияния* на творческую и руководящую составляющие. В качестве наглядного примера можно привести недавнюю смену руководства в Пермском государственном театре оперы и балета. Покинувший пост руководителя театра Георгий Исаакян, режиссёр, создавший на этой сцене немало ярких премьер и поднявший театр на небывало высокий творческий пьедестал, возглавил Московский детский музыкальный театр им. Н. Сац. Художественным руководителем театра

в Перми стал модный дирижёр Теодор Курентзис. При сравнительном взгляде на афиши театра последние двух лет становится очевидной возрастающая *концертная* направленность репертуара и исчезновение роли режиссёра в театре.

Пожалуй, единственный путь, оставленный сегодня оперным режиссёрам, – создание своего, *авторского театра* с почти невозможной легализацией его в культурно-правовом пространстве. Наиболее успешным примером работы созданного по данному принципу режиссёрского театра является «Санкт-Петербург-Опера» во главе с Юрием Александровым.

Другим ярким примером авторского театра является созданный в 1990 году театр «Геликон-Опера» под руководством Дмитрия Бертмана. Индивидуальный режиссёрский стиль интерпретации оперной классики определил стилевую особенность спектаклей театра. Несмотря на присутствие в ряде постановок излишества иррациональных эффектов, лучшие сценические работы Бертмана привлекают зрителей яркой контрастностью образов, декоративностью, динамизмом и эмоциональностью («*Набукко*» Дж. Верди, «*Кармен*» Ж. Бизе, «*Фальстаф*» Дж. Верди, «*Упавший с неба*» и «*Любовь к трём апельсинам*» С. Прокофьева, «*Сказки Гофмана*» Ж. Оффенбаха). В сценических версиях театра преобладает *карнавальное мироощущение*. Стилистика «геликоновских спектаклей» отмечается постоянным стремлением соединить современность и традицию («*Кармен*» Ж. Бизе, «*Борис Годунов*» М. Мусоргского в редакции Д. Шостаковича, «*Царская невеста*» Н. Римского-Корсакова).

С одной стороны, *игра* как принцип жизни, как основная парадигма эпохи медийно-массовой культуры определяет сегодня большинство режиссёрских приёмов. С другой, – так называемый «концептуальный дизайн» заставляет зрителя «вычислять» концепцию режиссёра, блокирует эмоциональный контакт публики со сценой и противоречит самой сути театрального искусства. При этом самый важный принцип раскрытия музыкальной драматургии в оперном спектакле, *вокально-интонационное мастерство актёра*, всё больше остается за рамками профессиональных задач режиссёра. В актерско-режиссёрской практике речь должна идти о совмещении важнейших музыковедческих открытий Бориса Асафьева с шаляпинским артистическим пониманием этого термина: «Художник каждой эпохи находит и будет находить фокус исполнения произведений Мусоргского в зависимости от того, кто он, какая “оптика” отвечает требованиям его времени и помогает видеть мир так или иначе. Значит, и интонация каждый раз, в каждом спектакле, находится самобытно. Она рождена Мусоргским, но она рождается и нами, оплодотворяется нами на основе проникновения в музыкально-драматургический материал оперы и его сущность»¹².

В поисках «театра для зрителей», жаждущих зрелищ, а не музыкальных раритетов, современным режиссёрам всё чаще необходимо «провокация» как метод привлечения разных слоёв зрителей. Ведя диалог с «оперой прошлого», создатели современных спектаклей всё больше ориентируются на *коммерческие задачи*. Один из примеров – скандальная премьера «Аиды» (2004) Новосибирского театра оперы и балета (режиссёр – Дмитрий Черняков, дирижёр – Теодор Курентзис). В этом спектакле знаменитые балетные сцены реализованы через «мимическое действие», а сама Аида превращена в работницу трудового лагеря тоталитарной империи. Дирижёр Курентзис так определил профессиональное кредо и творческие задачи: «Я разочарован мировым состоянием театра. Позорный XX век расплодил пустые организмы, куда люди ходят непонятно почему. Для меня существование “Ковент-Гарден” или “Ла Скала” не имеет смысла: они не дают человеку стимулов к развитию, они заняты интерпретациями, ограничены железобетонными рамами национальных традиций и символизируют то, что является культурой для современного британца или итальянца. К этому мейнстриму приложили руку люди не очень глубокие... В России действует та же международная театральная система: есть Большой, есть Мариинка, они стараются работать в лучших традициях мировых театров. Меня это не интересует»¹³.

Только ли на разрушительной риторике отрицания традиций оперной эстетики построен «альтернативный театр» Чернякова и Курентзиса? В споре с традицией постановщики создают *индивидуалистический* тип театра, малоубедительный художественно. Не в силу метода «осовременивания», который уже старомоден, так как появился почти полвека назад в Германии (современный зритель давно психологически адаптирован к «борделям» и «страшилкам»). А прежде всего, по причине скудности *музыкально-режиссёрской сверхзадачи*.

Размышляя над модернизацией профессии режиссёра в оперном театре, нельзя не вспомнить, как некоторое время назад, в течение одного-двух десятилетий, на нескольких столичных площадках работали столь яркие мастера оперной режиссуры, как Эмиль Пасынков, Борис Покровский, Роман Тихомиров, Георгий Ансимов, Лев Михайлов, Иосиф Туманов, Иоаким Шароев, Станислав Гадасинский, Александр Титель. Сегодня крупные музыкальные театры всё чаще предпочитают роль прокатных площадок. В лучшем случае (как это делает, к примеру, продюсерски обновлённый Петербургский Михайловский театр) «хозяин» покупает модных оперных звёзд на сезон – другой. Режиссёров, преимущественно зарубежных, предпочитают приглашать на разовые постановки.

Споры по поводу правомерности авторитарно-продюсерского руководства театром бизнесме-

ном давно носят риторический характер. В данном контексте важно лишь подчеркнуть, что причина расставания директора Владимира Кехмана с известными мастерами мировой культуры, поначалу занимавшими в театре ключевые творческие посты (Елена Образцова, Фарух Рузиматов, Петер Феранец), примерно одна: «Мы кардинально разошлись во мнениях о дальнейших путях развития театра и репертуара»¹⁴. Конфликт творящего и менеджера в театре существует столько же, сколько сам театр. Однако, применительно к работе Михайловского театра под руководством Кехмана, резко полярно оцениваемой в последнее время, уход столь яркой режиссёрской фигуры, как Феранец – потеря осязаемая. Многие удачные, с музыкальной точки зрения, постановки на крупных российских сценах, в том числе, в Михайловском театре («Богема», «Русалка», «Иудейка», «Спящая красавица») доказывают, что с этим режиссёром российские театры надолго не расстанутся.

Бывший бизнесмен Владимир Кехман не скрывает своей мечты о возрождении объединённой «Дирекции императорских театров». Он возглавил Михайловский театр, носящий ранее имя Мусоргского, неожиданно (как для самого театра, так и для театральной общественности). Смещённый с поста известный оперный режиссёр Станислав Гадасинский, под руководством которого театр проработал около 30 лет, не перестал быть значительной фигурой в современном оперном театре. В конце прошлого года режиссёр успешно представил в двух крупных театрах оперы и балета, Одесском и Харьковском, премьеры «Князя Игоря».

Пространственно-изобразительное, *образное воплощение идеи спектакля* – главное режиссёрское кредо Гадасинского. Его более всего интересует визуально-смысловое, метафоричное сценическое пространство оперного спектакля. Можно назвать двух театральных художников, чьё творчество обогатилось, а во втором случае – сформировалось сотрудничеством с Гадасинским. Это – Семён Пастух и Вячеслав Окунев. С ними были созданы лучшие, поистине новаторские прочтения классики в петербургском театре им. М. Мусоргского. К их числу, безусловно, относятся: «Евгений Онегин» (1985), «Борис Годунов» (1987), «Хованщина» (1988), «Травиата» (1995), «Кармен» (1998), «Реквием» Дж. Верди (2000), «Отелло» (2000), «Фауст» (2002).

Принцип новаторства понимается и реализуется режиссёром как важнейший путь раскрытия авторского замысла современным языком театра. Сегодня как никогда актуальна новаторская реализация идеи объединения «Бориса Годунова» и «Хованщины» в единый театральный цикл, спаянный музыкальной и сценографической стилистикой, предметностью исторической тематики (судьба России в переломный XVII в.). «Основная тема спекта-

кля – это не судьба Бориса и народа в отдельности. Исследуется само движение истории, в котором нет и не может быть безучастных на всех этапах общества»¹⁵. Сценическая лейтмотив-метафора – образ креста, эффектно и всегда неожиданно обыгрываемый в ходе стремительно, кинематографически развивающегося действия, надолго остается в памяти зрителей. Так же, как экстраординарный приём «зеркального преобразования» сцены в «Фаусте». Метафору «зеркального бытия», вращающегося между добром и злом, умышленное «зеркальное укрупнение» событий, прорывы в другое измерение обеспечивает трансформация громадного зеркала, нависшего над сценой. Так, в сцене свидания Фауста и Маргариты за падающей центральной секцией зеркала открывается

бескрайнее звёздное небо, в которое по склонённому зеркалу уходят влюблённые.

Профессор Гаудасинский любит повторять ученикам: «В театр люди приходят за чудом, и мы должны подарить им его!..» Действительно, театр остаётся чуть ли не единственным местом, где *создать чудо и поверить* в него всё ещё возможно. В этой связи, главная режиссёрская задача – создать аналитически-концептуальный, мировоззренческий театр, в котором эстетика целостного произведения и тесная взаимосвязь всех музыкально-сценических элементов спектакля образует единое, но каждый раз разное визуально-смысловое сценическое пространство. Именно такой театр необходим сегодня миру.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Акулов Е. А. Оперная музыка и сценическое действие. – М.: ВТО, 1978. – С. 78.

² Казадезюс Ж.-К. Гора // Маркарьян Н. Портреты современных дирижёров. – М.: Аграф, 2003. – С. 97.

³ Соллертинский И. И. Мейерхольд и музыкальный театр // Пиковая дама. – Л., 1935. – С. 41.

⁴ Образцова А. Г. Синтез искусств и английская сцена на рубеже XIX – XX веков. – М.: Наука, 1984. – С. 118.

⁵ Как режиссёрский термин слово «перпендикуляр» впервые употребил Борис Покровский, который говорит о смысловом перпендикуляре к композиторскому тексту как об источнике постановочной идеи. См.: Покровский Б. А. Размышления об опере. – М.: Сов. композитор, 1979. – С. 70–168.

⁶ Веселаго К. Юрий Темирканов: опера как жанр гибнет. – 2008. – 21 апреля. [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.classicalforum.ru/index.php?topic=707.120>.

⁷ Крамер В. Новый «Борис Годунов» бьет по эмоциям // Смена. – 2002. – 11 июня.

⁸ Куклинская М. Дмитрий Бертман: музыкальная режиссура – скорее «кремовый торт», чем коржик. [Электронный

ресурс]. – URL: http://www.peoples.ru/art/theatre/producer/dmitry_bertman/interview1.html

⁹ Висконти Л. Мой театр // Висконти о Висконти. – М.: Радуга, 1990. – С. 384.

¹⁰ Муравьева И. Большой перелом // Российская газета. – 2011. – 7 ноября.

¹¹ Немирович-Данченко В. И. Статьи, речи, беседы, письма. – М.: Искусство, 1952. – С. 263.

¹² Шалапин Ф. И. Литературное наследство. Т. 1. – М.: Искусство, 1976. – С. 283.

¹³ Поспелов П. Существование «Ла Скала» не имеет смысла // Ведомости. – 2004. – 27 июля.

¹⁴ Иванов К. Петер Феранец «Опера, в которой есть фраза «Вова, ты идиот!», прозвучала бы слишком сильно» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.openspace.ru/muzic_classic/events/details/32781/.

¹⁵ Цит. по: [Махрова Э. Гаудасинский. Штрихи к портрету. – СПб.: Лик, 2007. – С. 8].

Горюнова Ирина Эдуардовна

кандидат искусствоведения,
профессор кафедры режиссуры музыкального театра
Санкт-Петербургской государственной консерватории
им. Н. А. Римского-Корсакова,
Генеральный директор Международного Фонда
поддержки отечественной культуры «ЕДИНСТВО»



МУЗЫКА В СИСТЕМЕ МАССОВЫХ КОММУНИКАЦИЙ



А. В. КРАСНОСКУЛОВ

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

УДК 78:32.97

ИНТЕРНЕТ КАК СРЕДСТВО МУЗЫКАЛЬНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

Вот что я хочу сказать о Сетевой Музыке: в основе вся музыка – сетевая. Вы можете думать об оркестре как о клиент-серверной сети, где «сервер»-дирижёр – поставщик визуальной информации музыкантам-«клиентам»; или об одноранговой сетевой модели в импровизирующем джазовом комбо, где никто никем не руководит, но все музыканты находятся во взаимодействии. Другими словами, о любом исполнительском контексте мы можем думать как

о сетевом сообществе исполнителей ... Сетевая Музыка (с заглавной С и заглавной М) – исполнительская ситуация, где традиционные аудио- и визуальные отношения между исполнителями расширены, опосредованы и заменены на управляемые электроникой взаимосвязи.

Из лекции Дж. Фримана на открытии 1-й Мастерской Сетевой Музыки в рамках Международной конференции по компьютерной музыке, 2005

Музыка всегда была частью общественной жизни – и как средство самовыражения, и как механизм усиления социальной «сплочённости». Представленные во многих коллективных и религиозных ритуалах с ранних времен человечества – и сквозь все культуры, – «кооперация» и «координация» между исполнителями неизменно были характерной чертой коллективного творчества и существенной характеристикой музыкальной практики. Фактически, общественные функции музыки имеют влияние как на социальную активность, так и на восприятие и эмоциональную сферу каждого индивидуума. В контексте же географической «распылённости» контакты людей друг с другом становятся виртуальными, а человеческое сообщество – связующее звено пространства социума в создаваемом компьютером цифровой окружающей среде, – формируется как виртуальные социальные группы [3].

Музыкальные коллективы как специфические социальные группы можно проследить вплоть до времён культуры палеолита. Музицирование – фундаментальная групповая деятельность, которая всё чаще происходит с использованием электронных сетевых средств. Сохранение и в этом случае возможности исполнения не хуже времён «человека умелого» требует лучшего понимания их функционирования. Независимо от задач, которые ставит процесс совместного музыкального творчества

(будь то композиция, исполнение или импровизация), каждый музыкант неизбежно сталкивается с различными «сценариями» коллективного исполнительства. Подобным же образом компьютерная сеть базируется на «сотрудничестве» и «взаимодействии». С 70-х годов XX века это легло в основу понимания новых возможностей, которые привносят компьютерные науки и цифровая инфраструктура в процесс музыкальной коммуникации [2].

Вплоть до начала 90-х годов музыкальные системы, в которых интерактивность обеспечивалась цифровыми технологиями, большей частью основывались на локальных сетях – из-за ограничений электронных и телекоммуникационных возможностей того времени. Однако, недавний технологический взлёт, в том числе в глобальной среде, сделал возможным использование обычными компьютерными пользователями (к каковым относятся и большинство музыкантов) ранее недоступных средств. С этого момента совместная работа географически разнесённых пользователей стала предметом едва ли не самого пристального изучения в современном информационном сообществе [12].

По сути, компьютерная коммуникация и повсеместное распространение Интернета открыли новую грань, которая также охватывает контекст звукового и музыкального искусств. Она включает в себя не только появление новых типов музыкальных

инструментов, но и переопределение функциональных ролей композитора, исполнителя и слушателя в музыкальном процессе. Более того, она предоставляет – и для «индивидуальных» творцов, и для творческих групп – возможности экспериментирования и интерактивного взаимодействия в области музыки.

Интернет, говоря языком техническим и пользовательским, всегда «онлайн». Потому даже привычные музыкальные действия, в традиционном репертуаре, в сочетании с физической дистанцированностью, характеризуются как интерактивные, а использование глобальной сети в творческой практике говорит об интерактивном характере любого творческого акта. Пространственная разнесённость и «виртуальная» социальность, таким образом, составляют те фундаментальные качества, которые вкупе с упомянутым взаимодействием «реального времени» составляют специфические свойства Интернета. Последний теперь уже не просто «медиум», он – музыкальный инструмент, а его отдельные качества – ресурсы и средства выразительности в «сетевом музыкальном исполнении».

Термин «сетевое музыкальное исполнение», предложенный Дж. Лаззаро в начале XXI века [14] используется преимущественно для обозначения музыкальной интерактивности в Интернете. Несмотря на творческую эмансипацию и коммерциализацию сети в последнее десятилетие, все исследования в этой области так или иначе рассматривают одну ключевую проблему: музыкальное взаимодействие «на расстоянии» посредством глобальной сети. Сетевое музыкальное исполнение можно определить как форму коллективного искусства, которая осуществляется одновременно и интерактивно во множестве мест между физически разделёнными участниками. Исполнители, компьютерное оборудование и программное обеспечение образуют виртуальное исполнительское пространство, которое может стать «сценической площадкой» не только для локальной аудитории, но также и для всего глобального интернет-сообщества. Слушатели и зрители могут выступать как в «традиционной» роли пассивных участников, так и активно соучаствовать процессу творчества в этом новом пространстве в качестве «соавторов».

Интерактивное участие аудитории в творческих актах – весьма характерная черта многих искусств на рубеже XX–XXI веков. С конца XX века и особенно в современной «медийной» творческой практике, мы стали свидетелями того, как репрезентативный язык искусства, где творческий акт рассматривается, прежде всего, с точки зрения представления об окружающей действительности, постепенно сменяется парадигмой «перформанса», где творчество возникает в активном взаимодействии с миром как причиной и следствием самого себя [13].

Междисциплинарные исследования последнего десятилетия достаточно много внимания уделяют области дистанционного музыкального взаимодействия. Для последовательной реализации сетевого исполнения информация, независимо от типа содержимого, должна быть передана от «источника» к «приёмнику» аналогично принципам радиовещания или телефонии. Инфраструктура сегодняшней глобальной сети характеризуется достаточно высоким качеством передачи аудио- и визуальной информации, однако, также отмечена значительными задержками в передаче данных в зависимости от физической дистанцированности, качества связи и особенностей использования сети на аппаратном и программном уровнях. Поскольку музыка – очень чувствительная к фактору времени форма коммуникации, такие задержки, очевидно, должны быть настолько малы, насколько это возможно. Если же они превышают определённые пределы, реалистичное музыкальное взаимодействие становится если не невозможным, то весьма проблематичным.

Передающийся в реальном мире и реальном времени аудиосигнал не достигает мгновенно «пункта назначения». То же происходит и с цифровым сигналом: несколько источников могут задерживать приход сигнала или информационного потока. Если общее время акустического «путешествия» достаточно мало, впечатление от прослушивания одновременно посланного и полученного обратно с задержкой того же сигнала аналогично тому, что мы получили бы как ранние звуковые отражения в относительно небольшом зале. Задержки, возникающие в локальной (или другой небольшой) сети, и отражения звука от стен помещения создают практически одинаковый эффект естественной реверберации. К сожалению, только в идеальном мире латентность в акустическом «путешествии» была бы вызвана исключительно временем прохождения сигнала, то есть зависела лишь от расстояния между «источником» и «приёмником». В реальности другие технологии: операционные системы как таковые, драйверы и кодеки, программные решения, и естественный и неизбежный «человеческий фактор» – вносят свою лепту в этот процесс.

Запаздывание звука в сетевом музыкальном исполнении состоит из суммы «локальных» и «глобальных» задержек. «Локальные» инициируются музыкальными инструментами, временем прохождения аудиосигнала в воздухе до микрофона, от акустической системы обратно к исполнителю – плюс неизбежные затраты на компьютерную обработку. Очевидно, что любой алгоритм не выполняется мгновенно: даже при нынешнем колоссальном росте вычислительных мощностей используемые кодеки, фильтры, преобразователи добавляют десятки миллисекунд к критической массе временных задержек. «Глобальные» можно определить как вре-

мя, затраченное на то, чтобы информация, посланная из одной «точки» сети, была получена другой «точкой» [8].

В эталонных условиях, когда сигнал передаётся по сети со скоростью света и не существует никаких преград, его путешествие к конечной точке на другом конце земного шара займёт около 67 миллисекунд. За такой же период времени звук преодолеет в концертном зале (и любой воздушной среде) около 23 метров. В большом симфоническом оркестре расстояние между последним пультом первых скрипок и контрабасовой группой может достигать 30 метров и более. А задержка звука между первым рядом скрипок и медными духовыми достигает значения в 45 миллисекунд. Согласно же исследованиям в области психоакустики, порог, ниже которого запаздывания в звучании не заметны, составляет лишь 25–35 мс [11]. Поэтому, как хорошо известно из музыкантской практики, каждому исполнителю в большом коллективе приходится приспосабливаться не только к особенностям своего инструмента (например, валторнистам – к запаздывающей атаке), но и к разнообразным «опозданиям» звуковой информации, получаемой от других исполнителей в оркестре.

Понимая важность проблемы сетевой латентности, большинство исследователей стремится – в «живой» практике или экспериментально – к определению верхней границы порога задержек, до которой сохраняется естественность музыкального процесса. Эксперимент, как правило, проводится в разных помещениях одной лаборатории, где два исполнителя размещаются в несмежных комнатах, а между ними в структуре локальной сети располагается процессор «задержек» (аппаратный или программный), куда они последовательно вводят значения от 0 мс до максимально возможных (в пределах 1–2 с). Первым фундаментальным исследованием такого рода стали опыты в Стэнфордском университете [6], продолженные затем рядом других учёных [1; 7].

Совершенно очевидно, что «сетевому» исполнителю предстоит так или иначе преодолевать по сути те же акустические и инструментальные проблемы, что и «традиционному» музыканту. Поскольку освоение новых исполнительских техник, равно как и новых типов «координации» и «кооперации», – дело весьма ресурсоёмкое, требующее немало времени и таланта от всех участников, больших финансовых вложений в технологии и исследования, – в сетевом музыкальном исполнении приходится выбирать между двумя путями. С одной стороны, заманчиво и, как было отмечено выше, творчески перспективно выглядит возможность использования музыкально-выразительных средств глобальной сети. С другой, максимально возможное приближение сетевого исполнения к традиционному выгля-

дит оправданно, особенно учитывая определённый (и зачастую весьма сильный) консерватизм слушательской аудитории. Разумеется, возможен и третий путь – компромиссный по отношению к первым двум, пытающийся согласовать творческую потенцию и техническую затратность. Сообразно трём отмеченным направлениям в создании «распределённых» творческих актов и движутся исследователи, разработчики и музыканты, демонстрируя три во многом различных с музыкальной точки зрения подхода к этому вопросу: «технологический», «конформистский» и «инвенторный».

«Технологический» подход – попытка преодоления особенностей Интернета, полного их устранения из художественной практики путем применения различных технических решений (увеличение пропускной способности сетей, уменьшение «локальных» задержек, создание эффекта «присутствия» (теле-присутствие) и т. п.). В таком подходе всё, с музыкальной точки зрения, стремится к «традиционности»: и методы совместного исполнения, и собственно музыкальный материал. С соответствующим взглядом на проблематику создано немало различных проектов, преследующих в сетевом исполнении единственную цель: достигнуть естественных музыкальных условий для «распределённых» музыкантов – так, будто они находятся в одной комнате или на одной сцене.

Так, задавшись вопросом: может ли опера быть исполнена, если певцы находятся на различных сценах в разных странах? – группа исследователей сосредоточила усилия на разработке и исследовании методов, необходимых для позитивного ответа на этот вопрос и, в частности, влиянии латентности на темповые изменения и особенности эмоционального «контакта» между певцами [16]. И хотя участники проекта заявили о намерении изучения стратегии компенсации задержек, все их усилия оказались сконцентрированы на поиске технических решений уменьшения задержек до уровня ниже порога исполнительского восприятия. Собственно, другого было бы трудно ожидать, поскольку сам музыкальный материал не позволял иного подхода, кроме как имитации исполнения на одной сцене. По сути, исследователей, как ни парадоксально, вообще не заинтересовала проблема музыки как таковой в условиях дистанцированного исполнения.

Размещение исполнителей так, чтобы они могли слышать друг друга и взаимодействовать в естественной манере, будучи при этом разделёнными пространством, означает конструирование «нового поколения музыкальных комнат Интернета» [6] с акустикой столь же благоприятной, каковая была разработана в течение веков практическим путём в помещениях – от стадиона до студии звукозаписи.

«Конформистский» подход состоит в попытках «игнорировать» специфику Интернета, адаптиро-

ваться к сетевой латентности, исполнительской и слушательской дистанционности так же, как к особенностям звукоизвлечения на музыкальных инструментах («затуханию» звука рояля, «задержкам» духовых инструментов), оригинальным акустическим особенностям вроде очень «сухой» акустики тон-зала или «густой» реверберации храмовых помещений.

Одним из многих примеров таких решений служит состоявшийся в 2008 году «сетевой концерт» «Pacific Rim of Wire» с участием нескольких коллективов, часть из которых располагалась в зале Стэнфордского университета, а другая – по иную сторону океана, за десять тысяч километров, на сценической площадке Пекинского университета [4]. Понимая, что музыкальные решения в такой исполнительской ситуации кардинально отличаются от традиционных, использованная в концерте композиция Т. Райли «In C» была практически полностью «переписана» для дистанцированного интерактивного творческого акта именно с расчётом на запаздывания в звучании. В процессе исполнения ритмические структуры согласовывались с темпом, но могли свободно смещаться на некоторое количество «долей» метрической пульсации. Таким образом, слушатели в Китае и США слышали в чём-то похожую, но, за счёт сдвигов звуковых ячеек и ритмических структур, во многом разную музыку.

«Инвенторный» подход – попытки использовать качества глобальной сети как выразительные возможности: от художественного прочтения «реверберации» запаздывающего ответа сервера до включения социальных аспектов интерактивных актов в структуру сочинения или «изобретения» музыкальных инструментов. Попытки использовать выразительные возможности Интернета в музыкальном произведении, с точки зрения приверженцев «инвенторного» пути, на сегодняшний день – поиск методов интерактивной композиции для реализации заложенного в глобальной сети потенциала. Спектр музыкальных решений, как и используемых технологий (включая системы глобального позиционирования) здесь весьма велик: от «академических» сетевых коллективов [15] до, по сути, развлекательных «социальных» проектов [9].

Один из проектов «инвенторного» направления, сочетающий «академическую» и «увеселительную» тенденции и весьма ярко характеризующий весь подход – проект «Global String» [10]. «Global String» – сетевой музыкальный инструмент: массивная стальная струна, виртуально соединяющая удалённые друг от друга пространства. Система построена на модели монохорда в пифагорейском строе: таким образом, едва ли не древнейший музыкальный инструмент оказался помещённым в современную информационную инфраструктуру. Концы струны (собственно, две струны – по одной в каждой ис-

ходной точке) позволяют не только издавать звук в пределах одного пространства и передавать его во второе, но и физически вибрировать как одно целое. Таким образом, здесь Интернет выступает как своеобразный резонатор инструмента подобно скрипичной деке, а сетевые задержки становятся акустическим свойством инструмента. Жесты исполнителя в одном физическом пространстве возбуждают «акустические» волны, которые передаются в другое физическое пространство посредством глобальной сети – с задержками и «затуханиями» колебаний. Ответные действия должны их учитывать, поскольку последние добавляются к общей вибрации «локальной» струны. Другими словами, «Global String» – музыкальный инструмент, соединяющий географически разнесённые пространства, поскольку отвечает на художественную и исполнительскую ситуации как единое целое.

«Возьмём среду как таковую: совсем как в воздухе, звуковые волны, путешествуя между узлами Интернета, могут отскакивать от краёв, границ и преград, – размышляет о таком подходе К. Чейф. – Эти отражения создают управляемый звуковой мир ограждённых стенами комнат, которые содержат вибрирующие и производящие звук сеть и сетевые объекты. Мир возникает отовсюду в соединённом достаточно высокоскоростной интернет-связью физическом мире. Относительно короткое время запаздывания информации в интернет-сетях нового поколения делает очевидную акустическую разнесённость музыкально правдоподобной. Такие задержки сами по себе могут быть использованы для конструирования сетевых звуковых объектов в новом поколении синтетических, распределённых музыкальных инструментов. Циркулирующее эхо, отражающееся часто и достаточно быстро, способно создать звук инструмента, находящийся в музыкальном диапазоне. Можно, фактически, “играть сетью” как волновым инструментом, “натянутым” между Сан-Франциско и Лос-Анджелесом» [6, р. 414].

Уже сегодня обычной практикой для многих артистов (художников, музыкантов, танцоров) стало использование новейших технологических достижений для повышения эстетического и концептуального значения своей работы. В целом этим достигается рост «эффективности» творческого процесса, а использование технологии как таковой, с целью придания нового значения художественной работе – является попыткой обретения стилевой и концептуальной оригинальности. К сожалению, как было показано выше, по причине своих фундаментальных технических характеристик, Интернет всё ещё не может рассматриваться в качестве идеального посредника для передачи звуковой информации и, следовательно, необходимость в определённых технических и музыкальных компромиссах должна быть принята во внимание. Из этого вытекает, что

«сетевое музыкальное исполнение» пока не может быть широко использовано в повседневной музыкальной практике – даже если иметь в виду лишь профессиональных музыкантов (тем не менее, большинство из них расценивают возможности данной технологии как исключительно полезные).

Мы всё ещё достаточно далеки от точных определений и реальных художественных достижений в

свете противостояния специфики интернет-коммуникации и выработанного всей музыкальной практикой типов совместного музицирования. Однако, благодаря постоянно развивающимся возможностям Интернета и, в том числе, качества передачи данных, область распределённых музыкальных систем становится всё более и более привлекательной в глазах музыкантов, инженеров и исследователей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Barbosa A. Displaced Soundscapes: A Survey of Network Systems for Music and Sonic Art Creation // *Leonardo Music Journal*. Vol. 13. – Cambridge, MA: MIT Press. – P. 47–52.
2. Bischoff J., Gold R., Horton J. Music for an Interactive Network of Microcomputers // *Computer Music Journal* 2. – 1978. – P. 24–29.
3. Bogazzi R., Dholakia U. Intentional social action in virtual communities // *Journal of Interactive Marketing* 16. – 2002. – P. 2–21.
4. Caceres J.-P., Hamilton R., Lyer D., Chafe C., Wang G. To the Edge with China: Explorations in Network Performance // *ARTECH 2008, 4th International Conference on Digital Arts*, 7–8 November. – Portuguese Catholic University, Porto. – P. 61–66.
5. Chafe C., Gurevich M., Leslie G., Tyan S. Effect of Time Delay on Ensemble Accuracy // *Proceedings of the International Symposium on Musical Acoustics*, March 31st to April 3rd 2004 (ISMA–2004). – Nara, Japan.
6. Chafe C. Tapping into the Internet as an Acoustical/Musical Medium // *Contemporary Music Review*, 28. 2009: 4. – P. 413–420.
7. Chew E., Sawchuk A. Distributed immersive performance. In *Proceedings of the North American Summer Meeting*. – Brown University, Providence, Rhode Island, USA, June 2004.
8. Delaney D., Ward T., McLoone, S. On Consistency and Network Latency in Distributed Interactive Applications // *A Survey*. Presence. Vol. 15. No. 2. 2006. – P. 218–234.
9. Glee. – URL: glee.smule.com.
10. Global String. – URL: www.ataut.net/site/Global-String.
11. Haas H. The Influence of a Single Echo on the Audibility of Speech // *J. Audio Eng. Soc.* Vol. 20, Mar. 1972. – P. 145–159.
12. Internet // *Encyclopaedia Britannica*. Encyclopaedia Britannica Ultimate Reference Suite. – Chicago: Encyclopaedia Britannica, 2012.
13. Kabisch E. Datascape: A Synthesis of Digital and Embodied Worlds // *Space and Culture*. Vol. 11. August 2008. – P. 222–238.
14. Lazzaro J., Wawrzynek J. A Case for Network Musical Performance // *The 11th International Workshop on Network and Operating Systems Support for Digital Audio and Video (NOSSDAV 2001)* June 25–26, 2001. – Port Jefferson, New York.
15. Net vs. Net, 2008. – URL: www.netvsnet.com.
16. The World Opera. – URL: www.theworldopera.org.

Красноскулов Алексей Владимирович

кандидат искусствоведения,
заведующий кафедрой музыкальной звукорежиссуры
и информационных технологий,
и. о. профессора кафедры специального фортепиано
Ростовской государственной консерватории
им. С. В. Рахманинова





Е. Б. ТРЕМБОВЕЛЬСКИЙ

Воронежская государственная академия искусств

УДК 78.071.2

**УЧИТЕЛЮ, НАСТАВНИКУ, КОЛЛЕГЕ
К 120-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ**

ИОСИФ ИГНАТЬЕВИЧ ДУБОВСКИЙ (1892–1969)

«Не говори с тоской: их нет, но с благодарностью: были», – эти слова первыми приходят на ум, когда вспоминаешь И. И. Дубовского. И не только потому, что он оставил нестираемый след в музыкальной педагогике и науке. Для тех, кому посчастливилось с ним общаться, главным его наследием всегда будет фактор человеческий.

Хорошо помню последний день Иосифа Игнатьевича, в котором словно бы запечатлелись и характер, и весь стиль его жизни. 27 ноября 1969 года. В Алма-Атинской консерватории проходит крупный семинар для музыковедов восточных регионов СССР. Моё выступление предшествовало «паре» Дубовского. Увлёкшись, я, по молодости, не уложился в своё время. И в тот самый миг, когда оно окончилось – секунда в секунду! – дверь распахнулась и Иосиф Игнатьевич, вежливо попросив меня «свернуть» тему, подарил мне для этого дополнительную минуту. Тут ярко проявились такие его первоосновные черты, как деликатность, такт, дисциплинированность, точность, высокая мера требовательности, в первую очередь, к самому себе.

О пунктуальности, аккуратности и умении профессора уплотнить время ходили легенды. И начинающим преподавателям, как и студентам, эта его черта была и примером, и немым укором. Но именно немым: я не припомню ни одного замечания за какие-либо проступки и сбои в своей студенческой (а потом и раннепреподавательской) жизни. Хотя, бывало, он и мог сказать что-либо вроде: «Женя, пока я Вас тут дожидался, успел набросать план своего завтрашнего выступления. Не согласитесь ли ознакомиться и что-либо посоветовать?» И я, сгорая от стыда, знакомился и, представьте, по его настоянию советовал.

Лекция Дубовского «О некоторых простейших гармонических средствах классики» прошла с блеском. И по сей день её слушатели делятся при встрече впечат-

лениями 40-летней давности. Но буквально через несколько минут после лекции, выбегая из консерватории, чтобы ехать в аэропорт за новым гостем А. Н. Мясоедовым, я увидел профессора на лавочке возле раздевалки – он разворачивал какое-то лекарство и жадно хватал ртом воздух. Такое с ним случалось в моменты сердечного приступа. Сопроводить Дубовского до дому вызвался один из участников семинара. Но при выходе из машины щепетильный Иосиф Игнатьевич поблагодарил своего спутника, сказав, что поднимется в квартиру самостоятельно. Свои силы он на этот раз не рассчитал. Так, буквально на ходу, в один из самых насыщенных творческими событиями дней в 77-летнем возрасте он окончил свой жизненный путь. Вспоминается есенинское: «Чем сгнивать на ветках – уж лучше сгореть на ветру».



И. И. Дубовский

Дубовский родился 20 июля (1 августа) 1892 года. После окончания в родном городе Лодзи музыкального училища (1912–1913) обучался в Лейпцигской консерватории, где его педагогами по классам теории музыки, композиции и фортепиано были такие крупные музыканты, как М. Регер, С. Крель и А. Шеринг. Начавшаяся первая мировая война побудила его переехать в Россию, где он только в 1922 году завершает своё образование в Московской консерватории по классам Г. Катуара и Р. Глиэра.

В 1921–1931 годах преподаёт музыкально-теоретические дисциплины в Музыкальном училище им. А. Г. и Н. Г. Рубинштейнов, в 1922–1943 годах – в Московской консерватории (с 1940 – профессор). Работал также в Центральном заочном музыкально-педагогическом институте и Высшем училище военных дирижёров. В 1953 году переехал в Алма-Ату, где до конца своих дней заведовал кафедрой теории музыки. Роль И. Дубовского в становлении и развитии музыковедческой школы республики была огромной.

Он включился в изучение казахской музыки и продолжил свои прежние исследования, приобщив к некоторым из них коллег по кафедре и учеников, руководил диссертационными и дипломными работами, преподавал в вузе и специальной музыкальной школе-единнадцатилетке, являлся главным редактором целой серии научных сборников (здесь пригодился накопленный в Москве опыт заведующего учебно-педагогической редакцией Музгиза).

В сознании большей части российских музыкантов имя Дубовского ассоциируется, прежде всего, с так называемым «бригадным» Учебником гармонии. Каждый из его именитых авторов – И. Дубовский, С. Евсеев, И. Способин и В. Соколов – внес «свою ноту» уже в первое издание учебника, вышедшее двумя книгами в 1934 и 1935 годах под названием «Практический курс гармонии». Особая миссия Дубовского заключалась, скорее всего, в том, что он стал проводником в российское образование традиций европейской функциональной школы, воспринятых от М. Регера (ученика Х. Римана) и Г. Кагуара. Кроме того, в ходе совместных обсуждений возникавших вопросов, проходивших на его квартире, именно Дубовский обычно приводил к «общему знаменателю» суждения членов коллектива. За истекшие восемьдесят с лишним лет бригадный учебник многими стал восприниматься статуарно, как незабываемый монумент отечественной педагогики. Интересно и поучительно, что сам Иосиф Игнатъевич не был склонен к абсолютизации ранее осуществленных достижений. Поэтому, вероятно, уже после выхода в свет бригадного учебника, он выпустил в 1940 году свой собственный «Курс гармонии» в трёх выпусках (по шесть тем в каждом), а несколько позднее и известное пособие «Модуляция». Переиздания этих трудов отмечены включением новых разделов, посвящённых, в частности, так называемым «ненормативным нормам», вопросам энгармонического родства, линейности, ослабления фальши в перечении и пр.

Неуспокоенность на достигнутом проявилась и в очередных изданиях бригадного учебника, которые Дубовский (после смерти соавторов) готовил один. Впрочем, не совсем один: он собирал мнения о предыдущих выпусках у преподавателей разных городов, подключал к обсуждению ближайших коллег и даже учеников и очень радовался, когда кому-либо из них удавалось обнаружить фактические ошибки или, по шутливому определению профессора, «очепатки».

Но первым критиком был всё-таки сам Иосиф Игнатъевич. Он, в частности, всегда считал недостатком курса, а не только конкретного учебника, давно установившееся ограничение практических заданий четырёхголосием. В своей учебной работе профессор постоянно отходил от данного «оптимума», не отрицая при этом и объективных предпосылок его первоосновности. И, в конечном итоге, создал изданное уже посмертно уникальное пособие «Пяти–девятиголосие

в курсе гармонии», основной побудительный мотив к написанию которого – приближение курса к реальной композиторской практике и смягчение водораздела между гармонией и полифонией. Свою новаторскую идею автор успел воплотить на сравнительно узком круге традиционных в учебной практике средств. Но общая направленность этой идеи была им же сформулирована в предисловии: «Техника, приобретаемая в занятиях по многоголосию, открывает широкий простор для свободного применения аккордики более сложной, более современной».

Существенно и стремление сгладить водораздел между вертикальной и горизонтальной проекциями музыкального текста, что имело глубокую подоснову в творческой биографии Дубовского. Ещё в 20-е годы, то есть до создания трудов по гармонии, он первым в отечественной музыкальной педагогике стал проводником идей Э. Курта о мелодически организованном многоголосном письме. Пользуясь немецким оригиналом книги «Основы линейного контрапункта» (в русском переводе она вышла под редакцией Б. В. Асафьева только в 1931 году), а также методическими рекомендациями самого автора, с которым велась интенсивная переписка, Дубовский воплощал эти идеи в курсе полифонии, считая его тогда первоочередным и сердцевиным. Об этом рассказывали, в частности, обучавшиеся у него в музыкальном училище И. Рыжкин и В. Протопопов (последний признавался и в том, что именно уроки Иосифа Игнатъевича стали источником его стойкого интереса к полифонии, сохранённого на всю жизнь).

Из написанных в те годы Дубовским «Полного курса полифонии» и «Материалов по мелодике» изданы были только нотные иллюстрации, служившие хрестоматией курса, и разделы о подголосках. Но, по всей вероятности, именно из них позднее произросли его новые труды – «Имитационная обработка русской народной песни» (М., 1963), «Краткое методическое пособие к курсу полифонии – простейшие средства русской народной песни двух-трёхголосия» (М., 1964) и шеститомная монография о русской народной песне, с рукописью которой Иосиф Игнатъевич разрешал знакомиться только в его присутствии (дальнейшая судьба этого монументального труда мне неизвестна).

О методологии Дубовского в указанных только что областях в какой-то мере можно судить по брошюре «Имитационная обработка русской народной песни», адресованной «педагогам и студентам композиторского факультета» и, частично, музыковедам. Эта методология зиждется на обосновании мелосной природы фольклорных первоисточников и на признании того, что в них всегда кроются богатые возможности полифонического развёртывания. Автор демонстрирует способы их раскрытия и фиксации с помощью специально создаваемой «условной партитуры», служащей некой предкомпозиционной моделью. Эта модель содержит в себе полифонические (да и ладогар-

монические) ресурсы первоисточника, которые могут быть в той или иной мере претворены при его композиторской или учебно-инструктивной обработке. Сам автор использовал «условную партитуру» не только для целей практического сочинения, а и для анализа «фольклорных транскрипций» Римского-Корсакова, Балакирева, Лядова и Чайковского.

Изучая приёмы и принципы народнопесенного творчества на материале русской музыки, исследователь считал некоторые из них применимыми и к мелосу других народов. Этот свой вывод он доказал в обширных статьях о казахском традиционном песенном искусстве. При всём различии русской и казахской, восточной и западной, многоголосной и монодической культур, им были найдены сходные аналитические подходы к образцам этих культур в аспекте мотивных связей, интонации, мелодического развития и резюмирования. Это позволило уяснить, с одной стороны, их глубинное своеобразие и национальную самобытность, а с другой – внутреннее родство и наличие общих звеньев, способных при благоприятствующих условиях стать каналами связи и проводниками различного рода обоюдодолезных влияний. Сам Дубовский об этом не пишет. Но в свете современных тенденций взаимоврастания культур его идеи становятся по-новому актуальными.

Новатором выступил Иосиф Игнатъевич и в вопросах воспитания музыкального слуха. Не имея возможности сколько-нибудь подробно осветить эту область его поисков, не прекращавшихся на протяжении всей жизни, отметим лишь, что уже в 1938 и 1939 годах им был дважды издан под редакцией Б. Яворского уникальный для того времени «Методический курс одноголосного сольфеджио». В его основу впервые положен принцип развития ладового сознания, существенно потеснивший принцип звуко-ряда и интервала как чуть ли не единственного элемента мелодии. Дубовский не без оснований полагал, что интервальный метод создавал непреодолимые препятствия к использованию на первых же занятиях живой музыки. И он все предусмотренные содержанием курса элементы, относящиеся к форме, каденциям, метроритму, аккордике, модуляциям, секвенциям, заменным и другим неаккордовым тонам, рекомендовал усваивать на образцах из литературы, вокруг которых сгруппировывались и упражнения.

Дубовский вообще стремился быть всегда и во всём как можно ближе к музыке и живому творчеству. Вероятно не случайно, будучи в первую очередь музыковедом-теоретиком, он никогда не оставлял занятий композицией. Помимо песен и романсов, полифонических пьес на темы русских и украинских песен (явившихся практической реализацией затронутых выше теоретических изысканий), И. Дубовский создал целую серию концертов для различных инструментов – фагота, трубы, валторны, тромбона и тубы. Стремление пополнить репертуар, в первую очередь духовиков

и ударников, побудило также к созданию Рондо-квинтета, пьес для трубы, Марша и «Солдатской сюиты на русские народные темы» для духового оркестра, вариаций на тему «Три садочка» для ксилофона и фортепиано и Концертино для ксилофона и камерного оркестра. Последнее сочинение писалось уже в алма-тинский период его жизни, как и органные обработки казахских мелодий, Соната для кобызы и фортепиано и Квintет на казахские народные темы.

Переходя к памятным годам общения с Иосифом Игнатъевичем как педагогом, скажу, прежде всего, о его удивительной способности, сообразно обстоятельствам, сжимать и разжимать учебную программу. Первый, «сжатый» вариант, практически по всему музыкально-теоретическому циклу, мне довелось пройти с ним в стенах Музыкальной спецшколы-одинадцатилетки. Поступив в неё на теоретическое отделение, я вместе со своей одноклассницей (группа состояла из двух человек) возмечтал за год пройти четырёхлетнюю «училищную» программу. Столь дерзкий маршбросок едва ли бы осуществился, не случись то, о чём нельзя было и мечтать. Именно тогда в школе стал работать Дубовский – единственный в Алма-Ате специалист из столицы (позднее мне довелось прослушать у него вузовский курс гармонии и готовить под его руководством дипломную работу).

Поделюсь, прежде всего, до сих пор живыми впечатлениями о школьных занятиях, принципы которых, впрочем, имеют всеобщий характер. Уже на первом из них профессор буквально ошеломил учеников не только обилием интересно преподнесённых новых сведений, а и фейерверком сыгранных на рояле музыкальных иллюстраций. Позднее мы убедились, что этот урок типичен для Иосифа Игнатъевича. Выбранная тема – «Обзор выразительных средств музыки» – как нельзя лучше включала музыковедов (в первый же день их пути!) в мир, как выяснилось, интереснейшей профессии. Дубовский стал неким гидом, который ловко и быстро провёл по её сложнейшим лабиринтам, интересно прокомментировав встретившиеся «достопримечательности» и обойдя те зоны, что нам пока недоступны. Маршрут, естественно, был до деталей продуман, хотя казалось, что он возник спонтанно как результат блестящей импровизации, в которую Учитель вовлёл и своих учеников – они постоянно приглашались к диалогу.

Прерву на время школьные воспоминания, чтобы выделить некоторые общие принципы педагогики профессора. Импровизационная составляющая на его уроках присутствовала всегда и была, как правило, сильно выражена. И это при том, что тексты многих лекций профессор фиксировал на своей многоязычной (с заменяемыми шрифтами) пишущей машинке с точностью до буквы. Они были снабжены и нотными примерами, написанными на нотных станах, прочерченных с помощью той же машинки. Но стабильная канва всегда

окрашивалась многими мобильно возникающими любопытными «отклонениями», будь то ответы на непредсказуемые вопросы обучающихся или же излюбленные им пояснения этимологии отдельных терминов и слов. Владение в совершенстве языками – польским, немецким, русским и, несколько хуже, английским и французским – позволяло ему делать это интересно, занимательно, а нередко и как бы многоступенчато. Упомянув, скажем, о французском танце «буре» (от *bourrer*), отличающегося, соответственно переводу, внезапными скачками, он тут же уточнил: изначально его танцевали дровосеки в сабо (фр. *sabet*), то есть в деревянных башмаках; отсюда саботаж (фр. *sabotage*), когда под стук башмаков они саботировали, срывали работу, проявляли, как мы бы сказали, лапотное отношение к делу.

Отмеченные два начала – спланированное и непредсказуемое – присутствовали даже в шутках. Будучи до конца дней энергичным и жизнерадостным человеком, он любил их как бы коллекционировать. За долгие годы сложился даже некий словарь его любимых шуток, тонко вправляемых во вполне конкретные места лекций и в те ситуации, что повторялись, скажем, при проверке заданий. Зная это, студенты старших курсов составляли иногда для младшекурсников некий алгоритм их включения. И тогда эффект становился многообразным. Он складывался из «предлекционного» предвкушения, ожидания в ходе урока, эффекта от самой шутки, всегда неповторимо варьируемой, и, наконец, неизменно приятного «послевкусия». Аналогичное сочетание двух начал – в музыкальных иллюстрациях. Они были обычно тщательно отобраны и выучены, хотя казалось, что возникали спонтанно.

Как ни важны затронутые только что особенности занятий Дубовского, они всё же характеризуют их только с внешней стороны. Главное, конечно, в другом – обучающиеся всё более погружались в мир тех представлений о будущей профессии, которыми руководствовался Учитель. Не делая никаких поучений и дидактических предубеждений, он самим стилем и содержанием занятий, формами заданий и их проверки как-то незаметно внедрял в сознание основные заповеди (принципы) музыковеда – любого ранга, а не только, естественно, ученика и студента. Они имеют общеметодологическое значение и, соответственно, объективную ценность. Попробуем их сформулировать.

Первая заповедь. Всегда быть внутри музыки и помнить, что даже в названии такого предмета, как «Элементарная теория музыки», из трёх слов главным является «музыка».

Вторая заповедь. Постигать теорию следует, в основном, не по учебникам, а по нотным текстам – партитурам, клавирам и звукозаписям.

Третья заповедь. Наши главные наставники (в годы учёбы и на протяжении всей жизни) – это композиторы (классики и современники) и только во вторую очередь – учителя по конкретным специальным дисциплинам.

Четвёртая заповедь. Теория музыки есть, фактически, теория её сочинения. Поэтому любой музыкант, изучающий теорию (а теоретик в особенности) должен пробовать сочинять вне зависимости от претензий на статус композитора. Без этого едва ли удастся адекватно постичь тайны композиторского ремесла и, вообще, природы художественного творчества, а значит и добиться весомых результатов в любой музыкантской деятельности – исполнительской, научной или педагогической.

Пятая заповедь. Теоретик – всегда исследователь, даже если он не пишет статей и книг, а только преподаёт или читает лекции в филармонии. Любой творчески выполненный анализ – это акт исследования. «Давайте исследуем данный вопрос» – это характерное обращение Платона к своим ученикам любил повторять Дубовский.

Шестая заповедь. Ни конкретную теоретическую дисциплину, ни анализ конкретного произведения никому и никогда не дано постичь до дна. «Я, наконец, понял, что к изучению гармонии, по сути, только приступил», – эту фразу ученики подлинного мэтра в области гармонии слышали многократно. Произносимая без пафоса и ложной скромности, она таила в себе глубокий смысл – сродни известной мудрости: «Я знаю, что ничего не знаю».

Седьмая заповедь может адресоваться представителям любой творческой профессии – постоянно двигаться вперед, без пауз и остановок. Заведённый в студенческие годы часовой механизм должен стать в дальнейшем и до конца жизни неким *perpetuum mobile*, независимым от будней и выходных, отпусков и праздников. Сам Иосиф Игнатьевич – и в молодости, и будучи увенчанным лаврами признанного Мастера – постоянно искал лучшие решения в своём непрестанном восхождении к вершинам музыкознания. Подтверждение тому – описанный выше путь усовершенствования курсов, выпуск новых учебников и пособий, а затем и их очередных (неизменно улучшенных) редакций. К слову: «Методический курс однопольного сольфеджио» во второй редакции вышел в двух выпусках: полном – для учителя (с включением диктантов и специфически педагогического материала) и сокращённом – для студента.

Данные заповеди, конечно, не декларировались, не диктовались, не записывались и не излагались специально в том или ином порядке. При этом они латентно присутствовали постоянно, а иногда и всплывали на поверхность как некие лейттемы.

Уместно, пожалуй, вспомнить и ещё об одной, в нашем перечислении *восьмой заповеди*. Речь идёт об очень простых, в сущности, этических категориях – бесхитрости, честности и порядочности. Иосиф Игнатьевич о них вообще обычно не говорил, не любя назиданий. Но своим личным примером как бы формировал в сознании студентов-музыковедов некий идеальный образ профессионала. Тем более что в де-

вяти случаях из десяти – они, помимо всего прочего, – будущие учителя. А учителя, как и врачи, утверждал Иосиф Игнатъевич, связаны особыми обязательствами – они должны быть более, чем кто-либо другой, терпеливыми, доброжелательными и сдержанными.

Долготерпению самого профессора не было предела. Он часто переобъяснял какой-либо постулат вновь и вновь, сохраняя невозмутимость и спокойствие. Да ещё и шутил: «Объясняю раз, объясняю другой, третий, пока сам, наконец, всё не пойму».

Вывести профессора из себя было почти невозможно. И это при том, что он обладал от природы бурным темпераментом и взрывчатым характером. Но такт, деликатность, безграничное терпение, внешняя невозмутимость, корректность, благородство, истинная (непоказная) интеллигентность служили обычно надёжным противовесом. И всё же мне помнятся две ситуации, повлекшие его гневную реакцию.

Когда при обсуждении научной работы профессора патриарх казахской музыки Е. Брусиловский, указав на, как ему показалось, тяжеловесность отдельных лексических конструкций, язвительно сказал про их «дубовскость», это, вдруг, вызвало нетипичный для Иосифа Игнатъевича приступ гнева: с восклицанием «Недопустимо насмехаться над именем моего отца!» он покинул кафедру.

Вторую ситуацию невольно спровоцировал в студенческие годы я сам: профессор «поймал меня за руку» в момент передачи сокурсникам-композиторам, не любившим и не знавшим правила гармонии, нескольких вариантов решения экзаменационной задачи. В страстной, возбуждённой и, в общем-то, нехарактерной для него манере он тогда устроил выволочку и мне, и моим подопечным. И удивительно: буквально выплеснутые слова – о чести и достоинстве, о нарушенной этике будущего педагога, о «благородном неблагородстве», о ложном пафосе спасения ближнего – в устах авторитетного учителя не воспринимались назиданиями, звучали не высокопарно и не занудно. Нельзя было ожидать снисхождения никому, кто пожелал бы обойти, а не решить естественные в учёбе проблемы.

Сказанное парадоксальным образом сочеталось с исключительно доброжелательным отношением Дубовского к бесхитростным и не лживым, хотя и слабым студентам, не имевшим, скажем, полноценной довузовской подготовки – демобилизованным из армии, приехавшим из провинции или решившимся доучиться в солидном возрасте. Если они ради обретения диплома не искали обходных путей, профессор становился их первым защитником, благодетелем и наставником. Не щадя времени для дополнительных занятий, он потом спасал их на экзаменах от шибко принципиальных молодых коллег, добиваясь пусть и не высокой, но положительной оценки.

Безусловно, Иосиф Игнатъевич дифференцировал студентов по способностям, уровню подготовки

и склонностям. И к каждому подбирал свой ключ. В конечном счёте, для всех создавалась своя среда обитания, исключительно благоприятная для вызревания квалифицированных специалистов. Так естественным образом сформировывалось то, что сегодня мы вправе называть «школой Дубовского», теперь уже объединившей несколько поколений музыковедов. Не забудем, что в числе первых представителей этой школы были и такие имена, как упомянутые выше И. Рыжкин и В. Протопопов, а также В. Берков, В. Вахромеев, В. Таубе, Н. Грюнфельд. Позднее к ним добавились практически все выпускники музыковедческого факультета Алма-Атинской консерватории 50–60-х годов, в том числе известные в Казахстане и в России Б. Ермакович, Н. Тифтикиди, С. Кузембаева, Л. Измайлова, А. Кетегенова, Г. Котлова, К. Кирина. Своим ученикам я иногда напоминаю, что они – «музыковедческие внуки» Дубовского и, стало быть, «правнуки» Катугара. И это существенно мобилизует их творческий потенциал.

Продолжу воспоминания о школьных занятиях. «Комплексная методология», как говорилось выше, была мотивирована стремлением за год пройти четыре. Ею предусматривалось смешение музыкально-теоретических дисциплин в едином образовательном потоке, когда ни одна из них не мыслилась (и реально не существовала) отдельно от других. Лишь гармония служила неким стержнем, вокруг которого сгруппировывались практически упражнения и сведения буквально из всех областей теории музыки.

Краткое изложение новой темы сопровождалось иллюстрациями, сразу же становящимися основой разнообразных заданий – для тренировки слуха, для освоения гармонической нотации и создания на её основе «схем-конспектов», для игры на фортепиано со звукой, оборотов, секвенций и последовательностей, для вычленения фактурных, прежде всего полифонических приёмов, их усвоения и «перенесения» в письменные работы, для показа правил голосоведения или их нарушений и для многого другого, что искуснейшим образом извлекалось из музыки. Ведь конкретное произведение и даже его фрагмент, постоянно подчёркивал профессор, невозможно уложить в прокрустово ложе теоретических постулатов. Живое творчество всегда шире. И чтобы не отсечь «лишнее» (без которого нет целого), это «лишнее» специально фиксировалось и осмысливалось. Отсюда и характернейшая черта занятий Дубовского – постоянные забеги вперед (в последующие темы) или возвращения назад (к темам, ранее усвоенным), на каждом этапе курса обеспечивающие предупреждение будущего материала и повторение пройденного.

Те же методы сопутствовали анализу целостных произведений, по ходу которого словно бы произвольно давались требуемые сведения по музыкальной форме, полифонии, мелодике и при изучении разного рода ансамблей – инструментоведению. А главной целью объяснения, решения и проверки задач по гармо-

нии было... формирование слуховых навыков – тщательное же выявление параллелизмов, перечней, неверно избранных или неграмотно построенных аккордов, каденций, как и любых иных нарушений учебных норм, имело здесь служебный характер. Обычно задача как до, так и после решения пропевалась (в разных проекциях). И не только то, что решено хорошо, а и то, что плохо. К примеру, сочинителю невыразительного и немелодичного баса (с двумя однонаправленными квинтами или квартами и другими «нелепыми ходами») приходилось его сольфеджировать, что было, во-первых, трудно, а во-вторых, настолько стыдно, что второй раз такой бас уже не принесешь на урок. Главное же, подобные «эксперименты» воочию убеждали – правила гармонии имеют глубокую мотивировку, как, впрочем, и намеренные, художественно оправданные их нарушения.

Сольфеджио, таким образом, проходило не только в часы, специально отведённые на этот предмет, что не случайно. Будучи, как уже отмечалось, автором великолепных учебников и пособий по сольфеджио, профессор, тем не менее, утверждал, что воспитание слуха осуществляется при освоении всех дисциплин. В том числе музыкальной литературы – быть может, даже в первую очередь. Ведь именно слушание качественно исполненной музыки и её осмысление даёт правильное ощущение интонации, мелоса, тональности, аккордики, ладовой функциональности, фактуры и, наконец, стиля.

С другой стороны, те части занятий, что были все-таки посвящены сольфеджио в собственном смысле слова, не были похожи на обычные уроки по данной дисциплине. Для диктантов и слухового анализа, к примеру, брались чаще всего не номера из сборников и пособий, а фрагменты из произведений (иногда даже в записи, с натуральными тембрами), вокруг которых, правда, тут же образовывалось множество упражнений инструктивного плана. Записать же требовалось не только ноты и длительности, а и фразировочные лиги, темповые, громкостные и артикуляционные (штриховые) обозначения. Другими словами, фиксации подлежали все основные параметры живой музыки, которую затем, помимо всего, требовалось ещё и охарактеризовать в аспекте образном и стилевом. Тем самым, задачи сольфеджио смыкались с задачами теперь уже теории музыки и, опять же, музыкальной литературы.

Нет никакой возможности рассказать обо всём – о совместном исполнении вокальных и инструментальных ансамблей (например, дуэтов, квартетов, фуг), о пении под рояль (нередко с собственным аккомпанементом), о разнообразных творческих (чаще конкретных в стилевом отношении) заданиях, об аранжировках, переложениях и о многом другом. Поэтому, подводя черту, замечу, что цель школьных занятий была достигнута. Не проходя последовательно предмет за предметом, а успев за год освоить их комплексно в объёме четырёхлетней программы, ученики по

итомам выпускных экзаменов были зачислены в консерваторию. Позднее, в ходе усвоения вузовских курсов они оценили высокое качество доконсерваторской подготовки, поначалу даже наивно полагая, что теория в школе уже освоена вся, и до дна. Это заблуждение, однако, быстро развеялось на первых же лекциях.

Не буду подробно говорить о стиле вузовских занятий, так как в целом он соответствовал отмеченным общим принципам. И всё же попытаемся хотя бы кратко охарактеризовать спецкурс гармонии. Он строился как некое восхождение – от усвоения акустических и психофизиологических подоснов гармонии (первая лекция – «Музыкальные элементы натурального звукоряда»), а также таких тем, как «Основные гармонические средства классики» и «Общая теория ладовых функций», через постижение побочной и фригийской аккордики, сущностных свойств консонансов и диссонансов, неаккордовых звуков и ладопеременных систем (параллельной и одноимённой) к осмыслению фундаментальных категорий диатонизма, хроматизма, альтерации, энгармонизма и вводных связей. И этот перечень – лишь костяк курса, не способный передать его истинного богатства и индивидуальной окраски. Дело в том, что, во-первых, каждая тема раскрывалась и в сугубо теоретическом, и в историко-стилевом разрезе; кроме того, в неё включалось так много подробностей, всякого рода «мелочей», ответвлений, дополнений, пояснений и примечаний (последние давались, как правило, в конце каждой лекции), не говоря уже о нескончаемых иллюстрациях, что лишь в их совокупном виде могли бы проявиться тончайшие оттенки весьма широкого проблемного спектра отдельных лекций и курса в целом.

Формулируемые положения имели нередко ценность не только сами по себе – во многих из них заложены идеи, условно говоря, будущего времени. Этот вектор возникал словно бы сам собой, хотя на самом деле предопределялся профессором.

Всегда проявляя подчёркнутое уважение к традиционным приёмам, Иосиф Игнатьевич живо интересовался и теми вопросами современной гармонии, на которые в 60-е годы искали ответы. Во всяком случае его точка зрения признавалась авторитетной не только в местной консерватории. Даже молодой Ю. Холопов прислал Дубовскому свою книгу «Современные черты гармонии Прокофьева», которую профессор вместе с некоторыми коллегами и студентами читал с восхищением и на которую в письме к автору откликнулся подробными и, в основном, позитивными комментариями (Ю. Холопову это было, видимо, особенно дорого – ведь на своей кафедре в МГК его труд был в то время подвергнут уничтожающей критике и не допущен к защите в качестве кандидатской диссертации).

Для демонстрации указанного вектора идей заострим внимание ещё на нескольких фрагментах лекции «Неаккордовые звуки». Уже в самом её начале, сказав о необходимости ограничиться кругом классических

произведений, поскольку «количество материала действует поистине подавляюще», Дубовский заметил: «Было бы, конечно, очень заманчиво, слегка коснувшись послебетховенского XIX столетия, проследить за судьбой неаккордовых звуков в XX столетии, за их постепенно возрастающей интонационной самостоятельностью и параллельно – за их “оседанием” в аккордах, то есть за сменой координат: горизонтальной, интонационной на вертикальную, аккордовую, начиная с так называемых “нашлёпок” [побочных тонов. – Е. Т.] и кончая полифункциональностью и политональностью». Как и всегда, из казалось бы частного средства гармонической выразительности, Иосиф Игнатьевич извлекает те его новые проявления, что ведут из музыки прошлых веков в современное творчество. И, соответственно, к новым научным положениям.

В имеющих исключительную ценность «Примечаниях» обычно приоткрывалось окно в какие-либо неисследованные области. Так, в связи с нижним (иногда и верхним) малосекундовым вспомогательным тоном И. Дубовский говорит о мелодической побочной ячейке, в которой вспомогательный звук служит «частичной доминантой» («субдоминантой»), тяготеющей к отдельному звуку аккорда, а не к аккорду в целом. В продолжение этого далеко идущего наблюдения делается вывод (видимо, не без влияния идей Э. Курта и Б. Асафьева) и о существовании особого рода «вводных созвучий», состоящих из целого комплекса вводных тяготений к отдельным звукам аккорда. В выводах о «частичной доминанте», а значит, и о «частичной тонике», заложены зёрна очень далеко идущих идей – об особом рода ладотональной полиопорности, когда, скажем, в пределах тонического трезвучия мелодическими опорами оказываются, помимо примы, его терция, квинта или и та, и другая вместе.

Показательно данное в лекции определение неаккордового звука, не привязанное, как это было в бригадном учебнике, к терцовой (стилистически локальной) гармонии: «Неаккордовым является звук, нарушающий обычный для данной эпохи (стиля) состав аккорда данной функции привнесением чуждого ему элемента». При этом учитывается и исторически особая роль терцового принципа, что проявилось в расчленении неаккордовых звуков на конструктивные и стилистические: «“Стилистически-неаккордовый” звук, в отличие от “конструктивного”, нарушает не терцовую структуру (в которую его можно при желании уложить), а нормальный звуковой состав данного аккорда данной функции, в данном стиле».

Помимо теоретических и исторических ракурсов темы, в лекцию включены рекомендации к практическим заданиям – отчасти абстрактно-инструктивным, но в основном – направляющим фантазию студента в требуемое стилевое русло. Для подсказки нередко привлекались образцы композиторских решений. Вот один из них, принадлежащий Моцарту: в песне «Старуха» композитор использовал в качестве при-

ёма архаизации характерный для эпохи Баха–Генделя «старинный» предъём к приме тоники, который, наряду с другими средствами, служит воплощению образа героини преклонного возраста, как бы пребывающей в музыкально-стилевой атмосфере своей молодости.

Беглый обзор нескольких фрагментов конкретной лекции (вся она размещалась чуть ли не на сотне страниц машинописного текста) предпринят не ради них самих. Он призван дать хотя бы самое общее представление о концепции и методологии курса в целом и о приоритетах профессора. Здесь впору говорить об ещё одной, *девятой заповеди*, обращённой к студентам и всем коллегам: поскольку не существует музыки вне времени и стиля, то и её нормы, правила и законы неодинаковы для различных эпох и школ. Основной опорой в учебной практике может служить стиль классиков, который, однако, должен изучаться не только и не просто сам по себе, а в проекциях линий, истекающих из прошлого и устремлённых в будущее.

В свете данного обобщения и в русле лекции «Консонансы и диссонансы» И. Дубовским выдвинута идея об оптимальной, низкой и высокой плотности вертикали и о тенденции к её повышению в каждую последующую эпоху: некогда предельная плотность становится при этом оптимальной. Фиксация изменений плотности вертикали может, по Дубовскому, быть продуктивной при сравнении, к примеру, стилей и «веков», пристрастий тех или иных композиторов, при анализе всякого рода музыкальных путешествий по эпохам, стилевых модуляций, выполняемых, к примеру, путём фактурных крещендо и во многих других случаях (эти идеи перекликаются с известной теорией Ю. Кона «об одном свойстве вертикали в атональной музыке» и с понятиями А. Буцкого о созвучиях оптимальной, недостаточной и чрезмерной сложности).

Будучи руководителем моей дипломной работы, посвящённой одной из казахских симфоний, Иосиф Игнатьевич советовал мне применить эту идею тогда, когда требовалось соотнести кюи (то есть образцы традиционной музыки) и опирающиеся на них сочинения академического творчества. В итоге этих операций оказалось, что главная дилемма для национальных композиторов заключалась в том, чтобы, отойдя от двухголосной фактуры и узкого реестра созвучий, достичь сугубо современной и достаточно высокой плотности звучания, но и сохранить изначальный, специфически домбровский колорит.

В завершение приведу некоторые дополнительные воспоминания о быте и характере Учителя. Он был живой человек, не чуждый некоторых вредных привычек (к курению, например), любивший острое слово, шутку, не чуравшийся застолий и явно неравнодушный к женскому обаянию. Целую юных девушек в лобик, любил не без иронии повторять: «Красивая женщина вдохновляет и побуждает к рождению ярких идей, о которых сама, быть может, и не помышляет».

Дубовский был, одновременно, и экономным, и щедрым. Он делился всем, что любил и что старался сохранить и сберечь. Прежде всего, это, конечно, книги (я и сегодня показываю своим студентам автограф Иосифа Игнатъевича на прелюдиях Шостаковича ор. 34, а также хранимый им 45 лет и переданный мне незадолго до кончины ценнейший экземпляр 1-й части «Теоретического курса гармонии» Г. Катуара, на которой имеется надпись «И. Дубовскому на память от автора. 28 ноября 24 г.». Из угощений почему-то запомнилось по тем временам изысканное снадобье – регулярно привозимые из Москвы ржаные подсолненные хлебцы. Ими он особенно дорожил и потому непременно потчевал своих гостей, предварительно разломив каждый хлебец на дольки и намазав тонким слоем сливочного масла. Будучи бесребреником, Иосиф Игнатъевич шуливо считал наши ошибки на деньги: «Я беру одну копейку за каждую исправленную ошибку». Редактируя же научные тексты и сетуя на огромное число лишних и недостающих запятых, первые оценивал по копейке за штуку, вторые – по две: «За учебный год набираю полный грузовик и отправляю в Москву своей жене». – «Теперь нам понятны источники её несметных богатств», – стыдливо отшучивались мы.

Общение с Иосифом Игнатъевичем всегда было непринуждённым и лёгким. И это при том, что к нему, как редко к кому другому, подходило определение «Мэтр». Но сам он никогда не выказывал этот высокий статус, ни на кого не смотрел свысока, не позволял себе поучающего, менторского тона. Как и в научных определениях, он во всём остальном тоже предпочитал естественность и простоту, не ораторствовал и не прибегал к приёмам внешней аффектации. И не рекомендовал, как он говорил (и показывал!), левой рукой чесать правое ухо. Со студентами и молодыми преподавателями общался почти на равных. Знакомил их со своими новыми работами и посвящал в замыслы, побуждая к откровенному разговору и внимая любым суждениям, особенно критическим. Постепенно вокруг профессора образовывалась атмосфера сотворчества. Он ввёл даже новую традицию – приглашать на заседания кафедры студентов и всех желающих, когда в повестке было обсуждение трудов её членов, в том числе его собственных. Именно их ожидание было особенно острым.

Хорошо помню переживания, когда какие-либо обстоятельства не позволяли с ними своевременно познакомиться. Находясь в двухмесячной научной командировке в Москве и случайно узнав об окончании очередных трудов Дубовского, я направил ему письмо с поздравлениями и «обидами» на то, что информацию об этих трудах получил не из первых рук. Ответ,

фрагмент которого привожу, получил незамедлительно: «Алма-Ата, 8 декабря 1968 года. Спасибо, дорогой Евгений, за сердечное и остроумное поздравление! Ведь как приятно ещё раз убедиться в дружеском отношении людей, мнение которых не может быть безразличным! Спешу сообщить Тебе, что одна из нанесённых Тебе “обид” может быть в самом ближайшем времени ликвидирована: через три недели Ты уже будешь здесь, сможешь при желании познакомиться с моей рукописью и в частной беседе за этим столом, за которым я пишу Тебе письмо, высказать все свои критические замечания... Итак, до скорого свидания! И. Дубовский».

Подобный стиль общения (в данном случае 76-летнего профессора и 29-летнего коллеги по кафедре) для Иосифа Игнатъевича обычен. Его воспитанники и коллеги всегда были в курсе новых идей наставника, которыми он охотно делился даже на том этапе, когда они ещё «висели в воздухе». Профессор не боялся, что кто-либо «ухватит» принадлежащие ему мысли (распространённая в те годы болезнь многих столичных учёных), но напротив, сам побуждал к их воплощению.

Портрет И. Дубовского был бы неполным без упоминания о его физкультурных наклонностях. Ежедневная зарядка с гантелями позволяла ему и в возрасте за 70 иметь хорошую осанку и крепкую мускулатуру. Он и сам не без гордости рассказывал о своих футбольных достижениях в молодые годы, а нередко и показывал (в перерыве между лекциями) способность держать несколько секунд «угол» в 90° при оттянутых носочках, опершись, вместо брусьев, на спинки двух стульев. И это несмотря на слабые в преклонном возрасте лёгкие, не слишком здоровое сердце и болезнь ног. Он вообще придавал небольшое значение физкультуре. И очень поощрительно относился к тем, кто испытывал к ней интерес. Я входил в этот круг. Однажды руководитель спортивных секций предложил мне тренироваться в группе студентов института физкультуры. Однако занятия там и в классе Дубовского совпадали по времени. Узнав об этом, Иосиф Игнатъевич незамедлительно изменил расписание.

Перечитал написанное и вижу, что среди воспоминаний не могу выделить более существенные. Важным оказалось всё, в том числе «мелочи», без которых облик Иосифа Игнатъевича получается неполным и нецельным. Для своих учеников он не был только педагогом. В нём профессиональное, профессорское начало (в истинно университетском значении этого высокого звания) объединялось с чертами личными – Человека, излучавшего добро, благородство, внутреннюю культуру и, добавлю, неистощимую энергию. Один из его любимых афоризмов: «Кто не горит, тот не зажжёт!»

Трембовельский Евгений Борисович

доктор искусствоведения, профессор,
заведующий кафедрой теории музыки
Воронежской государственной академии искусств



МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО И ПЕДАГОГИКА



ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ТЕХНИКА.
МАСТЕР-КЛАСС

А. В. ГВОЗДЕВ

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

УДК 787+37.02

НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ ФОРМИРОВАНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ НАВЫКОВ СКРИПАЧА

Современное скрипичное искусство предъявляет высокие требования к уровню профессиональной оснащённости музыканта. Скрипичная техника, будучи целостным феноменом, складывается, тем не менее, из виртуозного владения каждым из составляющих её исполнительских приёмов. Поэтому в процессе инструментального становления важнейшее значение приобретают гибкие, совре-

Психологические аспекты становления навыка, в частности, проблему взаимодействия сферы сознания и неосознаваемого в его структуре известный отечественный учёный-психолог Ю. Б. Гиппенрейтер определяет следующим образом: «Поле сознания ... неоднородно: оно имеет фокус, периферию и, наконец, границу, за которой начинается область неосознаваемого. И вот эта неоднородная картина сознания как бы накладывается на иерархическую систему сложного действия. При этом самые высокие этажи системы – наиболее поздние и наиболее сложные компоненты действия – оказываются в фокусе сознания; следующие этажи попадают на периферию сознания; наконец, самые низкие и самые отработанные компоненты выходят за границу сознания». Однако «отношение различных компонентов действия к сознанию нестабильно. В поле сознания происходит постоянное изменение содержания; представленным в нём оказывается то один, то другой “слой” иерархической системы актов, составляющих данное действие. Движение в одну сторону, повторим, это уход выученного компонента из фокуса сознания на его периферию и с периферии – за его границу, в область неосознаваемого. Движение в противоположную сторону означает возвращение каких-то компонентов навыка в сознание. Обычно оно происходит при возникновении трудностей или ошибок, при переутомлении, эмоциональном напряжении. Это возвращение в созна-

менные подходы к *воспитанию* данных приёмов, их развитию до уровня автоматизированных навыков.

Целью предлагаемой статьи является рассмотрение некоторых существенных закономерностей построения игровых движений в процессе последовательного формирования исполнительской техники скрипача.

ние может быть и результатом произвольного намерения. Свойство любого компонента навыка вновь стать осознанным очень важно, поскольку оно обеспечивает гибкость навыка, возможность его дополнительного совершенствования или переделки» [3, с. 74–75]. Таким образом, общее направление развития игрового навыка скрипача есть движение от произвольного (осознаваемого) состояния к автоматизированному.

Выдающийся российский учёный-психолог, академик Б. Г. Ананьев конкретизировал «схему» воспитания любого двигательного навыка следующим образом: «В начале обучения новым движениям у человека они совершаются под контролем зрения, но с образованием двигательных навыков контроль над движением переносится на мышечно-суставные ощущения, от точности которых зависит и точность привычных движений. Поэтому воспитание мышечно-суставных ощущений является общим и важнейшим условием повышения скорости и точности любых движений человека» [1, с. 318]. Остановимся сначала на некоторых *общих* моментах.

Практическое освоение любого технического приёма может привести к успеху лишь в том случае, если сложилось чёткое представление (и в целом, и в деталях) об «образе движения», а также об этапах работы и её конечном итоге. Как системное явление этот процесс включает в качестве цели два основных теснейшим образом взаимосвязанных и взаимообусловленных струк-

турных компонента: 1) двигательное совершенство исполнительских навыков; 2) обеспечиваемая ими во всей возможной полноте красочно-звуковая палитра инструмента. Такой результат достигим лишь в том случае, если каждый контакт со струной игровых пальцев левой руки и смычка обеспечит звучание, которое бы соответствовало художественным намерениям скрипача. Последнему, в сущности, должны быть безразличны характер и степень трудности исполняемой фактуры, – будет ли это блестящий, «пальцеломный» пассаж, сложное полифоническое переплетение голосов или одухотворённая кантилена.

Поступательное продвижение к подобному уровню мастерства неизбежно предполагает на практике постепенное, но неуклонное смещение фундаментальных понятий: а именно: цели и средства. В начале работы ясно осознаваемым содержанием её *цели* является воспитание естественных и мобильных игровых приёмов. В дальнейшем, по мере ухода компонентов игрового движения в область автоматизмов, целеполагание в структуре сознания переходит на более высокий уровень – художественного творчества. Таким образом, первоначальная цель работы (рационально организованный моторный профиль исполнительских навыков) начинает занимать в строении другого, более сложного действия место *условия* или *средства*.

Общее направление движения в сторону автоматизации навыков весьма динамично и неизбежно предполагает многообразие путей, обусловленное психофизиологическими особенностями конкретного индивида (степень и характер инструментальной одарённости, способность к решению достаточно сложных интеллектуальных задач и др.).

Едва ли не решающую роль в поступательном процессе играет умение педагога *постоянно* и *гибко* использовать расширяющиеся исполнительские возможности своего воспитанника для постановки перед ним новых, интересных и всё более сложных (но выполнимых!) творческих целей.

Остановимся сначала на двигательном компоненте рассматриваемой системы. Для того, чтобы иметь возможность в полной мере выполнить свои игровые функции, исполнительский навык должен обладать рядом существенных качеств. Среди них: «1) устойчивость во времени; 2) широта обслуживания – перспективность; 3) сочетаемость с другими; 4) лёгкость воспроизведения» [5, с. 44]. Только удовлетворяя этим требованиям ремесло сможет возвыситься до уровня искусства, а музыкант, освобождённый от необходимости контролировать двигательную сторону игры (автоматизация навыков), – сконцентрировать своё внимание непосредственно на художественном результате. Рассмотрим, какими принципами руководствуется скрипач при построении игрового движения и как протекает этот процесс?

Формирование «любых исполнительских навыков – не что иное, как воспитание соответствующих условных рефлексов», – считал Ю. И. Янкелевич [10, с. 46]. В

свете важного разъяснения Н. А. Бернштейна: «Рефлекс – не элемент действия, а элементарное действие, занимающее то или другое место в ранговом порядке сложности и значимости всех действий организма» [цит. по: 8, с. 228], – навык предстаёт *целостным, законченным* действием, каковым и должен быть игровой приём. «Элементарность» техники его выполнения – это та высшая цель, к которой, в сущности, обязан стремиться скрипач.

Успех такой работы во многом зависит от умения выдержать *последовательность* в чередовании отдельных звеньев технологической цепочки, а также добиться необходимого *качества* в их практической отработке. В самом общем виде эта цепочка выглядит следующим образом: 1) полное расслабление суставов и мышц, причём каждый сустав контролируется отдельно; 2) координация отдельных элементов расслабленных движений; 3) развитие (на базе свободы) силы и крепости (рекомендации Й. Менухина).

Начальный период изучения технического навыка приходится на детский возраст. Однако в работе с пятишестилетним ребёнком совсем непросто добиться требуемого уровня первоначальной свободы. Серьёзным препятствием на пути к ней нередко становится «нестественность» (с позиций обыденной жизни) исходного положения рук. И всё же ни один из перечисленных пунктов не может быть пропущен без пагубных (в той или иной мере) последствий, как для построения единичного игрового навыка, так и для исполнительского аппарата в целом. Особенно опасны попытки преждевременного развития «силы и крепости».

Эта общая схема («технологическая цепочка») наполняется конкретным содержанием в процессе освоения того или иного технического приёма. Путь, который проходит игровой навык в своём развитии, от вполне понятной первоначальной беспомощности до вершин мастерства, можно весьма условно и приблизительно разделить на несколько этапов, что в свою очередь позволяет рассматривать весь процесс как системное образование. Подобное деление помогает обозначить тенденции, наметить ориентиры, а также конкретизировать двигательные и звуковые задачи на различных ступенях развития навыка. Рассмотрим эти ступени в общих чертах.

Первая – подготовительная стадия – это мысленная модель будущего движения, которая позволила бы скрипачу на практике достичь поставленных целей – технических и художественных (по Н. А. Бернштейну – «модель потребного будущего»). Обычно на этой стадии формируются задачи движения (моторные и звуковые), уточняется его структура, проясняются связанные с ним игровые ощущения. Чёткое представление о различных гранях игрового движения необходимо, чтобы в практической работе сразу закладывались такие основы техники, которые в дальнейшем всё более совершенствовались, а не переучивались бы как не соответствующие задачам художественного исполнения. Ю. И. Янкелевич писал о том, что при формировании, к примеру, «поста-

новки необходимо знать не только как держать смычок и как им двигать на начальном этапе обучения, но и как им придётся пользоваться при исполнении ... концерта Брамса, то есть надо видеть далеко вперёд» [9, с. 8].

Важную роль ясных превентивных представлений о движении подчёркивают и психологи. «А. В. Запорожец в своих работах говорит *об образах* [курсив мой. – А. Г.] двигательных реакций. Воспринимаемые по ходу выполнения действия сигналы теперь сопоставляются с образом, и те или иные реакции либо закрепляются, либо тормозятся ещё до достижения положительного или отрицательного приспособительного эффекта как соответствующие или несоответствующие имеющемуся образу» [7, с. 52]. Продуманность предпринимаемых действий является залогом успеха в работе. Обычно задача создания подобной модели возникает перед педагогом. Именно ему, опираясь на свои знания и опыт (исполнительский и педагогический), приходится намечать перспективы в изучении того или иного приёма с учётом личностных качеств конкретного учащегося.

Однако при первом знакомстве с учеником многие свойства и черты его личности, характер его музыкальной, и особенно инструментальной одарённости остаются до конца неясными. Поэтому зачастую бывает чрезвычайно трудно достоверно прогнозировать динамику формирования исполнительских навыков. Для того, чтобы успешно преодолеть эти вполне объективные трудности, педагогу следует в дальнейшей практической работе учитывать следующие моменты: никогда не упускать из виду целостную модель двигательных компонентов формируемого исполнительского приёма, его наиболее существенные черты; иметь ясное представление о приспособительных моментах движения, которые не только могут, но и должны быть индивидуально адаптированы к психофизиологическим особенностям конкретного ученика; обращать пристальное внимание на все детали процесса приспособления к инструменту, анализировать их и быть всегда готовым к адекватной реакции на те или иные отклонения от стратегического направления в развитии инструментального движения.

Вторая стадия – постепенное и последовательное выстраивание в исполнительской практике основной пространственно-временной структуры движения (В. Ю. Григорьев). Она формируется в результате выполнения мышечными группами соответствующих сигналов нервно-мозговых центров как следствие ясного представления об «образе движения», созданного на первой стадии освоения навыка.

В самом начале работы вряд ли удастся избежать некоторой зажатости. Руки плохо слушаются своего хозяина, а прилагаемые усилия ещё мало дифференцированы. Отсюда – несогласованность в действиях мышечных групп, которая проявляется в замедлении и утяжелении движения, неточностях в пространственной ориентировке отдельных частей рук, хаотичном участии пассивных сил (инерционных и весовых), а иногда и

полном его отсутствии. В этих условиях педагогу следует проявить терпение и выдержку для последовательного улучшения и стабилизации ситуации. Постепенно, как результат серьёзных, вдумчивых занятий, движения начинают выполняться увереннее. Налаживается взаимодействие между различными группами мышц, более «адресными» становятся их усилия, уточняются пространственные координаты движения. Особое значение в позитивном процессе приобретает перераспределение и стабилизация используемого времени. Это выражается в последовательном сокращении скрытого периода реакции, а также в повышении темпа мышечных сокращений и скорости перемещений в пространстве. Параллельно, по мере освобождения мышц, следует обратить пристальное внимание на использование инерционных сил как активных участников движения. Работа в этом направлении принципиально улучшает игровой навык, делает его более естественным и устойчивым, возрастает ощущение мышечного комфорта¹.

Сложный, синтетический игровой приём, состоящий из последовательных движений различных частей руки, иногда целесообразно осваивать отдельно, по элементам. Конкретные параметры работы (продолжительность, степень усвоения отдельных звеньев приёма перед их объединением и проч.) определяются индивидуально.

Особую практическую ценность для данной стадии воспитания игрового движения имеют рекомендации Ю. И. Янкелевича, сформулированные им в рамках конкретной проблемы смены позиций. Если «вырабатывается навык (рефлекс) свободного держания шейки скрипки, то совершенно должны отсутствовать условия, могущие привести к обратному явлению, то есть к зажиманию шейки ... Развитие противоположно направленных рефлексов является не только осложняющим, но и весьма опасным явлением». И далее: «... условия выработки рефлекса должны определяться теми задачами, ради которых он воспитывается. Если рефлекс свободного (а не зажатого) держания шейки скрипки воспитывается с целью обеспечения свободного передвижения левой руки вдоль грифа, то он ни в коем случае не должен вырабатываться в отсутствие этих движений. Наоборот, наличие указанных движений является обязательным условием выработки этого рефлекса» [10, с. 46]. Следуя этим советам, мы создаём наиболее благоприятные условия для работы над изучаемым приёмом, охватывая его в комплексе всех элементов, и прямо идём к поставленной цели. Всемерное, целенаправленное использование достигнутого ранее результата усиливает преимущество в этой работе, а следовательно, и её эффективность.

Третья стадия освоения навыка должна подвести к свободному управлению им, а также полноправному включению «в установившуюся структуру технологического и – шире – художественного опыта» [5, с. 42].

Для этой стадии характерно многообразие игровых ситуаций, связанных общим поступательным движе-

нием к расширению двигательных и художественных возможностей изучаемого приёма. Последовательно усложняя исполнительские задачи, вплоть до самых виртуозных, на пределе возможного, скрипач со временем окажется в состоянии обеспечить нужную широту их охвата, что неизбежно приведет к переходу количественных наработок в иное, более высокое качество.

Только *непрерывное* расширение границ навыка поможет избежать бессмысленного занятия – «кипятить воду в несколько приёмов» [6, с. 15–16]. Одновременно уменьшается опасность появления так называемого *двигательного штампа* – жёстко лимитированного стереотипа движения, – который может серьёзно затормозить совершенствование исполнительской техники скрипача.

В процессе проработки изучаемого приёма во всех мыслимых ситуациях – *технических* и *художественных* – развивается предельная чувствительность мышц к тончайшим движениям, обогащается и совершенствуется система игровых ощущений. В то же время, существенные характеристики навыка должны оставаться стабильными. Следовательно, речь может идти лишь о приспособительных изменениях, об уточнениях, не затрагивающих психофизиологических основ движения². Более того, именно гибкая приспособительная реакция, адаптация навыка к изменяющимся условиям его применения позволяет сохранить неизменной её внутреннюю «механику».

Со временем такая работа должна привести к появлению подвижного *поля* игрового приёма, которое способно охватить весь спектр его технических возможностей. Одновременно формируется органичная приспособляемость каждого из изучаемых действий в исполнительской практике, что является одним из факторов подлинной устойчивости скрипичной техники в целом. Это приводит к последовательной автоматизации навыка, при которой моторика постепенно уходит из поля сознания, реализуясь «по открытой петле» (М. Е. Иоффе), «по открытому контуру регулирования» (Н. Д. Гордеева) то есть без обратной (афферентной) связи³. Именно тогда, «по словам Гейне, “рояль исчезает, и нам открывается одна музыка”» [3, с. 74].

Постепенно «уходят» бессознательные напряжения, а такие качества движения, как эластичность, естественность остаются неизменными при любом темпе исполнения (недостаточно освоенный навык страдает при дефиците времени). С другой стороны, не менее важно сохранять техническую свободу в моменты сильного душевного подъёма – *эмоциональное* напряжение не должно переходить в *физическое*.

Прежде чем обратиться к характеристике последней – четвёртой стадии развития исполнительского приёма, остановимся на втором структурном элементе системы – художественном результате.

Звуковая цель инструментального движения складывается под воздействием двух факторов: объективного и субъективного. Первый из них мы оцениваем по таким общим критериям, как кристалльность, красо-

та скрипичного тона, его выразительность и содержательность. Второй, – это творчески-индивидуальная трактовка названных качеств конкретным музыкантом. Именно субъективный фактор – богатство и неповторимость художественных устремлений, которые получают своё воплощение в звучании инструмента, – определяет, в конечном итоге, меру художественной ценности интерпретации и глубину её воздействия на слушателя.

Динамичность взаимодействия моторного и художественного компонентов в системном процессе совершенствования игрового движения обусловлена рядом факторов. К ним относятся степень одарённости скрипача, мера его требовательности к своей игре, способность к самоконтролю и др. Важное место в этом ряду принадлежит уровню технической освоенности изучаемого навыка. В начальный период овладения им относительная игровая беспомощность приводит обычно не только к некоторой интонационной и ритмической неустойчивости, но и к неизбежным исполнительским издержкам («рыхлое» звучание из-за первичной неразвитости пальцев левой руки; однообразное *vibrato*; немотивированное *glissando* при смене позиций; плохая управляемость штрихами и проч.). Этого не надо бояться, специально подчёркивал А. И. Ямпольский. Более того, он справедливо советовал при овладении, например, трудным штрихом «не обращать первоначального внимания на появляющиеся звуковые искажения, добываясь лишь соответствия движения нужной форме» [5, с. 42].

Однако по мере повышения культуры игровых движений, расширяются и их художественные возможности. Последовательный прогресс в освоении навыка позволяет предъявлять всё более высокие требования к его исполнительскому качеству, пока не приведёт к игре без каких бы то ни было художественных «компромиссов». Как уже было отмечено, постепенно, по мере автоматизации изучаемого приёма звуковой критерий смещается с периферии сознания (которая никогда не должна быть слишком далёкой!) к его центру и начинает играть ключевую роль. Внимание скрипача, освобождённое от необходимости контролировать моторику, полностью переключается на художественную сторону игры. В дальнейшем уже сама музыка, конкретные исполнительские задачи продолжают оттачивать изучаемый приём, а двигательные проблемы должны привлекать к себе внимание лишь в той мере, в какой они препятствуют реализации творческого замысла. Так укрепляется в сознании скрипача прямая и непосредственная связь между «материальными» и «идеальными» рядами скрипичного исполнительского искусства, между моторным компонентом движения и музыкой, между техническим и художественным.

Завершая анализ процесса становления исполнительского навыка в системе исполнительской техники скрипача, остановимся вкратце на его *четвёртой*, высшей стадии. Эта структура связана с *индивидуализацией* навыка, его адаптацией к личности *конкретного* музыканта, особенностям его физиологии, нервной органи-

зации, системы художественных ценностей и, шире – с его исполнительским стилем (вот почему никогда не следует слепо копировать внешнюю форму движения, как бы авторитетен ни был образец для подражания). Здесь игровой приём, оставаясь в рамках принципиальных технико-технологических закономерностей (психофизиологическая основа, структура и проч.), приобретает индивидуальные очертания. С этих позиций окончательно уточняется форма движения, предельно рациональным становится его состав. Кроме того, – и это самое главное – навык органично включается в орбиту художественных устремлений скрипача, с его оригинальным восприятием музыки, её стилистики, образ-

ности, звучания. Эта сфера художественных подходов и идеалов, в свою очередь, оказывает сильное индивидуализирующее воздействие на уже сложившийся в целом инструментальный навык, который тем самым вовлекается в сложную и стройную моторно-художественную систему исполнительской техники музыканта, становясь её неотъемлемой составной частью. Только такое владение игровыми приемами (и техникой в целом) позволит скрипачу «забыть» о технологии их выполнения и сконцентрировать все свои творческие устремления на художественной стороне исполнения, предоставив рукам возможность жить на эстраде «собственной» жизнью.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Подробнее о роли пассивных сил в исполнительской технике скрипача см.: [2, с. 39–42].

² Так, например, в технике левой руки при выполнении позиционных смен в качестве наиболее существенных можно выделить следующие моменты: 1) обязательный мышечный импульс; 2) строгая прямолинейность в движении руки вдоль струны; 3) сочетание в структуре навыка ведущих и ведомых частей левой руки. В то же время в зависимости от конкретных условий может изменяться форма постановки пальцев левой руки, степень выноса левого локтя и др.

³ Эфферентные нервные волокна – это пути, по которым возбуждение передаётся от центральной нервной системы к рабочим органам (мышцам и другим иннервируемым тканям). Афферентные нервные волокна – пути, по которым возбуждение передаётся от рабочих органов (мышц и других иннервируемых тканей) к центральной нервной системе. Подробнее об афферентном синтезе см.: [4, с. 79–80].

ЛИТЕРАТУРА

1. Ананьев Б. Г. Теория ощущений. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1961.

2. Гвоздев А. В. Основы исполнительской техники скрипача: учеб.-методич. пособие для студентов высших учебных заведений по специальности «Инструментальное исполнительство». – Новосибирск: Изд-во НГК, 2004.

3. Гиппенрейтер Ю. Введение в общую психологию: курс лекций. – М.: АСТ; Астрель, 2009.

4. Гордеева Н. Д. Экспериментальная психология исполнительного действия. – М.: Тривола, 1995.

5. Григорьев В. Ю. Методика обучения игре на скрипке. – М.: Классика-XXI, 2006.

6. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. – М.: Музыка, 1967.

7. Петрушин В. И. Музыкальная психология: учеб. пособие для вузов. – М.: Академический проект; Трикста, 2008.

8. Шульпяков О. Ф. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ // Шульпяков О. Ф. Скрипичное исполнительство и педагогика. – СПб., 2006. – С. 129–274.

9. Янкелевич Ю. И. О первоначальной постановке скрипача // Янкелевич Ю. И. Педагогическое наследие. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: «Р. С.», 1993. – С. 7–22.

10. Янкелевич Ю. И. Смены позиций в связи с задачами художественного исполнения на скрипке // Янкелевич Ю. И. Педагогическое наследие. – 2-е изд., перераб. и доп. – М., 1993. – С. 22–165.

Гвоздев Алексей Владимирович

кандидат искусствоведения, профессор
кафедры струнно-смычковых инструментов
Новосибирской государственной консерватории
им. М. И. Глинки



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

УДК 781.722

ДИАТОНИКА И ИНДИВИДУАЛЬНАЯ ТЕМПЕРАЦИЯ (ПРОБЛЕМЫ НАСТРОЙКИ АРФЫ)

Прежде чем начать играть, любому инструменталисту необходимо настроить инструмент. То есть, точно соотносить высоту шкалы звуков своего инструмента с другими или с высотой камертона. Процесс настройки настолько важен, что ему отводится время перед каждой репетицией и концертом оркестра, без настройки исполнители не могут выйти на сцену и даже начать домашние занятия. Чаще всего настраиваются по звуку ля первой октавы с частотой от 438 до 441 колебаний в секунду.

Проще всего настроить духовой инструмент, так как у него лишь одно звучащее тело. Четыре струны скрипки, альты и виолончели приходится «состраивать» между собой, что уже занимает больше времени, и кроме того, увеличивается опасность ошибки и возникновения фальши. У арфы 47 струн, и настроить нужно каждую. Можно себе представить, сколько времени должна занять настройка и насколько возрастает вероятность возникновения фальши.

Сложности в настройке арфы и упреки в её фальшивом звучании давно стали «притчей во языцех» у оркестровых музыкантов и особенно у дирижёров. Но всегда ли в плохой настройке виновны играющие на этом древнем инструменте, который вот уже более века переживает эпоху расцвета? Надо разобраться в причинах трудностей и найти способы их устранения.

Видный отечественный композитор Н. И. Пейко как-то сказал: «У меня такое ощущение, что арфа постоянно немного фальшивит. И особенно это заметно в оркестре. Может быть, в этом секрет её обаяния?»

Конечно, нет. Именно чисто настроенная арфа звучит чарующе. Но настроенная в определённой тональности для сольной игры. На чисто настроенной арфе все обертоны «работают» в полную силу, окрашивая и усиливая звучание инструмента, даже несколько продлевая долготу колебаний каждой струны. При настройке следует помнить, что арфа имеет натуральный, а не темперированный звуко-ряд. Педальный механизм, который должен укорачивать струну ровно на $1/21$ часть длины, повышая её звучание на полутон, часто работает неточно. Вилка может пережать или недожать струну, и в ре-

зультате звучание получается больше или меньше полутона. А при отлично отрегулированной механике все диезы будут выше бемолей. И при попытке энгармонической замены звуков «ножницы» между ними могут составить до $1/8$ тона (при плохой регулировке – до $1/4$ тона и более). Но арфист не может во время игры, как струнники или духовики, подправить высоту ноты под общий строй. Неизменяемый натуральный звуко-ряд – это первая особенность арфы.

Вторая особенность – её основная тональность, в расчёте на которую создают современные инструменты, – До-бемоль мажор. Именно эта тональность не совпадает с натуральными строями всех других инструментов. Композиторы знают, что арфа лучше звучит в бемольных тональностях, а струнные – в диезных и, соответственно этому, пишут оркестровые партии. В результате получается, например, так: в коде увертюры-фантазии П. И. Чайковского «Ромео и Джульетта» весь оркестр играет в Си мажоре, и лишь арфа в До-бемоль мажоре. Если учесть, что все духовые к концу игры имеют тенденцию повышать строй, а струнные вынуждены и могут к ним присоединиться, и только у арфы всегда при длительной игре жильные струны начинают снижать строй, то можно себе представить такое соединение: Си мажор + До-бемоль мажор на *fff*! В результате выговор получает арфистка.

Ту же ошибку, из лучших побуждений, делали А. Глазунов, Д. Шостакович, Р. Вагнер и другие композиторы. Только Глинка, писавший для арфы понемногу, но всю жизнь, не позволял себе подобных соединений.

Мириться с фальшью не следует; надо научиться сначала настраивать арфу для сольной игры, так как и в оркестре она чаще всего используется как сольный и аккомпанирующий инструмент в эпизодах лирического или созерцательного характера. Давно известны разные схемы настройки и проверки чистоты строя. Они приведены во всех «Школах» и «Методиках» XVIII–XIX веков, предназначенных для обучения на арфах системы И. Х. Гохбруккера с одним рядом педальных зарубок и основными тональностями До, Фа и Ми-бемоль мажор. Приведём некоторые из них.

Схема настройки арфы Кс. Дезаргю [in Es]¹:

Схема настройки арфы Р. Н. Ш. Бокса [in Es]².

Схема настройки арфы Ф. Надермана [in Es]³:

Другая проверка:

Третья проверка:

Интересно, что и Бокса, и Дезаргю, никогда не игравшие в оркестре, начинали настройку с первого звука основной тональности инструмента. Надерман, уже работавший в Grand Opéra, предлагает сначала настроить струну Ля третьей октавы арфы по Ля-бекару скрипки или первой октавы клавира. Но не объясняет, как он определял чистоту тритона Ля-бекар – Ми-бемоль.

Претензии к звучанию и настройке этого типа арф автору статьи нигде не встречались. Правда, в XVIII и в начале XIX века арфа ещё редко применялась в оркестре. Но она постоянно звучала в ансамблях с другими инструментами, и настраивали её, как правило, на полутон ниже. Таким образом, Си-бемоль арфы звучал как Ля-бекар скрипки. Этим при-

емом широко пользовались Ж. Б. Кардон в сонатах для арфы со скрипкой и Л. Шпор.

Иначе рекомендовал настраивать арфу Д. С. Бортиянский в его инструментальных опусах: Квинтете До мажор для фортепиано, арфы, скрипки, виолы да гамба и виолончели⁴ и Концертной симфонии Си-бемоль мажор для фортепиано, арфы, скрипки, виолы да гамба, фюгата и виолончели⁵, написанных с 1783 по 1790 годы для высокопоставленных любителей Павловска. Он применил транспонирующую арфу. В автографах композитора её партии выписаны на один тон *выше* общей тональности (Ре мажор вместо До мажора в Квинтете и До мажор вместо Си-бемоль мажора в Концертной симфонии). Это далеко не случайно. Из собственноручных помет Бортиянского в рукописи Квинтета следует, что арфу настраивали на один тон *ниже* других инструментов, чтобы ей стали доступны отклонения в родственные тональности. Следовательно, в распоряжении автора была педальная арфа системы Гохбруккера с пятью педалями и основной настройкой в До мажоре.

Приведём схемы настроек, предлагаемых для современной арфы с двойным движением педалей системы С. Эрара и с основной настройкой в До-бемоль мажоре.

Схема настройки арфы Н. Г. Парфёнова [in Ces]⁶:

Схема настройки арфы В. Г. Дуловой [in C]⁷:

Схема настройки арфы М. А. Рубина [in C]⁸:

Если Н. Г. Парфёнов предлагает настраивать арфу в её основной тональности, это значит, что предстоит играть сольный репертуар, хотя в тональности До-бемоль мажор композиторы пишут крайне редко. Скорее всего, это техническая настройка. В. Г. Дулова отказывается от официальной настройки в пользу оркестровой, чаще применяемой на практике. Наибольшее недоумение вызывает схема настройки из «Методики» М. А. Рубина. Он советует

настроить Си-бемоль по предыдущему Си-бекару. Но ведь полутон – это интервал, быть может, самый субъективно слышимый каждым настраивающим. Значит, все последующие за Си-бемоль интервалы для данного индивида должны быть чистыми. А как они согласуются с теми струнами, которые были настроены до Си-бемоль? Это – проблема.

Но главный принцип настройки остаётся неизменным и для арф систем Гохбруккера и Эрара с основной тональностью Ми-бемоль мажор, и для всех систем современных арф с основной тональностью в До-бемоль мажоре.

Сложившаяся в процессе развития арфы нумерация струн и октав не совпадает с общепринятыми. Отсчёт начинается с самой верхней струны Ми вниз до струны Фа. Это первая октава арфы. От следующей за Фа вниз струны Ми идёт (вниз) вторая октава и т. д. Начинают настройку со звука Ля третьей октавы арфы (на фортепиано это Ля первой октавы), для чего ставят педаль Ля на среднюю зарубку. Затем педаль Ля переводят в верхнее положение, и та же струна звучит уже как Ля-бемоль третьей октавы арфы. Если вилка зажимает струну точно на 1/21 тона, то от полученного чистого Ля-бемоль настраивают по кварто-квинтовому кругу струны 3 и 4 октав. Если в них все квинты и октавы выстроены чисто, то последняя квинта Ре-бемоль – Ля-бемоль третьей октавы арфы тоже должна оказаться чистой. А это редко получается сразу. И начинаем настраивать инструмент сначала, выискивая то широкую квинту, то не совсем точную октаву.

Предположим, что арфа чисто настроена в пределах 3-й и 4-й октав. Остальные струны настраиваются по октавам вверх и вниз. В результате получаем инструмент хорошо настроенный в До-бемоль мажоре по схемам, рекомендованным в «Школах». При этом произведение, которое предстоит играть в оркестре, написано в диезной тональности; или тональность сольной пьесы имеет меньшее число бемолей и много случайных знаков. В первом случае все диезы у арфы будут выше оркестровых или будут совпадать только с диезами скрипок, так как другие струнные почти всегда бывают настроены чуть ниже скрипок.

В пьесе для арфы соло эпизоды в основной тональности могут прозвучать чисто; там же, где появляются случайные знаки, возникает фальшь, особенно в звучании альтерированной двойной доминанты. Поэтому для сольной игры приходится настраивать арфу не по схеме, предложенной в руководствах, а в той тональности, в которой написана пьеса. И смириться с тем, что инструмент будет звучать хуже. Особенно меняются тембр и громкость звука в диезных тональностях.

Если у работающей в оркестре арфистки есть тюнер, то она часто настраивает поочередно все струны либо сверху вниз, либо снизу вверх, согласуясь с

показаниями аппарата. И тут возникают принципиальные проблемы. Арфа оказывается настроенной в темперированном строе и, следовательно, заведомо будет звучать хуже, чем могла бы. Но даже если этим пренебречь, то её строй должен совпадать с настройкой оркестра, чтобы удовлетворять дирижёров. А каков строй симфонического оркестра? Темперированный или нет? И должен ли быть темперированным? Ведь если строй темперирован, то тембры всех инструментов хоть немного, но искажаются.

Поэтому опытные оркестрантки чисто выстраивают так называемые «открытые места» в своих партиях, а ансамблистки «состраивают» арфу с теми инструментами, с которыми предстоит играть: чаще всего с флейтой, альтом, виолончелью. Настроить арфу могут мешать четыре причины психологического характера:

1. При настройке крайних регистров возникают эмоциональные ошибки. Звучание верхнего, как правило, завьшают, а звучание басовых струн занижают. В этих случаях надо следовать примеру скрипачей, для которых подобные эмоциональные ошибки тоже характерны. Уже во время игры они убеждают себя, что надо играть «чем выше, тем ниже» и «чем ниже, тем выше». То есть, не дают себя увлечь. Иначе, если арфист неопытный и темпераментный, то расхождение в звучании одноимённых самых верхних и самых нижних струн может достигать полутона.

2. Выверяя звучание какого-либо интервала, настраивают только верхнюю струну, априори полагая, что нижняя звучит чисто. Но фальшивить может как раз нижняя.

3. Настраивая аккорд, считают, что только одна струна звучит фальшиво, хотя могут фальшивить все. В таком случае их приходится сравнивать не между собой, а «состраивать» с соседними струнами.

4. Многие музыканты убеждены, что арфа всегда понижает строй, и любую фальшивую струну начинают тянуть вверх. Но довольно часто строй инструмента повышается то у всего звукоряда арфы, то у отдельных регистров. Это зависит от условий, в которых она находилась: влажность или сухость, жара или холод, сквозняк, близость батарей отопления, прямое попадание солнечных лучей на деку, перемена атмосферного давления, – всё может стать причиной изменения строя. Если неблагоприятные условия были продолжительны, то они могут привести к искажению формы деки (арфа «с пузом»). В худшем случае могут вырвать деку.

Постоянное изменение строя, присущее всем струнным инструментам, на арфе более заметно из-за её величины и большого числа струн. И дерево, и особенно жильные струны, на оснащение которых рассчитан инструмент, подвержены влиянию в первую очередь влажности или сухости. Ведь любая жилка изменяет свою длину при повышении или понижении атмосферного давления. И арфу с полным

правом можно назвать громадным барометром. В театральных ямах, где стоит инструмент, почти всегда есть сквозняк; от потных пальцев играющих и от дыхания тысяч людей в залах повышаются температура и влажность, – и повышается строй всех инструментов. Кроме арфы. Поэтому нужно и должно подстраивать арфу постоянно, подгоняя её настройку под строй и тональность, которые звучат в данную минуту. Но это не всегда возможно сделать.

Жильные струны звучат мягко, по тембру близко к человеческому голосу. Но трудно подобрать струну нужной длины, диаметра и абсолютно ровную на всём протяжении. А струна с внутренним уплотнением или утолщённая звучит глухо и фальшиво. К тому же жильные струны быстро изнашиваются; поэтому стали применять нейлоновые: они прочны и ровны, служат дольше и звучат чище. Но как изменился тембр! Теперь арфа звучит почти как цитра, у неё появилось звенящее, даже стеклянное звучание, и протяжённость звука уменьшилась. Из-за жёсткости нейлона износ даже вилочной механики, не говоря уже о деревянных частях, наступает раньше. Главное всё же – не в износе инструмента, а в изменении его

тембра, в изменениях ощущений пальцев. Нейлон и жилка по-разному воспринимаются пальцами, по-разному откликаются на прикосновение, и звучание выходит не таким, каким его ждёт слух.

Проблема изменения тембра касается не только арфистов. Со сменой жильных струн на металлические изменился тембр и других струнных инструментов, и теперь нам трудно себе представить, на какое звучание рассчитывали Вивальди, Боккерини, Гайдн и Моцарт, создавая свои шедевры. Скорее всего, в современных тембрах струнных не хватает человеческой теплоты.

В статье поставлены вопросы, на которые не всегда и не сразу можно найти ответы. Арфу до сих пор нельзя считать совершенным инструментом; над её улучшением продолжают работать инженеры разных стран. Станет ли она действительно лучше, вернётся ли к ней её колдовское чистое звучание, – покажет время. Теперь же каждая арфистка настраивает инструмент, не считаясь со схемами. *Настраивает в заданной музыкой тональности, придерживаясь своей индивидуальной температуры, обусловленной зонной природой слуха.*

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Des Argus X. Traité générale sur l'art de jouer de la Harpe. – Paris, chez l'auteur [s.a.]. – S. 53. Начинающим Дезаргю рекомендовал настраивать арфу по фортепиано.

² Bochsa R.N.C. Méthode de Harpe. Op.60. – Paris, s. a. – S. 20.

³ Nadermann F.J. École ou Méthode raisonnée pour la Harpe. – Op. 91. Introduction. – Paris: Richault, s.a. – 1 partie. – S. 25–28.

⁴ Боршнянский Д. С. Квинтет До мажор для фортепиано, арфы, скрипки, виолы да гамба и виолончели // РНБ. Отдел рукописей. – Ф. 97, оп.1, ед. хр. 3.

⁵ Там же. Ед. хр. 4.

⁶ Парфёнов Н.Г. Техника игры на арфе. Метод проф. А. И. Слепушкина. – М.: Музгиз, 1928. – С. 7.

⁷ Дулова В. Г. Искусство игры на арфе. – М., 1975. – С. 155.

⁸ М. А. Рубин. Методика обучения игре на арфе. – М.: Музыка, 1973. – С. 8. Примечание Рубина: «Учащимся у которых есть фортепиано, рекомендуется, на первых порах, подстраивать арфу с помощью этого инструмента».

Покровская Надежда Николаевна

доктор искусствоведения,

и. о. профессора кафедры струнных инструментов

Новосибирской консерватории им. М. И. Глинки



ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Е. Г. МАЛЬЦЕВА

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

УДК 78.072.1

О ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ А. И. ЗИЛОТИ

В многогранной деятельности Александра Ильича Зилоти как пианиста, дирижёра, автора транскрипций и переложений, редактора, организатора, создателя концертной организации «Концерты А. Зилоти» значительное место занимала педагогика. В литературе о педагогической деятельности Зилоти при этом почти не упоминается, за исключением факта окончания его фортепианного класса С. Рахманиновым. Возможно, это связано с тем, что Александр Ильич преподавал в Московской консерватории только три года. Между тем, к педагогической работе Зилоти обращался на протяжении всей своей жизни (стаж работы в учебных заведениях включает двадцать лет). Через его класс прошли около 70 учеников, среди которых такие известные в России и за рубежом музыканты, как С. Рахманинов, К. Игумнов, А. Гольденвейзер, Л. Максимов, М. Блицштейн¹, Е. Истомин² и др. Отметим, что в определённый период жизни Александр Ильич ставил педагогику на первое место в своей профессиональной деятельности [6, с. 143].

Навыки фортепианной педагогики Александр Ильич получил благодаря Звереву, который, доверяя своему ученику, просил Зилоти давать уроки за него во время болезни [7, с. 192]. Затем А. И. Зилоти – профессор Московской консерватории (1888–1891). С 1899 г. Зилоти был почётным руководителем и наблюдателем по музыкальной части в Мариинском женском училище, сменив на этом посту своего учителя Н. Г. Рубинштейна [14, с. 25]. Позднее, по отзывам современников, он давал частные уроки, к нему обращались как к известному, именитому пианисту, и Зилоти, с одной стороны, не мог отказать «по мягкости характера» [11, с. 414], а с другой, у него было желание помочь талантливой молодёжи. После эмиграции в Америку, с 1925 по 1942 гг. Зилоти преподавал в Джульярдской школе музыки, где, продолжая традиции своих выдающихся учителей Н. Рубинштейна и Ф. Листа, стал одним из первых на Западе утверждать мировой приоритет русской фортепианной педагогической школы.

Несмотря на то, что Зилоти проработал в Московской консерватории всего три года, он остался в памяти своих учеников как яркая индивидуальность,

оказав определённое влияние на их дальнейшую профессиональную жизнь. Так, Игумнов впоследствии констатировал: «...следы влияния Зилоти я ощущаю на себе больше, чем кого-либо из учивших меня на фортепиано ... у меня был учитель, который оказал на меня решающее влияние во многих отношениях: это – Зилоти» [цит. по: 10, с. 40].

Как театр начинается с вешалки, так и процесс общения между учителем и учеником начинается с первого впечатления от облика педагога. Эффект первого знакомства во многих случаях определяет дальнейшую динамику процесса взаимодействия между людьми, хотя, безусловно, не является определяющим. Но личное обаяние педагога позволяет сразу расположить к себе учеников, что относится и к Александру Ильичу. Притягивала его внешность – высокая, статная фигура (он немного сутулился, но это несколько не портило облика), красивое благородное лицо, открытость взгляда и, как отмечал А. Александрович (оперный и концертный певец, неоднократно принимавший участие в концертах Зилоти), «казалось бы, никогда не покидавшее его ... великолепное настроение» [2, с. 215]. Н. Авьерино, поступивший в консерваторию в 1887 г., вспоминал, что Зилоти «был общим кумиром. Девушки таяли при встрече с ним, но и мальчишки и мы, полу-молодые люди, вроде Скрябина и меня, буквально обожали его. Да и как можно было не любить А. И[льи]ча: всегда весёлый, милый, приветливый – и какой музыкант!» [1, с. 277]. Своим талантом и обаянием Зилоти сразу внушал ученикам горячую симпатию. А. Гольденвейзер в воспоминаниях о Зилоти писал: «В нём было большое обаяние: он был красив, талантлив, приятен в общении. Зилоти был хороший человек, сердечно относившийся к ученикам» [3, с. 190].

Преподавать в Америке Александр Ильич начал в 63 года, но и тогда уже при первой встрече все отмечали аристократизм Зилоти, его внутреннюю силу и энергию. Он был высок, элегантно одет, носил пенсне и неизменно курил русские сигареты. Как вспоминал Евгений Истомин, Зилоти был восхитителен, невероятно благороден, изящен: «Вы ощущали себя в присутствии Короля» [цит. по: 15, с. 241]³. Приведём

характеристику, данную Зилоти Артуром Родзинским⁴, в то время – главным дирижёром оркестров Лос-Анджелеса и Кливленда. Посетив в 1934 г. семью Зилоти, он с восхищением вспоминал: «Зилоти был очаровательный джентльмен, изысканный, даже королевский в поведении, встречи, продлившиеся до его смерти, походили на огромный обратный шаг в историю манер и музыки» [там же, с. 215]. Поначалу во время уроков обращение Зилоти к студентам носило официальный характер: «мистер» или «миссис». Лишь спустя некоторое время, занимаясь с учениками, чувствуя ответную привязанность, Зилоти «открывался».

При личном общении со студентами в Джульярдской школе у Александра Ильича возникали определённые трудности, которые, впрочем, артистичному и общительному Зилоти несколько не мешали разряжать атмосферу занятий воспоминаниями, рассказами, шутками. Зилоти свободно говорил (кроме русского, конечно) на немецком, французском и немного на итальянском языках. Английским же овладел довольно поздно и с трудом. Большинство студентов Джульярда вспоминали о словарном запасе Зилоти как некотором недоразумении. Занятия с Марком Блицтайном, например, велись на французском, но в основном уроки проводились на смеси языков, что иногда приводило к курьёзам. Тэд Аппельбаум (студент Зилоти с 1932 по 1935 гг.) вспоминал, что Зилоти обращался к русскому языку в особенные моменты: «Когда я допускал какую-то музыкальную ошибку ... непонятный русский язык извергал (хорошее наглядное слово!). Одно часто повторяющееся осталось со мной. Когда это услышала Кириена⁵, она запретила мне его повторять; после озвучивания источника последовал взгляд её огромных глаз и скептический щелчок языка» [там же, с. 232].

Позитивный настрой Зилоти при общении отмечался всеми учениками. Е. Истомин вспоминал, что его учитель всё время «шутит, шутит, шутит» [там же, с. 241]. Юмор помогал Зилоти в атмосфере экзаменов с иронией реагировать на отсутствие таланта у учеников, особенно доставалось женщинам. У Зилоти было своё личное отношение к женщинам-пианисткам. Он, например, считал, что «женщина не может по-настоящему исполнить [Первый] Концерт Чайковского», а «если ей это удавалось, тогда она не была женщиной» [там же, с. 237]. Как вспоминала Прибыткова, если «Зилоти не видел в ученицах, которых, как он говорил, – „к сожалению, было гораздо больше, чем учеников“, настоящих способностей, он коротко заявлял: „Замуж ей надо“» [11, с. 415]. Ольга Самарова и Розина Левина подтверждают это в своих мемуарах: «...его типичным комментарием после игры средней ученицы было „Soll heiraten“»⁶, это означало, что претендент музыкально безнадёжен. В Джульярдской школе Зилоти в шутку предлагали

открыть «брачное агентство для отклонённых претендентов Джульярда» [15, с. 238].

Юмор помогал Зилоти легко выходить из конфликтных ситуаций. Отвечая директору Джульярдской школы на жалобу одного из преподавателей о том, что в классе, где занимался Зилоти, студенты очень громко играли, Александр Ильич объяснил, что «невозможно и абсурдно постоянно заниматься *pianissimo*» и что «определённое время можно было бы уделить для *fortissimo*» [там же, с. 244].

Благодаря коммуникабельности и позитивному настрою Зилоти, ему удавалось уже после первой встречи установить контакт с учеником и это, безусловно, создавало в классе атмосферу, способствующую более быстрому освоению студентами основ будущей специальности.

Заслуживает внимания позиция Зилоти в вопросе сходства или различия темперамента учителя и его воспитанников. Александр Ильич полагал, что ученик движется вперёд гораздо быстрее, когда у него и у учителя – противоположные темпераменты. Он вспоминал спустя 30 лет: «Когда у меня учился Рахманинов, у него уже проявлялись отдельные мрачные, пессимистические черты, которые отразились в его раннем творчестве. С другой стороны, я был оптимистом. То, что для меня было доброе солнечное утро – для него была чёрная полночь» [там же, с. 239].

Важным являлось и то, что, помимо знаний и навыков, получаемых на уроках, Зилоти не подавлял своих учеников мощью своего таланта, не унижал, когда что-то не получалось, а, наоборот, вселял уверенность в своих силах. Д. Суесс, приобретшая впоследствии в Америке репутацию превосходной пианистки, признавалась, что общение с Зилоти способствовало её профессиональному росту, вселило веру в себя и «расширило кругозор, не говоря уже о том, что она получила непосредственно на уроках» [там же, с. 242]. Гольденвейзер трепетно относился к любой похвале, идущей от Зилоти, которая буквально его окрыляла. В своих дневниках молодой музыкант радостно писал после одного из уроков: «Зилоти был очень добр и, кажется, доволен» [4, с. 13].

Зилоти очень внимательно относился к молодым музыкантам и по возможности старался им помогать. Г. Алоис вспоминала, что у Зилоти был огромный интерес к концертной карьере и частной жизни учеников. Так, когда Зилоти узнал, что у Гольденвейзера дома плохой инструмент, а в этот период шла работа над Концертом Шарвенки и ученику «не удавалось добиться той звучности, которой хотелось Зилоти» [3, с. 191], Александр Ильич предложил Гольденвейзеру заниматься у себя дома, на хорошем рояле. Дополнительным знаком внимания оказалось угощение, заботливо приготовленное учителем. Впоследствии, после ухода из консерватории, Александр Ильич помогал ученику советами. Гольденвейзер, тя-

желю переживавший расставание с Зилоти, видимо, на первых порах категорически не желал принимать П. Пабста, к которому был распределён. Зилоти в письме Гольденвейзеру настоятельно и с уважением к новому учителю призывает: «До меня дошли слухи, и я по твоим письмам вижу, что ты не во всём соглашаешься с Пабстом. Этого делать тебе не нужно, Пабст единственный хороший учитель в Консерватории и он тебе может много пользы сделать, а если будешь к нему недоверчиво относиться, то ничему у него не выучишься, и от того будет хуже тебе, а не ему» [цит. по: 4, с. 275]. К. Игумнов по прошествии нескольких лет вспоминал, что «в классе Зилоти держался на редкость просто, к ученикам относился внимательно, сердечно, как друг» [цит. по: 10, с. 38]. Определяя Игумнова в класс Пабста, Зилоти, невзирая на неприятие Сафонова как человека и администратора, очень уважительно охарактеризовал Василия Ильича как профессионала. Об этом рассказывал сам Игумнов: «Когда уехал Зилоти, надо было переходить в чей-то другой класс. Лучшим педагогом всем казался Сафонов. Но Зилоти, когда мы с ним обсуждали этот вопрос, говорил так: „Видите ли, Сафонов сейчас директор консерватории и с учениками занимается мало. Работает в классе он великолепно, но это происходит нерегулярно. Мне было бы приятнее, чтобы вы занимались у Пабста, хотя Пабст и придерживается совсем другого направления, чем я“» [8, с. 23]. Оценив со временем творческий потенциал М. Блицтайна, Зилоти пишет рекомендательное письмо, где характеризует его как «одарённого и высокообразованного композитора» [цит. по: 15, с. 231]. С этим письмом Блицтайн поехал в Европу для сотрудничества с Надей Буланже и Арнольдом Шёнбергом.

Отметим ещё одну черту Зилоти-педагога – бескорыстие и благотворительность. Александр Ильич всю свою жизнь помогал нуждающимся молодым талантам. Одним он сам оплачивал обучение. Об этом, в частности, сообщает С. Танеев в своих дневниках [13, с. 143]. Для оплаты других он привлекал близких ему людей, так в 1904 г. в письме А. Третьяковой-Боткиной (сестре жены) Зилоти пишет: «У меня есть мечта „подковать“ вас, трёх сестёр. Есть в консерватории 2 бедные ученицы: за одну нужно внести 200 руб., а другой нужно на житьё (сиречь, прозябание) по 36 руб. в месяц, т. е. 432 р. в год; я вот думал 200 р. взять от Веры, а с Вас (каждой) по 144 р., т. е. по 12 р. в месяц. Сообщи мне, согласна ли ты на этот attentat [покушение. – фр.], если, конечно, и Люба и Мауша тоже согласятся?!» [5, с. 370–371]. Третьим Александр Ильич преподавал бесплатно. Прибыткова вспоминала, что Зилоти иногда соглашался заниматься, «главным образом, из желания помочь неимущей талантливой молодёжи» [11, с. 414]. В Америке большая часть студентов попадала к Зилоти через Джульярдскую школу, но он часто давал уроки и русским эми-

грантам, приезжавшим к нему для занятий частным образом. Большинство из них за уроки не платили вообще. Отвечая на запрос директора фонда Джульярда Джона М. Перри, представители руководства в числе других данных указали, что внешний доход Зилоти был незначительным, «если вообще имел место», о частном обучении было высказано предположение, что это «совсем немного ... и нам рассказывали, что он преподаёт им бесплатно, если они без средств» [цит. по: 15, с. 246].

Неоценимую помощь в понимании предназначения артиста, музыканта оказывали встречи американских учеников Зилоти с выдающимися музыкантами конца XIX начала XX века. Александр Ильич щедро предлагал знакомство с известными артистами своего времени и в классе Джульярда, и в студии, находившейся в гостинице «Ансония», где он жил и занимался со студентами. Кроме того, что сам Зилоти был для Америки легендой, у него бывали П. Казальс, Я. Хейфец, И. Гофман, П. Коханский, И. Падеревский, Л. Годовский, Л. Стоковский, А. Тосканини, Е. Цимбалист, Л. Ауэр, С. Кусевицкий, С. Рахманинов, И. Стравинский, А. Гаев⁷ и др. Всё это не в полной мере, но напоминало его круг общения в былые времена в России.

В Америке ученики Зилоти не только имели возможность общения с великими музыкантами, но наиболее одарённые могли им играть, если, правда, хватало самообладания и смелости не струсить перед такими именами. Б. Декстер вспоминал, как после определённых успехов в изучении Второго концерта Рахманинова, Зилоти предложил ему показать Концерт автору: «Сергей будет в городе на следующей неделе. Хотели бы вы поиграть ему?» [там же, с. 233]. Декстер был буквально парализован этим предложением и ... отказался. Другие не упускали столь редкой возможности. Зилоти занимался на уроке с Г. Алоис, когда открылась дверь, и в класс зашёл Рахманинов. По её словам, «эти два человека обожали друг друга. Я изучала фортепианный Концерт *d moll* Моцарта. Рахманинов сел и начал играть партию оркестра, в то время как я тащила в соло. Он был очень добр, и в своих замечаниях тоже» [там же, с. 233]. Совсем юный семилетний Истомин играл Рахманинову Сонату *G dur* Бетховена. Ученики, без сомнения, ценили огромное значение таких встреч, и на многих это производило неизгладимое впечатление. Истомин позднее говорил, что подобные встречи стали началом его знакомства с русской музыкальной культурой и «разожгли» страсть к музыке.

По окончании обучения со многими у Зилоти сохранялись тёплые дружеские и профессиональные отношения. После ухода Зилоти из консерватории Игумнов, Гольденвейзер и Рахманинов искали различные варианты возможности продолжения занятий с Александром Ильичом. Когда же стало известно об отъезде Зилоти за границу, Игумнов, влюблённый в

своего учителя, плакал, Гольденвейзер, как упоминалось, продолжительное время не принимал своего нового учителя – Пабста, а Рахманинов и вовсе отказался к кому-то переходить и досрочно окончил курс фортепиано.

Гольденвейзер достаточно сухо и сдержанно вспоминал о своём учителе в поздние годы, но на страницах дневников он с искренностью молодого человека признавался в любви к Зилоти. Он его обожал, боготворил. Похвала, услышанная на уроке, окрыляла и вдохновляла. Он даже завидовал Рахманинову, имеющему возможность постоянно общаться с Александром Ильичом. Проучившись два года у Зилоти, когда встал вопрос о возможном уходе профессора из консерватории, Гольденвейзер воскликнул: «Дай Бог, чтобы Сафонов ушёл, а иначе я буду между небом и землёй» [4, с. 21].

После отъезда Зилоти за границу учитель и ученик продолжали общаться посредством писем, в которых Зилоти всячески старался поддержать своего ученика, давал ему советы. Окончив консерваторию (заметим, у других педагогов), и Константин Игумнов, и Александр Гольденвейзер часто навещали Зилоти, чтобы поиграть ему, услышать его мнение, которым они, безусловно, дорожили. Игумнов летом 1895 г. посетил Александра Ильича в Германии, он не только играл Зилоти, но имел возможность послушать, как тот сам занимается, что являлось также обучением, только опосредованным. Как отмечал Игумнов, Зилоти «не прочь был взять меня с собой за границу, чтобы я там учился. Но мои родственники воспротивились» [8, с. 23]. Приезжая в Петербург, Гольденвейзер часто навещал Зилоти, а впоследствии принимал участие как солист в «Концертах А. Зилоти».

Евгений Истомин с теплотой вспоминал четыре года, проведённые под опекой семьи Зилоти. До конца жизни у Истомина в доме находился фотопортрет Зилоти с надписью «Молодому Евгению от старого Саши. Май, 1937, Нью-Йорк» [15, с. 242]. Александр Ильич и Вера Павловна Зилоти в течение многих лет оставались в хороших, близких отношениях с первым американским учеником Зилоти – Марком Блицстайном. Они содействовали его встрече с известным дирижёром Альбертом Коутсом⁸, неоднократно принимавшим участие в «Концертах А. Зилоти» в Петербурге. Вера была в числе меценатов, поддерживающих цикл лекций-конcertов, организованных Блицстайном в 1933 г. [там же, с. 247].

Определяющими профессиональными качествами Зилоти-педагога (это тема для отдельного рассмотрения) являлись: безусловная компетентность в специальности, желание делиться своим опытом, разнообразие в организации форм обучения (сочетание принципа мастер-класса и индивидуального подхода к студентам), всесторонний подход к изучению репертуара, включающий и тщательную работу над системой музыкально-выразительных средств, и совершенствование технического мастерства студентов, требовательность к ученикам на всех этапах работы над сочинением, стремление научить будущих музыкантов видеть цель работы и быть профессионально честными в её достижении. Но не менее значимыми были личностные черты Зилоти, во многом способствующие творческому процессу взаимодействия между учителем и учениками, ведь общение в педагогике, а особенно в музыкальной, часто из категории общечеловеческой перерастает в профессионально-творческую.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Марк Блицстайн (1905–1964) – американский композитор и пианист. Совершенствовался у Зилоти с 1923 по 1926 гг., затем – у Н. Буланже и А. Шёнберга. Один из первых музыкантов США, работавших в звуковом кино. Автор фильма-оперы «Ночная смена» (1942).

² Евгений (Юджин) Истомин (1925–2003) – американский пианист русского происхождения. В возрасте шести лет начал заниматься у А. И. Зилоти в Нью-Йорке, затем совершенствовался у Р. Серкина в Филадельфийском Институте Кёртиса. В 17 лет победил на конкурсе молодых пианистов имени Левентрита. объездил почти все страны мира, дал около 4000 концертов. В 1965 г. гастролировал в СССР.

³ Цитаты даются в переводе автора статьи.

⁴ Артур Родзинский (1892–1958) – польский, американский дирижёр. Начал музыкальную и дирижёрскую карьеру в Львовской опере. По приглашению Л. Стоковского Родзинский стал его ассистентом в Филадельфийском оркестре. В 1943 г. после ухода Тосканини занял пост главного дирижёра Нью-Йоркского филармонического оркестра. Имел нелёг-

кий характер и репутацию диктатора. Репертуар Родзинского включал множество произведений русских и советских композиторов. Он был одним из первых исполнителей сочинений Д. Шостаковича на Западе.

⁵ Кириена Александровна Зилоти (1895–1989) – дочь А. И. Зилоти. Пианистка и педагог. Училась в Петербургской консерватории, в том числе у А. К. Глазунова. В 1920–1930 гг. жила в Китае, где в Харбине вместе с мужем Б. Лазаревым вела уроки музыки в студии искусств «Лотос» [9, с. 25]. В 30-е годы переехала в Америку, преподавала, иногда замещая отца. Была в дружеских и творческих отношениях со многими музыкантами: Рахманиновым, Казальсом, Шёнбергом, Стравинским и др.

⁶ Soll heiraten (нем.) – «должен жениться». Свои замечания о выступлениях студентов в Джульярдской школе Зилоти всегда писал по-немецки.

⁷ Алексей Васильевич Гаев (1914–1994) – американский пианист и композитор русского происхождения. Родился в Благовещенске. В 1920 г. его семья переехала в Харбин

(Китай), где преподавала Кириена Зилоти. Гаев брал уроки по фортепиано и гармонии у её мужа – Бориса Лазарева. В 1932 г. эмигрировал в Америку, где с 1934 по 1938 гг. учился в Джульярдской школе музыки. Позже занимался с Надей Буланже, благодаря которой познакомился и подружился со Стравинским. Зилоти познакомил Гаева с Рахманиновым. Из соч.: 2 балета, 2 фортепианных концерта, 3 симфонии, произведения для фортепиано и др. [см.: 15, с. 397].

⁸ Альберт Коутс (1882–1953) – английский дирижёр и композитор. Был ассистентом и учеником А. Никиша в оркестре Гевандхауза. Дебютировал как дирижёр в Лейпцигской опере. С 1910 по 1919 гг. работал в Маринском театре,

где осуществил ряд постановок, в том числе русских опер. В «Музыкальной энциклопедии» ошибочно указаны год и место (1913, Лондон) первого выступления Коутса в качестве симфонического дирижёра [12, с. 15]. Ещё ранее, 8 января 1911 г. в пятом внеабонементном концерте Зилоти, Коутс дирижировал Симфонией № 1 Брамса. Также были исполнены Вступление к 3-му акту оперы «Нюрнбергские мастерзингеры» и Вступление к опере «Парсифаль» Вагнера. В дальнейшем Коутс неоднократно принимал участие в «Концертах А. Зилоти». С 1919 г. жил в Великобритании, где вёл обширную оперную и концертную деятельность. Много гастролировал в США, Италии, России.

ЛИТЕРАТУРА

1. Авьерино Н. Памяти А. И. Зилоти // Новый журнал. – Нью-Йорк, 1946. – Кн. 12. – С. 277–280.
2. Александрович А. Записки певца. – Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1955.
3. Гольденвейзер А. Александр Ильич Зилоти // А. Б. Гольденвейзер. Воспоминания. – М., 2009. – С. 190–194.
4. Гольденвейзер А. Дневник. Первая тетрадь (1889–1904). – М.: Тортуга, 1995.
5. Зилоти А. Письмо А. П. Третьяковой-Боткиной от 22 августа 1904 г. // Александр Ильич Зилоти. Воспоминания и письма / сост., авт. предисл. и примеч. Л. М. Кутателадзе; под ред. Л. Н. Раабена. – Л., 1963. – С. 370–371.
6. Зилоти А. Письмо П. И. Чайковскому от 5 марта/21 февраля 1893 г. // Там же. С. 142–143.
7. Зилоти В. В доме Третьякова. – М.: Высшая школа, 1992.
8. Игумнов К. О творческом пути и исполнительском искусстве пианиста. Из бесед с психологами / сост., предисл. и коммент. М. Смирнова // Вопросы фортепианного исполнительства. – М., 1973. – Вып. 3. – С. 11–72.
9. Кичигин М., Кузнецова-Кичигина В. Русские художники в Китае // Новый мир искусства. – 2004. – № 3/38. – С. 25–27.
10. Мильштейн Я. Константин Николаевич Игумнов. – М.: Музыка, 1975.
11. Прибыткова З. Мои воспоминания об А. И. Зилоти // Александр Ильич Зилоти. Воспоминания и письма / сост., авт. предисл. и примеч. Л. М. Кутателадзе; под ред. Л. Н. Раабена. – Л., 1963. – С. 405–441.
12. Рацер Е. Коутс Альберт // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. – М., 1976. – Т. 3. – Стб. 15–16.
13. Танеев С. Дневники. Кн. 3: 1903–1909. – М.: Музыка, 1985.
14. Тихомиров А. Пятидесятилетие Мариинского женского училища Дамского Попечительства о бедных в Москве (1851–1901). – М., 1901.
15. Barber C. Lost in the Stars. The Forgotten Career of Alexander Siloti. – Lanham, Maryland & Oxford: The Scarecrow Press, 2002.

Мальцева Елена Геннадьевна

старший преподаватель кафедры общего фортепиано, соискатель кафедры истории музыки Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова



Е. Э. БАХТИЯРОВА

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

УДК 78.035(2)+78.072.2-32

СКРИПИЧНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО В РОССИИ XVIII ВЕКА

Культура игры на струнных инструментах – гудках, смычках, скрипичах, перегудницах – издревле была широко распространена и популярна в славянских землях. Истоки её связаны с историческим развитием нашей страны, формированием народной культуры в период становления самого русского государства. Во многом они определялись религиозными, культурными, политическими и торговыми отношениями Древней Руси с иными государствами. Однако, несмотря на то, что исполнительская традиция получила достаточное развитие в народной среде, она не была поставлена на профессиональный уровень, и история не сохранила прямых свидетельств о её особенностях.

Профессиональный подход к проблеме скрипичного исполнительства в России был осуществлён лишь в XVIII столетии, а последняя треть века отмечена небывалым доселе всплеском концертной жизни, в которой одну из лидирующих позиций занимала скрипичная музыка.

Изучению концертно-исполнительской практики в России конца XVIII столетия посвящён ряд работ отечественных авторов. В первую очередь, это труд И. Ямпольского «Русское скрипичное искусство» [18], глава книги Л. Гинзбурга и В. Григорьева «История скрипичного искусства» [2], учебное пособие Л. Раабена «История русского и советского скрипичного искусства» [11], монография Г. Фесечко «И. Е. Хандошкин» [15]. Их авторы единодушно во мнении, что решающим для истории развития русской скрипичной исполнительской традиции с её поворотом в профессиональное русло стал XVIII век, когда менее чем за пятьдесят лет исполнительское искусство русских скрипачей было доведено практически до европейского уровня; на концертных площадках Москвы и Петербурга всё чаще звучала скрипичная музыка, а в концертных афишах появились имена русских исполнителей.

Основным материалом для изучения проблем русского скрипичного исполнительства XVIII века помимо трудов вышеперечисленных авторов, могут служить также работы А. Кандинского, Ю. Келдыша, О. Левашёвой [5; 6], Т. Ливановой [7], А. Соколовой [12; 13], П. Столянского [14], Н. Финдейзена [16], посвящённые музыкальной культуре XVIII века.

Новейшими работами, затрагивающими проблемы скрипичного исполнительства в России кон-

ца XVIII века, опубликованными в последнее десятилетие, являются исследования Е. Гординой [3], В. Гуревича [4], Н. Огарковой [9]. Они посвящены исследованию деятельности отдельных музыкантов, так или иначе повлиявших на возникновение феномена русского скрипичного исполнительства конца XVIII века.

Несмотря на наличие работ, направленных на изучение концертно-исполнительской практики в России конца XVIII столетия, вопрос скрипичного исполнительства не выделялся из контекста общих исполнительских проблем этого времени. Сведения, относящиеся к интересующей нас теме, рассредоточены в различных изданиях и часто затронуты лишь в связи с другими проблемами, касающимися русского скрипичного искусства в целом. В исследовании этой области национальной культуры до сих пор не был прослежен весь процесс становления русского скрипичного исполнительского искусства и путь его развития, а работы вышеперечисленных авторов лишь частично отражают некоторые стороны вопроса. Цель данной статьи – воссоздать целостную картину скрипичного исполнительства в России конца XVIII века на фоне общих тенденций культуры того времени; систематизируя рассредоточенные сведения, дать оценку этому явлению.

В XVIII веке русская наука, литература, поэзия, живопись, архитектура, музыка, театральное искусство выходили на общеевропейские пути развития. С началом бурного развития светской культуры, которую стали наполнять ценности европейского образа жизни, изменился привычный уклад старой России. Утверждение новых общественных порядков потребовало изменений в искусстве, отражавшем мироощущение человека эпохи Просвещения, что было обусловлено социальными преобразованиями. В первую очередь, это было связано со становлением российской науки, новым подходом к системе образования, утверждением европейских форм в искусстве.

XVIII столетие – время зарождения русского профессионального музыкального искусства, начавшего формирование в придворном быту, дворянских поместьях, городских салонах и кружках, и постепенно вышедшего на большие концертные площадки обеих столиц. Проводимые уже в начале века придворные церемониалы, ассамблеи, а также всплеск интереса

к театральному искусству вызвали потребность в большом количестве музыкантов разных специальностей. Отсутствие отечественных профессиональных композиторов, исполнителей и педагогов в начале и в середине XVIII века побуждало русский двор приглашать на службу иностранцев, творчество которых во многом определяло направление развития русского искусства. Это был период ученичества русской музыкальной культуры, приобщения к формам европейской музыки. Б. Асафьев пишет, что её «оформление шло в порядке подражательности образцам, шедшим с Запада, но, тем не менее, подражательность заключала в себе элемент творческой активности: как опыт, как постепенное усвоение в работе, на личной практике, приёмов и средств выражения, современных данной эпохе» [1, с. 12]. Так, уже в последние десятилетия XVIII века русская музыкальная культура была украшена именами отечественных композиторов и исполнителей, которые обучаясь за границей или у иностранных, в основном итальянских музыкантов, работавших в России, создали ряд уникальных и самобытных произведений в различных жанрах.

В условиях формирования исполнительского искусства в России, безусловно, преобладали формы *вокальной музыки*, что вполне естественно, так как, по словам Б. Асафьева, «молодая полуварварская культура, насыщенная песенностью, тяготела к той сфере звукоискусства, где царил человеческий голос, как полновластный властелин» [1, с. 9]. Эта особенность русского национального музыкального искусства отразилась на развитии оперного жанра, в котором проявились национально-самобытные черты русского музыкального стиля («Мельник – колдун, обманщик и сват» М. Соколовского, «Ямщики на подставе» Е. Фомина).

Вместе с оперным и, шире, вокальным искусством, довольно интенсивно развивались формы инструментального музицирования, которые были широко представлены творчеством исполнителей на различных инструментах и ансамблями разных составов: скрипка, фортепиано, клавесин, виолончель, контрабас, фагот, валторна, флейта, арфа. Значительного распространения достигло фортепианное (клавирное) исполнительство.

Ещё в начале XVIII века «в исполнении разного рода инструментальной и вокальной музыки, – пишет В. Музалевский, – немалая роль принадлежала клавиру как сольному и аккомпанирующему инструменту», а к последней трети столетия «клавирная музыка начинает приобретать профессиональный характер» [8, с. 20, 22]. Наряду с иностранными композиторами, сочинившими во время своей службы в России ряд произведений (Д. Паизиелло, В. Пальшау, Д. Чимароза) появляются русские композиторы-пианисты – Д. Бортнянский, П. Енгальчев, В. Караулов, В. Трутовский.

Всплеском своего развития русская скрипичная музыка этого времени, несомненно, обязана уверенному становлению *композиторской школы*, охватившей практически все жанры музыкального искусства того времени. Тем не менее, к творчеству композиторов XVIII столетия исследователи следующих поколений относились неоднозначно, а порой даже скептически. Вплоть до середины XX столетия считалось, что русская музыка этого времени лишь подражала иностранной, находясь под её сильным влиянием. Однако в скрипичном искусстве конца XVIII века дело обстояло иначе. Огромная заслуга в утверждении и развитии жанров национальной скрипичной музыки в России принадлежит И. Е. Хандошкину – автору уникальных скрипичных произведений, которые составляют значительную часть скрипичного наследия русских композиторов.

Скрипичное исполнительство в России конца XVIII века росло и утверждалось на фоне интенсивного становления музыкальной культуры, и в частности, концертной жизни страны. Русская скрипичная исполнительская практика, пройдя эволюцию от своего, фактически, прикладного назначения, связанного с сопровождением придворной жизни в начале и в середине столетия, за достаточно небольшой срок (около 50 лет) в последние десятилетия XVIII столетия сумела выйти на концертную эстраду столичных площадок.

Скрипичная музыка начала играть важную роль в формирующейся русской музыкальной жизни уже со времён правления Анны Иоанновны – в 30-е годы XVIII столетия, когда вместе с появлением итальянских антрепренёров при дворе стали фигурировать имена итальянских скрипачей Д. Верокаи, Д. Далольо, Л. Мадониса, П. Мира (шута Педрилло). В конце столетия она уже являлась «одной из распространённых форм аристократического досуга», а ансамблевое музицирование, и «хорошая игра придворного на скрипке нередко оказывались поводом для его успешного социального продвижения» [9, с. 260]. Увлечение игрой на скрипке великого князя Александра Павловича, графа Платона Александровича Зубова (последнего фаворита императрицы) естественным образом благотворно сказывалось на формировании и укреплении скрипичной исполнительской традиции не только при дворе, но и в русской концертной исполнительской практике, становление которой отнесится к описываемой эпохе.

К концу XVIII века изменилось отношение к концертной жизни страны. А. Соколова по этому поводу пишет следующее. Если в начале и в середине столетия организация концертов «не имела других целей, кроме простого развлечения и приобщения к обиходу западноевропейской культурной жизни», то к последней четверти века вкусы и потребности русской аудитории уже не могли удовлетворить музыканты «средней руки», а концертная жизнь 80-х

годов XVIII столетия «явно обнаруживает ту просветительскую тенденцию, которой суждено было укрепиться в будущем XIX веке» [12, с. 248, 252, 255].

Становление молодой русской музыкально-исполнительской культуры происходило в условиях сильного влияния зарубежных школ. В особенности это касается итальянского скрипичного искусства. Наряду с ним, своё воздействие оказывали австро-немецкая и французская традиции, а также славянские культуры [6, с. 11]. Помимо итальянских виртуозов, традиционно представлявших скрипичное искусство, на российских концертных площадках выступали представители немецкой и французской национальных школ, а также английской, шведской, формирующейся русской скрипичных традиций. Можно говорить о феномене мультикультурализма в скрипичном исполнительском искусстве России последних десятилетий XVIII века. Тем не менее, большинство скрипачей-исполнителей, давших немало концертов в России, все же были представителями *итальянской* школы. Исходя из этого, мы можем предположить, что по сравнению с выступлениями представителей других школ, они пользовались большей популярностью у русских слушателей. Во многом это обусловлено тем, что штат итальянских придворных музыкантов, занимавший основательные позиции при дворе ещё со времён Анны Иоанновны (порой, благодаря иному роду деятельности, не связанному с их профессиональными заслугами), создал довольно крепкую коалицию, которая оказывала всё большее влияние на вкусы молодой русской публики. По-видимому, по этой причине в последние десятилетия XVIII века приток итальянских исполнителей в Россию был оправдан их востребованностью в сравнении с остальными.

С именами прославленных итальянских виртуозов А. Лолли, Г. Пуньяни, И. Ярновича, а также менее известных скрипачей Дж. Альбетрацци, А. Галетти, Ф. Жиардини, М. Керцелли, Ч. Кормьера, Ф. Тарди, Ф. Фьорилло связано появление разнообразных видов концертов, площадок выступлений. Всего, по сохранившимся данным, в последние десятилетия XVIII века эти скрипачи участвовали не менее чем в двадцати концертах разных типов, около десяти из которых были сольными. Участником наибольшего количества концертов являлся знаменитый итальянский виртуоз А. Лолли.

После итальянцев скрипичная музыка была представлена творчеством *немецких исполнителей* – Нойстена, Пьельтена, Ф. Сартори, А. Ф. Тица, И. А. Фейера, Х. Хенселя. Возможно, что такие скрипачи-исполнители, как Ф. Кенниг, Лидерс, И. Масснер, И. Фодор, также принадлежали немецкой исполнительской традиции, хотя прямых доказательств этому исследователями музыкальной культуры России конца XVIII века не обнаружено. Среди немецких музыкантов наиболее значимым для русского скри-

пичного исполнительства является имя А. Ф. Тица, о котором речь пойдёт ниже, а лидерство в активном участии в концертной жизни принадлежит Пьельтену, Ф. Сартори и И. А. Фейеру. Некоторые упомянутые в программах концертных сезонов немецкие скрипачи фигурируют в них без указания имён, только по фамилии (скрипачи Нойстен, Лидерс, Пьельтен).

Менее всего скрипичное искусство было представлено исполнительским искусством *французских музыкантов*, но среди них присутствуют имена довольно значимых для европейской музыкальной жизни того времени исполнителей – Л. А. Пезибля, М. Сирмен. Каждый из них, согласно сохранившимся данным, выступил в России не менее пяти раз в сольных и смешанных концертах; также известно, что один сольный концерт в Москве дал скрипач Л. Изабе.

Помимо широко представленных итальянской, немецкой и французской исполнительских традиций, в концертной жизни России рассматриваемого периода также участвовали шведский придворный музыкант И. Г. Заар и английский скрипач Д. А. Фишер – концертмейстер и один из совладельцев театра «Ковент-Гарден», которые дополнили многонациональную картину русского скрипичного исполнительства конца XVIII века.

Русские скрипачи в рассматриваемый период всего несколько раз заявили о себе как о солистах-исполнителях. На фоне творчества иностранных музыкантов отечественное профессиональное скрипичное исполнительство находилось в начальной стадии своего развития. Однако именно в этом виде музыкального искусства полнее всего проявилось яркое национальное качество, отличающее исполнительское искусство русских музыкантов от всех остальных. В первую очередь, оно связано с деятельностью выдающегося русского скрипача-композитора И. Е. Хандошкина. Помимо него, в концертах последних десятилетий XVIII века участвовали крепостной музыкант Д. Е. Столыпина Козаков и 11-летний скрипач Козлов.

Не сохранилось точных сведений о публичных сольных выступлениях других русских исполнителей, но до нас дошли имена таких скрипачей, как А. Ершов, Н. Логинов, В. А. Пашкевич, Н. Г. Поморский, А. М. Сыромятников, И. Ф. Яблочкин. Об этих музыкантах известно немного, тем не менее, ряд их имён указывает на то, что помимо иностранных исполнителей, начинала складываться русская скрипичная исполнительская школа.

Я. Штелин сообщает, что «из придворных же музыкантов с большим успехом сыграл скрипичный концерт юный Поморский» [17, с. 139]. И. Ямпольский пишет, что А. Ершов в юном возрасте участвовал в концертах «инструментальных виртуозов», а Н. Логинов в присутствии П. Роде исполнил труднейший концерт Местрино, после чего знаменитый

французский виртуоз отказался исполнять концерт своего сочинения [18, с. 124].

Одним из основных вопросов скрипичного исполнительства в России конца XVIII века является изучение той музыки, которая звучала с петербургских и московских концертных площадок. До наших дней дошли программы не всех концертов, которые давались скрипачами в обеих столицах. Однако сохранившиеся данные об их *репертуаре*, приведённые А. Соколовой [13], подтверждают следование традиции исполнения произведений собственного сочинения. К ним относятся сонаты и концерты А. Лолли, Ф. Сартори, И. М. Ярновича, дуэты, трио и концерт Л. А. Пезибля, концерты Пьельтена, его вариации на русские песни. Среди этого перечня произведений мы находим упоминание о концерте И. Е. Хандошкина, а также его «соло на расстроенной скрипке» – единственном сочинении подобного рода в репертуарном списке исполнителей. Однако в списке дошедших до нас его скрипичных сочинений таких произведений не обнаружено. Можно предположить, что в программе этого выступления имелся в виду его знаменитый концерт для альты, но в настоящее время факт его принадлежности Хандошкину оспаривается многими музыкантами. Скорее всего, произведения Хандошкина, упомянутые в программе концерта, не были опубликованы и безвозвратно утеряны. Вероятно, такая же ситуация возникала и с выступлениями некоторых других артистов, об исполнительском репертуаре которых мы можем только догадываться.

Английский музыкант Д. А. Фишер, по предположению А. Порфирьевой, в своих выступлениях также мог исполнять свои собственные сочинения, опубликованные в Берлине, вскоре после его гастрольной поездки в Петербурге [9, с. 193]. С большой долей уверенности можно предположить, что в репертуаре французской скрипачки М. Сирмен, также выступавшей в концертах разного типа, присутствовали произведения её прославленного учителя Дж. Тартини.

Некоторую информацию о репертуаре скрипачей конца XVIII столетия мы можем почерпнуть из приведённого Т. Ливановой «Каталога музыкальных изданий» И. Д. Герстенберга за 1796 год. Его восемь разделов включают партитуры симфоний и увертюры для различных инструментов; концерты, дуэты, трио, соло для таких инструментов, как флейта, кларнет, гобой, фагот; концерты, сонаты и «другие пьесы с аккомпанементом и без него» для клавирина или фортепиано; ноты для пения; музыкальные пособия. Упомянутый каталог содержит специальные разделы «концерты для скрипки с оркестром» и «секстеты, квинтеты, квартеты, трио для скрипок или флейт, альты и виолончели» [7, с. 343]. Такое выделение скрипичной музыки из общего списка продаваемых нот, а также деление её на сольную и

ансамблевую, говорит нам о большой популярности скрипичного исполнительства в музыкальном мире России конца XVIII века. Среди авторов скрипичных концертов «для одной или двух скрипок» названы композиторы Эк, Гоффман, Плейель, Фейер, Фодор, Жернович (Ярнович). Имена трёх последних авторов уже встречались нам в списке концертов с участием скрипки. Возможно, что именно те произведения, которые предлагались в каталоге Гертенсберга, и исполнялись ими в концертах.

Заметим, что перечисленные выше музыканты, участвовавшие в открытых публичных концертах, предпочитали произведения композиторов XVII–XVIII веков. Несколько иначе обстояло дело с концертами камерной ансамблевой музыки. Такой тип концерта был сосредоточен в основном при дворе, а неизменным участником «музыкального оформления праздничных и повседневных событий императорской семьи» был А. Ф. Тиц [9, с. 259]. Н. Огаркова сообщает, что среди наиболее исполняемых ансамблем Тица произведений были дуэты, трио, квартеты, диверсисменты Й. Гайдна, квартеты его ученика И. Плейеля. В репертуар ансамблевого музицирования входили струнные квинтеты В. А. Моцарта, И. де Винченти, квартеты Й. Ф. Бервальда, трио А. Эберля, а также собственные сочинения Тица. На придворных музыкальных вечерах звучали и симфонии Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Ф. А. Хофмайстера, Ф. К. Нойбауэра, Л. А. Кожелуха. В «господстве венского вкуса» в придворных концертах автор статьи видит прямую заслугу Тица [9, с. 263], творчество которого также можно отнести к традициям венского классицизма.

Многие исследователи, занимающиеся изучением творчества иностранных музыкантов, работавших в России XVIII века, обращают внимание на то, что их произведения часто включают интонации и темы русских народных мелодий. Причиной этому, вероятно, послужил подлинный интерес европейских музыкантов к доселе практически неизвестному западной музыке русскому музыкальному фольклору. Его использование в произведениях, написанных в формах европейской музыки, несомненно, делало их более привлекательными и понятными для русской аудитории, а также вызывало симпатии слушателей к автору и исполнителю, обеспечивая приток публики на концерты.

И. Ямпольский пишет: «Концерты, в которых принимали участие исключительно русские артисты, пользовались у публики громадным успехом» [18, с. 63]. Таких концертов, по сохранившимся данным, было всего пять. В трёх из них, как уже говорилось, Хандошкин играл свой концерт и «соло на расстроенной скрипке», а 11-летний скрипач Козлов исполнял концерт Ярновича. Возможно, это был концерт № 7, изданный около 1780 года в Лондоне, в который входит «Rondo russe». Возможно также и

то, что этим произведением мог быть его изданный в Париже в 1789–1790 годах 14-й концерт, в финал которого включены вариации на тему «Камаринской».

Таким образом, формирование скрипичного исполнительства в России в последние десятилетия XVIII века происходило при участии лучших скрипачей-композиторов своего времени, представляв-

ших различные национальные традиции. Через их творчество молодая русская музыкальная культура впитывала достижения европейских скрипичных школ. В свою очередь, наряду с множественными иностранными явлениями выдвигается творчество отечественных музыкантов, свидетельствуя о становлении русской школы скрипичного исполнительства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Об исследовании русской музыки XVIII века и двух операх Бортнянского // Музыка и музыкальный быт старой России. – Л.: Академия, 1927. – С. 7–29.
2. Гинзбург Л., Григорьев В. История скрипичного искусства. Вып 1. – М.: Музыка, 1990.
3. Гордина Е. Мван Мане Ярнович – легенда европейской музыки XVIII века // Музыкальная культура Сербии, Хорватии, Словении. – М.: Музыка, 2008. – С. 202–235.
4. Гуревич В. Антонио Лолли – на пересечении с Россией // Композиторы «второго ряда» в историко-культурном процессе: сб. ст. / ред.-сост. А. Цукер; Ростовская государственная консерватория. – М.: Композитор, 2010. – С. 101–128.
5. Кандинский А., Келдыш Ю., Левашёва О. История русской музыки. Ч. 1. – М.: Музыка, 1972.
6. Левашёва О. Введение // История русской музыки: в 10 т. – М.: Музыка, 1984. – Т. 2: XVIII век, ч. 1. – С. 5–29.
7. Ливанова Т. Русская музыкальная культура XVIII века в её связях с литературой, театром и бытом. Т. 1. – М.: Музгиз, 1953.
8. Музалевский В. Русское фортепианное искусство. – М.: Музгиз, 1961.
9. Огаркова Н. Антон Фердинанд Тиц и петербургская культура // Музыкальный Петербург: энциклопедический словарь. – СПб.: Композитор, 2002. – Т. 6. – С. 250–278.
10. Порфирьева А. Джон Абрахам Фишер // Музыкальный Петербург: энциклопедический словарь. – СПб.: Композитор, 1999. – Т. 3. – С. 193.
11. Раабен Л. История русского и советского скрипичного искусства: учеб. пособие. – М.; Л.: Музыка, 1978.
12. Соколова А. Концертная жизнь // История русской музыки: в 10 т. – М.: Музыка, 1985. – Т. 3: XVIII век, ч. 2. – С. 242–275.
13. Соколова А. Хронологическая таблица. Концертная жизнь // История русской музыки: в 10 т. – М.: Музыка, 1985. – Т. 3: XVIII век, ч. 2. – С. 400–415.
14. Столянский П. Музыка и музицирование в старом Петербурге. – Л.: Музыка, 1989.
15. Фесечко Г. И. Е. Хандошкин: монографический очерк. – Л.: Музыка, 1972.
16. Финдейзен Н. Очерки по истории музыки в России с начала до конца XVIII века. Т. 1, вып. 2. – М.; Л.: Музгиз, 1929.
17. Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века. – СПб., 2002.
18. Ямпольский И. Русское скрипичное искусство. – Л.: Музыка, 1951.

Бахтиярова Екатерина Энверовна

аспирантка кафедры истории музыки
Ростовской государственной консерватории
им. С. В. Рахманинова



А. Г. АХТЯМОВА
Уфимская государственная академия искусств
им. Загира Исмагилова

УДК 78.072.2-32

СКРИПИЧНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО УФЫ В КОНТЕКСТЕ ФОРМИРОВАНИЯ ГОРОДСКОЙ КУЛЬТУРЫ (XVIII–XIX вв.)

Скрипичное исполнительство, являясь неотъемлемой составляющей профессионального инструментального искусства, представляет значительный пласт музыкальной культуры России. В Башкортостане скрипка существует и в профессиональном искусстве, и в народной традиции исполнительства. Уфа представляет наиболее цельно и объёмно скрипку в качестве концертного, солирующего инструмента и одновременно как участника всевозможных ансамблей, оркестров.

Первые столетия в истории культурной жизни города явились периодом накопления, аккумуляции художественного опыта. К началу XX века музыкальная жизнь Уфы вышла на новый уровень, имея в своём фундаменте немалые культурные традиции. 20-е годы XX века дали мощный, интенсивный толчок для последующего развития – были открыты учебные заведения, появились профессиональные музыканты-исполнители, педагогические школы, репертуар. Целесообразно рассмотрение и изучение предшествующего периода истории, заложившего необходимые основы для дальнейшего активного развития скрипичного исполнительства, именно сквозь призму формирования городской культуры.

История основания Уфы как крупного культурного центра берёт своё начало во времена правления Ивана Грозного, когда в 1574 году на берегу реки Белой, между устьями Ногайки и Сутолоки, первыми русскими переселенцами была основана крепость, в 1586 году получившая статус города. Являясь оборонным и защитным объектом границ России вплоть до конца XVI века, Уфа также осуществляла сообщение между европейской частью России и Сибирью. В XVII веке это был небольшой город-крепость, выполнявший охранные и сторожевые функции, административным и военным центром которого являлся деревянный кремль, обнесённый стеной. Население составляло всего около трёхсот человек, большая часть которых были военными, несущими охрану города от нашествий. К концу XVII столетия в связи с изменением государственных границ России город перестал быть пограничным, однако оставался важным военным центром края. Население города значительно возросло и составляло более полутора тысяч человек, в большинстве своём по-прежнему состоявшее из военных, причём, по данным историков, к 1700 году людей дворянского звания насчитывалось 179 душ мужского пола. В XVIII веке Уфа постепенно переходит в статус гражданского населённого объекта.

В течение продолжительного периода в городе не существовало учебных заведений, однако судя по сохранившимся историческим документам, исследователи отмечают довольно высокое повсеместное распространение грамотности¹. Первое городское учебное заведение,

называвшееся гарнизонной школой, появилось в 20-х годах XVIII столетия. Дети служилого люда, чиновников уфимского гарнизона обучались в ней не только чтению, письму, но и основам математики, артиллерии, фортификации. В 1778 году школа была переведена в Оренбург.

Культурная жизнь жителей первых веков существования города не отличалась своеобразием и формировалась под влиянием культурного фона городов России. Уфа XVIII столетия – это небольшой провинциальный город с господством патриархальных обычаев. Праздничные мероприятия часто носили религиозный характер.

Постепенно в городскую среду проникали элементы столичной светской жизни. По особым случаям, как например, коронация царей, победы русской армии, праздники знатных представителей городского общества и т. п., устраивались торжественные шествия, балы, фейерверки, пушечная пальба, развлечения для простого народа, сопровождавшиеся звучанием музыки.

Очевидно, что в рассматриваемый период скрипка не входила в состав первых городских музыкальных коллективов, сопровождавших гулянья. Так, в источниках, посвящённых крупному событию, – празднованию назначения Уфы центром губернии в 1782 году, – существует описание парадных торжеств, сопровождавшихся звучанием духовой музыки с барабанным боем и хвалебными песнопениями в городских церквях: «... при игрании музыки на трубах, объявлял пред народом монаршее соизволение ... завтрашний день имеет быть открытие Уфимской губернии ... и по возглашении многолетия играла духовая музыка с барабанным боем ... а после всего того, пред наместником был от архиерейских певчих концерт приличный на сие торжество»². Город объявили центром губернии и он постепенно стал средоточием одной из периферийных зон России, фокусом военного и гражданского управления краем. Однако, несмотря на новый статус, ещё не скоро Уфа из отдалённой российской глубинки преобразуется в крупный и развитый центр края, не скоро инструментальное искусство займёт в нём свою нишу.

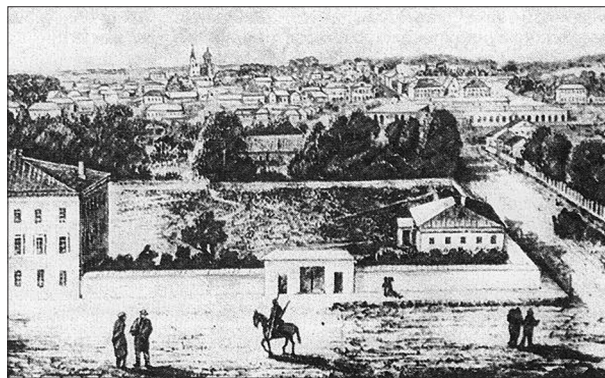
Как сообщают исследователи, первые ростки музыкальной культуры западноевропейского образца, к которым можно отнести и скрипичное исполнительство, появились в Уфе во второй половине XVIII века и неразрывно связаны с развитием городской музыкальной культуры³. В связи с географическим расположением город являлся подходящим местом для ссылки участников массовых волнений. Так в 1770-е годы после подавления

восстания в Уфу были сосланы поляки-конфедераты, оказавшие благотворное влияние на городскую музыкальную среду. Более двухсот прибывших ссыльных внесли новые европейские впечатления в атмосферу города. Некоторые из них были учителями, музыкантами, артистами, был организован небольшой оркестр и введена традиция музыкальных вечеров с музыкой и танцами. В 1772 году на импровизированной сцене в доме мезелинского воеводы Никиты Можарова с успехом была поставлена пьеса на польском языке «Пан Бронислав» и, как утверждают исследователи, именно с этой постановки начинается история театра в Уфе⁴. Также известно, что под руководством европейских музыкантов в уфимских усадьбах были устроены небольшие домашние оркестры. Данные факты позволяют утверждать, что среди польских ссыльных исполнителей присутствовали и скрипачи. Эти музыканты заложили некоторые необходимые основы для распространения в Уфе игры на различных инструментах, в том числе и скрипке.

В 1780–1790-е годы в городе побывали первые зарубежные артисты. Это были немецкие театральные труппы, гастролировавшие по стране и представлявшие в основном комедии. Их появление не оставило заметного следа, однако наверняка заграничные артисты внесли свежие ощущения в размеренную жизнь провинциальной Уфы, ведь своего театра в городе не было.

Известно, что во второй половине XVIII века население города составляло около трёх тысяч человек мужского пола (женщины в переписи не учитывались), большинство из которых относилось к мещанам, разночинцам, военным, далее следовали дворяне, купцы, духовенство, многие из жителей занимались ремесленным делом. Однако, как отмечают историки, в это время Уфа являлась самым дворянским городом на Урале (Оренбург был купеческим городом, Екатеринбург представлял промышленный центр Урала), в 1797 году на долю дворян приходилось около 16% всего населения⁵. Как известно, собственно дворянское сословие обуславливало уровень городской культуры, менталитет жителей и именно в соответствии с дворянским воспитанием в конце XVIII столетия в городе возникла такая форма музыкальной жизни, как традиция домашнего любительского музицирования на различных музыкальных инструментах.

Одним из любимых и популярных инструментов являлась скрипка. В домах уфимских дворян организовывались танцевальные и музыкальные вечера, где собирались и музицировали меломаны, проводились балы. С открытием Благородного (дворянского) собрания в 1819 году мероприятия подобного рода проводились систематически. Скрипка была полноправным участником небольших оркестров, существовавших в имениях дворян и состоявших из крепостных или наёмных музыкантов. Известно, что в конце XVIII века в России насчитывалось около ста таких коллективов. В Башкирии также существовали подобные оркестры. Из разных источников до нашего времени дошли сведения об оркестрах дворян Тимашевых, Селивёрстовых, Пекарских,



Уфа, угол улиц Ильинской и Соборной.
Рисунок первой половины XIX века

Волковых, Дурасовых⁶. Так, в литературном наследии знаменитого земляка, известного русского писателя Сергея Тимофеевича Аксакова запечатлены незабываемые впечатления от встречи с крепостным оркестром бригадира Н. А. Дурасова. Первое знакомство с оркестровой музыкой произошло в 1799 году во время посещения семьёй Аксаковых села Никольского⁷, где богатый помещик, следуя столичной моде, имел струнно-духовой и роговой оркестры. Восемилетний Серёжа, не знакомый «кроме скрипки, на которой кое-как игрывал дядя, лакейской балалайки и мордовской вольнки», более ни с какими музыкальными инструментами, буквально онемел, был «подавлен изумлением, уничтожен» невероятным впечатлением, произведённым дурасовским оркестром, игравшим во время обеда. «Держа ложку в руке, я превратился сам в статую и смотрел, разиня рот и выпуча глаза, на эту кучу людей, то есть на оркестр, где все проворно двигали руками взад и вперёд, дули ртами и откуда вылетали чудные, восхитительные волшебные звуки, то как будто замиравшие, то превращавшиеся в рёв бури и даже громовые удары, – писал С.Т. Аксаков. – Хозяин, заметя моё изумление, был очень доволен и громко хохотал, напоминая мне, что уха простынет. Но я и не думал об еде»⁸.

Первые музыкальные впечатления видного русского композитора и театрального деятеля Алексея Николаевича Верстовского также связаны с пребыванием в Уфе, где прошло его отроческое время. Алексей и его брат Василий получили хорошее домашнее образование, учились музыке. Именно в Уфе будущий композитор начал сочинять музыку, в одиннадцатилетнем возрасте Алексей впервые выступил с успехом на открытом любительском концерте как пианист. Его брат Василий зарекомендовал себя как одарённый музыкант – пианист, скрипач. Уже будучи офицером, он был горячим поклонником скрипки, играл в любительских квартетах, участвовал в концертах. «Скрыпкой молодецкой и хорошим музыкантом» называл Василия русский композитор А. А. Алябьев⁹.

Не менее интересны упоминания об уфимском периоде жизни великого русского художника Михаила Васильевича Нестерова. В доме его деда – уфимского

городского головы Ивана Андреевича Нестерова регулярно устраивались спектакли с участием членов семьи. Дядя художника – Александр Иванович Нестеров был разносторонним человеком: играл на скрипке, сочинял музыку, участвовал в домашних выступлениях как актёр.

Скрипичное исполнительство в культурной жизни Уфы развивалось постепенно и было представлено первоначально лишь в системе домашнего любительского музицирования. Лишь ко второй половине XIX века городская музыкальная культура стала более насыщенной и содержательной, в области инструментального искусства появились первые музыканты-профессионалы.



Вид Уфы в 1870-е годы

В начале XIX века Уфа являлась довольно небольшим городком, который, как отмечают историки, можно было легко обойти за полтора-два часа. Однако с 1820-х годов началось активное развитие, постепенно увеличивалось население, росли промышленность и торговля, менялся архитектурный облик, появились первые учебные заведения, библиотеки, типографии – и во второй половине XIX века Уфа уже предстала центром губернии и средоточием культурной жизни края. В городе развивалась сеть образовательных учреждений, к изучению башкирской земли проявляли интерес учёные, путешественники, в 1864 году был основан городской краеведческий музей, пришла в движение театральная жизнь и т. д. Так, заметным событием для горожан в период с 1841 по 1843 годы явились гастроли небольшой профессиональной театральной труппы провинциального антрепренёра Н. А. Соколова. При ней был небольшой оркестр под управлением молодого талантливого капельмейстера Немвродова¹⁰. Артистами с успехом исполнялись отрывки из опер А. Н. Верстовского «Аскольдова могила» и «Цампа» французского композитора Ф. Герольда, популярные водевили Д. Ленского, Ф. Кони, А. Шаховского. В 1856 году труппа вторично посетила город с гастроями. В 1849–1850 годы профессиональные артисты антрепризы Иванова представляли горожанам водевили, доставив уфимцам «немалое удовольствие», а оркестр её – «особенное наслаждение»¹¹. Гастролирующие коллективы внесли положительную лепту в развитие культурной жизни Уфы и стимулировали городских любителей театрального искусства, создавших собственную непрофессиональную труппу. В 1861 году в городе появилось специальное театральное здание, где давали

представления приезжие артисты, а также выступали городские любители театрального искусства.

В среде уфимского дворянства популярным оставалось домашнее любительское музицирование. С основанием в городе Благородного собрания творческие вечера проводились регулярно. В определённые дни устраивались музыкальные и танцевальные вечера, маскарады, балы, концерты с участием любителей, а также благотворительные и театральные представления. В 1856 году Дворянское собрание обрело собственное здание (ныне в нем располагается Уфимская государственная академия искусств им. Загира Исмагилова), где и проходили основные городские культурные мероприятия.

Музыкальное образование в пореформенный период было представлено практикой частного преподавания. Сосланный в Уфу в 1880 году, врач и писатель С. Я. Елпатьевский вспоминал: «Был когда-то сослан поляк-ксьёндз, страстный любитель музыки, говорили, – композитор. Он долго прожил в городе и, кажется, не вернулся в свою Польшу, он жил уроками музыки, насаждал и насадил музыку, привил её в души людей этого затерянного и отгороженного от культурного воздействия далёкого города»¹². В архивных документах не сохранились имена и фамилии первых уфимских учителей, обучавших игре на скрипке, однако известно, что «в скромной чиновничьей семье..., в средней купеческой семье, в доме священника дети играли на рояле, скрипке, виолончели, серьёзно учились музыке. И уже образовались традиции, музыка была уже нечто установившееся, осевшее, вошедшее в нравы, сделавшееся потребностью»¹³.

По свидетельству С. Я. Елпатьевского, музыкальная жизнь города того времени была интересной: «...из-за ставен тихих домиков доносилась ... настоящая серьёзная музыка, – Глинка, Моцарт и Шуман». Скрипка звучала как соло, так и в различных инструментальных составах: «...весь вечер, молча восхищаясь, слушали гости квартеты и квинтеты, была там скрипка Страдивариуса...»¹⁴. Одним из музыкантов-исполнителей, вдохновителем и участником таких музыкальных вечеров являлся известный русский скрипач Дмитрий Николаевич Севастьянов, с 1870 года избравший местом проживания Уфу. Именно Д. Н. Севастьянов и члены его



Здание Дворянского собрания, ныне Уфимская государственная академия искусств им. Загира Исмагилова

семьи организовали в 1885 году городское «Общество любителей пения, музыки и драматического искусства», сыгравшее особо важную роль в процессе формирования и развития скрипичного искусства Уфы. Будучи ведущим скрипачом – как солистом, так и выступая в различных ансамблях на музыкальных вечерах Общества около десяти лет, – Севастьянов сыграл значимую роль в развитии городского скрипичного исполнительства, представляя высокий профессиональный уровень исполнительского мастерства.

Менее интенсивна, но не менее интересна и важна деятельность других музыкантов-скрипачей Общества – И. Н. Вульфина, В. П. Апрелева, П. Н. Ушакова, М. М. Чиждова, Ф. Ф. Генкена и Г. А. Медиоланского. В концертных программах скрипка звучала и соло, и в составах различных инструментальных ансамблей. В 1889 году скрипачи уфимского «Общества любителей пения, музыки и драматического искусства» вошли в состав небольшого симфонического оркестра, ставшего на некоторое время украшением любого концерта¹⁵. Скрипачи-исполнители Общества – как любители, так и профессионалы – внесли существенный вклад в дело становления и развития скрипичного исполнительского искусства Уфы и всего края.

Жители Уфы проявляли интерес к российской музыкальной культуре. Свидетельством тому является объявление, появившееся в ноябре 1895 года на страницах ведущего печатного издания «Уфимские губернские ве-

домости». Оно сообщает об открытии подписки на столичный ежемесячный музыкальный журнал «Музыка и пение», где читатель может найти «интересную, полезную в воспитательном отношении, занимательную и разнообразную музыку, стараясь расширить круг музыкальных знаний, развлекаая и поучая»¹⁶. В журнале помещались музыкальные новинки – так называемые «выдающиеся новости, исполняемые в концертах как в России, так и за границей». «Цель журнала “Музыка и пение” – быть полезным и интересным каждому учебному заведению, каждому желающему изучать музыку и пение, любителю музыки, играющему на фортепиано, скрипке, флейте и пр., любителю пения и танцев»¹⁷. Как отмечала редакция издания, особо востребованным и популярным журнал оставался в провинциальных городах России.

К началу XX века в музыкальной культуре Уфы накопилась многообразная сумма знаний и навыков в области инструментального искусства и скрипичного исполнительства. В среде дворянства были заложены глубокие традиции музицирования, проявился интерес и тяга горожан к игре на скрипке, была основана первая организация, занимавшаяся пропагандой классической музыки, артистами которой являлись и любители, и профессиональные музыканты. Они укрепили традиции исполнительства и сформировали требовательную аудиторию, ставшую позже основой для становления и развития профессионального скрипичного искусства Башкортостана.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ История Уфы: краткий очерк / отв. ред. Р. Г. Ганеев. – Уфа: Башк. кн. изд-во, 1981. – С. 47.

² Цит. по: Синенко С. Г. Неторопливые прогулки по Уфе: городской путеводитель. – Уфа: Китап, 2010. – С. 19.

³ Карпова Е. К. Страницы дореволюционной музыкальной истории // Очерки по истории башкирской музыки / ред.-сост. Е. К. Карпова. – Уфа: РИЦ УГИИ, 2001. – Вып. 1. – С. 5.

⁴ Волков-Кривуша С. Первые спектакли в Уфе // Ленинец. – 1958. – 15 февраля.

⁵ История Уфы... С. 66.

⁶ Синенко С. Г. Город над Белой рекой: краткая история Уфы в очерках и зарисовках. 1574–2000. – Уфа: Башкортостан, 2002; Карпова Е. К. Поэзия А. В. Тимофеева в музыке (штрихи к портрету уфимского прокурора) // Музыка, живопись, театр: проблемы истории; теории и педагогики: матер. республ. науч.-метод. конф. / отв. ред. В. А. Шуранов. – Уфа: РИЦ УГИИ, 2000. – С. 67–70.

⁷ Симбирской губернии.

⁸ Цит. по: Беляев С. «...Музыка должна быть языком души»: музыкально-биографические заметки о С. Т. Аксакове. – «Урал». – 2004. – № 7 (URL: <http://magazines.russ.ru/ural/2004/7/bel10.html>).

⁹ Карпова Е. К. Алексей и Василий Верстовские в Башкирском крае (к истории первого бенефиса Ф. И. Шаляпина) // Музыкальные традиции Уфы и европейское искусство XIX–XX вв.: матер. республ. науч.-практ. конф. / ред.-сост. Р. М. Губайдуллин. – Уфа: РИЦ УГИИ, 2000. – С. 43–45.

¹⁰ Имя дирижера неизвестно.

¹¹ Цит. по: История Уфы... С. 90.

¹² Елпатьевский С. Я. О книге и реформации / С. Я. Елпатьевский // Русское богатство. – 1907. – № 8. – С. 146–147.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Более подробно деятельность скрипачей Общества рассматривается в статье автора статьи «Скрипка в уфимском «Обществе любителей музыки, пения и драматического искусства» (Проблемы музыкальной науки. – 2010. – № 2 (7). – С. 84–86).

¹⁶ Уфимские губернские новости. – 1895. – 26 ноября. – Объявления. Стиль и орфография источника сохранены.

¹⁷ Там же.

Ахтямова Алсыгу Галиевна

старший преподаватель
кафедры струнных инструментов
Уфимской государственной академии искусств
им. Загира Исмагилова



ХОРОВОЕ ИСКУССТВО

О. В. ШЕПШЕЛЁВА
Астраханский музыкальный колледж
им. М. П. Мусоргского

УДК 78.072.2-9

СМЫСЛОВОЙ ПОТЕНЦИАЛ ХОРОВОГО ЗВУЧАНИЯ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКЕ

Множеством новаций ознаменован XX век: возникновением различных творческих методов, неординарных замыслов, нетрадиционных техник композиции. Хотя в отечественной культуре поиски новых художественных возможностей звучания особенно скоро охватили инструментальную музыку, композиторы заметили, что и живой голос, обладая широким спектром речевых, артикуляционных градаций, включает в себе большой потенциал выразительных оттенков.

Несмотря на то, что русская хоровая музыка и по сей день хранит свои традиции, во второй половине XX века она также подверглась экспериментированию, в частности – в области звуковой выразительности, то есть исполнительски актуализированного, реально вибрирующего звука. Обнаружились богатые содержательные возможности акустических свойств хорового звучания – его пространственной и временной координат. В первой из них проявляет себя обертоновый состав, форманта, масса, плотность, в другой – атака, дление и окончание звука. Остановимся на них подробнее.

Пространственное развёртывание звучания

Тембровые качества голоса, хоровой партии и даже хорового коллектива в целом в большей степени обуславливают *обертоновый состав*. Так, европейский хор по тембру приближен к инструментальному ансамблю (вспомним, что для европейской традиции характерно дублирование хоровых партий инструментами). Ему свойственны прозрачность звучания, просветлённость и тембральная «выровненность» всех хоровых голосов. В отличие от него, русская профессиональная хоровая культура выросла из пения – вокальной народной и культовой музыки. Богатейший тембр баса-октависта заполняет низкими обертонами пространство, тем самым придавая неповторимую окраску звучанию всего хорового коллектива. Тембральное богатство, пышность, мощь и сила – это отличительные качества российского хора.

Распределяя хоровые голоса в различных тесситурных позициях, композиторы нередко «играют» обертоновым составом и тем самым получают возможность рельефно выделить или затушевать смысловую линию в контексте целого. Проследим выра-

зительность обертонового состава хоровых голосов в восьмой части «Исповедаю Тебе» оратории «Светлое Воскресение» В. Рубина (пример № 1). Здесь автор поручает псалмодирование текста партии теноров, другие же голоса (сопрано и альты) выдерживают звуки педали.

Пример № 1

В. Рубин.

Оратория «Светлое Воскресение».
VIII ч. «Исповедаю Тебе»

The musical score shows three staves: Soprano, Alto, and Tenor. The Soprano and Alto parts are marked with 'A' and play sustained notes. The Tenor part has a melodic line with lyrics: 'Гос-по - ди! И - и - су - се Христе, Сы - не Божий!'.

Казалось бы, уже самого фактурного контраста достаточно для рельефного выделения псалмодии, но композитор стремится ещё более «обезличить» фоновые голоса и выписывает партии сопрано и альтов в низкой тесситуре (звук педали в партии сопрано совпадает с высотой звучания теноров). В таких условиях тембр женских голосов теряет свою индивидуальность, в их обертоновом ряду не слышны самые звонкие составляющие. Кроме того, сопрано и тенора звучат в унисон, их обертоны совпадают. И если тенора в этом регистре могут в полной мере проявить качества своего тембра (что вполне резонно, так как тенорам поручена декламация), то женский хор лишён своего специфического звучания и не «опознаётся» на слух, что как нельзя лучше соответствует «второстепенной» роли данного фактурного пласта. В результате тянущийся «затушёванный» звук женских голосов становится только отголоском теноров, вызывающих: «Господи! Иисусе Христе, Сыне Божий!». «Опустошённое», лишённое краски звучание голосов ещё более подчёркивает состояние одиночества, соответствующее исповеди (название части – «Исповедаю Тебе»).

Следует заметить, что не только композиторы, но и исполнители с особым интересом «испытывают» выразительный потенциал форманты. Зная хор «из-

нутри», хормейстеры могут неординарно взглянуть на казальное бы традиционную, с точки зрения тесситурных условий расположения голосов, партитуру. Так, в № 2 «Туман (дорийский лад)» из цикла «Погода-непогода (модальные этюды)» В. Тормиса на фоне выдержанного в партии низких альтов звука у сопрано выписана выразительная волнообразная мелодия, звуки которой обыгрывают два малых минорных септаккорда I и II ступени.

Работая над этой партитурой с младшим вокальным ансамблем Астраханского музыкального колледжа им. М. П. Мусоргского, мы пытались создать музыкальными красками картину специфического природного явления.

Чтобы вызвать впечатление размытости контуров, приглушённости красок (что так свойственно визуальному восприятию тумана), необходимым виделось как бы «затушёвывание» мелодии. Для этого партии сопрано была поставлена задача: петь мелодию динамически предельно ровно, без vibrato, а также без выделения смысловых акцентов текста с помощью артикуляции, вслушиваясь в тянущийся звук. Партия альтов, поддерживающая единственный звук, напротив, должна исполнять его объёмным, вибрирующим тембром, обволакивая мелодию. Заметим, что композитор поручает эту линию лишь низким голосам, а в исполнении ансамбля тон «с» тянули все, за исключением I сопрано. Тем самым объём звуковой волны пространственно увеличился, и вибрация хорошо «окутала» мелодию.

В итоге полноценно звучащий выдержанный тон стал основным «героем» сочинения, а звуки мелодии скрылись в нём подобно его слышимым обертонам. Появившийся в результате этого эффект затушеванности как нельзя лучше согласуется с художественным образом. Заметим, что далее сам композитор стремится спрятать мелодию, поручая её низким голосам, в то время как сопрано покрывают напев выдержанным звуком. Таким образом, становится очевидным, что исполнительское решение оказывается созвучным композиторской мысли.

Характеристика хорового звучания во многом зависит не только от обертонового состава, но и от усиления обертонов под воздействием резонаторов, то есть смены *форманты*¹. Определяющие своеобразие тембра, они жёстко фиксированы у большинства инструментов. Совершенно иной случай – человеческий голос. Как известно, он обладает гибкой системой резонаторов, детально разработанной в речи. Певец также способен перестраивать резонаторную систему и, следовательно, порождать то или иное звучание в зависимости от поставленной перед ним художественной задачи. Современные композиторы осваивают эту область выразительности, хотя и не так интенсивно, как обертоновую структуру.

Художественный потенциал певческой форманты особенно привлёк уральского композитора В. Кобекина. В основу сочинённой им семичастной кантаты «Панта Рей» положены семь изречений древнегреческого философа Гераклита Эфесского. В первом из них (начало цикла) раскрывается понятие вечности, которая «царствует над миром и принадлежит ребёнку». Основой музыкальной ткани здесь стал постоянно возникающий и бурдонно длящийся интервал чи-

стой квинты. Ассоциативно уводящий в мир архаики, он воспринимается как нечто вечное, существующее в музыке постоянно и тем самым расширяющее временные границы цикла до бесконечности. При этом композитор не ограничивается известной семантикой интервала и пытается вызвать «эффект скользящей форманты» (ремарка В. Кобекина) – качественное изменение звука, полученное с помощью последовательной смены гласных «у-о-э-и» на выдержанной высоте. Слитность и взаимопереход гласных вызывают ассоциации с другим звучанием слога – «ом» и его философски-мистическим толкованием в древней Индии и других восточных культурах, где этот священный слог – прообраз «постоянно звучащего» – воплощает единство звукового, временного и духовного начал.

В третьей части цикла размышления философа о единстве жизни и смерти, о появлении жизни из смерти также передаются посредством особой работы с формантой. Ещё до появления словесного текста в партии сопрано начинается вокализ. Он возникает на гласный звук «ю», который внезапно на *f* сменяется тремоло с гласной «и», потом вновь на *p* возвращаясь в исходную точку. Более контрастными становятся и без того полярные гласные – «собранная», затемнённая «ю» и яркая, «открытая» «и» – при исполнении их «очень узким звуком» (согласно ремарке автора), то есть, не округляя, не сглаживая их переходы, не соединяя их одной манерой пения.

Композитору понадобилось сочетание «чистых», почти речевых гласных для воплощения в звуке «мерцания», которое свойственно огню, – о нём говорится в первой части изречения («Огонь живёт смертью земли»), – и жизни, ведь она (исходя из смысла изречения) пролетает мгновенно, а смерть «зажигает» другую жизнь (что следует из второй части изречения: «Воздух живёт смертью огня»). Тем самым осуществляется бесконечный круговорот жизни и смерти. Общую звуковую картину дополняют редкие пассажи басов, исполняемые, по желанию автора, «тёмным звуком» с уже знакомым по началу цикла «эффектом скользящей форманты». В целом, вся сочинённая композитором звуковая «магма» олицетворяет собой материю, из которой жизнь зарождается и в которой исчезает.

С «эффектом скользящей форманты» в сочинении Кобекина перекликается использование «переливания гласных» во втором хоре «Голоса жизни» В. Калистратова из диптиха на стихи Л. Озерова. Здесь «спяные» два разнофункциональных пласта. Один из них, своеобразный монолог (партии II сопрано и альтов), – повествование о голосах жизни, которыми «полна тишина». Он вплетён в другую – широкую, объёмную сферу – «в голоса, что поют мне леса, площадь, улица», олицетворяющую звучание всего Сущего. Её звенящие частицы соответствуют гласным «а», «о», «у», «э». Каждая гласная поручена одной из хоровых

партий (скажем, I сопрано исполняет «а»), но, сливаясь в кластер, они создают необходимое композитору «звучащее» пространство, в которое гармонично вливается «голос души» (монолог). Знаменательно, что в конце сочинения, когда рассуждения заканчиваются, праздничным «гимном», раздаётся вокализ хора, основанный на эффекте скользящего форманты, – словно слышится «вибрация» Вселенной.

Рядом интересных находок в области хорового звучания отмечено произведение Р. Щедрина «Запечатленный ангел». Среди них – «хоровое тремоло» («вокальное тремоло», по Ю. И. Паисову²) в III части, которое рождается посредством изменения певческой форманты: пением выдержанного гласного звука в соединении с приёмом поочерёдного прикрытия и открытия рта ладонью. Причём реальная высота звука в итоге остаётся неизменной, а «тремолирует» динамика. Кроме того, трансформация резонирующего пространства (полученная с помощью движения руки) и, следовательно, модифицирование певческой форманты приводят к регулярной пульсации звучания. Полученный в итоге «бьющийся» тембр передаёт в музыке трепет грешной души богобоязненного человека. Следует заметить, что, раскрывая богатые возможности хора в большом количестве неординарных звучаний, композитор часто углубляет, уточняет литературные образы, тем самым проявляя характерное качество своей творческой личности – умение проникать в словесный текст, достигая гармоничного союза музыки и слова.

Как видно, певческая форманта открывает свой богатый арсенал выразительности. С помощью манипулирования формантой композиторы обнаруживают особую звукоизобразительность, уточняют смыслы, воплощают в музыке образы и идеи высокого – философского – порядка.

Специфика восприятия человеческим слухом обертонового ряда также во многом определяет особенности звучания. Припомним некоторые выражения, нередко используемые в практике словесных описаний музыки. Так, привычными стали обороты: «тяжеловесный ход баса», «невесомое флажолетное звучание», «лёгкий прозрачный тембр сопрано» и т. д. Употребляемые в них эпитеты явно связаны с характеристикой массы звучания.

С акустической точки зрения любой звук с определённой высотой – уже сложносоставной комплекс, хотя наш слух редко дифференцирует составляющие его частичные тоны (гармоники), воспринимая слышимое как один звук. В то же время количество обертонов, улавливаемых ухом, значительно влияет на качество звучания, в частности, на его массу. К примеру, низкий звук на слух воспринимается как более тяжёлый по сравнению с высоким, хотя акустически количество обертонов у них равно. Объясняется это физиологией человека, ухо которого ограничено в восприятии высоты звуков (диапазон физиологиче-

ских возможностей человеческого слуха имеет пределы 16 – 20000 Гц).

Поскольку подавляющее большинство микрочастиц звука расположено выше своего основного тона, в низком звуке слышится большее их число, чем в высоком. Кроме того, масса звука напрямую связана с его динамикой. Так, чем выше частичный тон, тем меньше его амплитуда, а значит и динамика (некоторые обертоны человеческого слух не улавливает из-за тихой динамики). Следовательно, насколько больше в спектре звука слышимых нам обертонов, настолько ярче он по силе, в результате чего он воспринимается как более весомый.

Нередко для создания необходимого художественного образа композиторы прибегают к манипулированию массой звучания. К примеру, К. Штокхаузен создал музыкальное произведение «Stimmung» («Настройка»), при исполнении которого певцы извлекают только обертоны. Это требует от хористов определённой подготовки, направленной на овладение особой техникой извлечения звуков – неполновесных, неплотных, облегчённых, скорее «призвучков» (обертонов), чем собственно звуков. В процессе исполнения на протяжении всего *opus'a* (продолжительностью 75 минут) звучит один-единственный аккорд, который составляют лишь гармоники без основного тона. Лишённые массы, звуки-обертоны создают удивительное ощущение лёгкости, нереальности.

Выразительные качества обертонов интересуют другого современного немецкого композитора – Дж. Освальда. В своем *opus'e* «Спектр» для магнитофонной ленты и струнного квартета он прибегает к технике обертоновых настроек. Так, в начале произведения мы слышим обертоны звука, из которых, набирая массу, складывается собственно звук – вибрирующий, наполненный гармониками. При этом обертоны звучат в записи на магнитной ленте, а полноценный звук рождается «живым» инструментом, благодаря чему обертоны воспринимаются как «искусственные», лишённые естества (в том числе и массы) звуки.

Хоровое звучание, которому присуще слияние нескольких голосов в одну исполнительскую единицу, – хоровую партию, – помимо образно-художественного потенциала обертонового состава, форманты, массы, скрывает в себе выразительные возможности других компонентов целого. Так, в хоровой музыке композитор может усиливать звуковую волну дублированием обертонов, а значит управлять важным выразительным свойством звука – его плотностью. В литературе о музыке привычно рассуждение о густой или разряженной фактуре, плотность которой, как известно, зависит от количества голосов и их расположения. Однако уже единичному звуку присуща определённая плотность, и она находится в прямой взаимосвязи с другими его параметрами. Возьмём для наглядности следующий пример. Попробуем в воображении сравнить звучание одного и десяти одинаково настроен-

ных камертонов (допустим, с частотой колебаний 440 Гц). Представим, что сила звука в обоих случаях равна (то есть каждый камертон «ансамбля» звучит в 10 раз тише, чем один). При этом каждый обертон десятикратно дублируется, и звуковая волна заметно увеличивает свой объём в акустическом пространстве – следовательно, вырастает *плотность* звука. В итоге звук одного источника на слух воспринимается как относительно разрежённый, а десяти (относительно одного) – как более густой и плотный.

Ощущение плотности взаимосвязано с резонансной системой инструмента, в нашем случае – голосового аппарата. Резонаторы усиливают вибрацию частичных тонов, но не одинаково. Они имеют «также собственные предпочтительные частоты, где резонируют с гораздо большей интенсивностью»³. Благодаря им возникают различные оттенки звучания, влияющие на тембр. Тембр человеческого голоса обладает самой богатой резонансной системой, так как, в отличие от инструментов, каждый резонансный аппарат неповторим. В то же время по более общим признакам голоса формируют группы (сопрано, тенор, бас), в каждой из которых усилены те или иные обертоны. Если эти группы сливаются в унисон, то количество усиленных обертонов возрастает, и звучание становится плотнее.

К выразительным качествам унисона неоднократно обращались композиторы разных стилей и эпох. Практика уплотнения унисона слиянием двух разнотембровых хоровых партий (альтов и теноров) не нова. Выразительность такого унисона привлекала ещё М. И. Глинку, который в хоре гребцов из оперы «Иван Сусанин» таким плотным звуком «создаёт ... картину покоя, красоты, пространства, всего того, что связано со словом “Русь”»⁴. Этот же приём использован А. Бородиным в «Половецких плясках» из оперы «Князь Игорь».

По тому же пути – плотный унисон теноровой и альтовой партий – пошёл С. Прокофьев в кантате «Александр Невский». В № 2 «Песне об Александре Невском», поручая проведение темы двум хоровым тембрам, автор стремится придать спокойный тон началу повествования, избирая средства выразительности соответственно этой задаче (спокойный темп *Lento*, ровное движение восьмыми, тихая динамика). Наряду с этим, рассказ о воинах «земли русской» звучит значительно, «твёрдо», что достигается уплотнением обертонового ряда в унисоне двух различных хоровых тембров.

Ещё более плотное звучание понадобилось московскому композитору А. Ларину в V части оратории «Русские страсти». Собственно повествование о страстях Христовых композитор начинает с момента Входа Господа в Иерусалим и первого его деяния – изгнания торжников из храма (Мф. 21: 12, 13). Сообщает об этом событии хоровой унисон. Слитые воедино три хоровых голоса (альт, тенор, бас) звучат

мощно (*ff*), плотно, уверенно (равномерными крупными длительностями), как бы оповещая весь белый свет: «И вошел Иисус в храм Божий».

Итак, актуализация таких составляющих звука, как обертоновый состав, форманта, масса, плотность, свойственных пространственной стороне звучания, преобразует его, усиливая выразительность. Однако влиять на содержательный аспект могут и другие качества, связанные с длением звука во времени.

Временное развёртывание звучания

Обратимся к выразительным особенностям возникновения звучания – атаке. В пении различаются следующие виды атаки: мягкая, твёрдая и придыхательная. Первые два вида атаки (мягкая и твёрдая) освоены творческой практикой давно. С их помощью певец может воспроизвести целый комплекс разного рода штрихов⁵. Придыхательный же вид атаки долгое время не был востребован, поскольку призыв дыхания в голосе исполнителя считался приметой нездорового состояния голосового аппарата. Современные музыканты «реабilitируют» этот вид атаки и прибегают к его выразительности, создавая специфические образы.

В пятой части кантаты для смешанного хора а cappella «Панта Рей» В. Кобекина в одном из изречений Гераклита Эфесского говорится о презрении к тому счастью, которое «заключается лишь в телесных удовольствиях». Композитор стремится нарочито выделить в пении «природное, животное» начало и поручает хору необычное звучание. Размеренный ритм, несложные попежки и особенно слоги «э-хэ-у хэ-у хэ-э хэй» вызывают ассоциации с обрядовым пением северных народов, хотя указание автора «в манере чукотских хрипов» появляется гораздо позже (на нотированных звуках).

Немаловажную роль в исполнении «варварской» музыки играет придыхательная атака. Каждый слог, особенно начинающийся с согласного «х», приходится на *f* и усилен акцентом, поэтому его необходимо произносить «шумно», с «хрипом». Иначе не только теряется предписанная автором «манера горловых звучаний», но и не доносится смысл всего интонируемого, заключающийся в создании звуковой среды, свойственной не элитарному искусству, а обыденной жизни человека как биологического существа.

Художественно понятое *дление* звучания прослеживается в молитве «Покаяние отвержи ми» из VI части «Запечатленного ангела» Р. Щедрина (по Н. С. Лескову). Она изложена в гармонической фактуре, где каждый аккорд соответствует слогу текста. В то же время все «стенающие возгласы» (Ю. Паисов) пульсируют, что выписано в партитуре с помощью заливанных нот, причём первая доля пульсации исполняется на *f*, а вторая – на *p*. Мастерски созданный композитором эффект очень тонко передаёт сплав страха, трепета православного

человека перед судом Божьим и надежды на спасение души.

В хоровой практике постоянно стоит вопрос об *окончании* звука. При этом чаще всего хормейстеров интересует укрепление ритмического и дикционного ансамбля. Но выразительный аспект окончания звучания также немаловажен. Несомненно, характер окончания (мягкий, твёрдый, затухающий, акцентированный) оказывает существенное влияние на художественный результат целого.

Своеобразное, выразительное выявление последней фазы вибрирования присуще исполнению хорового произведения «Запечатленный ангел» Р. Щедрина Московским камерным хором и Государственным академическим русским хором под управлением В. Минина⁶. Оригинален и показателен в этом плане фрагмент *Cop moto* «Конец приближается» из VII части цикла. Композитор выписывает здесь необычный ритмический рисунок, сохраняющийся на протяжении всего фрагмента. В трёхдольном такте два слога (и соответствующие им два аккорда) распределены таким образом, что один из них приходится на первую (сильную) долю такта, а другой – на последнюю восьмую второй (слабой) доли. Автор прибегает к нарочитому синкопированию и, кроме того, делает первый аккорд более весомым (♩), а второй облегчённым (♩). Хор же исполняет первый слог в такте спокойно, внутренне пульсируя все 4 шестнадцатые в четверти без сокращения её дления (что не соответствует авторскому штриху *staccato*). Благодаря этому, звук первой доли как бы стремится к следующему аккорду (чего не произошло бы при её стаккатировании – сокращении до трёх шестнадцатых). Второй аккорд исполняется

импульсивно, укорачивая звучания до одной шестнадцатой (в примере над нотоносцем нами обозначена реальная внутренняя пульсация) (пример № 2).

Пример № 2 Р. Щедрина. «Запечатленный ангел». VII ч. «Конец приближается»

В результате сквозь спокойное моление прорываются внезапные нервные всплески: они точно характеризуют состояние страха и смятения перед приближающимся концом, о котором говорится в молитве.

Подводя итог рассмотрению выразительности хорового звучания, отметим, что современные композиторы и исполнители отходят от трактовки хорового коллектива и его партий как исполнительского состава с неизменно данным качеством голосов. Творчески раскрывая свойства, характеризующие пространственную и временную координаты хорового звучания, музыканты значительно обогащают область выразительных средств, неповторимость и разнообразие которых даёт жизнь множеству оригинальных музыкальных образов и художественных идей.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Старчеус М. С. Слух музыканта. – М.: МГК, 2003. – С. 118–119.

² Паисов Ю. И. Хор в творчестве Родиона Щедрина: исследование. – М.: Сов. композитор, 1992. – С. 145.

³ Старчеус М. С. Указ. соч. С. 118.

⁴ Семенюк В. О. Заметки о хоровой фактуре. – М.: Московский гос. ин-т музыки им. А. Г. Шнитке, 2000. – С. 104.

⁵ Значительным вкладом в изучение атаки звука стал труд И. А. Браудо «Артикуляция» (Л.: Музыка, 1973).

⁶ Запись 1989 года на Всесоюзной студии грамзаписи.

Шепшелёва Ольга Владимировна

кандидат искусствоведения,
преподаватель Астраханского музыкального колледжа
им. М. П. Мусоргского



Т. К. ОВЧИННИКОВА

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

УДК 78.072.2-101

**СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ ХОРОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА:
НОВЫЙ КУРС В СИСТЕМЕ ВУЗОВСКОГО
ДИРИЖЁРСКО-ХОРОВОГО ОБРАЗОВАНИЯ**

Современная ситуация в области развития отечественного вокально-хорового искусства приводит к необходимости модернизации дирижёрско-хорового образования. В частности, широкое распространение средств массовой коммуникации, рождение в конце XX века нового понятия – «информационная культура» формируют потребность знакомства хормейстера со звуковым оборудованием, компьютерными технологиями. Кроме того, социокультурная обстановка, тенденции развития зрелищных видов современного искусства ведут к появлению новых форм хорового исполнительства, связанных с визуальным восприятием хоровой музыки, с её театрализованным исполнением. В связи с этим возникает задача овладения новыми технологиями студентами факультета хорового дирижирования. Проследим профессиональный путь выпускника дирижёрско-хорового факультета последних лет на примере Ростовской государственной консерватории.

Студенты факультета получают квалификацию дирижёра хора и преподавателя дирижёрско-хоровых дисциплин. После окончания консерватории выпускники работают в области церковно-певческого искусства (традиционная практика регента и певчего), в различных областных и российских хоровых коллективах, а также занимаются исполнительской и преподавательской (на всех уровнях вокально-хорового образования) деятельностью. Если в исполнительской деятельности в качестве церковных певчих и артистов хорового коллектива вчерашний выпускник продолжает развивать и совершенствовать мастерство, накопленное за годы учёбы, то выступая в роли руководителя хорового коллектива и преподавателя, он сталкивается с рядом специфических профессиональных проблем. Одна группа проблем, которая неизбежно возникает на пути руководителя хорового коллектива, занимающегося активной концертной деятельностью, – овладение микрофонной культурой. Под микрофонной культурой в данном случае подразумевается умение обеспечить «подзвучку» выступления, работать в студии звукозаписи, вести процесс звукозаписи, ориентироваться в пространстве телевидения, радиоэфира.

Кроме этого, современного выпускника часто ожидает преподавательская деятельность в музыкальных школах, вокально-хоровых студиях при дворцах культуры, музыкальное руководство досуговыми центрами вузов, где наряду с хормейстерской нагрузкой, а часто и вместо неё, молодой специалист становится руководителем вокального ансамбля и преподавателем вокала (эстрадного направления). В подобных ситуациях, занимаясь с детьми и студентами вокально-хоровой работой на высоком профессиональном уровне, начинающий руководитель, как правило, оказывается беспомощным в новой аудио-среде, в частности, при работе с микрофонами.

Вторая область проблем, с которыми сталкивается молодой специалист, связана с новыми формами хорового исполнительства – такими, как театрализация исполнения и хоровой театр. Классическое дирижёрско-хоровое образование основано на обучении традиционным концертным формам хорового искусства. Однако нестатичное хоровое исполнение всё чаще появляется на концертной сцене, хоровой театр становится новым направлением академического хорового искусства, поэтому современное хоровое исполнительство выдвигает ряд новых требований для подготовки хормейстера. Включая в репертуар коллектива сочинения с театрализацией исполнения, работая в направлении хорового театра, дирижёр-хормейстер предстаёт не только в традиционном для него амплуа хормейстера, но и в новом – режиссёра, актёра, постановщика концертных программ.

Для овладения подобными знаниями, во многом новыми для молодого специалиста, на кафедре хорового дирижирования Ростовской консерватории был разработан и введён в учебный план курс «Современные проблемы хорового исполнительства». Курс охватывает один семестр (X семестр) и подразделяется на два раздела: 1) хормейстер и микрофонная культура; 2) хоровой театр.

**Раздел I. Хормейстер
и микрофонная культура**

Содержание первого раздела включает в себя лекционный материал, знакомство со звукозаписывающими программами и практику работы в

студии звукозаписи. Студенты получают обзорную информацию о видах микрофонов, их частотных характеристиках, условиях расстановки микрофонов в рамках концертного исполнения, знакомятся с компьютерными программами Adobe Audition, Time Factory. В разделе курса предусмотрена индивидуальная практика работы на компьютере. В студии звукозаписи у студентов есть возможность не только освоить некоторые методы записи хоровой музыки, выступая в качестве исполнителей, но и попробовать себя в роли звукорежиссёра, занимающегося «сведением» готовой хоровой фонограммы (микшированием).

Кратко рассмотрим, с какими проблемами сталкивается хормейстер, используя микрофоны в концертной деятельности.

Отлично подготовленная и выученная с хором, талантливо созданная программа в условиях концертного исполнения может потерять в качестве звучания, в правильном представлении о художественно-эстетическом содержании произведения, тембро-интонационных и технических нюансах, если не будет принята во внимание возможность негативной трансформации результата из-за микрофонных искажений. Выстраиванием звукового баланса занимается звукорежиссёр, однако хормейстеру необходимо помнить, что наиболее качественный результат хорового звучания (как произведения а cappella, так и баланса хора с сопровождением) можно достичь только при сотрудничестве дирижёра со звукорежиссёром. Профессионализм звукорежиссёра, не в полной мере знакомого с хоровой исполнительской спецификой и, в частности, с фактурой конкретного хорового сочинения, следует дополнять контактом с дирижёром. По мнению опытного хормейстера В. Гончарова, дирижёру необходимо обсудить и согласовать со звукорежиссёром следующие вопросы совместной работы: 1) определение и учёт при исполнении или записи акустических особенностей и степени звукового импеданса (сопротивления отражающих поверхностей) концертного зала или студии; 2) расстановку хора и расположение микрофонов; 3) условия сохранения или изменения хорового баланса; 4) меру использования приборов обработки звука – эквалайзера (корректора тембра), ревербератора (объём, эхо) и др. (см.: [1, с. 10]).

К какому акустически благоприятному звучанию хора необходимо стремиться? Безусловно, это зависит от стиля и жанра исполняемого произведения. Звукорежиссёры часто применяют различные акустические эффекты: парящую акустику православной церкви или католического собора – для духовной музыки, сухую акустику концертного зала – для светских сочинений и народных песен (особенно с использованием скороговорок, что не предполагает «размытости» звучания).

Расстановка хора и, соответственно, расположение микрофонов зависит от преследуемых целей – звукозаписи или концертного исполнения. Для звукозаписи удобнее, когда хор стоит группами, на середину которых выставляется по одному микрофону, и затем на пульте выстраивается баланс между группами. Для стандартного расположения хора (как для записи, так и для концертного исполнения) используются, как правило, три ряда микрофонов: микрофоны ближнего плана, среднего и дальнего. Микрофоны ближнего плана (узконаправленные) или индивидуальные устанавливаются на расстоянии от 0,3 до 2–3 метров от хора (зависит от глубины хоровых стоек, акустики зала). Эти микрофоны помогают создать разборчивость музыкально-поэтического текста, подчеркнуть насыщенную тембрацию. Однако индивидуальные микрофоны способствуют и выявлению всех недостатков исполнения – появляются свистящие гласные, шипящие согласные, слышен шелест нот, часто улавливается голос более сильного исполнителя или наиболее приближенного к микрофону и т. п. Поэтому требуется большое внимание хормейстера при выстраивании динамического баланса как внутри отдельной партии, так и между партиями (микрофоны должны быть равноудалены от хоровых групп и подняты на разное расстояние, если хор стоит на станках). Однако возможны варианты создания и искусственного баланса, когда фактура произведения предполагает выделение отдельной партии или солиста. В подобной ситуации существуют два способа выстраивания искусственного ансамбля: микрофоны могут быть направлены на конкретных исполнителей, или звукорежиссёр создаёт необходимый баланс, используя микшерный пульт.

Микрофоны среднего плана устанавливаются на расстоянии от 3 метров и далее. Эти микрофоны направлены на суммирование звучания. Микрофоны дальнего плана устанавливаются на расстоянии 14 метров и более. В современных условиях часто используется микрофонная стереопара, которая является главным микрофоном, создающим однородность и баланс звучания¹.

При взаимодействии хорового коллектива с микрофонными установками возникает ряд проблем, которые невозможно устранить лишь с помощью техники. Так, при четкой дикции могут возникнуть шипящие и свистящие согласные. Применяемый для преодоления подобных сложностей эквалайзер может привести к потере естественного тембра. Поэтому для сохранения «натуральности» звучания хормейстеру и хористам необходимо очень внимательно отнестись к фонетически сложным (с точки зрения микрофонной передачи) фрагментам сочинения.

Повышенного внимания при работе с микрофонами требует и такой специфически хоровой приём,

как цепное дыхание, так как чувствительные микрофоны могут улавливать самые короткие провалы в хоровом звучании.

Ещё одна проблема подобного плана может возникнуть при использовании в хоре басов-октавистов. Характерный насыщенный тембр этих голосов нарушает динамический баланс, если в хоре практикуется индивидуальный «отдых» октависта перед ответственными нотами (или октавист включается в звучание только в своём диапазоне).

Звукозапись предполагает многократное повторение, поэтому дирижёру необходимо выработать навык неоднократного воспроизведения сочинения без потери качества его исполнения.

При работе с микрофонами существует и ряд внешних помех, нарушающих процесс взаимодействия хорового исполнительства и микрофонной культуры: шёпот, шум, шелест нот, треск хоровых станков и т. п. Определяющим моментом в преодолении подобных неудобств является коллективная дисциплина и соответствующая подготовка (например, ноты можно вложить в жёсткую папку, станки полить водой и т. п.).

Раздел II. Хоровой театр

Целью раздела является знакомство с теоретическими основами хорового театра и принципами их практического воплощения. Особую роль в комплектации данного раздела курса имеют видеоматериалы, иллюстрирующие деятельность различных отечественных коллективов в области хорового театра. В рамках курса предусмотрено написание творческой работы на тему «Театрализованное исполнение хорового сочинения».

Значимость хорового театра в современной музыкальной культуре подчёркивается неослабевающим интересом к нему хоровых коллективов и слушательской аудитории. В связи с этим хоровое исполнительство начинает выдвигать новые требования (наряду с традиционными) к деятельности хоровых коллективов, включающих в своё исполнение элементы сценического действия. Их профессиональный уровень определяется теперь не только техническим мастерством, владением различными исполнительскими стилями, но и использованием элементов хорового театра.

Дирижёр хорового коллектива, работающего в направлении хорового театра, предстаёт как многогранная творческая личность: хормейстер, интерпретатор, дирижёр, режиссёр и постановщик. Если роль дирижёра-хормейстера традиционна, то на стадии режиссёрского воплощения могут возникнуть различные сложности. При сценическом воплощении небольших сочинений отдельные режиссёрские находки, как и трактовка целого, как правило, принадлежат дирижёру хорового коллектива. Однако в постановках более крупных произведений необхо-

димо специализированное режиссёрское «вмешательство».

Основная роль режиссёра – роль интерпретатора сочинения, который должен донести своё видение до коллектива. Однако эта стадия является завершающей в исполнительском театрально-хоровом процессе. Изначально режиссёрскими полномочиями наделяется дирижёр-хормейстер. Ведь именно ему принадлежит трактовка сочинения, и именно он будет первым озвучивать её перед хором, занимаясь выстраиванием драматургии².

Таким образом, в хоровом театре выявляется наличие двух фаз режиссёрского воплощения: первая – хормейстерско-режиссёрская, вторая – режиссёрско-постановочная. Первая фаза представлена традиционной работой над хоровым сочинением. Вторая стадия воплощения сочинения начинается тогда, когда не только выучен нотный текст, но и выстроена определённая постановочная концепция произведения. Основная сложность данного постановочного периода заключается в том, что главный герой рождаемого спектакля – герой коллективный. При наличии солистов, персонажей главным всё же остается хор – коллективный участник, на которого, как правило, возлагается одновременно несколько функций: и музыкального сопровождения, и комментатора, и иллюстратора событий, и главного героя вокально-театральной постановки. Данная особенность хорового театра дополняется ещё и отличительными исполнительскими условиями, например, отсутствием декораций и костюмов (в большинстве случаев). Такая специфика ставит перед режиссёром-постановщиком непростые задачи: в минимальных движениях выразить максимум смысла. Именно поэтому нельзя не согласиться с мнением А. Тевосяна о необходимости «... в хоровом театре совершенствоваться и ставить на профессиональный уровень его собственно театральный компонент...» [4, с. 21].

Отдельного внимания заслуживает ещё одно специфическое условие исполнения в хоровом театре – соотношение сценических мизансцен с особенностями хоровой фактуры. В режиссёрской работе необходимо учитывать не только стиль и драматургию музыкального произведения, но и возможность максимального воплощения таких средств хоровой звучности, как ансамбль и строй, на высокий уровень реализации которых влияет сценическая расстановка и передвижение певцов. В тех случаях, когда сценическая расстановка не соответствует традиционному построению по партиям и предполагает смешивание различных тембров, должны наиболее ярко проявляться профессиональные качества певцов как солистов ансамбля. Они заключаются не только в необходимости уверенного знания нотного материала, который озвучивается наизусть (в отличие от

традиционного концерта, где возможно выступление хоров с нотами), но и в приобретении ими особых слуховых навыков, способствующих выстраиванию звукового баланса³.

Ещё один важный момент ролевой деятельности дирижёра в хоровом театре – его обозначение в концертном сценическом пространстве. Претерпевающая изменения традиционная модель расстановки хорового коллектива на сцене затрагивает и фигуру дирижёра. Присутствие дирижёра на сцене определяется степенью театрализованности постановки. Отдельные элементы театральности в воплощении произведения позволяют дирижёру занимать на сценической площадке традиционное для него в классическом хоровом концерте место в том случае, если такая расстановка не



В. Ходош. Хоровой спектакль «Архиерей».
Исп. хор дирижёрско-хорового факультета
РГК им. С. В. Рахманинова.
Рук. Ю. Васильев, дир. Т. Овчинникова

мешает зрительному восприятию сочинения.

В сочинениях с развёрнутой сценографией фигура дирижёра на сцене становится как бы лишней, отвлекающей от восприятия содержания, поэтому дирижёр чаще всего перемещается в зрительный зал, к основанию сцены, занимая позиционное место дирижёра в оперном театре. В редких случаях дирижёр может свободно двигаться на сцене между певцами, уделяя внимание как отдельным группам хоров, так и объединению музыкального целого.

Театрализация многих произведений, особенно фольклорной тематики, требует ещё и кропотливой работы хореографа. Нечасто встречаются академические певцы, имеющие хотя бы начальное хореографическое образование, поэтому, не ставя цель сделать



В. Гончаров. «Календарные праздники Древней Руси в песнях и обрядах».
«Масленица».
Исп. синтез-хор «Певчие Тихого Дона» (Ростов-на-Дону, рук. В. Гончаров)

из хора танцевальный коллектив, балетмейстер должен добиться подлинной театрализации в постановках танцев, народных обрядов, игр и забав.

Таким образом, хоровой театр предстаёт как современное направление академического хорового искусства, основу которого составляет вокально-сценическое действие, превращающее концерт в театрально-хоровой спектакль. Главное его действующее лицо – камерный хор; каждый участник хора одновременно является солистом и артистом. Театрально-хоровой синтез предполагает: наличие красочных вокальных тембров, умение участников петь в хоре, ансамбле и соло; артистизм, сценическую пластичность и подвижность. Музыкально-театральную интерпретацию хорового спектакля определяет творческое содружество «дирижёр-режиссёр».



В. Гончаров. «Календарные праздники Древней Руси в песнях и обрядах».
«Колечко».
Исп. «Камерный хоровой театр» Шахтинского музыкального колледжа
(г. Шахты, рук. Т. Овчинникова)

Современное хоровое исполнительство, предъявляя ряд новых требований к деятельности хорового коллектива, ставит перед дирижёром и певцами сложную задачу по овладению новыми исполнительскими принципами и приёмами, взаимодействию с различ-

ными видами искусств и техническими средствами. Поэтому курс «Современные проблемы хорового исполнительства» представляется необходимым и практически полезным для самостоятельной профессиональной деятельности молодого хормейстера.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Характеристику направленности общего микрофона (кардиоиды, восьмёрки, круговые) диктуют акустические условия записи. Данная проблема решается выбором профессионального звукорежиссёра.

² Сравнивая дирижёрскую и режиссёрскую деятельность, напомним основные функции режиссёра, которые выделял Станиславский: «а) режиссёр-администратор, который может вести спектакль...; б) режиссёр-постановщик, это тот, который... может провести в жизнь свою или чужую... постановку; в) режиссёр-литератор, который может повести пьесу и спектакль по верной литературной линии; г) режиссёр-художник, который сам может создать... художественную сторо-

ну спектакля; д) режиссёр-психолог, который может провести верно внутреннюю линию; е) режиссёр-учитель, который может поправлять и воспитывать актёров» [3, с. 215]. Именно такие качества можно смело приписывать и дирижеру хорового коллектива.

³ При этом необходимо отметить общий для всех музыкально-сценических постановок режиссёрский принцип: любое сценическое передвижение хора должно быть рассчитано таким образом, чтобы звуковой поток был направлен в зал (за исключением случаев, оговорённых композитором (за сценой, отвернувшись, вполоборота и т. п.).

ЛИТЕРАТУРА

1. Гончаров В. Микрофонная культура как компонент информационно-технической компетентности хормейстера // Модернизация дирижерско-хоровой подготовки учителя музыки в системе профессионального образования. – Таганрог, 2005. – С. 9–13.

2. Овчинникова Т. Хоровой театр в современной отечественной музыкальной культуре. – Ростов н/Д: Книга, 2010.

3. Станиславский К. Собр. соч. В 8 т. Т. 8. – М.: Искусство, 1961.

4. Тевосян А. «Взирай с прилежанием» (беседа с В. Калистратовым) // Музыкальная академия. – 1994. – № 4. – С. 16–22.

5. Тевосян А. Современные проблемы хорового искусства: дис. в виде науч. докл. – М., 1995.

Овчинникова Татьяна Константиновна

кандидат искусствоведения,

и. о. доцента

кафедры хорового дирижирования

Ростовской государственной консерватории

им. С. В. Рахманинова





Н. Ю. ЖОССАН

Уфимская государственная академия искусств
им. Загира Исмагилова

УДК 78.03:78.072.2-101

ОСОБЕННОСТИ ПРЕТВОРЕНИЯ ФОЛЬКЛОРНЫХ ЖАНРОВ В РУССКОЙ ХОРОВОЙ МУЗЫКЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

В отечественной музыке XX века взаимоотношения между композиторским и фольклорным творчеством складываются особым образом, обнаруживая в своём развитии различные тенденции. Мощный всплеск интереса к фольклору со стороны композиторов и исследователей, как известно, приходится на период конца 50-х – первой половины 70-х годов. Появляется множество работ, посвящённых творчеству композиторов так называемой «новой фольклорной волны», а затем и фундаментальные труды Г. Головинского и И. Земцовского.

В последующие десятилетия внимание к проблеме «композитор и фольклор» явно ослабевает. К тому же и неофольклорное направление, являющееся одной из наиболее ярких и значительных стилевых тенденций в отечественной музыке 60-х годов, постепенно утрачивает свои лидирующие позиции. Однако в области кантатно-ораториального творчества интерес к фольклорной традиции устойчив на протяжении всего периода второй половины XX – начала XXI веков. Хоровое пение в генезисе своём тесно связано с народно-песенными истоками, отсюда и особая «предрасположенность» жанров хоровой музыки к фольклорной тематике.

Избранный для изучения период фокусирует в себе достижения композиторов различных поколений и стилевых направлений. Цель настоящей статьи – выявить основные тенденции претворения фольклорных жанров в хоровых сочинениях композиторов второй половины XX века с позиций теории стадиальности.

Стадиальный метод получил широкое применение в искусствоведении, литературоведении. Его суть составляет сравнительный подход к исследованию сходных художественных явлений в исторически аналогичных, но хронологически не совпадающих стадиях развития. Введённый в отечественное музыковедение Г. Григорьевой, стадиальный метод плодотворно используется в исследованиях Э. Алексеева, В. Дулат-Алеева, И. Земцовского, Е. Скурко и др. «Стадиальный подход, с одной стороны, – отмечает Г. Григорьева, –

выявляет *общее* в творчестве ряда композиторов: оно сказывается прежде всего в опоре на сходные полюса стилового притяжения в выборе жанров, технологических средств. Индивидуальное раскрывается в сфере образно-содержательного замысла, в концепциях конкретных произведений, стилистике»¹.

На различных исторических этапах принципы подхода авторов к фольклорному материалу проявляются через характерные тенденции в выборе жанров, методов работы с фольклорными первоисточниками. Вторая половина XX века с этой точки зрения представляет несомненный интерес, поскольку на рубеже 50–60-х годов формируется качественно *новое* отношение к народному музыкально-поэтическому творчеству, отмеченное стремлением композиторов осознать фольклор как особую систему музыкального мышления, проникнуть в её закономерности. Наличие общих тенденций на протяжении всего периода и в то же время их индивидуальное преломление на разных временных отрезках позволяют условно выделить внутри него две стадии. Первая охватывает конец 50-х – 70-е годы, вторая – 80–90-е.

Первая стадия представляет собой яркое «договаривание» традиции неофольклоризма Стравинского, восстанавливающее прерванную эволюцию. Вслед за Стравинским, а также и Бартоком, композиторы «новой фольклорной волны» (В. Гаврилин, Ю. Буцко, С. Слонимский, Б. Тищенко, Р. Щедрин) расширяют ареал фольклорных жанров, раздвигая хронологические рамки от древнейших пластов до современности. Авторы изучают народное музыкально-поэтическое творчество в фольклорных экспедициях и проявляют огромный интерес к фольклорной исполнительской манере. Вспомним, что и Стравинский отдавал предпочтение фонограммным записям народно-песенных источников, а не обработанным, что свидетельствовало о его интересе к аутентичному фольклору. Анализируя специфику претворения народно-песенных первоисточников в композиторском хоровом творчестве

этого этапа, остановимся на двух аспектах: выборе жанров и методах работы с фольклорным материалом.

Композиторы, активно осваивая весь широкий жанровый диапазон народной музыки, концентрируют, вместе с тем, своё внимание на его «крайних» точках. Их интересуют архаические жанры (календарно-обрядовые песни, плачи) и более современные – *частушки*. Плач, причёт привлекают авторов, прежде всего, «предельностью» эмоционального накала, созвучной эпохе XX века, отмеченной социальными потрясениями (революции, войны) и экологическими катаклизмами. В плаче и частушке, семантически предельно контрастных жанрах, обнаруживается сходный структурный принцип – *формульность*. Опора на него приводит к образованию особого рода микротематизма – фольклорно-попевочного, характерного для музыки XX века в целом.

Дихотомия «*фольклорное – авторское*» демонстрирует разнообразие композиторских интерпретаций народно-песенного первоисточника. Принципы композиторского подхода к фольклорному материалу выявляют три основных типа претворения: 1) воссоздание фольклорного жанра; 2) жанровое переосмысление; 3) синтез различных фольклорно-жанровых элементов в авторском тематизме.

Воссоздание предполагает воспроизведение фольклорного жанра как целостной структуры с сохранением основных типологических признаков (мелодико-интонационных, ладовых, метроритмических, особенностей соотношения слова и мелодии, формообразования). Опираясь на инвариант и создавая собственный вариант народно-песенного источника, композитор прибегает к специфическим средствам академического искусства. При этом он может оставаться в рамках используемого жанра или же прийти к *смысловому расширению жанрового инварианта*. Данная тенденция активного обращения с фольклорным материалом, наметившаяся ещё в «Курских песнях» Г. Свиридова, становится характерной для рассматриваемой стадии. Сохраняя целостность народно-песенного источника, композитор вносит собственные акценты в «жанровое содержание» и «жанровый стиль» фольклорного образца. Это проступает в яркой индивидуализации фактурно-гармонических, динамических, тембровых средств, а в некоторых случаях – в появлении элементов других жанров. Интересно в этом плане сравнение двух авторских «версий» жанра частушки: в кантате «Вечерок» Ю. Буцко и хоре «Посиделки» из симфонии-действия «Перезвоны» В. Гаврилина. Если интерпретация Буцко строится на привнесении в частушку черт плача, что приводит к углублению и психологизации фольклорного прообраза, то Гаврилин демонстрирует лирико-созерцательное истолкование первоисточника.

Оппозиция исходного фольклорного материала и его авторской интерпретации может привести к *жанровому переосмыслению и деформации*. Переосмысление

фольклорного жанра представляет собой перевод вербального текста в иной фольклорный жанр. Так, в заключительном речитативе «Как пуцу я свою волошку» из кантаты «Свадебные песни» Ю. Буцко плач невесты воспринимается скорее как ритуал, нежели непосредственное выражение трагедийных эмоций, поскольку манера исполнения не плачевая, а былинно-сказовая.

Жанровая деформация – нарочитое «несовпадение» жанра фольклорного источника и его музыкального истолкования в композиторской трактовке. Возможные при этом гиперболизация, утрирование или же сознательное деформирование отдельных признаков жанрово-типологического комплекса приводят к нарушению его целостности. Это влечёт за собой деформацию содержания фольклорного прообраза, иногда сопровождаемую эффектом пародирования, гротеска (Н. Сидельников «Сокровенны разговоры», хор «Шла эскадра»).

Жанровый синтез основан на сочетании примет нескольких фольклорных жанров в композиторской интерпретации фольклорного поэтического текста. Причём в авторском тематизме жанр может быть представлен не как целостная структура, а лишь через его отдельные сегменты. При этом связь с фольклорно-жанровой парадигмой может проступать только на уровне вербального ряда. Музыкальный же ряд часто опирается на *полижанровость*. В авторском тематизме могут сочетаться элементы различных жанров, даже предельно контрастных: лирической песни и плача («Свадебные песни» Ю. Буцко, «Лебёдушка» В. Салманова), песни, танца, плача и джазовых ритмоформул («Сокровенны разговоры» Н. Сидельникова). В результате возникают своего рода «жанровые гибриды», не имеющие аналога в фольклорной практике. Таким образом происходит *остранение* (В. Шкловский) текста оригинала, что приводит к выходу за рамки фольклорной поэтики.

Этап 60–70-х годов обнаруживает преемственность со следующей стадией рассматриваемого периода, охватывающей 80–90-е годы. Здесь получают продолжение ранее наметившиеся тенденции в трактовке народно-песенных источников: смыслового расширения жанрового инварианта, жанрового синтеза («Четыре русские песни» С. Слонимского, «Господин Великий Новгород» Ю. Буцко, «Деревенские хоры» М. Ермолаева и др.).

Вместе с тем, появляются сочинения, свидетельствующие о новом уровне взаимоотношений фольклорного и профессионального творчества. Взаимодействие фольклорного и авторского текстов строится таким образом, что в роли единиц фольклорного текста могут выступать не только фольклорно-жанровые сегменты, но и *общефольклорные языковые признаки* – характерные мелодико-интонационные обороты, ладогармонические структуры, принципы развития. В этом случае связь с исходным народно-песенным жанром проступает только на уровне вербального

ряда. Причём, часто фольклорные первоисточники, *контрастные* по образно-эмоциональному строю и *различные по жанровой принадлежности*, истолковываются авторами в *едином ракурсе*. В этом случае фольклорно-жанровое преломляется сквозь призму характерно-речевого, с одной стороны, и попевочный принцип развития музыкального материала, – с другой («Симфония в обрядах» Л. Пригожина, «Концерт-кантата» И. Роголёва).

В таком подходе прослеживается традиция «русских» сочинений Стравинского. Воздействие Стравинского ощущается в опоре на характерно-речевое, попевочный принцип развития материала, в широком применении различных приёмов ритмического варьирования. Активное творческое преломление получает принцип И. Стравинского «простое в сложном окружении». Фольклор ассимилируется с новыми техниками, фольклорные элементы преломляются в условиях полидиатоники, свободного хроматического контекста («Воинские причитания» В. Рябова).

В 80–90-е годы неофольклорное направление постепенно утрачивает свои лидирующие позиции. Динамика взаимоотношений фольклорного и профессионального творчества, аналогичная процессам, происходящим в музыкальном искусстве, обнаруживается и в литературе, где в 60-е годы наступает расцвет так называемой «деревенской» прозы (В. Астафьев, В. Белов, Е. Носов, В. Распутин). Сближает эти процессы и то, что начинаются они как бы из «вершины-источника», с кульминации, а в последующие десятилетия и неофольклорное направление, и «деревенская» проза постепенно теряют свой приоритет.

Интересно отметить, что в отечественном кинематографе взаимоотношения фольклорного и профессионального творчества развиваются более плавно, действительно, в большей степени напоминая волну, очерчивающую движение к кульминации и последующий спад. От экранизаций народных легенд, эпоса, сказок 30–40-х годов («Садко», «Илья Муромец», многочисленные сказки А. Роу), построенных на отражении поэтики фольклорного первоисточника, к более сложным формам сочетания народного и индивидуально-авторского в 70–80-е годы, являющимися кульминацией, и последующим снижением интереса к фольклорной тематике во второй половине 80-х – 90-е годы – такова суть наблюдаемой эволюции.

Начиная с 70-х, и в последующие годы понятие «неофольклоризм», как отмечает Г. Григорьева, теряет свой однозначный смысл, «органически вписываясь в общее развитие активных стилевых взаимодействий»². Синтез фольклорного и авторского в музыке последних двух десятилетий XX века ориентирует на культурно-художественные парадигмы прошлого и настоящего. Сложный синтез стилевых тенденций в ракурсе *постмодернизма* приводит к новому качеству художественного мышления, опирающемуся на неограниченный плюрализм возможностей обращения

к различным пластам многовековой истории музыки: средневековью, барокко, классицизму, романтизму, фольклору и поп-музыке. Индивидуальность постмодернистской концепции проявляется в сложной системе компонентов исторических стилей, проступающих на глубинном структурном уровне. В композиторском творчестве определяющим становится *культурологический метод* (В. Тарнопольский). Анализ интертекстуальных связей позволяет, с одной стороны, выявить подтекст сочинения, а с другой, – представить его в пространстве «большого Текста культуры».

Столкновение стилей приводит к многоплановости драматургии в кантате Л. Десятникова «Пинежское сказание о дуэли и смерти Пушкина», основанной на сцеплении нескольких линий. Происходит синтез принципов «симультанной драматургии» (М. Лобанова) и контрастно-кадровой, основанной на внезапном переключении планов, как в кинематографе. Жанрово-стилистическая сфера, связанная с фольклорной линией, реализуется через звучание фольклорного ансамбля и речь сказительницы. Музыкальная характеристика данной образно-эмоциональной сферы опирается на претворение закономерностей фольклорного языка: мелодических, ладовых, метроритмических, структурных.

Второй жанрово-стилистический пласт возникает в партии оркестра. Он внутренне контрастен и существует в виде: 1) сонорного звукового пространства, служащего фоном для повествования сказительницы, где автор прибегает к приёмам алеаторики; 2) оркестровых фрагментов с рельефно очерченным тематизмом.

Третья жанрово-стилистическая линия связана со сферой русской музыкальной классики XIX века. Для неё характерна опора на нормы классического мышления: тональную закономерность, прочную ладофункциональную основу, протяжённый тематизм. Эта линия получает развитие в партии тенора соло, где в качестве жанровых моделей выступают романс и оперный речитатив. Кантиленная вокальная мелодия, проникнутая восходящими секстовыми интонациями, «дышащая», пульсирующая аккордовая фактура сопровождения у струнных (*Allegro agitato*, ц. 22–27) выявляют близость к романсовой лирике XIX века. Появление в сцене перед дуэлью аллюзии на интонации Ленского из «Евгения Онегина» усиливает эффект «театра в театре», с одной стороны, и создаёт ощущение культурно-исторической перспективы, с другой.

Стилистические контрасты становятся важным фактором драматургического развития, мощным импульсом, вызывающим драматические столкновения, выявляющим иронический подтекст и гротеск. Так, несоответствие стилистики фольклорного поэтического текста со специфической диалектной лексикой возвышенно-романтического строю музыки в партии тенора соло приводит к гротескному «снижению» образа. Утрирование, гиперболизация жанровых черт, парадоксальное сочетание «несочетаемых» элементов вызывают жанровую деформацию: возвышенный романс

превращается в «жестокый». Аккомпанемент электрогитары, преувеличенно аффектированные интонации, глассандирующие перепады оставляют впечатление «надрыва», свойственного «жестокому» романсам.

В противовес условно-театральной линии фольклорное повествование, действуя через «память жанра» (М. Бахтин), вызывает ощущение глубокой искренности. Развитие фольклорного пласта достигает высокой точки эмоционального накала чувств.

Взаимодействие и противопоставление контрастных жанрово-стилистических сфер в кантате Десяникова приводит к многозначности и многомерности содержания. Фольклорное – сонорно-алеаторическое – классическое – соотносятся как «знаки», символы эпох, воссоздавая ощущение музыкально-исторического пространства. В то же время превращение «чужого слова» (М. Бахтин) в «чужое-свое» (М. Лобанова) обеспечивает высокую концентрацию плотности музыкального времени.

Новая тенденция претворения фольклорных жанров в период двух последних десятилетий возникает благодаря ренессансу русской духовной музыки, ставшему другим важным звеном прерванной эволюции и перекинутому арку к началу столетия. Одной из характерных черт современной духовной музыки является проникновение фольклора в сакральное пространство. Истоки этой тенденции прослеживаются в русском искусстве прошлого столетия, прежде всего, в творчестве композиторов Новой московской школы (А. Кастальский, А. Гречанинов, П. Чесноков) и С. Рахманинова.

Претворение фольклорных жанров в сакральном контексте модифицирует дихотомию «фольклорное – авторское» в триаду «фольклорное – сакральное – авторское». Принципы композиторского подхода к фольклорному материалу во многом совпадают с общими тенденциями, свойственными русской музыке второй половины XX века, хотя и имеют свои специфические особенности. Так, одним из наиболее «востребованных» фольклорных жанров, как и на предшествующей

стадии, становится плач. Однако, если ранее он привлекал композиторов, прежде всего, «предельностью» эмоционального накала, то в сакральном контексте плач выполняет «функцию символа русской скорби» (Е. Назайкинский). В центре их внимания также оказывается почти не использовавшийся ранее в советской музыке жанровый пласт – *русские духовные стихи*, представляющие собой сплав фольклорных и церковных традиций («Плач земли» и «Покаяние» В. Калистратова, «Сказание о земной жизни Пресвятой Богородицы» В. Григоренко, «Посвящение М. П. Мусоргскому» Г. Белова и др.).

Новыми тенденциями отмечено отношение и к широко применяемым в предшествующий период народно-песенным жанрам. В творчестве русских композиторов 60–70-х годов отчётливо проступает стремление к усложнению и психологизации фольклорно-жанрового первоисточника, что приводит к его переосмыслению или деформации (нередко с чертами гротеска). Авторская интерпретация фольклорного текста, как правило, строится на синтезе нескольких предельно контрастных жанров, в результате чего рождается художественный образ, не укладывающийся в рамки фольклорной поэтики.

Претворяя фольклорный жанр в контексте духовной музыки, автор стремится *сохранить* первоначальную семантику фольклорных прообразов, поскольку в сакральном пространстве фольклорный первоисточник выступает как *знак национального*. Синтез различных фольклорных жанров не приводит к выходу за пределы фольклорной поэтики, поскольку объединяются жанры или жанровые признаки, взаимодействующие в реальной народно-песенной практике (например, духовный стих и плач в «Русских страстях» А. Ларина, «Покаянии» В. Калистратова).

Таким образом, сочинения, появившиеся на рубеже XX–XXI столетий, свидетельствует не только об интересе композиторов к фольклору, но и о возникновении *новых* тенденций в претворении фольклорных жанров в русской хоровой музыке.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Григорьева Г. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века: 50–80-е годы. – М., 1989. – С. 18.

² Там же. – С. 133.

Жоссан Наталья Юрьевна

кандидат искусствоведения, доцент
кафедры теории музыки
Уфимской государственной академии
искусств им. Загира Исмагилова





Т. И. КАЛУЖНИКОВА

Уральская государственная консерватория (академия)
им. М. П. Мусоргского

УДК 78.03(2)

МУЗЫКА СРЕДНЕУРАЛЬСКОЙ СВАДЬБЫ: СТРУКТУРНЫЙ АСПЕКТ

Музыке как одному из символических языков (кодов) традиционного свадебного обряда принадлежит важная роль в организации ритуальных «плана содержания» и «плана выражения». В среднеуральской свадьбе¹ этот код включает причитания (групповые, сольные) и песни. Его рассмотрение в структурном аспекте предполагает, во-первых, анализ грамматик (ритмика, лад, фактура, синтаксис), типичных для причётных и песенных музыкально-поэтических текстов (*парадигматика*), во-вторых, – закономерностей функционирования этих текстов во временном развёртывании ритуала (*синтагматика*).

§ 1. Парадигматика музыкального кода: причитания

Значимым элементом музыкального кода среднеуральской свадьбы являются *групповые причитания*. Местное наименование коллективных голошений – «песни». Они поются представителями стороны невесты: невестинными подругами, к которым может присоединяться одна приглашённая «вытница», а также – несколькими «вытницами». О самом процессе исполнения говорят: «петь», «выть», «привывать», «взвывать в голос».

Для ритмической организации рассматриваемой причеты характерны формы со стабильными параметрами. Основная часть слогоритмических формул выдержана в двоичной системе счисления (с отношением кратких и долгих слогов 1:2), реже встречаются ритмические формулы с троичным отношением слоговых времен (1:3).

Причётные напевы принадлежат к двум ритмическим типам (РТ), каждый из которых дифференцируется на виды. Подавляющее большинство текстов относится к РТ I – переходной форме, сочетающей признаки сегментированной и цезурированной организации. Основной – сегментированный слой данной

слоговой музыкально-ритмической формы (СМРФ) образуют двуударный тонический стих с формулой 2.3₄.2 и композиционной единицей (КЕ) А, неравномерно сегментированные периоды и стиховые КЕ_{смрф}. Возникновению цезуры внутри периода способствуют: а) достаточно стабильный слоговой объём обеих синтагм (чаще всего 4₅ и 5 слогов); б) их ритмизация типовыми формулами цезурированного ритма; в) увеличение во втором построении счётной музыкальной единицы, что привносит в ритмическую организацию мелодико-стихового периода контраст и способствует разграничению образующих его построений:



По_дни_ми_тесъ, ве_тры бу_йны_ё,

Теми же признаками характеризуется второй вид рассматриваемой ритмической модели (РТ I.2). От первого его отличает присутствие словообрыва в стихотворной клаузуле и усечённый вид заключительно-го ритмического сегмента.

Образцы, относящиеся к РТ II, имеют вторичные ритмические композиции. Формам подобного рода, помимо стабильного положения поэтических ударений, свойственна устойчивая позиция цезуры в стихе и напеве. Благодаря преобразованию начальной четырёхсложной синтагмы в пятисложную за счёт использования союзов, междометий, частиц либо появления словообрыва на заключительном слоге происходит превращение исходного девятисложника в цезурированный десятисложный стих. Мелодический период также делится цезурой на два построения, основу которых составляют слогоритмические формулы, характерные для цезурированных пятисложников:



Ты, сте_на да бе... бе_ло_ка_ме_нна,

Звуковысотному строению² среднеуральских групповых причитаний свойственны следующие признаки. Мелодика может иметь как слоговой (с минимальным распеванием поэтического текста), так и внутрислоговой (с наличием развёрнутых интонационных оборотов, приходящихся на отдельные слоги) строй (термины Е. В. Гиппиуса; см.: [7, с. 155–156]). В местной певческой терминологии подобным видам напевов соответствуют наименования «крутые» и «пологие мотивы». При сочетании в мелодическом периоде признаков сегментированной и цезурированной организации удлинение слоговых времён приходится на вторую его половину, в образцах с цезурированными СМРФ (с вторичными ритмическими композициями) распеты оба звена.

Для рассматриваемых мелодий наиболее характерен вращательный (зигзагообразный) контур, встречается также нисходящий. Их звуковую основу составляют диатонические шести-семиступенные звукоряды, как правило, с субсекундой, иногда – с субквартой. Эпизодически происходит варьирование высоты второй и шестой ступеней шкала.

В местной групповой причете ярко выражен вертикальный компонент лада, базирующийся на двух различных по составу и ладовой функциональности звуковых комплексах. Один включает терцовый ряд звуков, построенный на первой ступени лада, другой – терцовый ряд на второй ступени. Каждый из них представлен в виде двузвучия (3/1, 4/2, 2/II) либо трезвучия (5/3/1, 6/4/2, 4/2/II), при этом в основу отдельного мелооборота может быть положен как один из названных комплексов, так и их отношение. Обнаружение вертикального компонента лада осуществляется главным образом фактурными средствами, то есть с помощью реально присутствующих в многоголосии созвучий.

Все напевы имеют одностиховую форму, при этом соотношение синтаксических структур ритмического и мелодического рядов в них различно. Оно может быть организовано на основе одного из трёх принципов: а) конгруэнтного, подразумевающего совпадение граней обоих композиционных планов (пример № 1), б) полифонического, когда внутри периода СМРФ без его переструктурирования выделяются два либо три интонационных звена, в каждом из которых воплощаются определённый рисунок и ладовая формула (пример № 2), в) субординационного, связанного с подчинением исходного ритмического синтаксиса мелодическому и образованием вторичных композиций³ (пример № 3).

Пример № 1

Групповое причитание девушек, исполняемое в период от просватанья до обручения, когда подруги невесты обходили дворы родственников и получали угощение. Записана в 1984 г. в с. Большая Грязнуха Каменского р-на Свердловской обл. от П. В. Дубровиной, 69 л., Ф. Г. Дьячковой, 67 л., У. Г. Переваловой, 67 л., А. С. Спицыной, 61 г., П. Н. Степановой, 61 г. Нот. Л. Беловой.

Вы_ ше_ я_ бло_ ни_ вы_ ше_ ой_ ку_ дря_ вы_ ё_ ой_ да.

[(5/3/1) – 5/3/1 – (6/4) – 4/2/II – 1]

зигзаг

Пример № 2

Групповое причитание девушек, исполняемое во время расплетения косы. Записана в 1984 г. в д. Гашенёва Барабановского с/с Каменского р-на Свердловской обл. от А. П. Дьячковой, 53 л., Г. Т. Дьячковой, 54 л., А. А. Якимовой, 74 л. Нот. Н. Водяниковой.

Ко_ мне_ бли_ зко, ко_ мне_ (э)_ бли_ зё_ ше_ нько,

[(64) – 64 – (531)] [(42) – 5/3 – (64II) – 5/3/1]

зигзаг зигзаг

Пример № 3

Групповое причитание девушек, исполняемое утром в день венчания, когда невеста будила подруг. Записана в 1972 г. в р. п. Черноисточинск Пригородного р-на Свердловской обл. от Т. А. Зимарёвой, 62 л., А. Ф. Промышленниковой, 65 л. Нот. Н. Водяниковой.

Ой_ да, при_ у_ мо_ лки_ те, гу... гу_ си, на_ мо_ ре,

[3 – (31) – 5/3] [64 – (31) – II]

зигзаг ступенчатое нисхождение

Многоголосный склад основной массы групповых причитаний представляет собой вариантную гетерофонию в классификации Е. В. Гиппиуса. Несмотря на отсутствие значительного контраста между нижней и верхней мелодическими линиями функционального одноголосия, местные жители подразделяют их, называя «толстым» и «тонким» голосами. Встречается двухрегистровая вариантная гетерофония с дублировкой нижней линии в октаву. В единичных случаях имеет место монодийно-гетерофонная организация звуковой ткани.

Местные **сольные** (индивидуальные) **свадебные плачи** по ряду признаков дифференцируются на две группы: первую образуют *речитативные* музыкально-поэтические тексты, вторую – *напевные*. Причитания первой группы, (с «мелодически неопосредованным плачевым интонированием» в терминологии Е. Б. Резниченко; см.: [8, с. 118]) представляют собой экспрессивные голошения невесты либо выступающей от её лица «вытницы», звучащие на фоне группового «вытья». Они произносятся в высокой tessiture (верхний участок первой – вторая октавы) в пограничной между пением и вербальной речью зоне. В качестве артикуляционного эталона выступает *плачевая речитация*,

единицы двух разных периодов – равномерно сегментированного и цезурированного.

Шесть моделей образуют класс *цезурированной ритмики* среднеуральских свадебных песен. В пяти структурах такого рода (РТ XI–XV) силлабические стихи со строением $5_{3,6}+4$, 7_6+3 , $4+3+3$, $6_{7,8}+6_{7,8}$, 7_8+7_8 слогов сочетаются с типовыми цезурированными периодами СМРФ. Многим песням свойственно достаточно активное варьирование стихотворных и слогоритмических цезурированных формул, что сближает их организацию с временниками. К группе цезурированных восьмивременников относится РТ XVI. В образцах, базирующихся на этой модели, подвижность слогового объёма синтагм и рисунков слогового ритма уравнивается постоянством количества единиц счётного времени во всех ритмочайках.

Мелосу среднеуральских свадебных песен присущи все основные закономерности звуковысотной организации, выявленные в напевах групповых причитаний. Фактурной моделью в данном случае также является вариантная гетерофония, в том числе двухрегистровая. Среди мелодических рисунков доминируют зигзагообразные. Звукорядной основой служат диатонические шести-семиступенные шкалы, в которых эпизодически изменяется высота второй, третьей и шестой ступеней. В центрированных ладах главная опора располагается у нижней границы звукоряда. Если в рамках KE_{II} выделяются несколько опор, между ними возникает терцовое, секундовое либо квартовое соотношение. Как и групповой причети, песням свойственно наличие развитаго вертикального компонента лада.

Согласование в песнях ритмического и мелодического синтаксиса обнаруживает либо полное совпадение граней обоих рядов (конгруэнтный принцип; пример № 4), либо относительную синтаксическую автономность каждого ряда (полифонический принцип; пример № 5).

Пример № 4

Сиротская песня, исполняемая невесте-сироте на девичнике во время приготовления приданого. Записана в 1983 г. в г. Полевской Свердловской обл. от М. Р. Дрягиной, Ф. Р. Дрягиной, уроженок п. Краснояр Мариинского с/с Ревдинского р-на Свердловской обл. (сведения о возрасте певиц отсутствуют). Нот. С. Бантурова.

Как у на шей ся ро ти но шки, ой,

[(64) – 53 – (42) – 31 – 31]

нисхождение

Пример № 5

Прощальная песня, исполняемая у невесты на девичнике во время приготовления приданого и в день венца до прибытия поезда. Записана в 1981 г. в р. п. Черноисточинск Пригородного р-на Свердловской обл. от Т. А. Зимарёвой, 71 г., А. Ф. Промышленниковой, 74 л. Нот. Т. Калужниковой.

«Ты, ро ди ма мо я ма мо няя,

[(62) – 53 – (42)] [75 – (42) – 1]

зигзаг *нисхождение*

Суммируя приведённые наблюдения, можно обозначить типовые структурные закономерности среднеуральского свадебного музыкального фольклора: в ритмической организации причитаний и песен это заметное преобладание сегментированных форм; в ладовой организации – опора на диатонические системы с шести-семиступенными шкалами и высотной мобильностью отдельных ступеней; в мелодике – доминирование зигзагообразных контуров; в организации фактуры – использование гетерофонии разных видов.

§ 3. Синтагматика музыкального кода

При рассмотрении названного аспекта свадьбы автор статьи руководствуется идеей о взаимодействии в синтагматике обряда *двух смысловых планов* – инициационного и социально-родового. Первый объединяет семантические линии *инициации невесты, жениха, пары «жених и невеста / молодые»*, второй – *коммуникативно-обменную и межродового перехода невесты* [3, с. 8–12; 6, с. 281]. Эти линии, имеющие трёхфазное строение, включают *фазы* «сепарации – транзита – инкорпорации» (этапы в развёртывании плана содержания ритуала), а каждая фаза – тот или иной набор *эпизодов* (наименьшие структурно-семантические единицы действия).

Свадебные причитания и песни (прежде всего с политекстовыми напевами) как компоненты музыкального кода маркируют ряд эпизодов обряда, тем самым обеспечивая им высокую смысловую значимость и выдвигая их в разряд ключевых сцен. По словам Б. Б. Ефименковой, «набор актов, выделенных музыкальным рядом, образует в свадьбе особый субтекст, который определённым образом интерпретирует ритуал, выявляет его доминантные тенденции» [3, с. 13]. Распределению подобных актов по семантическим планам и линиям горнозаводской свадьбы присущи следующие закономерности.

Наиболее масштабные блоки музыкально маркированных эпизодов характерны для фаз сепарации в линиях инициации и межродового перехода невесты, где сконцентрирован весь массив причитаний местной свадьбы (его дополняют немногие песни – прощальные и комментирующие). Напротив, фазы транзита озвучены минимально: в первой линии исполнением песенного напева отмечена всего одна сцена окривания молодой, а во второй обрядовые музыкально-поэтические тексты вообще не представлены.

Фрагментарно выглядит в уральских материалах звуковая составляющая инициационного перехода жениха (единичные песни-комментарии в двух начальных фазах). В линии совместной инициации невесты и жениха/молодых эпизоды, включающие политекстовые песенные напевы, относительно равномерно распределены по двум первым фазам, в третьей же музыка отсутствует в ансамбле кодов. Достаточно репрезентативна в музыкальном отношении коммуникативно-обменная линия. Здесь центр тяжести приходится на среднюю фазу, где звучат песни-комментарии и величания, крайние же фазы играют второстепенную роль.

Немаловажным фактором в организации синтагматики музыкального кода ритуала является наличие функциональной корреляции между обрядовыми музыкально-поэтическими текстами и акциональной стороной свадьбы. Так, причитания присутствуют только в сценах, доминантную функцию которых составляет маркирование моментов инициационного и социально-родового переходов невесты (утрата ею девьей воли, отделение от родных, подруг, дома). Существенно, что политекстовым напевам причети свойственна обобщённая и вместе с тем глубинная связь с обрядовой функцией, поэтому каждый из них может озвучивать несколько близких по своему назначению эпизодов, тогда как причётные поэтические тексты отсылают к тем или иным конкретным ситуациям.

Координация песен с ритуальным действием осуществляется двумя способами. Первый способ, предполагающий строгую закреплённость музыкально-поэтического текста за определённым эпизодом обряда (например, прибытие поезда в дом невесты перед венцом, окручивание новобрачной, встреча молодых после венчания и т. д.), в отдельных случаях – за парой функционально тождественных сцен, типичен для песенных комментариев. При втором способе соотношению песен с акциональной сферой присуща большая свобода (например, прощальные звучат при подготовке невестинного приданого в период от просватанья до обручения и в день венца, когда невеста с подругами сидят за столом в ожидании поезда; величальные – на свадебных вечерках и во время многочисленных застолий).

Звуковому наполнению разных семантических рядов обряда присуща своя специфика. Инициационный и межродовой переходы невесты отмечены

широким кругом музыкально-поэтических текстов, среди которых доминируют групповые причитания и сольные плачи, маркирующие фазу сепарации. Немногочисленным прощальным песням, функционально и стилистически родственным причети, а также песням-комментариям принадлежит эпизодическая роль. В остальных семантических линиях – инициации жениха, совместной инициации жениха и невесты / молодых, коммуникативно-обменной музыкальный код включает песенные комментарии и величания.

Наконец, учитывая, что наиболее функционально значимым элементом стилистики обрядовых текстов является их ритмическая организация [3, с. 41–42], напомним сформулированный выше вывод о преобладании в среднеуральском свадебном фольклоре сегментированной ритмики. В линии инициации и межродового перехода невесты, где центральное положение занимает коллективная причеть, преобладают тексты с *периодами неравномерной сегментации*. Встречаются причитания с вторичными ритмическими композициями, где неравномерно сегментированные периоды выступают в качестве исходных структур. Менее заметную роль играют песенные ритмические структуры с равномерной сегментацией в периодах.

Песням, составляющим музыкальные планы других семантических линий, – инициации жениха, совместной инициации жениха и невесты/молодых, межродового перехода невесты, коммуникативно-обменной, также свойственны преимущественно сегментированные формы, однако, наряду с *неравномерно сегментированными* периодами, в них широко представлены *равносегментные*. На периферии находятся образцы с *цезурированной* организацией, которые принадлежат почти исключительно к коммуникативно-обменной области. Благодаря этому в музыкальном оформлении разных семантических сфер обряда возникает внутренний стилистический контраст, проявляющийся прежде всего на уровне ритмических форм музыкально-поэтических текстов.

Известно сравнение обряда с партитурой: в нём коды функционируют подобно оперным, хоровым либо оркестровым партиям. Присутствие музыки привносит в эту партитуру, помимо других моментов, яркую эмоциональную окрашенность и суггестивность, что актуализирует присущие свадебному действу мифопоэтические смыслы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В статье рассматривается музыка традиционного свадебного обряда, бытовавшего у русского населения Средне-горнозаводского Урала в конце XIX – первой четверти XX вв. Материалами исследования послужили фонозаписи свадебного музыкального фольклора, сделанные в 1970–1990-х гг. в 52 фольклорных экспедициях Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского и 2 экспедициях Свердловского областного дома фольклора в 16 районах и городах Свердловской области.

² Основные аспекты структурно-типологического анализа звуковысотного строения фольклорных напевов определены в исследовании: [2].

³ Эти принципы сформулированы в работе: [2, с. 79].

⁴ Понятие «структурный тип» предложено и на примере типа «горы» описано М. А. Енговатовой в статье: [1]. Подчёркивая комплексный характер этого понятия, исследователь включает в его содержание типовые признаки мелодической, ладовой и ритмической форм напева в их взаимной координации.

⁵ Аналогичные наблюдения, касающиеся строения сольных причитаний других региональных традиций, приведены в работах: [4, с. 231; 9, с. 157–162].

ЛИТЕРАТУРА

1. Енговатова М. А. Структурный тип «Горы» в протяжных песнях Ульяновского Заволжья // Традиционное и современное народное музыкальное искусство: сб. тр. / ред.-сост. Б. Б. Ефименкова; ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1976. – Вып. 29. – С. 137–181.

2. Енговатова М. А., Ефименкова Б. Б. Звуковысотная организация русских народных песен в свете структурно-типологических исследований // Звуковысотное строение народных мелодий: (принципы анализа): матер. науч.-практ. этномузыколог. конф. – М., 1991. – С. 49–88.

3. Ефименкова Б. Б. Восточнославянская свадьба и её музыкальное наполнение. Введение в проблематику. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2008.

4. Ефименкова Б. Ритм в произведениях русского вокального фольклора. – М.: Композитор, 2001.

5. Ефименкова Б. Ритмика русских традиционных песен: учеб. пособие по курсу «Народное му-

зыкальное творчество». – М.: РАМ им. Гнесиных; МГИК, 1993.

6. Калюжная В.П. Южносмоленская свадьба междуречья Десны и Сожа: дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2008.

7. Материалы и статьи к 100-летию со дня рождения Е. В. Гиппиуса / ред.-сост. Е. А. Дорохова, О. А. Пашина. – М.: Композитор, 2003.

8. Резниченко Е. Некоторые вопросы интонирования севернорусской причеты // Фольклорный текст: функция и структура: сб. тр. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1992. – Вып. 121. – С. 116–128.

9. Смоленский музыкально-этнографический сборник: в 2 т. / отв. ред. О. А. Пашина, М. А. Енговатова. – М.: Индрик, 2003. – Т. 2. Похоронный обряд. Плачи и поминальные стихи.

Калужникова Татьяна Ивановна

доктор искусствоведения,
профессор кафедры истории музыки
Уральской государственной консерватории
им. М. П. Мусоргского



Л. А. МНАЦКАНЯН
Краснодарский государственный
университет культуры и искусств

УДК 781.12

К ПРОБЛЕМЕ ОНТОЛОГИИ ЗВУКА В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Феномен звука как объект научного осмысления представлял особый интерес на всех этапах развития философии, физики, математики, теологии, эстетики, мистики, а также музыковедения¹. Звук может во многом определять суть обряда традиционной музыкальной культуры, и поэтому заслуживает особого внимания в аспекте специфики его проявления и функционирования в сакральных действиях. Так, С. М. Толстая отмечает: «Особенностью семиотического языка культуры ... является использование им в качестве культурных символов элементов, имеющих разную природу (субстанцию) и принадлежащих разным кодам: вербальному (языковые единицы), акциональному (ритуальные действия), реальному (предметные символы), музыкальному и т. д. Одним из таких кодов, используемых языком культуры, является звуковой код» [15, с. 9]. Необходимым для расширения представлений о семантических возможностях звука в обряде представляется экскурс в понимание феномена звука в целом, а также в различных традиционных культурах, где, как правило, звук наделён имманентными сакральными свойствами. Полагаем, что именно онтологический подход позволит охватить в целом специфику исторического понимания феномена звука, прояснить его сущность в определённых сакральных действиях и рассмотреть данный предмет как универсальное центральное понятие и концепцию, служащую ключом к постижению законов мирового порядка через язык обряда, являющегося средоточием мировоззренческих устоев носителей традиционной культуры.

Отношение к феномену звука исторически складывалось достаточно динамично. Так, изначально (в культурах архаического типа) звук мыслился как сакральный, самоценный, самостоятельный и целостный элемент, олицетворяющий мировой порядок. Как отмечают исследователи, ещё в период культур архаического типа были разработаны развитые космогонические представления о звуке и звучании как метафизической и символической первооснове универсума. Звук являлся неотъемлемой составляющей пространства обряда и наполнял его определёнными качествами, позволяющими отнести это пространство к «своему» или «чужому», благодаря

чему только *один звук*, без взаимосвязи с другими, формировал семантическое поле целого. Когда же начала выделяться композиторская практика, звук стал пониматься и использоваться в качестве «строительного материала» музыкального произведения и не наделялся никакими специфическими характеристиками и свойствами. Как известно, звучание музыкального инструмента или голоса рассматривается в традиционных культурах, в частности, как голос мифических первопредков и наделяется функцией оберега². Учитывая данное обстоятельство, звук целесообразно рассматривать как уникальный компонент, способствующий своеобразной «интеграции» потусторонних миров, ограничивающий сакральное пространство³, выстраивающий парадигму обряда.

Традиционная культура придаёт средствам музыкального языка особый смысл и свойства, «ломает» стереотипы общепринятого восприятия музыкальных лексем. Так, например, в обрядовой песне «На грязной неделе», исполняемой в период русалий у восточных славян⁴, основным «смыслообразующим» звуком-фонемой представляется звук «у».

На грязной неделе русалки сидели – у!
Раным-рано: ууу!
Сидели русалки на прямой дороге – у!
Раным-рано: ууу!
На прямой дороге, на кривой берёзе – у!
Раным-рано: ууу!
Просили русалки и хлеба и соли – у!
Раным-рано: ууу!
И хлеба, и соли, и горькой цибули – у!
Раным-рано: ууу!⁵

С одной стороны, русалку как бы зовут с целью обратиться к духам предков, с другой, звук «у» направлен на устрашение нечистой силы и используется, в данном случае, как оберег от неё. В затронутом контексте важно замечание Л. Н. Виноградовой: «Приходится констатировать, что по материалам поверий русалки способствуют урожаю злаков, и, одновременно, портят посевы» [7, с. 157]. Здесь же автор приводит интересные факты: «Танцую и качаясь на ветках, они называют

друг друга “кума”, выкрикивают возгласы “Куги-куги!”, “Гу-та-та!”» [там же, с. 161]. Виноградова также ссылается на замечание Д. К. Зеленина, по свидетельству которого русалки могли издавать также звуки кукования: «Ку-ку!»

Согласно утверждению Г. Д. Гачева, гласные звуки координируют пространственно-временной континуум, и именно звук «у» передаёт глубинную, внутреннюю суть какого-либо явления [9, с. 24]. Виноградова констатирует: «Вполне определённый звуковой портрет характеризует образ восточнославянской русалки. Хотя временем её встречи с людьми не обязательно признавалась ночь, однако и в дневное время в ржаном поле, в лесу, у воды незримое присутствие русалок часто определялось по их звуковому поведению. В Полесье оно описывалось следующими глаголами и выражениями: “*русалки гудят*”, “*пищат*”, “*кричат*”, “*хохочут*”, “*гикают*”, “*ихкают*”, “*рогочут*”, *свистят* ... Подобно тому, как менялось поведение русалок, имеющих вид привлекательных девушек или старых уродливых баб, так же могло различаться и их акустическое поведение. Запугивая человека, они ... “гакали”, качаясь на берёзах, а заманивая прохожего в лес или в воду, способны были призывно смеяться, красиво петь, манить чарующим голосом. Пение и музыка в народных поверьях осмысляются как один из *устойчивых акустических стереотипов*, характеризующих поведение нечистой силы. Это значит, что к набору неординарных – странных, таинственных, тревожных, пугающих – звуков (резкие крики, зычный голос, оглушительный свист, хохот, вой, шум, визг и т. п.) носители традиционной культуры причисляют и завораживающие музыкальные звуки [курсив везде мой. – Л. М.]» [7, с. 129–130].

Данный амбивалентный звуковой код⁶, основанный на звукоподражании, проходит процесс «опредмечивания» посредством тембра. *Темброакустическая модель*⁷, свёрнутая до звукового объёма фонемы, порождающая определённый «*акустический образ*» (Ф. Соссюр), создаёт характерное звуковое пространство, в котором на первое место выступает слуховой образ звука – «*вой*» (Л. Н. Виноградова) русалки. Он представляется, в данном случае, как целостная глубинная единица содержания песни, действующая в рамках сакрального пространства обряда. В звуке «у» реализована интонация призыва и отпугивания одновременно. Справедливо отмечает М. Э. Конурбаев: «Роль тембра в передаче смысловых оттенков настолько велика, что в целом ряде случаев сам этот термин стал использоваться вместо устоявшегося и широко принятого термина “*интонация*”, хотя, в сущности, имел практически то же самое значение <...> Описание мелодики голоса (так же как и тембра) имеет в фонетике три стороны: артикуляционную, акустическую и перцептивную (слуховую)» [11, с. 10, 28]. В данном

аспекте фундаментальное значение имеет обоснованное А. Г. Алябьевой терминологическое понятие «*темброформа*», фиксирующее все выше перечисленные стороны проявления слухового образа звука [3, с. 70].

Индивидуальное содержание звукового кода формирует темброакустическая модель, выступающая в качестве парадигматического основания звукопространственной организации звуковой формы обряда. Основную семантическую нагрузку приобретает звуковой эффект, который можно обобщённо характеризовать, как гул⁸, создаваемый посредством резонирования в пространстве определённых звуков. Преобладание тембра над звуковысотным аспектом организации сакрального пространства объясняется тем, что звук в обряде несёт, прежде всего, охранную функцию – он должен способствовать устрашению злых сил, он – оберег от обитателей потустороннего мира. В то же время, с помощью звука осуществляется и контакт с духами предков. Слитность звучания обертонов, характерный для большинства обрядовых магических действий гул с точки зрения семантики может рассматриваться, как воплощение «хаоса». Таким образом, проявление элемента «чужого» в «своей» среде позволяло более непосредственно вступать в контакт с потусторонними мирами.

Как отмечают О. А. Пашина и Е. А. Дорохова, «На западе Брянщины, в обряде, посвящённом рождению младенца, использовалось звуковое подражание рою пчёл. Женщины шли по деревне, и несли над головами большие платки и жужжали, подобно пчёлам» [цит. по: 14, с. 97]. Подобное проявление специфики звукового кода можно наблюдать во многих обрядах перехода у восточных славян: «похороны стрелы», «похороны кукушки», «проводы Масленицы», «борона», «похороны Костромы». В обозначенных сакральных действиях звук представляется особым объектом в семиотическом ряду обрядовых комплексов. Именно он наделён огромным спектром значений и магических функций: в темброакустическую модель «сворачивается» всё звуковое пространство, данная модель берёт на себя функцию денотата обряда, так как образует определённое темброакустическое пространство, основанное на диффузности (С. П. Галицкая) компонентов звукового поля: интенсивность, долгота, частота колебаний.

Принципиальная незамкнутость сферы традиционной культуры открывает огромный потенциал к изучению различных сторон её воплощения. Как полагает К. И. Южак, «тембр есть самостоятельная лексема музыкального языка, которая может трактоваться не только в звуковысотном, но и во временном, темброво-артикуляционном, громкостном аспектах» [цит. по: 3, с. 79]. Темброакустическая модель в качестве парадигмы звуковой формы

обряда может вбирать в себя феномен тембра как самостоятельной единицы, раскрывающей глубинные мифопоэтические основания сакрального действия. Не претендуя на полноту выводов по затронутой проблеме, выразим мнение, что изучение некоторых лингвистических закономерностей звукообразования является неотъемлемой частью анализа звуковой формы сакрального действия, а именно – тембракустической модели определённого обряда. В данном контексте особо важными представляются идеи Ф. Соссюра, А. А. Потебни,

М. Э. Конурбаева, Г. Л. Пермякова, Б. Н. Путилова и других лингвистов, изучающих проблемы звукового воплощения языка. Перспективным, по всей вероятности, является подход, позволяющий обнаружить, казалось бы, скрытые лингвистические закономерности реализации тембракустической модели обряда: каким образом специфика произношения текста песни на уровне отдельных фонем, слогов, слов, и даже фраз, наряду с «мелодическим» интонированием, способствует становлению звуковысотного пространства.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Звук как физический феномен изучается музыкальной акустикой. Её развитие связано с именами Пифагора, Конфуция, Боэция, Ибн Сины, Дж. Царлино, В. Галилеи, Ж. Ф. Рамо, Л. Эйлера, Г. Ома, Г. Гельмгольца, К. Штумпфа, В. Келера, а также Н. А. Гарбузова. Музыковедение XX века активно обращается к проблемам звука в различных контекстах. Учёные-музыковеды рассматривали вопросы звука как в контексте академической традиции, так и сравнительного музыковедения. Среди них: Э. Е. Алексеев, А. Г. Алябьева, Б. В. Асафьев, Е. В. Герцман, И. И. Земцовский, Дж. К. Михайлов, Е. В. Назайкинский, Г. А. Орлов, В. Н. Холопова, Ю. Н. Холопов, Т. А. Чередниченко и др. Современные исследователи – музыковеды, философы, культурологи, как отечественные, так и зарубежные, – изучают звук как многоуровневый, сложный музыкальный феномен. Музыкальный звук на сегодняшний момент осмыслен учёными как акустическое явление, а также как средоточие определённого смысла. В данном контексте заслуживают внимания труды зарубежных музыковедов Х. Г. Эггебрехта (Eggebrecht H.- N. SinnundGehalt. Wilhelmshaven, 1979), Э. М. Хорнбостеля (Hornbostel E. M. Von Tonart und Ethos. Lpz., 1986). Особое значение имеет труд Э. Курта «Основы линейного контрапункта», где автор обосновывает понятие звука в качестве сложного явления, зарождающегося в глубинах психики человека, и представляющего, таким образом, характерную психическую энергию.

² Подробнее о магических свойствах звука в традиционных культурах см. работы Т. А. Агапкиной, Л. Н. Виноградовой, Е. Е. Левкиевской, С. М. Толстой и др.

³ Ощущение пространства непосредственно связано с такой неотъемлемой его категорией, как объём. Если в классической академической музыке ощущение объёма звучания достигалось своего рода «перспективой», реализованной посредством контраста фон/рельеф, то в традиционной музыкальной культуре ощущение объёма звуковой ткани достигается тембральным насыщением звукового пространства. В соответствии с законами акустики, сила звука непосредственно зависит от качества звукоподдачи (звуковой энергии), определяющей степень динамической насыщенности звука. Это обуславливает, в том числе, и границы сакрального пространства. Так, Н. И. Толстой отмечает: «Граница слышимости голоса создаёт защитный магический круг» [16, с. 103]. Согласно исследованиям Э. Е. Алексеева, раннефольклорному интонированию свойственно преобладание тембра (тембровое поглощение звуковысотного параметра). Частично объяснить этот факт могут данные, приводимые М. Г. Арановским: «Звук, воспринимаемый со стороны его высоты, даёт менее точное представление о своём пространственном положении, нежели звук, характеризующийся главным образом тембром» [4, с. 260–261].

⁴ Русалии отмечались, главным образом, по Пятидесятнице, или в Иванов день. Первое упоминание о русалиях встречается, по свидетельству исследователей, ещё в средневековых источниках XII века. В славянских традициях обряды и праздники с названием «русалии» по материалам XVIII–XX вв. не зафиксированы, но почти повсеместно известно название «русальная неделя» по отношению к периоду, предшествующему Троице. У восточных славян к русальной неделе приурочен обряд «проводы русалки» («изгнание русалки» или «похороны русалки»), известный на территории южнорусских областей и восточного Полесья. Группа девушек рядила «русалку» (могла быть антропоморфная кукла, или же человек), надевала на неё венок или много венков (часто полностью увешивали зеленью), и выводила ряженую за село, в ржаное поле или к реке, на кладбище. Там с «русалки» срывали венки, бросали их в воду, костёр, за ограду кладбища и разбегались, чтобы «русалка» не могла догнать и навредить. Интересным представляется тот факт, что русалка мыслилась в качестве злого духа, тем не менее, призывая её, обращались за помощью к духам предков с целью повышения плодородия земли, вызывания дождя. Так, Л. Н. Виноградова пишет: «Все исследователи отмечали невозможность однозначно определить место обитания русалок: это вода, деревья, ржаное поле, конопля, перекрёстки дорог, лес, кладбища, болото» [7, с. 152]. Подробнее о русалиях и родственных им мифологических концептах см. работы А. Н. Афанасьева, Л. Н. Виноградовой, В. Е. Гусева, Д. К. Зеленина, Л. М. Ивлевой, Г. И. Лопатина, В. Я. Проппа, И. В. Пчеловодовой, И. А. Седаковой и др. Об этимологии слова «русалка» см. словарь М. Фасмера [17, с. 520].

⁵ У древних славян берёза связывалась с душами умерших – отсюда амбивалентное отношение к ней: почитание в качестве символа предков и характеристика как «нечистого» дерева. В ветвях берёзы обитают русалки, но вместе с тем берёзовые ветви – один из самых распространённых у славян оберегов. Берёзовые ветви преграждали нечистой силе путь в жилище человека. Также берёза – Мировое Древо; олицетворение дождя, душ умерших, нечистой силы и плодородия [18, с. 69–71].

⁶ Как отмечает Н. С. Гуляницкая, понятие музыкального кода, как и других видов кодов, введено У. Эко. Подробнее об этом см.: [10, с. 95].

⁷ Впервые данное понятие предложено автором настоящей статьи.

⁸ Обоснование таких звуковых характеристик, как «гул», «свист», «шипение» с точки зрения физики звука изложено в работе И. А. Алдошиной [1].

ЛИТЕРАТУРА

1. Алдошина И. А. Электроакустические измерения и оценка качества звучания: учеб. пособие. – СПб.: Гос. ун-т телекоммуникаций им. М. А. Бонч-Бруевича, 1998.
2. Алексеев Э. Е. Раннефольклорное интонирование. Звуковысотный аспект. – М.: Сов. композитор, 1986.
3. Алябьева А. Г. Традиционная инструментальная музыка Индонезии в контексте мифопоэтических представлений. – Краснодар: КГУКИ, 2009.
4. Арановский М. Г. О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений // Проблемы музыкального мышления. – М.: Музыка, 1974. – С. 260–261.
5. Бонфельд М. Ш. Музыка: язык, речь, мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства. – СПб.: Композитор, 2006.
6. Бычков Ю. Н. Парадигматические и синтагматические отношения в ладовой организации: методическая разработка для слушателей ФПК / ГМПИ им. Гнесиных. – М.: 1990.
7. Виноградова Л. Н. Народная демонология и мифо-ритуальная традиция славян. – М.: Индрик, 2000.
8. Галицкая С. П. Теоретические основы монодии. – Ташкент, 1981.
9. Гачев Г. Д. Космо-психо-логос. Национальные образы мира. – М.: Академический проект, 2007.
10. Гуляницкая Н. С. Методы науки о музыке. – М.: Музыка, 2009.
11. Конурбаев М. Э. Стиль и тембр текста: учеб. пособие. – М.: Макс Пресс, 2002.
12. Орлов Г. А. Дерево музыки. – СПб.: Сов. композитор, 2005.
13. Плотникова А. А. О символике свиста // Мир звучащий и молчащий: семиотика звука и речи в традиционной культуре славян / отв. ред. С. М. Толстая. – М.: Индрик, 1999. – С. 295–305.
14. Усачёва В. В. Роль звукоподражаний в обрядовой практике славян // Там же. С. 85–105.
15. Толстая С. М. Звуковой код традиционной культуры // Там же. С. 9–17.
16. Толстой Н. И. Магическая сила голоса в охранительных ритуалах // Голос и ритуал. – М.: Наука, 1995. – С. 103–106.
17. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка / пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачёва; ред. Б. А. Ларина. – 2-е изд. – М.: Прогресс, 1986. – Т. 3.
18. Шапарова Н. С. Краткая энциклопедия славянской мифологии. – М.: Астрель; Русские словари, 2004.

Мнацаканян Людмила Александровна
 специалист отдела по связям с общественностью
 Краснодарский государственный университет
 культуры и искусств



Б. Х. БОРЛЫКОВА

*Калмыцкий институт гуманитарных исследований
Российской академии наук*

УДК 781.1

**ИЗ ИСТОРИИ СОБИРАНИЯ И ИЗУЧЕНИЯ КАЛМЫЦКОГО
МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА (XIX – начало XX вв.)**

Записи и публикации калмыцкого музыкального фольклора начали осуществляться в начале XIX века. Однако это не была ещё целенаправленная работа по собиранию и переложению на ноты музыки калмыков. Отдельные разрозненные образцы мелодий находятся в различных музыкальных журналах и книгах по этнографии. Так, первые известные нотные записи осуществлены Иваном Викентьевичем Добровольским, учителем музыки Астраханской гимназии, капельмейстером хора преосвященного Анастасия (Братоновского). С 1816 по 1818 годы И. В. Добровольский издал 8 тетрадей песен различных народов, живущих в Астраханской губернии¹. Ввиду отсутствия информации о существовании в России до 1816 года подобного рода изданий «*Азиатский музыкальный журнал*» считают первым в России периодическим музыкально-этнографическим журналом. Музыковед Н. М. Луганский пишет: «Это издание явилось первым образцом русской нотной литографии. Важно отметить, что Добровольский сам сконструировал литографский станок и, используя местные материалы для литографского камня, организовал оригинальную камнепечатню»².

Интересна история создания «Азиатского музыкального журнала». Мысль об издании музыкального журнала возникла у Добровольского в начале 1816 года. В марте 1816 года Директор Астраханских училищ Храповицкий обратился к губернатору с письмом, в котором сообщил, что цензурный комитет Казанского университета разрешил Добровольскому издавать журнал, цензором которого назначается Храповицкий. Спустя четыре месяца в «Казанских известиях» от 26 июля 1816 года появился проспект журнала: «Астраханской гимназии учитель музыки Иван Добровольский, с позволения Императорского Казанского университета цензурного комитета, будет издавать в сем году в Астрахани музыкальный журнал под названием “Азиатский”, в коем будут помещены разные армянские, персидские, индейские, горские, киргизские, чеченские, грузинские, татарские, калмыцкие, хивинские, бухарские, черкесские, кабардинские, казацкие, ногайские, лезгинские, туркменские песни, пляски, которые будут положены как для фортепиано, так и для полной музыки [видимо, издание партитур и партий. – Б. Б.]; в каждом номере будет выходить по одной тетрадке...»³.

На титульном листе первого номера имеется надпись: «Азиатский музыкальный журнал, издаваемый Иваном Добровольским. № 1. Астрахань»⁴. На оборо-

те заглавного листа находится цензурное разрешение: «Печатать дозволяется с предоставлением в цензурный комитет Казанского университета восьми экземпляров для казённых мест. Астрахань, октября 25 дня 1816 года. Тетрадку сию по препоручению цензурного комитета Казанского университета читал Директор Астраханских училищ Храповицкий».

Из тридцати двух опубликованных в первом номере «Азиатского музыкального журнала» (1 ноября 1816) образцов музыкального фольклора армян, татар, киргизов, персов, ногайцев и др., шесть записей отражают музыкальный фольклор калмыков. Это песни: «Маштыкь боодо» («Маштг бор») или «Сомь хамартай пранцузь» – песня об Отечественной войне 1812 года; «Мазань богатырь», «Далма богатырь» – о калмыцких богатырях; «Батырь Тара» – вечерняя молитва, которой призывают спать бурхана; «Хавчихсынъ хондо галонъ» и «Хабъ хара моринду» – плясовые песни. Н. М. Луганский отмечает: «Избранные народные напевы он гармонизовал в духе своего времени, опираясь на общеевропейские нормы ладогармонического мышления. При этом Добровольский часто прибегает к унисонному изложению или простейшей фортепианной фактуре, тщательно сохраняет ритмическое своеобразие мелодики, народные лады, кадансирование на различных ступенях лада. В песнях Добровольского мы видим своеобразное использование органного пункта, элементы подголосочной полифонии, разнообразную мелизматику, полиритмию»⁵.

Необходимо подчеркнуть, что «Азиатский музыкальный журнал» – единственный источник, по которому можно судить о музыкальном искусстве калмыков начала XIX века. Опубликованные Добровольским образцы народной вокальной и инструментальной музыки дают если не полное, то разнообразное и достоверное представление о национальном песенно-инструментальном искусстве калмыков.

В 1834 году Н. А. Нефедьев в этнографическом труде «*Подробные сведения о волжских калмыках*» из журнала И. В. Добровольского перепечатал нотные записи четырёх произведений⁶. Позже все калмыцкие мелодии (но без аккомпанемента) из этого журнала вошли в сборник С. Г. Рыбакова «*Музыка и песни уральских мусульман с очерком их быта*» (1897)⁷.

Следующими из ранних источников изучения музыкального фольклора калмыков являются записи венгерского учёного *Габорта Балинта* (1844–1913). Российским исследователям алтайских языков хорошо

известны работы Г. Балинта по языку и фольклору казанских татар, монгольских народов. «В 1869 г. Венгерская Академия наук отправила Г. Балинта в Россию для исследования живых угро-финских и алтайских языков, – пишет Г. Кара. – В Петербурге его учителями были Шифнер, Ильминский, Васильев и др. Во время поездки в Казань венгерский исследователь собрал богатый материал по татарскому языку. В Астрахани он исследовал калмыцкий язык, на пути в Монголию – бурятский, а в Урге – халха-монгольский. В сборнике калмыцких текстов, записанных Г. Балинтом в 1871–1872 гг. в Астрахани от учеников калмыцкой школы с помощью калмыков – преподавателя Шамбы и школьного врача Манжин Савгара, – имеются следующие материалы: Хальмг күүндэн “Калмыцкие разговоры” (14 гл., л. 1–8), Тээлхтэ тууль “Загадки” (23 гл., л. 9–11), Үлгүр «Пословицы» (21 гл., л. 12–13), Йөрәлмүд “Благословения” (2 гл.; л. 14), Дуд “Песни” (16 гл., л. 15–35; всего 344 стиха), Ут тууль “Сказки” (15 гл., л. 36–139)...»⁸.

Перечисленные материалы были опубликованы в 2011 году венгерским учёным *Агнеш Бирталан* в сотрудничестве с фольклористами Калмыцкого института гуманитарных исследований РАН (далее КИГИ РАН) *Тамарой Горяевой*, *Басанговой* и *Баиртой Басанговой* Горяевой в сборнике «*Kalmyk folklore and folk culture in the mid-19-th century*» в Будапеште⁹.

В данном сборнике изданы тексты шестнадцати калмыцких народных песен. По содержанию они относятся к лирическим, исключение составляет историческая песня о князе Церен-Жаб Тюмене (12 песня). Балинт сопровождает свои записи венгерским переводом и, кроме того, даёт тексты песен на латинской графике.

В научной библиотеке КИГИ РАН хранятся копии пяти песен с нотами («Чиигтнь урһсн», «Номһн бор», «Шикртэ нуурин көвэд», «Захан хурвн гермүдт», «Бәрм иштэ») из отдельного оттиска «*Balin Gabor Keleti Levelei*» (Будапешт, 1973). Ноты песен приводятся с аккомпанементом. По сведениям А. Бирталан, нотирование названных песен сделал сам Г. Балинт.

В 1902 году собирателем фольклора донского казачества, уроженцем станицы Екатерининской (ныне ст. Краснодонская Белокалитвинского района Ростовской области) Александром Михайловичем Листопадовым составлен сборник «*Калмыцкие народные песни, записанные в Денисовской станице Сальского округа*». Рукопись этого сборника песен обнаружена современным исследователем калмыцкого музыкального фольклора, кандидатом искусствоведения В. К. Шивляновой в архиве Института русской литературы РАН¹⁰.

А. М. Листопадов явился первым русским исследователем, собравшим и расшифровавшим целый ряд калмыцких народных песен, бытовавших на Дону. Рукопись его нотных расшифровок ценна тем, что представляет в большей своей части песни, нотированные с фонографических валиков. В аннотации Фольклорной комиссии Института этнографии АН СССР 1939 г. на все собранные и нотированные донские песни, в том числе

и калмыцкие, о качестве работы Листопадова сказано: «... записи первоклассные как в отношении записи самого напева, так и передачи народного многоголосия»¹¹.

Из двух разделов записей Листопадова, содержащих 29 песен, две – танцевальные мелодии.

Восемнадцать песен из записей Листопадова 1902 года, представляющие наибольшую историко-культурную ценность музыкального фольклора калмыцкого народа, были опубликованы В. К. Шивляновой в сборнике «*Из истории русской фольклористики*» (СПб., 1999, вып. 4–5, с. 541–560). Её статья «Калмыцкие песни, записанные в Денисовской станице Сальского округа в ноябре 1902 года» с разрешения автора была перепечатана в 2002 году П. Э. Алексеевой в кратких исторических очерках «Богшрахинский аймак и богшрахинцы».

О труде А. М. Листопадова В. К. Шивлянова пишет следующее: «В собирательской работе Листопадов никогда не отделял текст от напева. Фиксируя “текст на музыку” (при пении), Листопадов воспроизводил особенности диалекта донских калмыков как лексические, так и фонетические. Не допуская “олитературирования” текста, он сохранял характерные повторы слов, словообрывы, междометия, дополнительные слоги и звуки, употребляемые в распевках протяжных песен ... В осуществлении переводов на русский язык текстов песен большую помощь Листопадову оказал учитель приходского училища в станице Кутейниковской Даланта Шалбурович Гечинов. А. М. Листопадов включил в сборник песни, различные по жанру и мелодическому стилю. В первой его части преобладают старинные протяжные песни – ут дуд. Лишь пять песен этой части сборника составляют песни с регулярной метрической организацией, то есть “короткие песни”»¹².

В 1909 году учёный, востоковед и музыковед А. Д. Руднев собрал все публикации калмыцких мелодий, имевшиеся в различных описаниях путешествий, письмах миссионеров, музыкальных журналах, и, дополнив их собственными записями, поместил в статье «Мелодии монгольских племён»¹³. В статью включены семьдесят три калмыцких напева. Калмыцкие мелодии Руднев разделил на три группы: 46 песенных напевов, 16 наигрышей и 8 древних мелодий. Среди них нами выделены 16 плясовых мелодий: «Хара ланка бұшмүд» («Бешмет из чёрной нанки»), «Шара чиктэ хөн» («Овца с жёлтыми ушами» – это современная мелодия «Шарка-Барка»), «Андгарин-бакши» («Присяжный бакши»), несколько мелодий дербетов и др. Перед нотными образцами калмыцкого музыкального фольклора автор делает общее замечание: «Многие танцы могут петься, и к ним есть слова. Но при исполнении их на инструменте (балалайке или скрипке) мелодия повторяется и в небольших пределах варьируется на все лады, получают поэтому различные комбинации в счёте»¹⁴. К каждой мелодии Руднев даёт комментарий, в котором указывает имя информанта, название мелодии и приводит краткую аннотацию содержания текста. Так, например, сообщается, что песня-танец «Шар чиктэ хөн» была записана в 1906 году от студента

Военно-медицинской академии Эрэнджена Даваева, что в песне говорится о сватовстве Шарки к Барке.

В связи с определённым заранее объёмом статьи, Руднев ограничивается примерами одной или двух строф текста песен, содержание же песен выносит в приложение. Многие калмыцкие песни записаны Рудневым в нескольких вариантах. По этому поводу в начале статьи автор пишет: «Как во всякой народной музыке, так же и в монгольских мелодиях можно было бы собрать бесчисленное множество вариантов, и, вероятно, многие будут оспаривать правильность приводимых записей, если им данные мелодии хорошо известны от других исполнителей. Каждый исполнитель вносит свой индивидуальный оттенок в исполняемую мелодию. Кроме того, нередко мелодия изменяется под влиянием текста так же, как и текст под влиянием мелодии»¹⁵.

Информантами Руднева были студент юридического факультета Императорского Санкт-Петербургского университета Санджи Баянов, студент Военно-медицинской академии Эрэнжен Даваев, студент юридического факультета Императорского Санкт-Петербургского университета, ученик Санкт-Петербургской консерватории, виолончелист Дорджи Манджиев, студент факультета Восточных языков Императорского Санкт-Петербургского университета Ноха Очиров. В статью «Мелодии монгольских племён» вошли записи И. В. Добровольского (1816), княгини Эльзаты Онкоровны Тундутовой (1897), Г. Й. Рамстедта (1903, 1904), А. Д. Руднева (1904, 1908), материалы экспедиции в станице Денисовской (1902–1903), а также записи студента факультета Восточных языков Императорского Санкт-Петербургского университета Алексея Николаевича Кулькова, который летом 1908 г. совершил поездку с учебной целью в калмыцкую степь Астраханской губернии.

Как известно, Руднев впервые в Калмыцких степях побывал в 1897 г. в Малодербетовском улусе, в имении князя Тундутова – Солянке. Руднев получил собрание калмыцких песен от княгини Эльзаты Онкоровны Тундутовой.

Во второй раз Руднев приехал в Калмыцкую степь в 1904 г. вместе с финским учёным Г. Й. Рамстедтом, который побывал здесь годом раньше¹⁶. Экспедиция была организована Русским комитетом для изучения Средней и Восточной Азии. Местом пребывания исследователи выбрали немецкую колонию-поселение Сарепта, которая находилась у северной границы калмыцких кочевий. В первую поездку к калмыкам Рамстедт записал 22 сказки, 90 загадок, 105 пословиц и свыше 40 песен, около 20 мелодий калмыцких песен зафиксировал на фонографе¹⁷. Результатом второй поездки Рамстедта явилась «богатейшая коллекция собранного лексического и фольклорного материала»¹⁸. В качестве информантов и переводчиков учёным помогали бывшие тогда учениками Астраханской гимназии и реального училища Санджи Баянов, Эрэнжен Даваев, Ноха (Номто) Очиров, Дорджи Манджиев, которые в это время находились в родных улусах на каникулах. В 1906 году студенты Петер-

бургского университета Санджи Баянов и Номто Очиров были приглашены в Финляндию для помощи Рамстедту в расшифровке материалов экспедиций в Калмыкию.

Рамстедт не успел издать записи калмыцких песен. Подготовкой к их изданию занялся финский учёный *Пентти Аалто*. Записанные на старокалмыцкой письменности песни трудно поддавались чтению и толкованию, поэтому П. Аалто обратился за помощью в Калмыцкий комитет Филадельфии¹⁹. Сохранилось несколько его писем по этому поводу, адресованных Санджи Цагадинову²⁰. По предложению С. Цагадинова помощь Аалто в пояснении транскрипции, толковании текстов оказал Шамба Балинов, знаток и ценитель родного языка. Смерть Балинова в 1959 году прервала совместную работу Аалто и Балинова по подготовке записей калмыцких песен Рамстедта к публикации.

Подготовленные П. Аалто калмыцкие тексты песен и их переводы на немецкий язык были просмотрены профессором Н. Н. Поппе, сделавшим ценные замечания и исправления, полезные для публикации. В результате кропотливого труда многих учёных стало возможным появление публикации «*Калмыцкие песни, собранные Г. Й. Рамстедтом*» – *Kalmückische Lieder. Aufgezeichnet von G. J. Ramstedt, bearbeitet und herausgegeben von Š. Balinov und Pentti Aalto. Helsinki, 1962.*

В сборник «Калмыцкие песни» вошли тексты сорока девяти песен на калмыцком языке с их немецкими переводами. Калмыцкий текст дан в транслитерации на латинской графике, с сохранением особенностей калмыцкого языка, с обозначением произношений знаками долготы, мягкости звуков. По содержанию в собрании калмыцких песен Рамстедта имеются песни лирические, бытовые, исторические, религиозные. Так как Руднев и Рамстедт вели записи калмыцких песен совместно, некоторые песни из собрания Рамстедта встречаются в публикации Руднева «Мелодии монгольских племён» (1909). Известно, что во время подготовки статьи Руднева, «Рамстедт передал ему свои записи, наиграл на скрипке калмыцкие мелодии, помогал делать нотную расшифровку»²¹.

Музыкальные записи Руднева и Рамстедта по сей день хранятся в архиве Финно-Угорского Общества в Хельсинки. Финский учёный, профессор Харри Хален прислал копии нескольких образцов нотных записей и текстов песен А. Д. Руднева «Танцы и песни калмыцкого народа»: ноты песен «Бор мөрн тохата», «Босад бәрсн идән мини», «Хар лаңк бұшмұд», «Төгрг цаһан үүричнь», «Маңһдын хөөнә хэрүлһнь», «Шар чиктә хөөнчнь», «Хойр хоңһр мөрн», «Александр II», «Цаһанк» и др., тексты песен «Зурһан арслңга орс носн», «Землянк», «Девдә». В рукописи отмечено, что аранжировка калмыцких песен принадлежит ученику Санкт-Петербургской консерватории по классу виолончели Дорджи Манджиеву.

Говоря о материалах, собранных Рудневым и Рамстедтом, необходимо отметить записи их информанта, калмыцкого учёного *Номто Очирова*, зафиксированные в это же десятилетие (1909, 1910, 1911). Уникальность материала, собранного Н. Очировым, заключается в

том, что он как носитель родного языка представил всю жанровую структуру калмыцкого фольклора (от малых жанров до героического эпоса). Очиров записал свыше восьмидесяти калмыцких народных песен, среди которых имеются также варианты вышеупомянутых произведений. По содержанию это лирические, бытовые, исторические, религиозные песни. В 2006 году материалы Очирова, копии которых хранятся в Научном архиве КИГИ РАН, были переложены на современный калмыцкий язык докторами филологических наук Б. А. Бичеевым, Б. В. Меняевым и изданы в литературно-художественном издании «Живая старина» (Моңг дееж).

В 1921 году В. Д. Беневиным составлен сборник «Калмыцкие песни, собранные в Большедербетовском улусе»²². Беневиный записывал калмыцкие народные песни в трудные годы хозяйственной разрухи и голода, на заре калмыцкой национальной автономии, летом 1921 года. В своем эскизе «О песнях калмыцкого народа» он пишет: «Совершенно неожиданно для себя я здесь, в этих степях, нашёл большой ценности песенный клад».

В сборнике Беневиного содержатся 39 песен и 6 танцев. Песни поделены на две группы: песни «короткие», «выразительные», в которых выражались любовные чувства, и песни «крутые», старинные: длинные, тягучие, протяжные, в которых, по выражению его информанта К. Бадминова, голос «крутится и вверх, и вниз». Именно «крутые» песни и представляли, по мнению Беневиного, главный интерес для калмыцкого народа, как последнее наследие дедов и прадедов, живой фольклорный памятник давно минувших дней, «чудесный песенный дар» седой калмыцкой старины...»²³.

Экскурс в область истории собирания и изучения калмыцкого музыкального фольклора позволил установить, что фольклорные и нотные записи И. В. Добровольского, Г. Балинта, А. М. Листопадова А. Д. Руднева, Г. Й. Рамстедта, Н. О. Очирова, В. Д. Беневиного представляют собой ценный источник по изучению музыкального фольклора калмыков XIX – начала XX вв. В дальнейшем предстоит более глубокий комплексный анализ исследуемых материалов.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Будучи пограничным городом, Астрахань в то время являлась перекрестком, где проходили дороги, связывающие Центральную Россию с Кавказом, Персией, Азией.

² Луганский Н. М. Неутомимый просветитель // Советская музыка. – 1966. – № 12. – С. 53.

³ Цитата даётся с сохранением особенностей стилистики и орфографии оригинала.

⁴ Один из восьми сохранившихся экземпляров «Азиатского музыкального журнала», № 1 хранится в нотном отделе Российской национальной библиотеки Санкт-Петербурга).

⁵ Луганский Н. М. Там же.

⁶ Нефедьев Н. А. Подробные сведения о волжских калмыках [в пер.]. – СПб., 1834.

⁷ Рыбаков С. Г. Музыка и песни уральских мусульман с очерком их быта // Записки Императорской Академии наук. 8 серия. Т. 2, № 2. – СПб., 1897. – С. 301–303.

⁸ Кара Г. О неизданных монгольских текстах Г. Балинта // Народы Азии и Африки. – 1962. – № 1. – С. 161–162.

⁹ Birtalan Agnes. Kalmyk folklore and folk culture in the mid-19-th century. – Budapest, 2011.

¹⁰ Чистовая рукопись А. М. Листопадова «Калмыцкие народные песни, записанные в Денисовской станице Сальского округа в ноябре 1902 г.» хранится в Фонограммархиве ИРЛИ: ФА ИРЛИ, РФ, п. 30, ед. хр. 215, 216, 240–267. Ещё одна рукопись этого сборника – черновой автограф – найдена В. К. Шивляновой в 1988 г. в семейном архиве Бурдуковых в Ленинграде. В отличие от чистовой рукописи, черновая содержит «Приложе-

ние» с текстами песен, их переводами на русский язык и комментариями к последним. Черновая рукопись хранится ныне в Рукописном отделе ИРЛИ: РО ИРЛИ, р. V, кол. 284, п. 1, ед. хр. 1.

¹¹ ГЦММК, ф. 147, № 243.

¹² Шивлянова В. К. Калмыцкие песни, записанные в Денисовской станице Сальского округа в ноябре 1902 года // Из истории русской фольклористики. – СПб.: Дмитрий Буланин, 1999. – Вып. 4–5. – С. 541.

¹³ Руднев А. Д. Мелодии монгольских племен // Сб. в честь 70-летия Г. Н. Потанина. – СПб., 1909. – С. 395–425.

¹⁴ Руднев А. Д. Указ. соч. С. 423.

¹⁵ Там же. С. 421.

¹⁶ Отчет доктора Г. Й. Рамстедта за 1903 год.

¹⁷ Копия аудиозаписей калмыцких песен Г. Й. Рамстедта передана профессором Харри Халеном в фонд фоноархива КИГИ РАН

¹⁸ Луганский Н. М. Финский ученый и Калмыкия // Советская Калмыкия. – 1989. – 25 ноября.

¹⁹ В1943–1957 гг. волжские калмыки находились в ссылке.

²⁰ Письма Пентти Аалто и Санджи Цагадинова 1957–1959 гг. (Научная библиотека КИГИ РАН).

²¹ Луганский Н. М. Записал учёный мелодию // Советская Калмыкия. – 1989. – 7 октября.

²² Рукопись сборника была найдена В. К. Шивляновой в архиве ИРЛИ РАН.

²³ Польская Е. Песне жить вечно // Советская Калмыкия. – 1966. – 17 сентября.

Борлыкова Босха Халгаевна

кандидат филологических наук,
научный сотрудник Калмыцкого института
гуманитарных исследований
Российской академии наук



Э. М. ГАЛИМОВА

*Институт языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова
Академии наук Республики Татарстан*

УДК 78.03.(2)

**ОБРЯДЫ ЗЕМЛЕДЕЛЬЧЕСКО-КАЛЕНДАРНОГО ЦИКЛА
ПЕРМСКИХ ТАТАР**

Культурное развитие того или иного народа на уровне этноса, субэтноса, этнографической группы никогда не протекало в изоляции. При всей самобытности каждой из этих групп между ними присутствует больше сходства, чем различий. Эта общность культурных норм разных этнических категорий вызвана длительным историческим процессом, миграциями, влиянием религиозных систем и т. д. Довольно сложную внутреннюю структуру имеет и татарская этническая общность. Из-за обширности ареала расселения комплексное исследование всех этнографических групп татар, позволяющее судить об их этнокультурной дифференциации, до сих пор ещё не завершено. Наиболее многочисленной этнографической группой среди волго-уральских татар являются казанские татары, подразделяемые этнографом Д. М. Исхаковым на субэтнографические группы – центральные (казанские), чепецкие, пермские, тептяри, оренбургские¹. Объектом нашего исследования являются пермские татары.

Самые первые сведения о региональной дифференциации пермских татар относятся к концу XVI века². Все исследователи на протяжении четырёх веков выдвигали концепцию о разных этнических корнях данной группы. Одни исследователи в выделении подгрупп использовали названия гидронимов, то есть названий рек – Сылва, Ирень, Тулва, Мулянка и т. д. (Г. Н. Чагин, А. В. Черных), другие исходили преимущественно из этнонимов городов, уездов, поселений³. В данной работе мы опираемся на классификацию историков-краеведов Г. Н. Чагина и А. В. Черных, которые исходя из названий рек выделяют в составе пермских татар три этнотерриториальные группы: *муллинские татары, сылвенско-иренские татары, тулвинские татары и башкиры*⁴.

На формирование пермских татар как этнографической группы особенное влияние оказали миграционные процессы, которые произошли после 1552 года (взятие Казани Иваном Грозным) и способствовали проникновению мусульманской религии. Однако новой религии не удалось вытеснить языческие обряды у аборигенов края. В результате возник мусульманско-языческий синкретизм (аналогично христианско-языческому), следы которого нам удалось обнаружить во время полевых исследований в проведении обрядов, в частности обрядов внесемейного функционирования. Этому способствовали, по-видимому, следующие причины.

Во-первых, слишком глубоки были корни языческих обрядов в трудовой практике коренного населения,

занимавшихся издревле земледелием с его устойчивой сезонной периодичностью. Во-вторых, восприятие ислама в разных обществах татарского населения имело свои особенности по причине различия в оценках соотношения этнического и конфессионального. Так, наряду с «книжным» исламом городской феодальной аристократии и интеллектуалов, существовал сельский «народный» ислам, соединивший в себе исламские постулаты с некоторыми народными обычаями и этническими особенностями⁵.

Повседневный труд населения данного региона полностью зависел от природы и подчинялся годовому земледельческому кругу, в результате которого был выработан годичный цикл обрядов. На формирование обрядов аграрного календаря пермских татар оказали влияние различные этнические и религиозные традиции. В этническом плане можно выделить следующие компоненты: 1) финно-угорский, обусловленный как древним аборигенным населением, так и переселенцами из Среднего Поволжья – марийцами, удмуртами; 2) казанско-татарский и башкирский, возникший в результате миграции населения из Среднего Поволжья и Урала; 3) русский, обусловленный более поздним переселением в данный регион. Соответственно они формировались, развивались, бытовали, а некоторые продолжают бытовать в контексте языческой, мусульманской и христианской религий. Именно это обстоятельство сыграло огромную роль в формировании духовной культуры пермских татар, довольно заметно отличающейся от других этнотерриториальных групп татар Волго-Камья.

Начало нового земледельческого года у татар Прикамья (по сведениям А. В. Черных и Р. К. Уразмановой) в отличие от других языческих культур (кряшен, марийцев, удмуртов) отмечался обрядом *Плаушнения* (Благовещение). Он проводился 5–6 апреля, включал многочисленные гадания *тын тыңлау* (слухи слушать), в которых девушки определяли свою судьбу. С этой целью каждая из них выносила на улицу ложку с водой, и по скорости замерзания воды определялось, какая девушка выйдет замуж первой. Аналогичным гаданием восточные и луговые марийцы определяли погоду. По их поверью, незамёрзшая вода в ложке служила запретом выезда на санях⁶. Во время другого гадания девушки возле дома сеяли золу, а утром по следам определяли своё будущее: если обнаруживались следы от лаптей, это означало, что девушка выйдет замуж за бедного; след от валенок сулил

выйти замуж за богатого. Широко распространённым гаданием было определение возраста жениха: девушка должна была выйти в сарай, и в темноте схватить овцу за ногу. По поверью, молодая овца означала замужество девушки с молодым человеком, старая – значит по судьбе ей был предназначен жених на много лет старше её.

У *тульвинских татар* широко бытовал обряд приготовления каши из картошки и муки – *кара ботка* (чёрная каша), *убыр ботка* (каша духов), предназначенные для «ублажения» злых духов. В перечисленных обрядах песенные и инструментальные жанры не использовались.

Дни ледохода пермские татары отмечали несколько дней. Существовали самые различные названия данного обряда: *зен китү* (уход чертей), *боз китү* (уход льда), *боз агу*, *боз таиу* (ледоход), *чир-чор китү* (избавление от болезней). В эти дни народ наряжался, и на мосту в сопровождении гармониста исполнялись такмаки, деревенские и плясовые напевы. Этот обряд продолжает свою жизнь в настоящее время. Во время экспедиции (д. Усть-Турка, Кунгурский района) нами были зафиксированы: *бию такмаклары* (плясовые такмаки), исполняемые на напев песни «Талы-талы» казанских татар, *уен жыры* (игровая) – на современный популярный напев пермских татар «Бер сум – ике сум». Иначе проводится данный обряд в селах Бардымского и Ординского районов: на льдину выставляется чучело, которое отправляют по реке. С ледоходом связывались также приметы будущего урожая: если лёд плохо идёт – урожаем будет плохим.

Перед сабантуем проводили обряд *карга боткасы* (воронья и грачиная каша). Любопытно, что у пермских татар существовали разные значения этого ритуала. «Вороньей кашей» называли сваренные в ведре яйца, собранные для сабантуя, а «грачиновую кашу» (аналогично татарам-кряшанам) готовили в большом котле из собранных продуктов. Это сопровождалось криками «кар-кар» с разбрасыванием приготовленной каши. В настоящее время из этого древнего ритуала сохранился только фрагмент приготовления каши с исполнением игровых песен. Особой популярностью пользуется игровой напев «Иделлэре, күллэре»:

Иделлэре, иделлэре
Волга, Волга,
Иделлэре, күллэре.
Волга, озёра.
Син минеке, мин синеке,
Ты мой, а я твоя,
Димәдем мин элгәре.
В тот раз не сказал я⁷.

Некоторые игровые песни исполняются на популярные напевы такмаков казанских татар, например, записанная нами песня «Алсу алма» исполняется на напев «Әннәгидер генәем».

К весенним обрядам, бытовавшим у пермских татар, можно отнести *май бәйрәм* (праздник мая), кото-

рый отмечался 1 мая. Участниками праздника были в основном дети. Самой распространённой игрой считалось скатывание яиц с горы. Если оно разбивалось, его съедали, если оставалось целым, то продолжали игру. В советское время данный языческий обряд не угас, но его совместили с празднованием Международного дня солидарности трудящихся.

Все эти перечисленные весенние обряды предвосхищали главный праздник *сабантуй*, который на протяжении своего бытования подвергся трансформации. В раннем варианте (почти до конца XIX в.) он проводился до сева. В дальнейшем сложилась традиция отмечать его после сева. В последующем развитии сабантуя отмечался уже дважды: «как сойдёт снег» и после сева. В настоящее время пермские татары проводят *сабантуй* не перед севом, а после завершения посевных работ до начала сенокоса (май-июнь). В некоторых деревнях сроки проведения праздника *сабантуй* приурочивались к ярмарке, которую проводили в соседнем русском селе. Например, проведение сабантуя в д. Татарский Таз Кунгурского района приурочивали к ярмарке в с. Русский Таз, проводимой к Иванову дню. В д. Агафонково перед сабантуем ездили на ярмарку в русское село Большие Уты (Утинская ярмарка – *Ыт базары*), в д. Кашкино – на ярмарку в с. Богородское, которую татары называли *Язгы әри базары* и т. д.⁸

В связи с этим праздником, особенностью музыкального фольклора пермских татар, является сохранение напевов *сөрән жырлары*. Зафиксировать эти напевы нам удалось не в аутентичном бытовании, а в сценической фольклорной интерпретации⁹.

У *сылвенско-иренских татар* такие песни исполнялись только во время сбора подарков (*бүләк жыю*) для победителей состязаний во время Сабантуя. Обряд *бүләк жыю* с исполнением *сөрән жырлары* проводился за день до праздника Сабантуя. Участники обряда сбора подарков заходили во двор и начинали петь. В текстах песен славил хозяев, желали им благополучия, благодарили за подарок:

Сандугачлар сайрый саз жырда
Поют песни соловьи там,
Алтын белән көмеш бар жырда
Где есть золото и серебро
Без жырламыйбыз бик күп жырда
Мы не поём во многих местах
Без жырлыйбыз дус-иш бар жырда.
Мы поём там, где есть наши друзья.
Озон да гна чырышы, ай бүрәнә,
Длинное бревно из хвои
Чаналарга салсаң сөйрәләй.
Положишь в сани, будет волочиться.
Ошбу йеңгәй биргән тастималкай,
Полотенце, отданное снохой,
Муыйннарга салсаң сөйрәләй.
Шею украшает, длина до земли¹⁰.

В этом ритуале принимали участие преимущественно юноши. Один из них – *сөрәнче* – носил специальный шест с 3–4 сучками сверху, на которые нацепляли подаренные полотенца, отрезки материи, платки и т. д. Этот шест в деревнях Агафонково, Бердыкаево называли *сөрән*. Сбор подарков, угощений с исполнением специальных песен являлся одной из отличительных черт сабантуя пермских татар. У *тульвинских* татар в комплекс обрядов сабантуя входил и проводившийся непосредственно после него праздник *жыен* (сбор, сходка). Если в некоторых регионах сабантуя придавалось магическое значение и проводился он до сева в масштабах одной деревни, то *жыен* проводили после весенних полевых работ и (аналогично казанским татарам) в рамках всей округи (например, *Барда жыен*). В некоторых районах *сылвенско-иренских* татар в начале июля проводят *Жиләк жыен* (сбор ягод) с исполнением деревенских и игровых напевов.

Все перечисленные обряды сопровождались исполнением наигрышей на гармонии. Однако исполнительские традиции их отличались. Если у *сылвенско-иренских* татар исполнение приближалось к казанским татарам, то у *тульвинских* татар – к южным удмуртам¹¹.

Летом во время засухи пермские татары совершали обряд вызывания дождя *корбанлык, корбәннэк, корбан чалу*¹², в процессе которого в одних регионах поливали друг друга водой с обязательным купанием в водоёмах, в других – приносили в жертву животных, варили детям кашу из муки и крупы (*яңгыр ботка* – дождевая каша). Данный обряд свойствен и крышанам, в частности крышанам Бакалинского района Башкортостана¹³. Особенностью же проведения данного ритуала у пермских татар являлось обливание водой только девушек. Считалось, что их молитвы, благодаря чистоте и целомудрию, «справедны и скорее будут услышаны пророком».

Обряды земледельческого календаря пермских татар (по примеру православных народов Поволжья) отличаются заимствованием многих русских праздников. Причиной этому послужили активные контакты с русским населением.

В середине лета, 12-го июля, пермские татары отмечали праздник Петров день (*Питрау*). Этот день был связан с определёнными ритуалами: ранним утром собирали травы, а вечером проводили различные игрища. Собранные цветы и травы сушили и лечили ими впоследствии людей и скот. Сохранилось множество народных примет и поговорок, посвящённых Петрову дню, так как его связывали с окончанием лета, подготовкой к сенокосу и жатве: *Төшкә кадәр жәй – төйтән соң көз* (до обеда лето, после обеда – осень); *Питрау утә – жәй утә* (Петров день пройдёт – значит, лето заканчивается); *Питраудан соң кошлар да сайрамый* (После Петрова дня птицы уже не поют); *Питыраудан соң сандугачның теле юкка чыга, уләннәрнең бер таме калмый* (после Петрова дня соловей теряет голос, а трава теряет вкус); *Питрауа кадәр уләннең шифасы чәчкәтә, ә Питраудан соң – тамырда* (до Петрова дня лечебные свойства трав в цветах, после Петрова дня – в корнях) и т. д.

Особенно значимым по погодным приметам и поверьям считался Ильин день (*Иллә көн*), который отмечали 20 июля. По Ильину дню определяли погоду на всю осень: если гроза – осень будет хорошая и долгая, если дождь – короткая и дождливая. До этого дня старались заготовить веники для бани, после проведения обряда уже не разрешалось купаться в реке. С Ильина дня начинали собирать мёд, и в день празднования ходили на мельницу, чтобы изготовить муку из первого урожая пшеницы, затем угощали соседей свежей выпечкой.

Сылвенско-иренские татары в этот день собирали лекарственные травы, особенно цветок *казаяк* (гусиная лапка), расцветавший один день в году и приносящий, по верованиям, счастье и богатство его обладателю. Этот день считался последним днём завершения сенокоса. После работы вечером в поле собиралась молодежь, которая водила хоровод с песенным диалогом, в ходе которого молодой человек выбирал себе девушку для работы с ней во время сенокоса:

Хор:

*Биек тауның башларында
На вершине высокой горы
Печән чаба бабайлар,
Косят сено наши деды
Сезнеке дә үсәр әле
И у вас скоро вырастут
Безнең кебек малайлар.
Такие сыновья, как у нас...
Чалгы яный, яный, яный,
Коса косит, косит, косит,
Печән чабалар шул...
Сено косит...
Печән чаба, чаба, чаба,
Сено косят, косят, косят,
Кызлар сайыйлар шул...
Выбирают девушку...*

Девушка:

*Ал бирермен, гөл бирермен,
Отдам всё розовое и белое,
Кадарсың түшләреңә.
Приложишь к своей груди.
Килми калсаң, йоклап ятсаң,
Если не придёшь или простишь,
Керермен төшләреңә.
Явлюсь к тебе только во сне.
Килми калсаң, йоклап ятсаң,
Если не придёшь или простишь,
Керермен төшләремә.
Явлюсь к тебе во сне¹⁴.*

К осеннему времени приурочивали праздник – *Покров* (*Покрау*). В этот день *тульвинские* татары проводили свой обряд: женщины ходили на реку стирать бельё или только мочить в воде руки. Считалось, что благодаря этому ритуалу руки зимой не будут мёрзнуть.

Во время осеннего обряда гостевания – *эртиле жөрү* (ходить артелью) *сылвенско-иренские* татары исполняли *эртил көе* (артельный напев):

*Берәү, икәү, өчәү, дүртәү,
Раз, два, три, четыре,
Бишәүләп килдек сезгә
Вятером пришли мы к вам,
Алты, жиде, сигез, тугыз,
Шесть, семь, восемь, девять,
Унаулап барың безгә.
Воестером приходите к нам.
Ут(ы)рык эле, ут(ы)рык эле,
Давайте посидим, давайте,
Әле таң булмас эле.
Не настало ещё утро.
Безнең болай утырулар
Наши с вами посиделки
Гөмергә булмас эле.
Не на всю жизнь – это всё временно¹⁵.*

Популярные лирические напевы казанских татар «Мәдинә гөлкәем», «Без дә биек таулар бар», «Шәл бәйләдем», «Күгәрчен-гөрлидер» поются с разными названиями в зависимости от ситуации и места исполнения: *эртил көе* (артельный напев), *авыл көе* (деревенский напев), *урам көе* (уличный напев).

Существовали также сезонные обряды, которые проводились осенью во время забоя гусей – *каз өмә, каз пумич, каз йолку пумич*. После ощипывания гусей парни и девушки отправлялись к реке. На протяжении всей дороги хозяйка втыкала перья в снег с пожеланиями большого выводка гусей на следующий год. После работы устраивали застолье, пели песни, танцевали. По материалам нашей экспедиции определен факт широкого бытования у *муллинской* группы пермских татар песен казанских татар, например: «Сарман жыры», «Зөләйха».

К последним обрядам, завершающим земледельческий год, можно отнести Михайлов день (*Михайла көн*), который проводился 8 ноября. После него начинался забой скота. Периодом установления санного пути считался Николин день (*Никола көн*), затем отмечался Старый Новый год (*Иске Яңа ел*).

Таким образом, пермские татары, несмотря на мусульманское вероисповедание, в календарно-земледельческих обрядах придерживались преимущественно языческой традиции. Православную религию они не воспринимали, хотя и приурочивали некоторые ритуалы к датам православного календаря. Однако это приурочивание также носило языческий характер. Что касается мусульманских традиций, то у пермских татар в наибольшей степени они сказались в обрядах семейного функционирования.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Исхаков Д. М. Татарская этническая общность // Татары. – М.: Наука, 2001. – С. 11–25.

² См.: Дмитриев А. А. Житие св. Трифона Вятского // Критические заметки по истории Перми Великой XVI века. – Пермь, 1893. – С. 13–19.

³ Исхаков Д. М. Расселение и численность пермских татар в XVIII – начале XX вв. // Историческая этнография татарского народа. – Казань, 1990. – С. 6.

⁴ Чагин Г. Н., Черных А. В. Народы Прикамья. – Пермь, 2002. – С. 301.

⁵ Мухаметшин Р. М. Динамика исламского фактора в общественном сознании татар XVI – XX вв. (историко-социологический очерк) // Современные национальные процессы в Республике Татарстан. – Казань, 1994. – С. 102.

⁶ Попов Н. С. О некоторых обрядах и обычаях, связанных с хозяйственной деятельностью марийцев // Из истории хозяйства населения Марийского края. – Йошкар-Ола, 1979. – С. 123–138.

⁷ Записано от Галиевой Сатиры Шаймухаматовны, 1951 г. р. (д. Сужан Бардымского района).

⁸ Уразманова Р. К. Традиционные общественные праздники и свадебные обряды // Пермские татары. – Казань, 1983. – С. 118–119.

⁹ В исполнение ансамбля деревень Агния-Гузи и Верх-Ирень Октябрьского района.

¹⁰ Записано от Назыровой Миннул Сагатдиновны, 1929 г. р. (д. Карьёво Ординского района).

¹¹ Нуриева И. М. Некоторые особенности музыкального стиля обрядовых песен удмуртов Кукморского района // Фольклор и этнография удмуртов: обряды, обычаи, поверья. – Ижевск, 1989. – С. 158–169.

¹² Корбан – жертва.

¹³ Трофимова Г. И. Песенная традиция татар-кряшен Бакалинского района Башкортостана: дис. ... канд. искусствоведения. – Казань, 2009. – С. 27.

¹⁴ Записано от Галиевой Сатиры Шаймухаматовны, 1951 г. р. (д. Сужан Бардымского района).

¹⁵ Записано от Минсальдовой Гадилы Шариповны, 1938 г. р. (д. Усть-Турка Кунгурского района Пермского края).

Галимова Эльмира Мунировна

младший научный сотрудник,
аспирантка отдела театра и музыки
Института языка, литературы и искусства
им. Г. Ибрагимова
Академии наук Республики Татарстан



Л. Ф. ИШМУРЗИНА
Уфимская государственная академия искусств
им. Загира Исмагилова

УДК 781.7

РЕДКИЕ БАШКИРСКИЕ АЭРОФОНЫ УСТНОЙ ТРАДИЦИИ

Башкиры – древнейший этнос Урало-Поволжья, сохранивший в своей культуре множество традиционных музыкальных инструментов.

В хрестоматийной музыкальной этнографии закрепилось мнение, что наиболее характерные башкирские инструментальные наигрыши не имеют строгой метроритмической организации, охватывают широкий диапазон, густо украшены мелизматикой и предназначены для исполнения, в основном, на аэрофоне «курай». Это мнение увязывается с многовековыми традициями проживания башкир на Уральском предгорье, которые воспитали у них восприятие красоты природы, склонность к созерцательности и мечтательности. Вероятно, из-за этого башкиры в литературе описываются как народ, живущий настоящим и довольствующийся тем, что пошлёт ему природа.

Полевая практика последних лет находит достаточно много оснований для расширения этой точки зрения. Уровень материальной культуры башкирского народа и повышенный интерес к своей истории, инспирировали потребность в поиске новых инструментов и реконструкции традиционных. Последовательно были реставрированы щипковая думбыра, затем фрикционный кыл-кубыз; в семью башкирских музыкальных орудий вошли гармонь-тальянка, хромка, баян...

Данная статья посвящена редким башкирским инструментам, входящим в группу флейтовых и язычковых аэрофонов, исследование которых началось только в XXI веке. Это – камыш-курай, таштургай и хорнай.

Камыш-курай – древнейший башкирский аэрофон. Представлен тростниковой разновидностью многоствольной флейты, больше известной в европейской органологии как «флейта Пана» (индекс по Хорбостелю–Заксу 421.112.2). Данный инструмент сравнительно недавно стал предметом изучения¹. Его назначение в башкирской культуре многофункционально. Чаще всего это – детская игрушка, реже – самостоятельное музыкальное орудие. Ботаническое название тростника – «дягиль лекарственный» (*Archangelika officinalis* Naffm.) – многолетнее, высокое (до 3 м) травянистое растение из семейства зонтичных². Произрастает по берегам рек в уреме, в сырых логах, по опушкам сырых лесов, иногда на заболоченных участках³. Башкиры называют его медвежьей травой (башк. – айгу көпшәһе), так как было замечено, что растение охотно поедается дикими бурами медведями. Национальные разновидности «флейты Пана» в виде трубчатых косточек разной длины и диаметра находили в архео-

логических слоях задолго до эпохи железа и бронзы. В Волго-Уральском регионе самая ранняя находка аналогичного инструмента из восьми трубок датируется III тысячелетием до н. э.⁴

Урало-Поволжская «флейта Пана» известна не только башкирам, но и удмуртам и чувашам: «...чувашаи в прошлом называли многоствольные флейты “эвви”, удмурты “чипсон”»⁵. Они отличались друг от друга количеством трубок и использованием материалов: у чувашских инструментов 2–7 трубок, у удмуртов – 3–6 трубок; чувашский эвви изготавливали из сравнительно длинных стволов зонтичных растений – дудника «шана кепсе» (чуваш. : *шана* – муха, *кепсе* – дудка), а у удмуртов стволы-трубки чипсона изготавливали из липовой коры. Ладовые особенности репертуара многоствольных флейт зависели исключительно от ладовых песенных традиций, бытующих у того или иного народа.

Инструмент – сугубо женский, считалось, что эвви, чипсон могут красиво звучать только в исполнении женщин. Период, когда женщинам разрешалось играть на флейтах, у разных поволжских народов был неодинаков. Например, «... чувашаи, как отмечают информаторы, на “эвви” играли летом, во время сенокосов, в поле, в лесу, на деревенских молодёжных гуляньях, на свадьбах. У удмуртов на “чипсоне” было принято играть весной, например, девушки, исполняя различные мелодии, радовались пробуждению сил природы, приходу весны, появлению зелени, цветов и т. д. ...»⁶.

В июне 2010 года в Гафурийском районе РБ (дер. Сайтбаба) нами была обнаружена башкирская разновидность «флейты Пана», сделано описание последовательности её изготовления и предпринята попытка восстановления репертуара⁷. Сохранилась традиция основного приёма традиционного звукоизвлечения: трубка камыш-курая прикладывается к середине нижней губы, и на дальний конец среза подаётся сильная струя воздуха. Искусство опытного исполнителя заключается в экономном расходовании воздуха и извлечении звука особого свистящего тембра.

Зонтичный камыш произрастает практически на всей территории Башкирии. Зафиксированы случаи использования фрагментов высохших камышовых трубок в качестве однотонных музыкальных игрушек, сохранились многочисленные легенды о мистическом происхождении камыш-курая. Оригинальный репертуар инструмента, к сожалению, утрачен, но вряд ли он выходил за пределы двух-пяти мелодических звуков сигнального или подражательного характера.

Камыш-курай в настоящее время используется в аутентичных фольклорных ансамблях. Его простейшее предназначение – имитация звуков природы, пения птиц, чаще всего – кукушки и, в последнее время, – исполнение несложных национальных наигрышей. Количество трубок колеблется от трёх до восьми; максимально известное число – 21, подобный экспериментальный инструмент изготовил мастер В. Шугаюпов в 1983 году (фото 1).

Апробация башкирского камыш-курая проходила в ансамбле «Узорица» кафедры народного художественного творчества Уфимской государственной академии искусств им. Загира Исмәгилова, первоначально в качестве аккомпанирующего инструмента при исполнении игровой песни, записанной в дер. Ахлыстино (Благовещенский район РБ, 1984).

Ниже представлен фрагмент партитуры наигрыша, прошедшего многолетнюю апробацию на концертах, фестивалях и конкурсах (пример № 1).



Фото 1. В. Шугаюпов с камыш-кураем собственной конструкции, 1983 г.

Работа с камыш-кураем в смешанном ансамбле продолжается, начались эксперименты с однородным составом и поиском сольных наигрышей. Первые же итоги показали, что данный инструмент мог существовать в башкирской культуре не только как прикладной звукоподражательный инструмент, но и как сольный и ансамблевый аэрофон с собственным уникальным репертуаром.

Аэрофон «таштургай», в некоторых регионах Башкирии именуемый «һыбызгы»,

сыбызгы» (в переводе с башк. – каменная птица) представляет собой окарину, изготовленную из глины, с 2–3 игровыми отверстиями (индекс по Хорбостелю–Заксу 421.221.42). Часто таштургай изображал стилизованную птицу или непонятного зверька, держащего в руках подобие музыкального инструмента, что косвенно указывало на его древность, уходящую в домусульманский период жизни башкир (фото 2).

Пример № 1

Наигрыш (фрагмент)

Как видно из примера, четыре партии камыш-курая используются в партитуре в традиционном курско-белгородском исполнительском стиле.

В башкирском же национальном репертуаре камыш-курай был применён впервые при разыгрывании такмака «Әйттерәләр» (запись В. Щурова). В партитуре – 3 партии инструментов из 5 трубок, и одна из трёх, думбыра и гзэля (башкирские гусли). Мелодическая партия исполнялась на думбыре, остальные инструменты выполняли аккомпанирующую функцию (пример № 2).

Пример № 2

Такмак «Әйттерәләр» (фрагмент)



Фото 2. Таштургай вятского типа

В настоящее время это – либо звучащие детские игрушки, на которых во время весенних праздников дети и взрослые (в основном женщины) исполняют простую двух-трёхзвучную мелодию свистящего тембра, иногда напоминающую пение птиц. В некоторых случаях таштургай – изделие из печёного теста, напоминающее стилизованное изображение птицы. Перечисленные инструменты с успехом используются в жанровых сценках для имитации звуков пробуждающейся природы и пения птиц. По сохранившимся сведениям, центром изготовления таштургай с XIX века считался Вятский регион Урало-Поволжья. Подобные глиняные

музыкальные игрушки с игровыми отверстиями встречаются не только у башкир, но и практически у всех народов Волго-Уральского региона.

Аэрофон «Хорнай».

Под названием «Хорнай» в башкирской традиционной культуре бытовали несколько аэрофонов, значительно отличавшихся по внешнему виду, звукоизвлечению и функциональности. Отметим два основных типа:

1. Металлическая труба (мундштучная) без игровых отверстий, на которой исполнялись звуки натурального звукоряда.

2. Деревянная, роговая или берестяная разновидность тростевого аэрофона с игровыми отверстиями, которая некоторыми исследователями описывается как «көтөусе хорнай» (в переводе с башк. – пастуший рожок).

Первый вариант хорная (металлический) проиллюстрирован в буклете «Башкирские музыкальные инструменты»⁸ и, судя по изображению, представлял собой сигнальный аэрофон военного назначения. Аналогичный вариант хорная, но уже из бересты (индекс по Хорнбостелю–Заксу 423.111.2), реконструировал башкирский мастер А. А. Латыпов (фото 3). Оригинальных наигрышей для хорная этого типа пока не найдено, но, по всей вероятности, его репертуар состоял из коротких сигналов договорного характера.

О втором варианте хорная есть упоминание в работе исследователя Н. В. Никольского, который описывает его как «рожок башкирских пастухов»⁹. Что это был за инструмент, каков был способ звукоизвлечения, репертуар и исполнительские приёмы, автор не ука-

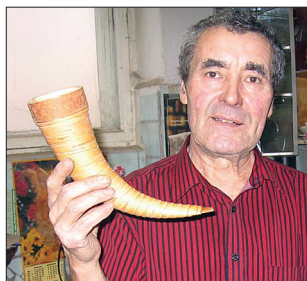


Фото 3. Сигнальный «хорнай» из бересты мастера А.Латыпова (1998г.)



Фото 4. Хорнай разного строя 2-го типа (в центре) мастера А. Латыпова

зывает. Но сам факт использования инструмента как пастушеского сигнального орудия выводит на широко распространённый в России шалмей кларнетного типа (фото 4, в центре) с одиночной тростью и боковыми игровыми отверстиями (индекс по Хорнбостелю–Заксу 422.211.2).

Примерная реконструкция репертуара показала, что на нём возможно исполнение как протяжных, так и скорых башкирских мелодий в амбитусе октавы.

Иллюстрация репертуара хорная строя «G» приведена в примере № 3. Представленный наигрыш прошёл многократную концертно-конкурсную апробацию и хорошо воспринимался как на отечественной, так и на международной сцене¹⁰.

Пример № 3

Бондюг кызы (фрагмент)



Аутентичных пастушеских наигрышей в исполнении на хорная второй разновидности пока не обнаружено. Но в башкирской традиционной культуре они, несомненно, присутствовали, о чём свидетельствует упоминание Н. Никольского о «рожке башкирских пастухов» и возможность удобного исполнения на них многих национальных мелодий.

Хорнай различных видов упоминается в ряде легенд и сказаний. В башкирском кубаире «Заятуляк и Хыухылуу» звучание кыл-кумыза (национального фрикционного хордофона) в свободном переводе сравнивается с аэрофоном «хорнай» (башк. – *кыл-кумызым, хорнайзыр...*).

В некоторых версиях этого кубаира вместо «хорнай» приводятся другие названия, в частности, «зурна», «сурнай», «сорнай», «карнай» и др. Если учесть, что игра на национальных хордофонах неизбежно связана с бурдонированием, то здесь могло быть сравнение с двойным авлосом национального типа. Уфимский мастер Н. Старостин попытался восстановить подобную разновидность зурны (фото 5) и для удобства игры на двойной трости изготовил мундштук из рога по аналогии с Уэльским «pibgorn pibcorn (hornpipe)».



Фото 5. Реконструированная зурна мастера Н. Старостина, 2005 г.

Им же реконструирована одна из башкирских танцевальных мелодий. Как видно из примера, наигрыш удобен для исполнения и звучит, не теряя национально-го колорита (пример № 4).

Пример № 4

Н. Старостин.
Мечетлинский наигрыш



Многолетняя апробация в фольклорном ансамбле «Узорица» показала, что реставрация хорная началась своевременно, инструмент востребован в современной башкирской музыкальной культуре.

Некоторые башкирские музыкальные инструменты дошли до нас в неизменном виде (курай, кубыз), другие были восстановлены по традиционному репертуару и описанию конструкции (думбыра, кыл-кубыз), третьи сохранились в устном народном творчестве без репертуара (камыш-курай, хорнай, таштургай), о многих остались только противоречивые сведения в легендах и сказаниях. Практика показывает, что этноорганологический поиск наиболее эффективен в полевых экспедициях, но открытия возможны в любых направлениях.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Более подробно см.: Рахимов Р. Г. Башкирская народная инструментальная культура: этноорганологическое исследование. – Уфа: Изд.-во БГПУ, 2006; Рахимов Р. Г. Башкирские инструментальные ансамбли устной традиции: этноорганология. – Уфа: Изд.-во БГПУ, 2008.

² См. описание: Климова О. Медвежья дудка курай [Электронный ресурс]. – URL: http://www.auramag.ru/Priroda/Klimova_009.html.

³ См.: Миркин Б. М., Наумова Л. Т. Растения Башкортостана (региональный компонент к разделу «Растения» предмета «Биология»): учеб. пос. – Уфа: Китап, 2002.

⁴ Трубочки из кости неизвестного животного описаны В. И. Яковлевым. См.: Яковлев В. И. Традиционные музыкальные инструменты Волго-Уралья. – Казань, 2001. – С. 75.

⁵ Яковлев В. И. Традиционные музыкальные инструменты народов Среднего Поволжья. – Казань: РНМЦ, 1991.

⁶ Там же. С. 84.

⁷ Подробнее см.: Ишмурзина Л. Ф. Камыш-курай – башкирская флейта Пана // Башкирская этноорганология. История и открытия. – Уфа: Изд.-во БГПУ, 2012. – С.77–106.

⁸ См.: Башкирские народные музыкальные инструменты: буклет. – Уфа, 1989.

⁹ Никольский Н. В. Сборник исторических материалов о народах Поволжья. – Казань, 1919.

¹⁰ Обработка мелодии песни «Бондюг-кызы» в исполнении автора на хорное строя «С» звучала на международных конкурсах «Венский вальс» (Вена, 2011) и «Зимний карнавал в Суоми» (Йамся, 2012), где была отмечена званиями, соответственно, лауреата и дипломанта.

Ишмурзина Лилия Фанировна

преподаватель кафедры

народного художественного творчества

Уфимской государственной академии искусств

им. Загира Исмәгилова



ВЕНСКАЯ АКАДЕМИЯ МУЗЫКИ 2013

Musiklehranstalt Spielstatt,
Kaiserstrasse 10, 1070 Wien
Tel.: + 43 (0) 676 7 603 603
Mail: music@musicacademy.at
www.musicacademy.at

1. МАСТЕР-КЛАССЫ
2. КУРСЫ ДЛЯ ЛЮБИТЕЛЕЙ
3. СЕМИНАРЫ ДЛЯ ПЕДАГОГОВ
4. КРЭШКУРСЫ
5. КОНЦЕРТЫ
6. СПЕЦИАЛЬНЫЕ ПРЕДЛОЖЕНИЯ. ЗАЯВКА.
ОБЩИЕ ПРАВИЛА И ПОЛОЖЕНИЯ

Образовательная программа рассчитана на профессиональных музыкантов, любителей и педагогов, адаптирована для российских участников. В программе мастер-курсов акценты проставлены на изучении малоизвестных или утерянных традиций исполнительства (к примеру, пальцевое туше при исполнении музыки венских классиков, расшифровка свёрнутой записи ренессансных и барочных музыкальных произведений). Любителям предлагается углублённое изучение приёмов ансамблевого бытового музицирования, приносящее не только новые знания, но и удовольствие от совместной игры. В программу курсов включён интенсивный курс (крэшкурс) игры на редких или специфических инструментах (альтовая барочная флейта, укулеле, гемсхорн), а также традиционное австрийское пение – йодль.

Культурная программа подчинена общей идее изучения музыкальной Вены. Разнообразные экскурсии, предлагаемые участникам на выбор, посвящены памятным музыкальным местам и именам австрийских композиторов. Экскурсии проводятся частными дипломированными экскурсоводами на русском языке. К культурной части программы прилагается перечень наиболее ярких концертов и оперных представлений, совпадающих по времени проведения с мастер-классами.

1. МАСТЕР-КЛАССЫ

В дополнение к старой вековой музыкальной традиции Вены собирать на сцене лучших музыкантов-исполнителей в последние годы сформировалась новая, не менее важная – приглашать мастеров с мировым именем для передачи живого опыта, профессионализма и мастерства в форме семинаров, курсов и мастер-классов. Венская музыкальная академия предлагает мастер-классы для профессионалов, студентов и учащихся – детей и взрослых, желающих усовершенствовать себя, свой стиль исполнения по многим специальностям.

Мастер-классы рассчитаны на музыкантов и любителей музыки, имеющих музыкальную подготовку. Участник мастер-класса сможет познакомиться с основами музицирования в различных стилях, с репертуаром австрийских композиторов и традициями венской музыкальной культуры. Вы узнаете и попробуете на практике сценические законы, освоите новые упражнения для усовершенствования техники звукоизвлечения, постановки аппарата, самовыражения и сценического мастерства, а также узнаете много нового об интерпретации произведений.

Мастер-классы проводятся для участников различных возрастных групп: учащихся от 6 до 12 лет; молодых исполнителей от 13 до 18 лет; профессиональных музыкантов от 19 до 25 лет.

В рамках мастер-классов предлагаются индивидуальные занятия и занятия в малых группах (до 6 человек). Участникам мастер-классов предоставляются помещения для самостоятельных занятий, упражнений и подготовок (распеваний), а также возможность концертного выступления и прохождения крэшкурса. По окончании курсов выдаются сертификаты с указанием пройденного курса и количества часов обучения.



2. КУРСЫ ДЛЯ ЛЮБИТЕЛЕЙ

Курс рассчитан на взрослых и детей, не имеющих музыкальной подготовки, а также для начинающих музыкантов и любителей музыки. Целью курсов является поддержка и развитие музыкального вкуса, расширение кругозора и репертуара. Основной задачей ставится не только усовершенствование техники, но и углублённое изучение традиций музицирования в камерном кругу. Помимо индивидуальных занятий и часов в малых группах, музыканты-любители имеют возможность играть в камерных составах с различными исполнителями, для родителей и детей – музицировать в семейном кругу. Участникам предоставляется возможность концертного выступления (по желанию).

По окончании курсов выдаются сертификаты.

3. СЕМИНАРЫ ДЛЯ ПЕДАГОГОВ

Семинары предназначены для преподавателей высших и средних музыкальных учебных заведений, музыкальных школ с целью ознакомления с лучшими дидактико-педагогическими методиками последних лет, с новейшим репертуаром и с секретами успешного преподавания. В рамках семинаров есть возможность обсудить проблемы, получить советы и поучаствовать в открытых форумах, посвящённых решению конкретных профессиональных проблем и задач.

По окончании курсов выдаются сертификаты.

4. КРЭШКУРСЫ

Участвовать в крэшкурсе можно в качестве дополнения к основному мастер-классу (или курсу для любителей), вместо заключительного выступления. В последний день мастер-классов предлагается познакомиться со спецификой игры на традиционных народных и редких инструментах, к примеру, на исландской и барочной флейтах, позаниматься на гемсхорне (рожок), попробовать специфическую укулеле или африканские барабаны, а также австрийскую губную гармошку, спеть на тирольском «йодле» (пение без слов, с чередованием грудных и фальцетных звуков), или каринтийские народные песни (пение на диалекте канон). Крэшкурс позволит познакомиться с музыкальной экзотикой и получить море удовольствия.

По окончании курсов выдаются сертификаты.

5. КОНЦЕРТЫ

Кайзер-зал приветствует всех участников в уютной атмосфере. В качестве заключительной части курса Венской музыкальной академией организуется концерт участников курсов.

6. СПЕЦИАЛЬНЫЕ ПРЕДЛОЖЕНИЯ

В качестве дополнительной программы участникам семинаров и курсов предлагается обширная культурная музыкальная программа. Вы узнаете музыкальную Вену, познакомитесь с коллекцией старинных музыкальных инструментов, посетите Дом музыки, где сами на время станете композитором и дирижёром. Кроме того, у вас появится возможность увидеть замок князей Эстергази и оказаться в атмосфере условий жизни Йозефа Гайдна, посмотреть город, в котором родился Моцарт, и погулять по местам Бетховена, Шуберга, Брамса и многих других великих композиторов.

1.1. МАСТЕР-КЛАССЫ

07. 01. – 11. 01. 06. 05. – 10. 05. 12. 08. – 16. 08.
25. 03. – 29. 03. 05. 08. – 09. 08. 19. 08. – 23. 08.

Фортепиано

Содержание курса: общий интернациональный репертуар.

Подготовка участника: минимум 3 произведения различных эпох и стилей.

Условия для участия: хорошее владение инструментом.
Языки преподавания: немецкий, английский, русский, итальянский, французский.

Профессора: Роберта Пили, Викрам Раджан, Хемма Туппи.

Цена курса: EUR 555.

Джазовое фортепиано

Содержание курса: общий интернациональный репертуар.

Подготовка участника: минимум 3 произведения различных эпох и стилей.

Условия для участия: хорошее владение инструментом.
Языки преподавания: немецкий, английский, русский, итальянский, французский.

Цена курса: EUR 555.

Скрипка

Содержание курса: произведения для скрипки соло, 2-х скрипок, скрипки и фортепиано, классического, романтического и современного периода новоевропейской музыки.

Подготовка: минимум 3 произведения различных эпох и стилей.

Условия для участия: хорошее владение инструментом.

Языки преподавания: немецкий, английский, русский.
Профессора: Леа Биррингер, Густав Крахлер.

Цена курса: EUR 555.

Вокал

Содержание курса: оперное пение, академический вокал, церковное пение, венская оперетта, мюзикл, классические песни, современные и народные песни.

Подготовка участника: минимум 3 произведения различных стилей.

Условия для участия: первоначальная вокальная подготовка или законченное музыкальное образование по классу вокала.

Языки преподавания: русский, немецкий, английский, итальянский.

Профессора: Петра Чибя, Ася Давыдов. Концертмейстер Катерина Василева.

Цена курса: EUR 555.

Виолончель

Содержание курса: произведения для виолончели соло, 2-х виолончелей, виолончели и фортепиано, классического и романтического периода новоевропейской музыки.

Подготовка участника: минимум 3 произведения различных стилей.

Условия для участия: хорошее владение инструментом.

Языки преподавания: немецкий, русский.

Профессор: Константин Карзанов.

Цена курса: EUR 555.



Флейта, блок-флейта, флейта траверсо

Содержание курса: произведения для флейты соло, барочной флейты, блок-флейты, флейты и фортепиано, барочного, классического, романтического и современного периода новоевропейской музыки.

Подготовка участника: минимум 3 произведения различных стилей.

Условия для участия: хорошее владение инструментом.

Языки преподавания: немецкий, английский, русский, итальянский, французский, греческий.

Профессора: Мария Федотова, Димитрис Кунтурас.

Цена курса: EUR 555.

Гитара

Содержание курса: интернациональный репертуар.

Подготовка: минимум 3 произведения различных стилей.

Условия для участия: хорошее владение инструментом.

Языки преподавания: немецкий, английский, испанский.

Профессор: Камило Корреа

Цена курса: EUR 555.

Саксофон

Содержание курса: интернациональный репертуар.

Подготовка: минимум 3 произведения различных стилей.

Условия для участия: хорошее владение инструментом.

Языки преподавания: немецкий, английский.

Профессор: Конрад Вайссенштайнер.

Цена курса: EUR 555.

Камерная музыка

Содержание курса: репертуар венской классической музыки, интернациональный репертуар, ренессансная и барочная музыка.

Подготовка участника: 1 произведение (или часть произведения) венской классики для дуэта или трио (фортепианного, струнного), барочные трио-сонаты, квартеты, кантаты и арии XVII–XVIII столетий (вилотты, фроттолы, шансоны).

Условия для участия: хорошее владение инструментом.

Языки преподавания: немецкий, английский, русский, итальянский, французский, греческий.

Профессора: Густав Крахлер, Леа Биррингер, Мария Федотова, Константин Карзанов, Димитрис Кунтурас.

Цена курса: EUR 555.

2.2. КУРСЫ ДЛЯ ЛЮБИТЕЛЕЙ

07. 01. – 11. 01. 06. 05. – 10. 05. 12. 08. – 16. 08.
25. 03. – 29. 03. 05. 08. – 09. 08. 19. 08. – 23. 08.

Фортепиано

Содержание курса: свободный выбор репертуара.

Подготовка участника: не требуется.

Условия для участия: желание учиться.

Языки преподавания: немецкий, английский, русский, итальянский, французский.

Профессора: Роберта Пили, Викрам Раджан, Хемма Туппи.

Цена курса: EUR 555.

Скрипка

Содержание курса: произведения для скрипки соло, 2-х скрипок, скрипки и фортепиано, классического, романтического и современного периода новоевропейской музыки.

Подготовка: не обязательна.

Условия для участия: первоначальные навыки.

Языки преподавания: немецкий, английский, русский.

Профессор: Густав Крахлер.

Цена курса: EUR 555.

Вокал

Содержание курса: оперное пение, академический вокал, церковное пение, венская оперетта, мюзикл, классические песни, современные и народные песни.

Подготовка участника: минимум 3 произведения различных стилей.

Условия для участия: вокальная подготовка не обязательна.

Языки преподавания: русский, немецкий, английский, итальянский.

Профессор: Петра Чибо. Концертмейстер Катерина Василева.

Цена курса: EUR 555.

Виолончель

Содержание курса: интернациональный репертуар; выбор репертуара свободный.

Подготовка участника: не обязательна.

Условия для участия: любые.

Языки преподавания: немецкий, русский.

Профессор: Константин Карзанов.

Цена курса: EUR 555.

Флейта, блок-флейта, флейта траверсо

Содержание курса: произведения для флейты соло, барочной флейты, блок-флейты, флейты и фортепиано, барочного, классического, романтического и современного периода новоевропейской музыки.

Подготовка участника: не обязательна.

Условия для участия: любые.

Языки преподавания: немецкий, английский, русский, итальянский, французский, греческий.

Профессор: Димитрис Кунтурас.

Цена курса: EUR 555.

Гитара

Содержание курса: интернациональный репертуар; выбор репертуара свободный.

Подготовка: не обязательна.

Условия для участия: любые.

Языки преподавания: немецкий, английский, испанский.

Профессор: Камило Корре.

Цена курса: EUR 555.

3.3. СЕМИНАРЫ ДЛЯ ПЕДАГОГОВ

07. 01. – 11. 01. 06. 05. – 10. 05. 12. 08. – 16. 08.

25. 03. – 29. 03. 05. 08. – 09. 08. 19. 08. – 23. 08.

3.3.1. «Пересечение венских музыкальных традиций и новаторства»

Семинар организован для педагогов фортепианного факультета музыкальных школ, интересующихся новейшими учебными пособиями стран Западной Европы. Семинар состоит из теоретической и практической частей.

Теоретическая часть включает знакомство с общей системой музыкального профессионального и непрофессионального образования в Австрии и Германии, обзор новейших методов и методик преподавания в австрийских и немецких учебных заведениях, требования к вступительным экзаменам в вузы, а также основной перечень австрийских и западно-европейских конкурсов исполнителей.

Практическая часть семинара знакомит с новейшим и популярным западноевропейским детским репертуаром композиторов Австрии, Германии и Швейцарии; с серией изданий, специально посвящённых международным конкурсам исполнителей в Австрии (с акцентом на фортепианный сольный и камерный составы).

Семинар иллюстрирован записями оригинальных авторских исполнений произведений. Также участникам семинаров предоставляются помещения для самостоятельного ознакомления с репертуарными сборниками и выдаются бесплатно приложения к семинару с нотными примерами наиболее ярких пьес (около 400 стр.).

Продолжительность 6 часов.

Профессор: Мария Пишлэгер; Катерина Василева.

Цена семинара: EUR 530.

3.3.2. «Старинная музыка». Практический курс

Расшифровка фроттола, вилотт, фольи и пассамеццо может стать вполне повседневным делом и перейти из чистой теории в увлекательную практику. На примере многочисленных источников барочного и ренессансного репертуара участники семинара овладеют техникой практической расшифровки генерал-баса на фортепиано и чембало.

Семинар рассчитан на преподавателей фортепиано или чембало.

Продолжительность: 6 часов.

Профессор: Димитрис Кунтурас.

Цена семинара: EUR 530.

3.3.3. «Современная фортепианная техника – от приёмов до новейших конструкций»

Чем отличается строение Бёзендорфера от Стейнвея? Как добиться правильного звука для исполнения раннего Шуберта или позднего Бетховена? Для чего нужна четвёртая педаль у рояля? Для какого репертуара она предназначена? Как отработать пальцевое туше в сонатах Моцарта? Что значит венская фортепианная школа исполнения? На эти и многие другие вопросы вы получите ответы на нашем семинаре. Кроме того, у вас появится возможность посетить мастерскую фортепиано и напрямую пообщаться с известными клавиристами мастерами.

Продолжительность: 6 часов.

Профессор: Роберта Пили.

Цена семинара: EUR 530.

4.4. КРЭШКУРСЫ

07. 01. – 11. 01. 06. 05. – 10. 05. 12. 08. – 16. 08.

25. 03. – 29. 03. 05. 08. – 09. 08. 19. 08. – 23. 08.

4.4.1. Укулеле

Укулеле – это миниатюрная четырёхструнная гитара, распространённая на тихоокеанских островах. Наверняка каждый помнит укулеле в руках у Душечки из кинофильма «В джазе только девушки». Укулеле проста в освоении, удобна в путешествиях и приносит много положительных эмоций.

Продолжительность: 2 часа.

Профессор: Камило Кореа.

4.4.2. Гемсхорн

Курс рассчитан на любителей старинной музыки в её экзотической форме. Гемсхорн – это средневековая флейта, сделанная из коровьего рога и по форме резко сужающаяся книзу. Первое изображение гемсхорна относится к 1511 году (Германия). Техника игры на гемсхорне специфическая, отличающаяся от игры на обычной флейте. Очень гармоничен в ансамблевом исполнении.

Продолжительность: 2 часа.

Профессор: Димитрис Кунтурас.



4.4.3. Тирольский йодль

Подобное пение встречается не только в пении пастухов, но и в классической музыкальной литературе (песни Бетховена). Овладеть им может каждый. Крэшкурс поможет овладеть техникой тирольского пения за пару часов.

Продолжительность: 2 часа.

Профессор: Петра Чибо.

Крэшкурсы для участников мастер-классов или курсов для любителей предлагаются бесплатно.

Цена крэшкурса отдельным курсом: EUR 250.

5.5. КОНЦЕРТЫ

5.5. Концерты

Заключительные концерты проходят в Кайзер-зале Клау-виргалереи в последний день мастер-курсов.

6.6. СПЕЦИАЛЬНЫЕ ПРЕДЛОЖЕНИЯ

07. 01. – 11. 01. 06. 05. – 10. 05. 12. 08. – 16. 08.
25. 03. – 29. 03. 05. 08. – 09. 08. 19. 08. – 23. 08.

6.6.1. Экскурсии

1) Музыкальная Вена.

Пешеходная экскурсия по исторической части города. 2 часа.

Собор св. Стефана (Моцарт, Гайдн, Штраус), Грабен (Моцарт), собор св. Петра (орган), Кольмаркт (Гайдн), Хофбург (Габсбурги и музыка).

Цена от 30 EUR.

2) Музей старинных музыкальных инструментов.

2 часа.

История коллекции и музыкальных инструментов, скрипка Моцарта, клавесин Бетховена, рояль Шуберта и др.

Цена для взрослого от 42 EUR; для детей до 19 лет от 30 EUR.

После экскурсии по этому же входному билету можно посетить музей старинных рыцарских доспехов, раскопок города Эфеса и музей папирусов.

3) Дом музыки.

Экскурсия по музею. 2 часа.

Вы посетите сразу три музея под одной крышей: Музей венского филармонического оркестра, Музей звуков “Соносфера” и комнаты великих композиторов венской музыкальной традиции: от Гайдна до Шёнберга и Веберна.

Цена для взрослого от 41 EUR; для детей до 12 лет от 36 EUR.

4) Времена Гайдна. 10 часов.

Рорау – место рождения Гайдна, Айзенштадт – 30 лет на службе у Эстергази, мавзолей Гайдна. Экскурсия в Бургенланд.

Цена от 140 EUR.

5) Зальцбург. 12 часов.

Экскурсия по городам: родине Моцарта, великолепным замкам и иным достопримечательностям.

Цена от 140 EUR.

6) Сказки Венского леса. 4 часа.

Курортный город Баден, связанный с именем Бетховена, Моцарта, Шуберта. Долина св. Елены, монастырь св. Креста.

Цена от 80 EUR.

Все цены указаны на группу от 6 человек.

6.6. СПЕЦИАЛЬНЫЕ ПРЕДЛОЖЕНИЯ

07. 01. – 11. 01. 06. 05. – 10. 05. 12. 08. – 16. 08.
25. 03. – 29. 03. 05. 08. – 09. 08. 19. 08. – 23. 08.

6.6.2. Концертная Вена

Во время проведения мастер-классов проходят следующие наиболее яркие представления и концерты:

Март

1. 03. Музикферайн. Венский филармонический оркестр (Брукнер, Р. Штраус)

2. 03. Государственная опера. «Севильский цирюльник» Дж. Россини

1. 03. Государственная опера. «Воцтек» А. Берга

2. 03. Государственная опера. «Парсифаль» Р. Вагнера

Май

06. 05. Государственная опера. «Волшебная флейта» В. А. Моцарта

Музикферайн. Венский филармонический оркестр (Чайковский, Равель, Бетховен)

07. 05. Оркестр Венской академии. (Моцарт)

Альтенберг-трио

08. 05. Государственная опера. «Травиата» Дж. Верди

09. 05. Государственная опера. «Летучий голландец» Р. Вагнера

10. 05. Государственная опера. «Дочь полка» Г. Доницетти



ЗАЯВКА

1. КУРСЫ

1.2. МАСТЕР-КЛАСС

Фортепиано, джазовое фортепиано, вокал, флейта, блок-флейта, флейта траверсо, скрипка, виолончель, гитара саксофон.

2.2. КУРС ДЛЯ ЛЮБИТЕЛЕЙ

Фортепиано, вокал, флейта, блок-флейта, флейта траверсо, скрипка, виолончель, гитара.

3.3. СЕМИНАР ДЛЯ ПЕДАГОГОВ

3.3.1. Пересечение венских музыкальных традиций и новаторства.

3.3.2. Старинная музыка.

3.3.2. Современная фортепианная техника: от приёмов – до новейших конструкций.

4.4. КРЭШКУРСЫ

4.4.1. Укулеле.

4.4.2. Гемсхорн.

4.4.3. Тирольский йодль.

2. СПЕЦИАЛЬНЫЕ ПРЕДЛОЖЕНИЯ – ЭКСКУРСИИ

Музыкальная Вена, Дом музыки, Музей старинных музыкальных инструментов, Времена Гайдна, Зальцбург, Сказки Венского леса.

3. ВРЕМЯ ПРОВЕДЕНИЯ КУРСА

(без учёта дней заезда-отъезда)

07. 01. – 11. 01. 2013	25. 03. – 29. 03. 2013
06. 05. – 10. 05. 2013	05. 08. – 09. 08. 2013
12. 08. – 16. 08. 2013	19. 08. – 23. 08. 2013

4. ЛИЧНЫЕ ДАННЫЕ УЧАСТНИКА

Имя:

Фамилия:

Дата рождения:

Пол:

Адрес (страна, город, улица, дом, кв.):

Телефон (с доб. кодом страны/города):

Эл. адрес:

Инструмент (если владеет) или регистр голоса:

Опыт игры на инструменте (количество лет):

Музыкальное образование:

Гражданство:

Номер паспорта:

Действителен с ___ по _____

Выдан:

Нужен переводчик (отметить в случае необходимости и указать языки)

5. ИНСТРУМЕНТ:

Инструмент имеется

Просьба предоставить (нужное подчеркнуть)

6. ЖЕЛАЕМЫЙ РЕПЕРТУАР

(указать конкретные произведения и композиторов)

7. КАК ВЫ УЗНАЛИ О НАШИХ КУРСАХ?

интернет

знакомые

учитель

другое:

8. СТОИМОСТЬ КУРСОВ:

Стоимость одного мастер-класса EUR 555. Стоимость одного курса для любителей EUR 555. Стоимость семинара для педагогов EUR 530. Оплата производится переводом на счёт с пометкой “расходы за счёт отправителя” Номер счёта: 31402637008

Индекс / код банка:

43000 IBAN: AT704300031402637008

BIC / SWIFT - Code: VBWATW1

Имя получателя: Musicacademy. Elena Tolstykh

При покупке тура в турагентстве оплата производится вместе с покупкой тура. Возможна оплата в первый день проведения курсов на месте со скидкой – EUR 495.

9. СРОКИ ПОДАЧИ ЗАЯВКИ

Последний срок подачи заявки при наличии визы за 14 рабочих дней до начала курса. Последний срок подачи заявки при заказе визы через турагентство за месяц до даты отъезда.

10. АННУЛИРОВАНИЕ ЗАЯВКИ:

Полная стоимость мастер-класса возмещается в случае невозможности проведения курса по вине организаторов. Возмещается стоимость курса за вычетом 10% в случае аннулирования заявки до истечения срока подачи заявки. После истечения срока подачи заявки стоимость курса не возвращается.

Musiklehnanstalt Spielstatt • Kaiserstrasse 10, 1070 Wien • Tel.: + 43 (0) 676 7 603 603 • Mail: music@musicacademy.at • www.musicacademy.at.

11. ОБЩИЕ ПРАВИЛА И ПОЛОЖЕНИЯ ВЕНСКОЙ АКАДЕМИИ МУЗЫКИ

Заявитель обязуется следовать правилам организации и оплаты мастер-классов. Венская академия музыки оставляет за собой право вносить изменения в программу. Участникам предоставляются помещения для самостоятельных занятий. Участники обеспечивают себя инструментами сами (кроме пианистов), в противном случае обязуются взять на себя расходы за аренду инструмента.

Действительность заявки считается подтверждённой с поступлением полной оплаты курсов.

Все споры, возникающие из данного договора, его несоблюдения, расторжения или недействительности подлежат исключительно юрисдикции Австрии. Место рассмотрения споров по обоюдному согласию определяет надлежащий суд города Вены.

Личные данные не передаются третьим лицам и используются исключительно в организационных целях мастер-классов, курсов и семинаров Венской академии музыки.

С условиями и правилами мастер-классов ознакомлен, связанные с ним обязательства принял.

Доверенным лицом с правом подписания заявки является (если таковое имеется):

Дата, место, подпись

12. ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ИНФОРМАЦИЯ

По всем вопросам за дополнительной информацией просьба обращаться по адресу:

music@musicacademy.at или по телефону +43 676 7 603 603

Актуальная информация о мастер-классах Венской академии музыки содержится на сайте: www.musicacademy.at.

Адрес турагентства, оказывающего визовую и организационную поддержку при покупке тура:

„Cantata“, тел:+43 (0) 720 60 50 11 0

Ирина Туктаева: www.cantata.at

Ссылки для поиска отелей и авиабилетов:

www.booking.com/Wien www.checkfelix.com.

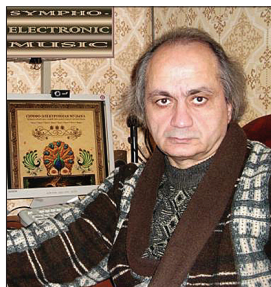


СИМФОЭЛЕКТРОННАЯ МУЗЫКА – ИННОВАЦИОННОЕ НАПРАВЛЕНИЕ В РОССИЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ И ПЕДАГОГИКЕ

Впервые о симфоэлектронной музыке (СЭМ) как о де-факто уже давно существующем, но в строго научном отношении пока ещё документально не зафиксированном и не классифицированном музыкальном жанре в своей статье «Век электронной музыки» (журнал «Звукорежиссёр», 2003, № 6, с. 54–58) заявил российский композитор, музыкальный теоретик и философ Арам Энфи, который и явился основным разработчиком этого весьма актуального и перспективного направления современной музыкальной культуры.

Музыковедческое содержание термина «СЭМ» поэтапно раскрывалось в последующих статьях А. Энфи, а также в его публицистических материалах дискуссионно-полемиического характера и, наконец, в итоговом виде было представлено в статье «Так что же это такое – симфоэлектронная музыка?» (журнал «Музыка и время», 2011, № 4, с. 67–71). А уже в следующей серии статей, затрагивающих целый ряд социолого-философских, психологических, эстетических и других важных мировоззренческих аспектов генезиса и бытования СЭМ, был показан флагманский статус этого жанрового направления, как определяющего магистральный путь дальнейшего развития всей мировой музыкальной культуры. С точки зрения музыкальной педагогики это диктовало необходимость нормативного введения в систему профессионального образования методологически выверенного концепта специализированного преподавания СЭМ-дисциплин.

Именно этой тематике и был посвящён научный доклад А. Энфи «Симфоэлектронная музыка как новая педагогическая дисциплина» (Современное музыкальное образование – 2011: сб. материалов междунар. науч.-практ. конф. / РГПУ им. А. И. Герцена, СПб. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – СПб.: Изд-во РГПУ, 2011, с. 147–149),



Арам Энфи

на основе которого были официально утверждены уникальные (беспрецедентные в мировой педагогической практике) учебные программы модуля/дисциплины «симфоэлектронная музыка», обучение по которым проводится сегодня на кафедре музыкально-компьютерных технологий Санкт-Петербургского института декоративно-прикладного искусства.

Все эти события и факты послужили поводом для написания А. Энфи этапной статьи «Симфоэлектронная музыка – приоритет России» (журнал «Педагогика искусства», 2012, № 3. – URL: http://art-education.ru/AE-magazine/archive/nomer-3-2012/Enfi_21_10_2012.pdf), в которой, кроме всего прочего, говорится о теургической концепции СЭМ как органично ассимилировавшей все наиболее ценные (тембральные, структуральные, психосемантические) достижения и наработки западных пионеров электронной музыки, но построенной на платформе советского и российского музыкознания, прочно освоившего богатейшее наследие русской этической и эстетической мысли и чутко воспринявшего опережающе-инновационную методологию в сфере различных гуманитарных и естественных наук, честь разработки которой принадлежит современным российским учёным.

С начала 1990-х годов авторские образцы СЭМ-произведений стали уже широко демонстрироваться на российском радио и телевидении, на различных международных фестивалях и в глобальной сети Интернет. В частности, масштабный симфоэлектронный опус А. Энфи «Spirit Lap-1» получил высокую оценку профессионалов на Международном фестивале электроакустической музыки «Альтермедиум-03», композиция «Луч Творения» из симфоэлектронной поэмы А. Энфи «Гурджиев» завоевала 1-ю (высшую) премию на IV Международном конкурсе «Музыка и Электроника», а на проводящемся в Санкт-Петербурге Международном конкурсе «МУЗЫКА XXI ВЕКА», в жюри которого входит и А. Энфи, впервые в истории подобных конкурсов учреждена специальная номинация «Симфоэлектронная музыка».

В настоящее время А. Энфи, кроме своей основной преподавательской деятельности, проводит семинары по СЭМ-дисциплинам в Москве и дистанционные семинары для жителей других городов России, в том числе, – для преподавателей электронно-музыкального направления.



Арам Энфи – композитор и исполнитель симфоэлектронной музыки



ИННОВАТИКА В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ



Л. Н. ШАЙМУХАМЕТОВА

*Уфимская государственная академия искусств
им. Загира Исмаилова
Лаборатория музыкальной семантики*

УДК 78.072.1.01

МУЛЬТИМЕДИА НА УРОКАХ В ДМШ

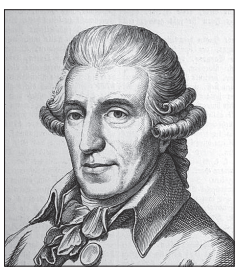
ЙОЗЕФ ГАЙДН

Предлагаемые ниже материалы учебно-методического комплекта, адаптированные для практической работы педагогов в ДМШ, предназначены для исполнения произведений Й. Гайдна в ролевых играх на уроках фортепиано, фортепианного ансамбля (чтение с листа), музыкальной литературы. В комплект входят: методическая разработка, пазлы, отражающие смысловые

структуры фортепианного текста и симфонических партитур, слайд-фильм с видеорядом на музыку «Менуэта» (с карнавальным сюжетом). Также в работе с текстом фортепианных сочинений предполагается использование на уроках видеозаписей оркестрового исполнения финала Симфонии № 96 «Миракль» («Чудо») и Менуэта из Симфонии № 5 (93) «Лондонская»¹.

I. «Чудо-симфония»: клави́р и партитура

(Гайдн. Симфония № 96 «Миракль»)



Й. Гайдн

Добрый, весёлый и жизнерадостный композитор Гайдн, как и другие композиторы его времени, любил писать танцевальную музыку. Он вставлял её в свои симфонии – крупные сочинения для оркестра. Не случайно каждая часть симфонии имела название, в котором был обозначен сразу и темп, и настроение: Allegro,

Presto, Vivace (быстро: весело, лирично, энергично, зажигательно) или Adagio, Andante, Grave, Moderato (медленно: печально, мечтательно, тяжело, умеренно-спокойно). Все симфонии (или отдельные их части) были написаны так, что их легко можно было сыграть на фортепиано в кругу друзей, родных, гостей – то есть, во время домашнего или салонного музицирования.

Фортепиано, за которым работал Гайдн-композитор, не было таким технически совершенным, как современное фортепиано, но оно помогало композитору сочинять и записывать большие партитуры для оркестра в свёрнутом, сокращённом виде. На снимке вы видите фортепиано, на котором Гайдн

играл и сочинял произведения в последние годы своей жизни в Вене.

Свёрнутая (сокращённая) и приспособленная для игры двумя руками на фортепиано запись симфонии называлась «клави́р». Развёрнутая, – записанная для целого оркестра, – имела название «партитура».

Вы видите сокращённую запись пьесы для клави́ра, основанной на фрагменте Симфонии Гайдна № 96 Ре мажор, «Миракль» («Чудо»)². Она выглядит как весёлая танцевальная пьеса для фортепиано.



Фортепиано в Доме-музее Гайдна в Вене

Пример № 1 ВИВАЧЕ Й. Гайдн

Vivace

The image shows a musical score for 'Vivace' by Haydn. It consists of six systems of music, each with a treble and bass clef. The first system starts with a piano (*p*) dynamic. The second system continues with piano. The third system starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The fourth system has piano (*p*) and forte (*f*) dynamics. The fifth system has piano (*p*) dynamics. The sixth system has forte (*f*) dynamics.

Заметим, у этой фортепианной пьесы нет заголовка, специально указывающего на её содержание. «Виваче», выделенное в названии последней части симфонии, – это обозначение быстрого темпа: по-итальянски Vivace значит быстро, легко и весело. Одновременно оно передаёт и соответствующее настроение.

Многие фортепианные пьесы композиторов XVIII века, как и отдельные части симфонии, не имели заголовков, но показанное в них настроение также обозначалось темпом: Адажио (Adagio) – медленно и лирично, Аллегро (Allegro), Престо (Presto) – быстро, активно, зажигательно, Граве (Grave) – медленно, тяжело, трагично. Такие пьесы передают разное настроение и разное содержание. К примеру, пьеса может изображать не только танцующих дам и кавалеров, но и аккомпанирующий танцу оркестр – музыкантов, играющих на различных инструментах, – скрипках, флейтах, гобоях, виолончелях. И тогда пианист, исполняющий эти пьесы, превращает рояль в настоящий оркестр.

Музыканты XVII–XVIII веков легко могли снова развернуть клавир обратно в партитуру, играя его в ансамбле. Любой клавир можно сыграть в ансамбле

и на современном фортепиано (в 4, 6 или 8 рук). Такое исполнение будет напоминать звучащий оркестр, а простые танцевальные пьесы превратятся в настоящие *чудо-симфонии*. Ниже предлагаются несколько вариантов преобразования клавирной записи в одном карнавальном сюжете, но в разных «предлагаемых обстоятельствах» (К. Станиславский).

А что, если...

... фортепианную пьесу «Виваче» (Vivace) сыграть медленно, в спокойном темпе Модерато (Moderato) и развернуть её в партитуру с участием героев при помощи ансамблевой игры в 4 руки? Сцена-диалог может называться «Танцующие дамы приветствуют друг друга». Чтобы без труда найти в нотном тексте границы реплик двух партнёров ансамбля, воспользуемся игрой в пазлы и прорепетируем исполнение нашей партитуры поочерёдным произнесением реплик в указанной артикуляции.

Ключевая интонация всей пьесы – «фигура приседания». Композитор отметил её в тексте лигой в реплике каждого участника танца (см. пример № 2). Сыграйте текст в диалоге двух дам: произнесите реплики-приветствия друг за другом по очереди. Будьте вежливы, не суетитесь, дайте место и время партнёру для его выразительного высказывания (1-я Дама), затем спокойно и выразительно сыграйте свою реплику (2-я Дама)³.

Пример № 2

The image shows a 3x3 grid of musical fragments from the 'Vivace' piece. The top-left cell contains the full first system of the piece, labeled 'Vivace' and 'p'. The other cells contain smaller fragments of the music, illustrating the 'squatting figure' (фигура приседания) marked with a ligature.

В предложенной ниже записи текста (пример № 3) выделите лигой все «фигуры приседания», которые вы только что исполнили.

Пример № 3



Сыграйте пьесу в диалоге с партнёром в новой артикуляции: представьте, что в каждой второй реплике отменяется стаккато, и не один, а оба мотива подчёркиваются лигой. Пронаблюдайте, как изменится содержание мелодии. Каждая Дама продемонстрирует здесь свой характер. Запишите в примере № 4 мелодию в этой новой артикуляции.

Пример № 4



А что, если...

... фортепианную пьесу «Виваче» превратить в «Модерато» и развернуть в оркестровую партитуру, изобразив на рояле звучание разных музыкальных инструментов?

Мы будем репетировать по схеме в 4 руки с участием двух исполнителей-пианистов, выполняя по порядку следующие задания:

1. Разделите представленный ниже фрагмент нотного текста (пример № 5) на «пазлы» самостоятельно – иначе, чем в предыдущем задании. Верхнюю строку текста сыграет 1-й партнёр двумя руками, удвоив мелодию в нижнюю октаву. Так он изобразит звучание мелодии у нескольких скрипок. Нижнюю строку текста (аккомпанемент) сыграет 2-й партнёр, распределив созвучия между левой (бас) и правой руками. Это – аккомпанемент низких струнных инструментов (1-х и 2-х виолончелей).

Пример № 5



2. На основе предложенного разделения партий на мелодию и аккомпанемент сыграйте фрагмент ещё раз, но сделайте для мелодии новую «инструментовку». Сыграйте её поочерёдно правой и левой руками – как бы в диалоге двух скрипок (пазлы примера № 2).

3. На основе примера № 5 сыграйте мелодию с применением приёма регистровки: одной рукой во второй октаве (на октаву выше записанного). Получится так, будто мелодия зазвучала на флейте.

4. На основе примера № 5 разбейте мелодию на два предложения по 4 такта (из-за такта) и сыграйте её поочерёдно левой (такты 1–4) и правой (такты 5–8) руками, как на скрипке и флейте (такты 5–8 играют на октаву выше).

5. Сыграйте мелодию правой рукой в малой октаве, как «на фаготе». 2-й партнёр, исполняющий аккомпанемент, перенесёт свои созвучия на октаву выше (в первую и вторую октавы).

6. Разделите мелодию между «Двумя фаготами». Сыграйте на 1-м Фаготе (такты 1–4) правой рукой в малой октаве, на 2-м Фаготе (такты 5–8) – левой рукой в большой октаве.

Такие чудо-превращения первичного текста можно назвать тембровыми вариациями. Игра в пазлы и ролевая игра (превращение в музыкантов оркестра) помогли нам развернуть свёрнутый клавирный текст – в развёрнутую оркестровую партитуру.

И, наконец, осталось пронаблюдать ещё одно, самое удивительное превращение: клавира – в симфонию № 96, Ре мажор, «Миракль», что в переводе означает «чудо».

Учитель познакомит вас с оркестровым звучанием «Виваче» (Vivace) – финала симфонии «Чудо», написанной Гайдном в 1791 году и с большим успехом исполненной им во время первой поездки в Лондон⁴. К нашему изданию прилагается запись финала симфонии, исполненная Венским филармоническим оркестром. Дирижёр Адам Фишер.

Теперь вы сможете исполнить фортепианную пьесу «Виваче» как настоящую партитуру – в ансамбле с участием нескольких партнёров.

II. Весёлый маскарад в «Менуэте» Гайдна

(Гайдн. Симфония № 5 (93), «Лондонская», Ре мажор, III часть «Менуэт»)

Почти 300 лет тому назад в Австрии, где жил и работал композитор Гайдн, в замках, дворцах и в домах богатых людей часто устраивались пышные балы – карнавалы с музыкой, танцами и переодеваниями.



Такие праздники назывались маскарадами – от слова «маска». Маски и костюмы могли быть уродливыми и красивыми, печальными и весёлыми, страшными и забавными. Люди переодевались так, чтобы их нельзя было узнать. В этот день все делали *всё наоборот*: богатые притворялись нищими, нищие наряжались

принцами и королями, священники превращались в шутов, а красивые и стройные господа облачались в костюмы горбунов, карликов и великанов.

Композитор Гайдн сумел запечатлеть музыкальную картину карнавала в нотных знаках. Участники праздника, наряженные в яркие костюмы и таинственные маски, проходят вереницей в танцевальном зале, украшенном разноцветными гирляндами, фейерверками и серпантином.

Маски-пазлы в нотном тексте «Менуэта»

(аналитическая игра)

Гайдн записывал свои оркестровые сочинения – симфонии не только для исполнения их в оркестре, но и для игры в домашних условиях на фортепиано. Такая сокращенная (свёрнутая) форма записи называлась клавиром. Нотный текст «Менуэта» из симфонии № 93 Гайдна, который вы видите, записан именно так – для исполнения его на фортепиано двумя руками (пример № 6).

Если мы внимательно прочтём нотный текст менуэта и вникнем в его содержание, то сможем обнаружить скрывающихся под масками героев – участников маскарада. Маски шуточно приветствуют друга друга и двигаются под музыку танца.



Пример № 6

Придворный менуэт дарит нам «ключ» к расшифровке карнавального действия. Повторяющаяся на протяжении всей части симфонии ключевая танцевальная «фигура приседания» выглядит так:

Это – «фигура приседания» – приветствие придворных кавалеров и дам. Для придворных дам она должна быть записана в скрипичном ключе.

Сыграйте (с целью сравнения) эту интонацию на фортепиано как галантную фигуру в её прямом значении: сначала в исполнении кавалеров, затем – аналогично (на 2 октавы выше) – у дам. Дамы и кавалеры приветствуют друг друга. После проигрывания выполните письменные задания:

1. Перепишите в тетради «фигуру кавалера».
2. Запишите в тетради на одной строчке ту же фигуру как «фигуру дам» (во 2-й октаве).
3. Запишите диалог кавалера и дамы (обе фигуры по очереди друг за другом), затем наоборот – диалог дамы и кавалера.

Обратите внимание на то, как знаки *форте* и *сфорцандо* в авторском тексте меняют «фигуру приседания» до неузнаваемости. Под воздействием этих динамических знаков её звучание становится грубым: оно противоречит галантным манерам придворных. Изменив таким способом «красивые лица» придворных на кривляющиеся маски, композитор одновременно ещё и «поставил их на ходули» – превратил в уродливых Великанов.

Исполните роли двух Великанов, которые «примеряют» на себя смешные «музыкальные маски и костюмы» и исполняют «приветствие» масок в диалоге:

1-й великан

2-й Великан

Двух неуклюжих Великанов сменяет вереница «порхающих бабочек и жуков» – вполне может быть, что это – переодетые в костюмы и маски придворные:

За ними появляются новые пары танцующих: красивые галантные дамы (настоящие, не переодетые в маски) и сопровождающие их учтивые кавалеры (нижние строчки текста)⁵.

Дамы (верхние строчки)

Кавалеры (нижние строчки)

Далее следует диалог двух таинственных масок:

Предстоит определить характер этих масок и кому они принадлежат, распределить между двумя исполнителями роли и выполнить действие: «маски шутят и поддразнивают друг друга».

Придумать костюмы и маски к следующим двум персонажам (3-я и 4-я маски) вам помогут ответы на следующие вопросы:

1. Кто эти герои-маски (дамы, кавалеры; карлики, горбуны, великаны или иные персонажи маскарада)?
2. Что они делают (какие выполняют действия)?
3. Во что одеты герои-маски?
4. Нарисуйте запомнившиеся вам маски и их карнавальные костюмы.

Примечание: Учитель раздаёт каждому ученику комплект, состоящий из нотного текста I части Менуэта и рисунков-пазлов, выделяющих отдельные маски из «общей толпы». Ученики соберут пазлы в общий нотный текст.

**Интонационный этюд
«Придворная пастораль»**
(ролевая игра для фортепиано
в 4 или 6 и 8 рук)
на материале Трио «Менуэта»

Нотный материал координируется с образами-масками просмотренного фильма. Трио представляет собой отдельную сцену, построенную на конфликте (ссоре) карнавальных персонажей: «Сердитые Дамы» – многократно повторяющиеся эпизоды с лексикой воинственных сигналов – наступают на лирическую пару молодых придворных, стремящихся к уединению на природе (пастораль). Весь текст организован как диалог противоположно настроенных героев.

Текст может быть исполнен на фортепиано как интонационный этюд (целиком или частично) в горизонтальном диалоге с произнесением реплик по очереди и распределением ролей в зависимости от подготовленности к трудностям чтения нотного текста⁶.

Пример № 7

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В Лаборатории музыкальной семантики Уфимской государственной академии искусств в качестве приложения к сценариям подготовлены видеозаписи оркестрового звучания симфоний в исполнении Венского филармонического оркестра (дирижёр Адам Фишер). Автор презентации (визуализации карнавального сюжета) – Татьяна Большакова.

² Это произведение хорошо известно как фортепианная пьеса, распространённая в репертуаре ДМШ.

³ Для начинающих учеников при исполнении каждой второй реплики можно упростить задание и предложить выполнить его только на уровне мелодии. Аккомпанемент во всех репликах и заданиях сыграет учитель (второй партнёр).

⁴ Существуют сведения о том, что во время исполнения симфонии с потолка концертного зала упала огромная люстра. Зрители чудом не пострадали предположительно потому, что они бросились к сцене и оркестру, которым дирижировал Гайдн.

⁵ Все эти роли последовательно и по очереди могут исполнить ученики в групповом занятии по музыкальной литературе, МХК или учитель с учеником в классе фортепиано.

⁶ Пасторальные эпизоды на групповых занятиях (к примеру, по музыкальной литературе) можно поручить двум исполнителям, распределив их партии в данном случае по строчкам: кавалер – нижняя, дама – верхняя (каждый исполнитель при этом играет свою партию двумя руками). Роль «сердитых дам» может исполнить один ученик двумя руками, как написано в тексте, либо несколько учеников, дублируя воинственные сигналы в разных октавах фортепиано.

В процессе репетиций можно ставить различные задачи артикуляции, соответственно характерам героев и ситуации действия. Материал в ролевой игре применяется также и для чтения с листа.

Шаймухаметова Людмила Николаевна

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





А. А. РОВНЕР

Московская государственная консерватория
им. П. И. Чайковского

УДК 781.134:781.7.037

**МИКРОХРОМАТИЧЕСКОЕ ПРИМЕНЕНИЕ
ТЕОРИИ ЛАДОВОГО РИТМА Б. ЯВОРСКОГО
В КНИГЕ С. ПРОТОПОПОВА
«ЭЛЕМЕНТЫ СТРОЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ РЕЧИ»**

Композитор Сергей Владимирович Протопопов был автором новаторской музыки, пропитанной эстетикой Серебряного века, достойным представителем русского музыкального модернизма начала XX века наряду с Н. Рославцем, А. Мосоловым, А. Лурье, В. Дешевовым и др. На Протопопова оказал колоссальное воздействие его учитель, теоретик Болеслав Леопольдович Яворский. Не только теория ладового ритма, но и в целом мировоззрение, выраженное символистское мышление, историческая концепция, особое отношение к исполнительству повлияли на композитора. Яворский притягивал многих музыкантов, среди которых можно назвать композиторов Д. Мелких, В. Дукельского, А. Крейна, теоретиков В. Дернову, Л. Мазеля, В. Цуккермана, пианистку М. Юдину. Созданная им теория ладового ритма впоследствии стала основой гармонического музыкального стиля С. Протопопова. Базируясь на последовательности гармонии в музыке, эта теория в своём развитии обнаружила широкую направленность на изучение музыкального мышления в целом, вопросы музыкального исполнительства, стиля в музыке и того, что впоследствии стало называться семантической интерпретацией известных музыкальных произведений классиков.

В последнее время музыкальное наследие Яворского и Протопопова становится более известным – издаются труды теоретика и книги о нём, изучается его теория ладового ритма, музыкальное творчество, всё чаще произведения композитора звучат в концертных залах в России и за рубежом. Тем не менее, пока ещё в тени остаётся самое смелое и в то же самое время загадочное применение теории ладового ритма Яворского на уровне микрохроматики. О нём писал Протопопов в последней главе сво-

ей книги «Элементы строения музыкальной речи»¹, посвящённой теории Яворского, но едва ли кто обратил на эту главу особое внимание, помимо автора этих строк. А между тем, микрохроматическое применение теории Яворского представляет несомненный интерес и при правильном подходе может раскрыть двери для новых открытий в области средств музыкального языка.

Теория Яворского приобрела название «теории ладового ритма» вероятнее всего потому, что в отличие от других теоретических систем, обращающих больше внимания на вертикальные аспекты аккордов, здесь процесс разрешения тяготеющего тритона в консонантную терцию, – и вообще разрешения неустойчивого тона в устойчивый, – происходит в горизонтальном измерении, осознаваемом нами как время. Следовательно, теория Яворского, рассматриваемая её автором как универсальная, подчёркивает разрешением неустоя в устой неразрывную связь вертикального элемента музыки с горизонтальным, гармонии с ритмикой.

Одной из самых важных концепций в теории Яворского является противоборство *тяготения* и *разрешения*. Основой теории Яворского является интервал тритон, который олицетворяет собой идею тяготения. Как диссонанс, тритон разрешается следующим образом: уменьшённая квинта (h-f и eis-h) – в большую терцию (C-E и Fis-Ais). Между двумя возможными разрешениями также образуется интервал тритон (C-E и Fis-Ais) (пример № 1). В основе теории Яворского – тритон, разрешающийся в большую терцию (h-f, C-E), причём, звуки тритона (h-f) являются неустоями, а звуки разрешения (C-E) – устоями лада. Это называется «единичной системой», а тип разрешения – «доминантовым разрешением»; её дополняет «двойная система», названная

Яворским «субдоминантовым разрешением», представляющая чистую квинту, которая разрешается нестандартным путём, через дважды-уменьшённую квинту, в малую терцию (d–a, dis–as, E–G) (пример № 2). «Двойные системы» возникают путём наложения друг на друга двух «единичных систем», расположенных на расстоянии полутона друг от друга (d–as, Es–G и dis–a, E–Gis) (пример № 3). Различные сочетания «единичных» и «двойных систем» составляют основные лады, которые согласно Яворскому представляют собой фундамент классической гармонии и всей музыки, базирующейся на ней – народной и академической, на диатонической и хроматической гармонии и даже микрохроматике.

Примеры № 1–3



Среди основных ладов Яворского можно назвать *мажорный* – h–f, C–E, d–a, dis–as, E–G, состоящий из единичной и двойной симметрических систем (пример № 4); *минорный* – g–d, gis–des, A–C, h–f, C–E, состоящий из двойной и единичной симметрических систем (пример № 5); *увеличенный* – h–f, C–E, dis–a, E–Gis, fisis–des, Gis–C (пример № 6), устойчивые тоны которого составляют увеличенное трезвучие; *уменьшённый* – h–fis, his–f, Cis–E, d–a, dis–as, E–G (пример № 7) и *цепной* – h–f, C–E, d–as, Es–G (пример № 8).

Примеры № 4–8



Теория Яворского предполагает выходы за пределы диатонической гармонии. Поскольку тритон, олицетворяющий тяготение, представляется в теории Яворского ключевым интервалом, то не только сам интервал, но и единичные и двойные системы, созданные в результате его разрешения, тоже транспонируются на тритон. Каждый из этих ладов Яворского обладает «двойником» в виде его транспозиции на тритон; сочетания ладов Яворского с их тритоновыми транспозициями образуют «дважды-лады». Приведём примеры основных дважды-ладов в тональности до – дважды мажорный (пример № 9), дважды минорный (пример № 10), дважды увеличенный (пример № 11), дважды уменьшённый (пример № 12) и дважды цепной (пример № 13). Помимо этого, сочетаниями единичных и двойных симметрических систем и их тритоновых транспозиций

могут образовываться другие лады Яворского, более сложные и нерегулярные, некоторые из которых будут продемонстрированы при анализе музыкальных произведений Протопопова.

Примеры № 9–13



Согласно Яворскому, дважды-лады присутствуют в музыке, основанной на диатонике, с выходами к интенсивной хроматике (Лист, Вагнер, Скрябин), а также в модернистской музыке, выходящей за рамки диатоники, но наделённой «центральным элементом» (В. Холопов) в виде разновидностей симметричных ладов и аккордов. Среди последних, в первую очередь, следует упомянуть некоторые сочинения Римского-Корсакова («Кашей Бессмертный»), музыку позднего Скрябина, самого Протопопова, а также Мессиана, с творчеством которого Яворский и Протопопов, по-видимому, не были знакомы.

Одним из самых полных изложений теории Яворского стала книга С.В. Протопопова «Элементы строения музыкальной речи». Некоторые положения теории были приведены фрагментарно в ряде музыкально-теоретических статей Яворского и Протопопова, по большей части неопубликованных, а также рассмотрены в книгах и статьях других авторов, среди которых: В. Дернова², Л. Мазель и И. Рыжкин³, В. Цуккерман⁴, Ю. Холопов⁵ в России; Детлев Гойови⁶ и Андреас Вермайер⁷ в Германии и Гордон Маккуира⁸ в США. Книга Протопопова является результатом многих лет работы и осмысления автором теории своего учителя. Она вышла под редакцией самого Яворского и была тщательно выверена теоретиком перед публикацией.

В книге методично излагается теорию Яворского, начиная от самых общих тем и мельчайших единиц музыки, рассматриваются основные правила теоретической системы, анализируются различные музыкальные произведения, также народная музыка, а в конце даже демонстрируется микрохроматическая интерпретация данной теории. Исключительно последовательно и чётко теория изложена в её поздней, наиболее развитой стадии. При этом имеется много аспектов, отсутствующих в более ранних текстах, написанных самим Яворским, по той причине, что во время создания теоретик ещё не развил свою систему столь подробным образом, как она представлена в этой работе. Теория до-

полнительно проясняется при помощи представленных Протопоповым анализов сочинений предшествующих ему композиторов и его собственной музыки.

Возникает вопрос, являются ли все положения книги полностью продуктом мышления Яворского, или же Протопопов добавил к ним некоторые из своих собственных доводов? В пользу первого предположения говорит тот факт, что в большинстве других своих текстов композитор более или менее строго излагал теоретический подход учителя, внося лишь некоторые элементы других теорий, чаще всего системы Конюса. Второй аргумент подтверждается фактом, что Яворский в своём композиторском творчестве крайне редко применял модернистскую технику, и в музыкально-теоретических работах уделял мало внимания феномену возникающих в музыке новшеств, в то время как Протопопову модернистская эстетика была органичным образом свойственна. Можно предположить, что некоторый вклад в разбор новых произведений в книге и воззрения на дальнейшие перспективы в музыке (в частности, в главе о микрохроматике) был внесён самим Протопоповым, который в большей мере, чем Яворский, применял новые виды музыкальной техники на практике в своих сочинениях.

Последняя глава книги – самая загадочная и, в то же самое время, самая смелая по содержанию, благодаря чему её следует рассмотреть более подробно. В ней предлагаются различные ладовые системы в микрохроматических темперациях. Показ соотношения ладов Яворского с микрохроматикой, помещённый в одну короткую главу, тем не менее, является самым незаурядным, новаторским применением теории Яворского Протопоповым. Это – не только наиболее экспериментальный аспект этой теории, но фактически главный толчок к её возможному развитию в будущем другими теоретиками. Здесь представлена самая скрупулёзная попытка наделить не до конца изведанную композиторами область микрохроматической музыки высокоразвитой, самодостаточной системой организацией звуков с чётко выработанными гармоническими функциями.

В те же 1920-е годы область микрохроматики рассматривали и теоретически осмысливали другие ведущие российские музыкальные теоретики – Г. Римский-Корсаков, А. Авраамов, И. Вышнеградский, Л. Сабанеев и американский теоретик Джозеф Яссер. Они создавали интригующие теоретические системы и конструкции, которые описывали в своих статьях и книгах. Помимо анализа новых темпераций и их структур и утверждения их исторической необходимости, эти авторы пытались найти новые структурные и функциональные закономерности в этой недавно открытой ими области. В то же самое время микрохроматическую музыку сочиняли ком-

позиторы в России, Западной Европе, США (И. Вышнеградский, А. Хаба, Х. Карилльо, М. Сандберг, Х. Парч, отчасти Ч. Айвз и А. Лурье).

Протопопов сознательно устанавливает в новой области микрохроматики незывлемые законы теории Яворского. Он определяет в качестве основного постулата микрохроматического применения теории Яворского неизменное положение главного неустойчивого интервала – тритона, в сопоставлении с которым все остальные интервалы, определяемые как «устойчивые», меняют свой звуковысотный состав и подстраиваются под новые законы соответствующих темпераций. Композитор выводит «устойчивые» и «неустойчивые» интервалы, составленные из них симметрии – «единичные» и «двойные» – и, следовательно, образованные из них новые дважды-лады. Он не рискует определять производные из микрохроматических интервалов новые лады Яворского в иных темперациях как «мажорный», «минорный», «увеличенный», «цепной» и «уменьшённый», хотя некоторые из них неизбежно обретают черты этих структур. Рассматриваются интервалы, симметрии и лады в четвертитоновой (двадцатичетырёхступенной) гамме, а затем в третьетоновой (восемнадцатиступенной) гамме и в тридцатишестиступенной шкале (обладающей «шестеричностью-тонами», если использовать выражение Протопопова для одной шестой доли тона).

В примерах ладовых разрешений единичных систем в четвертитоновой темперации при неизменном интервале – тритоне – четвертитоновой альтерации подвергаются устойчивые интервалы. В результате последние представляют уже не большие терции, а увеличенные терции (обладающие сходством с чистыми квинтами), которые расположены не в общепринятой, равноступенной темперации, а между двумя тонами, изменёнными на четверть тона вверх. Таким образом, «единичная система» представляет следующую последовательность интервалов: h–f, C (четверть тона ниже)–E (четверть тона выше), h–eis, A (три четверти диеза выше)–F (четверть диеза выше). В данном примере знаки повышения и понижения на четвертитон изображаются следующим образом (пример № 14).

Примеры № 14–15



В случае с двойными системами в четвертитоновой темперации две первоначальные единичные системы, d–as, Es (на четверть тона ниже)– G (на четверть тона выше) и dis–a (обе на четверть тона ниже), Es–Gis в сочетании друг с другом образуют двойную систему d–a (на четверть тона ниже), dis (на четверть тона ниже)–as, Es–G (на четверть тона

выше) (пример № 15). Таким образом, в единичных и двойных системах в четвертитоновой темперации образуются свои тоника, доминанта и субдоминанта, отличающиеся по звучанию от привычных. Так же, как и в 12-ступенной темперации, двойные системы могут быть сокращены до «натуральных» и «гармонических» форм, с отбрасыванием соответствующим образом средних и крайних неустойчивых интервалов. Единственное возможное практическое применение данной темперации с её разрешениями микрохроматических тяготений, которое упоминает автор, – это русские крестьянские песни, отдельные из которых, как известно, обладают микрохроматическими соотношениями (включая и четвертитоновые интервалы). Протопопов об этом пишет: «При записи русской крестьянской песни нужно следить за возможностью появления звуков натурального и гармонического вида двойной четвертитонной системой»⁹. Безусловно, микрохроматические (в том числе и четвертитоновые) интервалы могут быть обнаружены в народной музыке многих других народов, в особенности обитающих на территории Азии.

В области 24-ступенной темперации Протопопов извлекает восемь различных «ладов Яворского», четыре из которых составлены только из единичных систем, а четыре – из сочетаний единичных и двойных систем. Они не обладают знакомыми нам качествами как «мажорный», «минорный», «увеличенный», «цепной» и «уменьшённый» лад, однако по своей структуре они ещё более разнообразны, чем лады в 12-ступенной темперации. Каждые два «лада Яворского», соседствующие друг с другом, могут образовать по одному «дважды-ладу». Таким образом, в своём четвертитоновом обличи теория Яворского несколько меняет вид.

Протопопов также составляет лады Яворского в 18-ступенной темперации (с третьетонами) и в 36-ступенной темперации (с одной шестой частью тона). Они не так детально разработаны, как раздел, посвящённый ладам в четвертитоновой темперации, поскольку рассматриваемые темперации гораздо сложнее по языку, более отдалены по структуре от стандартной 12-ступенной и даже не обладают, строго говоря, стандартизированной системой записи. Протопопов находит систему записи в случае с третьетоновой темперацией, добавляя к альтерированным звукам дробные цифры со знаменателем 36.

Так же, как при разрешениях в четвертитоновой темперации, здесь неустойчивый тритон остается незабываемым, без добавления микрохроматики, а изменяются по составу устойчивые консонансы. В данном случае, «диссонантные» тритоны и «консонантные» интервалы, в которые тритоны разрешаются, могут быть записаны теми же звуками, только к «консонантным разрешениям» прибавлены указа-

ния микрохроматических отклонений от стандартной двенадцатизвучной темперации – притом отклонения происходят в разные стороны друг от друга. В результате единичная система разрешения тритона в области 18-ступенной темперации принимает следующий образ: $c-ges$, C (на $2/36$ вверх) – Ges (на $2/36$ вниз) (пример № 16). Протопопов демонстрирует образование двойной системы из двух единичных. В данном случае тритон содержит 9 третьетонов, а консонантный интервал содержит 7 третьетонов (будучи на третьетон больше большой терции), а в обращении – 11 третьетонов (будучи на третьетон меньше малой сексты). Протопопов поясняет одну техническую деталь: «Правописание единичной системы в 18-ступенной темперации меняется потому, что для изображения звуков на нотном стане можно пользоваться только шестью названиями, совпадающими с названиями в 12-ступенной темперации»¹⁰. Здесь несовпадение данной темперации с традиционной системой записи действительно резко ограничивает наше восприятие данного строя. Исходя из присутствия единичных и двойных систем в 18-ступенной темперации, сохраняются функции тоника, доминанта и субдоминанта, хотя внешние проявления этих функций кардинально меняются. В 18-ступенной темперации Протопопов выявляет один устойчивый лад из 14 различных звуков и 4 систем (пример № 17). В сочетании с транспозицией на тритон возникает дважды-лад с 25 звуками¹¹ и восьмью единичными системами (которые, по словам Протопопова, «превращаются в «дважды единичные системы»»).

Примеры № 16–18

В самом конце рассматриваются системы разрешений неустоев в устои и извлекаемые из них возможные лады в 36-ступенной темперации. Неустойчивые интервалы тритонов как всегда остаются неизменными, а устойчивые «консонансы» отличаются от общепринятых в 12-ступенной темперации, но часто записаны теми же звуковысотами, что и неустойчивые интервалы с добавлением микрохроматического повышения и понижения на одну шестую тона (в виде дробей $1/36$). Таким образом, $c-ges$ разрешается в интервал C (на $1/36$ вверх)– Ges (на $1/36$ вниз), а в обращении $c-fis$ разрешается в C (на $1/36$ вниз)– Fis (на $1/36$ вверх) (пример № 18). По наблюдению Протопопова, «уменьшённая квинта, содержащая в себе восемнадцать шестеричностьтонов, разрешается в шестнадцать шестеричностьтонов (на один шестерич-

ностьтон больше чистой квинты)», в то время как «увеличенная кварта, содержащая в себе восемнадцать шестеричностьтонов, разрешается в двадцать шестеричностьтонов (на два шестеричностьтона меньше чистой квинты)»¹².

Ещё в меньшей мере в книге разработана 72-ступенная темперация, в случае которой не приведены примеры разрешения неустойчивых интервалов в устойчивые и формирования единичных и двойных систем. Упоминание 72-тоновой темперации ограничено одним замечанием автора в контексте данной схемы: «Деление на 72 части тона взято как наименьшее кратное»¹³. Рассмотрение последней темперации ограничено приведением таблицы, в которой указаны функции тоники и доминанты в единичных системах, а также тоники и субдоминанты в двойных системах и сравнение интервалов, сформированных соответствующим образом в 12-ступенной, 24-ступенной (четвертитонной), 18-ступенной (третьетонной), 36-ступенной («шестеричностьтонной») и 72-ступенной темпераций. Во всех случаях по отношению к доминанте в единичной системе указана неизменная цифра 36, относящаяся к тритону, в то время как цифры других интервалов меняются с отточенной симметрией.

Естественно, в этой главе никаких нотных примеров из музыкального репертуара не предлагается. Однако гипотетически эти теоретические разработки могут быть предметом изысканий будущих теоретиков, желающих развить теорию Яворского в новых, ранее неисследованных областях более усложнённой микрохроматики. Они также могут вдохновить композиторов, желающих, подобно Протопопову, применить на практике более сложные образцы этой теории в музыкальных произведениях с микрохроматикой. Создаётся впечатление, что Протопопов приглашает и побуждает композиторов попробовать сочинять музыку, используя лады в этих, а возможно даже и в других микрохроматических темперациях.

Предложенное в книге Протопопова применение теории Яворского в области микрохроматики является самым интригующим проявлением этой теории. Оно очень перекликается со многими теоретическими размышлениями по поводу будущего развития музыкальной техники, в том числе и микрохроматического расширения области звуковысотности. Здесь Протопопов действительно заявляет, что теория его учителя является «универсальной», то есть пригодной для применения во всех проявлениях музыки – от одноголосных народных мелодий до самой новой и неизведанной в то время области микрохроматики.

Некоторые из положений микрохроматической трактовки теории Яворского могут показаться спорными. Обращает на себя внимание «искусственность» мышления и попытка внедрить постулат

Яворского о незыблемости интервала тритона в области микрохроматики, в которой отнюдь не установлена иерархия функций ступеней тонов, как она установлена в диатонике. Заметна также попытка наделить функцией «устойчивых», «консонантных» интервалов созвучия, которые меньше всего обладают атрибутами устойчивости – «увеличенные терции» (в случае четвертитоновой темперации) и ещё более нестандартные интервалы, проявленные в темперациях 18, 24, 36 и 72 звуков в октаву. На самом деле интервалы, установленные Протопоповым как «устойчивые», могут совершенно не звучать как таковые на слух. Становится ясным, что Протопопов пытается любой ценой доказать действительность главного постулата теории Яворского – о разрешении «неустойчивого» тритона в «устойчивые» интервалы (в данном случае, микрохроматические), даже за счёт актуальности восприятия на слух осмысленных им интервальных построений.

Большая часть композиторов начала и конца XX века, обращавшихся к микрохроматике, основывались либо на сопоставлении микрохроматических интервалов с консонантными интервалами, исходящими из диатоники (Ч. Айвз, А. Хаба, И. Вышнеградский), либо из проявления микрохроматических интервалов в контексте сложной хроматической сонористики (Л. Ноно, Я. Ксенакис), а также обращаясь к технике расчленения звучаний на спектральные отзвуки, обладающие сложными микрохроматическими интервалами (Т. Мюрай, Ж. Гризе). Попытка Протопопова привнести функции, присущие традиционной диатонической гармонии – тонику, доминанту, субдоминанту, разрешение «неустойчивых» интервалов в «устойчивые», – в область, в которой должны действовать совершенно иные законы, выглядит достаточно надуманной.

Следует помнить, что музыкальная трактовка Протопоповым теории Яворского способствовала извлечению из дважды-ладов горизонтальных звукорядов (лад тон-полутон, целотоновая гамма, другие симметричные лады), которые обладают непосредственной заложенной в них звуковой динамикой. Это было наглядно продемонстрировано как музыкой Протопопова модернистского периода, так и музыкой других композиторов, к которой применим анализ посредством теории Яворского. В то же самое время, мы не можем доказать, что извлеченные микрохроматическим способом «лады Яворского», представленные в данной главе, как и возможные извлечённые из них горизонтальные звукоряды, могут обладать такой же звуковой динамикой при их практическом применении в сочинении какого-нибудь современного композитора. На наш слух более «устойчивым» и «консонантным», наоборот, должен представляться именно знакомый нам интервал тритон, нежели те искусственные интервалы, в ко-

торые этот тритон «разрешается», которые весьма далеки от того, что наш слух привык определять как «консонанс».

Наиболее экстравагантным представляется рассмотрение темперации 72 звуков в октаву в контексте применения к ней теории Яворского, поскольку эту темперацию почти невозможно воспринять человеческим слухом. Совершенно очевидно, что тем самым Протопопов пробует доказать, что теория Яворского, будучи «универсальной», применима ко всей музыке – от самой простой до самой сложной, и вплоть до самой отдалённой области за пределами человеческого слуха. По существу, он приписывает теории Яворского поистине платонические качества.

Другим аргументом оспаривания такого подхода является то, что автор, обращаясь к ряду микрохроматических темпераций с равноступенными интервалами (одна треть тона, четвертитоны, одна шестая, одна восьмая и одна двенадцатая тона), совершенно не упоминает иное ответвление области микрохроматики, появившееся в XX веке, а именно обращение к «историческим» темперациям, употребляемым до Баха, – пифагорейской темперации, чистому строю и среднетоновой темперации, в которых присутствуют микрохроматические интервалы различных размеров. Главным контраргументом против такого применения теории Яворского к микрохроматике, а также против основного постулата теории Яворского – главенства неустойчивого тритона и необходимости его разрешения в устойчивые интервалы – является утверждение, что два интервала, представляющие тритон (уменьшённая квинта и увеличенная кварта), не равны друг другу, а обладают различными пропорциями. Следовательно, это ставит под сомнение не только микрохроматическую трактовку этой теории, но и всю теорию.

Однако, вопреки этим спорным моментам, в микрохроматическом применении теории Яворского нельзя не заметить много достоинств. Изложение микрохроматического истолкования теории Яворского чётко, последовательно и органично исходит из постулатов этой теории, как они применяются в стандартной темперации. Пытаясь внести различительные функции устойчивых и неустойчивых тонов в ранее неизведанную область иных темпераций, микрохроматическое применение этой теории стремится осмыслить новое звуковое пространство. Тем самым Протопопов побуждает музыкантов увидеть в этой неосвоенной территории звука конструктивное свойство, основанное на иерархизации музыкальных звуков. Оно подобно иерархии, присутствующей как в диатонической музыке, так и в хроматической музыке, к которой применим анализ, основанный на ладах Яворского, что позволяет благодаря этому быстрее освоить её.

Сама попытка внедрить теорию Яворского в область микрохроматики – нового, ранее неизведанного звукового пространства, представляется смелым жестом, вполне в духе эпохи начала XX века, когда многие ведущие композиторы-модернисты проявляли инициативу освоения новой территории звука путём расширения музыкальных средств. Искусственность и рациональность была характерна для многих конструктивных построений в теоретических системах и музыкальных произведениях у авторов той эпохи, которые, тем не менее, вошли в историю музыки, и их музыка стала частью репертуара. Примерами тому являются: серийная техника Шёнберга, Веберна и Берга, центральные аккордовые построения в музыке позднего Скрябина, «синтетаккорды» Рославца, теория диатонического притяжения Хиндемита, симметричные лады Мессиана и др. Подобным же образом некоторые композиторы сначала создавали умозрительные теории, а потом сочиняли достойные музыкальные произведения, используя эти системы. Иначе говоря, искусственность представленной теории отнюдь не исключает факта её талантливого и вдохновенного применения на практике композиторами, которые, возможно, смогут в будущем обратиться к ней как к основе своих сочинений.

Впечатляет стремительность и смелость подхода Протопопова к микрохроматической трактовке теории Яворского. Блистательно освоив мышление своего учителя на практике и применив его в своих музыкальных произведениях, а также написав о нём музыкально-теоретический труд, автор спешит расширить его до предельной стадии, осознаваемой как самой новаторской в то время – до микрохроматики. Тем, что микрохроматические звукоряды, основанные на этой расширенной трактовке ладов Яворского, не будут звучать так же убедительно, как звукоряды в стандартной темперации, – автор как будто побуждает композиторов пойти на этот риск и попробовать сочинять музыку в этих ладах, поверив ему на слово, что они будут звучать так же убедительно и в микрохроматике. Поскольку целью и задачей многих композиторов и музыковедов в начале XX века было решительное расширение нашего слухового восприятия, попытка создать новые гармонии, основанные на микрохроматических звукорядах, естественно воспринимается как стремление к подобному расширению звукового пространства. Вместе с тем, она также представляет собой тягу к упорядоченности нового, ещё не полностью освоенного тонового пространства посредством внесения в него новых иерархических соотношений микрохроматических тонов. Учитывая глубокую заинтересованность Протопопова в теории Яворского во всех её проявлениях, можно вполне предположить, что если бы вскоре после написания и издания книги, в начале 1930-х годов, не были введены запреты

на авангард со стороны государства, то композитор сам бы попытался расширить палитру технических средств музыкального языка и использовать теорию Яворского в сочетании с микрохроматикой, следуя изложению её в своей книге. Наверняка к необычному подходу к микрохроматике обратились бы другие композиторы, жившие в то время, – как ученики Яворского (Д. Мелких, А. Крейн и др.) и композиторы, уже сочинившие в то время микрохроматические музыкальные произведения (Г. Римский-Корсаков, Н. Малаховский, А. Кенель), так и другие авторы, только что ознакомившиеся с этой теорией.

Протопопов мог бы, при желании, развить тему микрохроматических ладов Яворского гораздо

глубже и более детально и тем самым способствовать созданию полномасштабного её ответвления в области микрохроматики с наличием тех же законов тяготения и разрешения неустойчивых интервалов в устойчивые, применяя новые микрохроматические звуки для выражения функций тоники и субдоминанты (с неизменной функцией доминантового интервала у главенствующего тритона). Тем не менее, в контексте обширного материала, который охватывает его книга, автор успешно выполнил задачу объёмной работы по изложению данной теоретической системы от самых её основ и вплоть до экспериментального толкования в области микрохроматики.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Протопопов С. В. Элементы строения музыкальной речи: в 2 ч. – М., 1930–1931.

² Дернова В. П. Последние Прелюдии Скрябина. – М.: Композитор, 1992.

³ Мазель Л. А., Рыжкин И. Я. Очерки по истории теоретического музыкознания: в 2 вып. – М.: Музгиз, 1934; М.: Л.: Музгиз, 1939.

⁴ Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы. – М., 1980; Он же. Анализ музыкальных произведений. Сложные формы. – М., 1984.

⁵ Холопов Ю. Н. Симметричные лады в теоретических системах Яворского и Мессиана // Музыкально-теоретические системы: учебник для муз вузов / Ю. Н. Холопов, Л. В. Кириллина, Т. С. Кюрегян, Г. И. Лыжов, Р. Л. Поспелова, В. С. Ценова. – М.: Композитор, 2006. – С. 247–293.

⁶ Гойови Д. Новая советская музыка 20-х годов [Gojowu D. Neue Sowjetische Musik...] / пер. с нем. и общ. ред. Н. Влаковой. – М.: Композитор, 2006.

⁷ Wehrmeyer A. Aspekte klassizistischen Komponierens in der russischen Musik // Die klassizistische Moderne in der Musik des 20. Jahrhunderts / ed. Hermann Danuser; Wehrmeyer A. Studien zum russischen Musikdenken um 1920. – Verlag Peter Lang GmbH, Frankfurt am Main, 1991.

⁸ Russian Theoretical Thought in Music / ed. Gordon McQuere. – UMI Research Press, Michigan, 1983.

⁹ Протопопов С. В. Элементы строения музыкальной речи. Ч. 2. С. 159.

¹⁰ Там же. С. 167.

¹¹ 14 звуков устойчивого лада Яворского в восемнадцатиступенной гамме при образовании дважды-лада должны были бы составить 28 звуков. Однако, учитывая необычную специфику микрохроматической темперации, три звука производного дважды-лада удвоены уже присутствующими тонами, поэтому количество производных звуков не 28, а 25.

¹² Там же. С. 173.

¹³ Там же. С. 174.

Ровнер Антон Аркадьевич

кандидат искусствоведения,
старший преподаватель
кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов
Московской государственной консерватории
им. П. И. Чайковского





О. В. ШМАКОВА

Астраханская государственная консерватория (академия)

УДК 78.071.1

ЛЮДМИЛА ПАВЛОВНА КАЗАНЦЕВА

Людмила Павловна Казанцева – доктор искусствоведения, профессор Астраханской государственной консерватории (академии) и Волгоградского государственного института искусств и культуры, заведующая Проблемной научно-исследовательской Лабораторией музыкального содержания, академик Международной академии информатизации и Российской Академии естествознания. Член Союза композиторов России. Заслуженный деятель науки и образования, обладатель Почётного звания «Основатель научной школы». Председатель Регионального экспертного совета РГНФ. Член Объединённого диссертационного совета (г. Саратов, с 2005 г.) и Диссертационного совета при Казанской государственной консерватории (2003–2006), редакционных коллегий четырёх научных журналов. Состоит в Научном комитете Общества теории музыки России.



Дипломант Всероссийского конкурса научных работ (Министерство культуры РФ, 1999). Победитель конкурса на лучшую научную книгу (Фонд развития отечественного образования, 2006) и лауреат того же конкурса (2010, 2012). Лауреат премии Губернатора Астраханской области по науке и технике (2003) и музыкальной премии им. Артура Каппа (Администрация Астраханской области, 2004). Лауреат Всероссийской выставки (Российская академия естествознания, 2011). Обладатель Национального сертификата качества (2011). Награждена Почётными грамотами Министерства культуры Российской Федерации (2009), Администрации Астраханской области (2002), Министерства культуры Астраханской области (2012), Администрации г. Астрахани (1999). Член жюри I и II Всероссийских конкурсов научных работ молодых учёных (2004, 2006).

Автор книг и брошюр (20), научных статей (более 150), публикаций в центральной прессе, экспериментальных учебных программ по теории музыкального содержания. Научный руководитель дипломных работ студентов-музыковедов (более 30), кандидатских диссертаций (10), консультант докторской диссертации.

Один из лидеров современного научного общества России, человек с академическим мышлением и принципиальным взглядом на фундаментальные вопросы искусствоведения. Обладает беспримечной работоспособностью и удивительным умением консолидировать единомышленников разных поколений в научном поиске. Талантливый педагог и новатор в сфере научно-методического оснащения музыкального образования.

Один из лидеров современного научного общества России, человек с академическим мышлением и принципиальным взглядом на фундаментальные вопросы искусствоведения. Обладает беспримечной работоспособностью и удивительным умением консолидировать единомышленников разных поколений в научном поиске. Талантливый педагог и новатор в сфере научно-методического оснащения музыкального образования.

Один из лидеров современного научного общества России, человек с академическим мышлением и принципиальным взглядом на фундаментальные вопросы искусствоведения. Обладает беспримечной работоспособностью и удивительным умением консолидировать единомышленников разных поколений в научном поиске. Талантливый педагог и новатор в сфере научно-методического оснащения музыкального образования.

Один из лидеров современного научного общества России, человек с академическим мышлением и принципиальным взглядом на фундаментальные вопросы искусствоведения. Обладает беспримечной работоспособностью и удивительным умением консолидировать единомышленников разных поколений в научном поиске. Талантливый педагог и новатор в сфере научно-методического оснащения музыкального образования.

Один из лидеров современного научного общества России, человек с академическим мышлением и принципиальным взглядом на фундаментальные вопросы искусствоведения. Обладает беспримечной работоспособностью и удивительным умением консолидировать единомышленников разных поколений в научном поиске. Талантливый педагог и новатор в сфере научно-методического оснащения музыкального образования.

Первая веха профессиональной биографии Л. П. Казанцевой – обучение в сильнейшем тогда на Украине Днепропетровском музыкальном училище им. М. И. Глинки по специальностям «Теория музыки» и «Фортепиано». Здесь сразу обозначилось такое важнейшее качество творческой личности, как универсализм, которое позже раскрывалось и в разнообразной практической самореализации специалиста,

и в умении увидеть и осознать специфику музыки в широчайших искусствоведческих и культурологических контекстах, и в свободной навигации по пространству научного осмысления собственно музыки. Помимо академических музыковедческих, пройдены все положенные пианисту предметы, а также приобретён опыт участия в исполнительских конкурсах.

Далее жизнь привела к следующей ответственной ступеньке восхождения к высотам музыковедческого дела – учёбе в столице. Здесь происходит ряд знаковых событий. Обучаясь в ГМПИ им. Гнесиных, начинающий музыковед впитывает опыт настоящего Мастера своего дела, научного руководителя Юрия Николаевича Рагса. Она заслушивается лекциями по истории зарубежной музыки Р. К. Ширинян, по русской музыке – О. Б. Степанова, анализу музыкальных произведений – Р. Н. Берберова, музыкальной ритмике – В. Н. Холоповой, эстетике – Г. И. Куницына; успевает поприступствовать и на лекциях в Московской консерватории.

Начальный опыт научного исследования накапливался в работе над дипломной рукописью «Функции музыкальной интонации». Следует заметить, что феномен музыкальной интонации привлекает Людмилу Павловну постоянно, а одним из стимулов научного интереса к этой фундаментальной проблеме послужила вышедшая в то время из печати в Ленинграде книга Б. В. Асафьева «Музыкальная форма как процесс». Впоследствии *проблемы музыкальной интонации и музыкального тематизма* неоднократно делались объектом её научного рефлексирования. Достаточно назвать несколько работ: «Система семантических функций музыкально-тематического материала» (Красноярск, 1988), «Коммуникативная направленность музыки с тематическими заимствованиями» (Красноярск, 1989), «О драматургическом своеобразии музыки с тематическими заимствованиями» (Екатеринбург, 1991), «Музыкальная интонация» (Астрахань, 1999), «Полисемантическая музыкальная интонация» (Москва, 2002) и др. Образно-смысловые, жанровые, стилевые, эстетические, драматургические свойства интонации в их взаимосвязи раскрываются в книге «Основы теории музыкального содержания» (Астрахань, 2001, 2009).

Не только дипломная работа, но и другие жанры музыковедения осваиваются в студенческие годы в Москве. Так состоялась «проба пера» будущего рецензента: ведущий курс музыкальной критики И. Я. Рыжкин способствовал публикации в журнале «Советская музыка» (1975, № 10) нескольких ученических этюдов, в числе которых оказался и её материал.

Продолжается развитие профессиональных навыков в области пианизма. Они шлифуются в работе концертмейстером Университета Дружбы народов. В ходе общения с представителями разных народов мира, обучавшимися в Москве, приобретается своеобразный исполнительский опыт.

Дальнейший ход судьбы образовал своего рода трёхчастную форму: «Астрахань – Красноярск – Астрахань».

Первый шестилетний астраханский период – время работы в Астраханской консерватории, куда молодой специалист приезжает по распределению. Здесь её ждут новые ощущения – как преподавателя, несмотря на то, что разница между педагогом и студентами внешне была практически незаметна. Как вспоминает Людмила Павловна, ей повезло, так как студенты сразу восприняли её весьма серьёзно: «Не забуду свою первую группу вокалистов по сольфеджио: ко мне, девочке со студенческой скамьи, они, трое взрослых тридцатилетних мужчин, относились как к педагогу, без тени недоверия или усмешки. Старательно готовили домашние задания, выполняли все мои требования. Работалось интересно и творчески, хотя нелегко». Благожелательно приняла и кафедра.

Линия жизни продолжает «вести» также по просторам научной мысли. В ожидании начала первого учебного года в качестве преподавателя вуза, в ситуации вынужденного «безделья» (учебный процесс тогда начинался только в октябре из-за занятости студентов на сельскохозяйственных работах) пишется первый самостоятельный научный опус. Тема, похоже, возникает по провидению свыше – как желание расшифровать скромную сноску в своей дипломной работе: «Вопрос о коллаже, как выходящий за рамки темы, в данной работе не рассматривается». Речь идёт о материале «*Коллаж в современной советской музыке*», изданном чуть позже в Риге в составе коллективного учебно-методического пособия «*Отражение современности в музыке*». Здесь следует добавить, что Людмила Павловна, становясь аспиранткой, вновь проникается пульсом столицы, ибо формирование и реализация научной концепции в диссертации осуществляется в родном вузе – ГМПИ им. Гнесиных в классе Ю. Н. Рагса. Однако линия жизни обогащается ещё одной неприготовленной модуляцией – сибирской.

Второй, также шестилетний, период – красноярский – переносит нашу героиню в Красноярский государственный институт искусств. В далёкий сибирский город со знаменитыми «Столбами» Людмила Павловна приезжает по приглашению заведующего кафедрой истории и теории музыки композитора О. И. Меремкулова, с которым до того случайно встречается на концерте в Москве. Со своим маленьким педагогическим стажем она, между тем, в Красноярске воспринимается как «опытный» специалист, ибо вуз был совсем молодой, и коллеги по кафедре – тоже.

Становление вуза – дело непростое, но работать в ситуации рождения нового коллектива, реализуя скрытую творческую энергию и «наращивая» профессионализм, всегда интересно. Как вспоминает Людмила Павловна, «интересно было, прежде всего, потому, что многое приходилось пробовать впервые

и осваивать самой, фактически, “прокладывая лыжню”». Так, довелось вести сразу несколько специальных дисциплин – разрабатывать новые лекционные курсы, писать учебные программы, принимать экзамены и т.д.

Важно подчеркнуть, что вуз, помимо музыкантов, объединял и другие творческие специальности: факультеты театрального и изобразительного искусств. В своеобразную атмосферу таких учебных заведений вплетаются выставки и защиты дипломных работ художников, общение с театроведами. Расширяются горизонты не только знания других сфер творчества, но и понимания имманентных законов музыки. Для творческой биографии музыковеда этот контекст был благотворным и полезным, поскольку прорастает и укрепляется новая, но принципиально важная для неё исследовательская тема – *взаимодействие искусств*, которая затем оформляется в коллективной монографии «Музыка начинается там, где кончается слово» (Астрахань, 1995 в соавторстве с М. Бонфельдом, П. Волковой, В. Шаховским). Намеченный ещё тогда тематический вектор продлевается целым рядом работ. Вот лишь некоторые из них: «Н. П. Огарёв – поэт и композитор (к вопросу о единстве творческой личности)» (Киев, 1997), «Хлебников и его окружение: о творческом универсализме Михаила Кузмина» (Астрахань, 1998), «“Пиковая дама” Пушкина – Чайковского: столетие спустя» (Петрозаводск, 2000), «“Он был в душе поэтом...”: Франц Шуберт и художественная культура романтизма» (Красноярск, 2000), «Велимир Хлебников и семантика слова в современной музыке» (Астрахань, 2005), «Синестезийность музыкального содержания» (Казань, 2008).

Не только широкий спектр художественных впечатлений «на пересечении» искусств, но и углубление в сферу музыкального искусства как такового Красноярск 80-х годов даёт в полной мере. Здесь музыкальная жизнь буквально бурлит. Силами Института искусств проводится множество концертов, активно работает филармония, в творческом поиске находятся музыкальные театры, в качестве гастролёров приезжают лучшие музыканты и исполнительские коллективы страны (С. Рихтер, Хоровая капелла им. А. Юрлова и т.д.).

В то время реализуется лозунг «Превратим Сибирь в край высокой культуры», и это движение позволило осуществлять многие акции. В 1983 году открывается Красноярское отделение Союза композиторов России, у истоков которого довелось стоять и Людмиле Павловне, вскоре образуется секция музыкальной критики, которую она возглавляет. Неудивительна закономерность нового направления в музыковедческой деятельности молодого учёного – *краеведения*. Появляются статьи «Тема Сибири в музыке красноярских композиторов (1988)», «Поиски Красноярского музыкального» (1991 в соавторстве с Л. Лаврушевой) и др.

Цели пропаганды музыки сибирских композиторов послужило множество концертов, встреч со слушателями, выездных выступлений, обсуждений новых произведений. Кроме педагогики и научных исследований она выступает лектором в филармонических концертах, редактором, рецензентом. Особо хлопотное, но благородное дело – *организация ряда международных, всесоюзных и всероссийских научных конференций*, в том числе «Б. В. Асафьев и проблемы музыкальной культуры» (1984), «Мастера оперы и балета России» (1986), «Творчество красноярских композиторов и музыкальная культура Красноярского края» (1986).

Несмотря на столь сложную полифоническую партитуру жизни, творческой энергии хватает и на то, чтобы довести в этом «беге» (фуге) «тему» до кульминации – защитить в Ленинградской консерватории кандидатскую диссертацию «*Содержательные особенности музыкальных произведений с тематическими заимствованиями*». В центре исследования – музыка современных композиторов, тогда гораздо менее доступная слушанию и изучению, нежели сейчас. Живя в «глубинке», необходимо было много времени тратить на то, чтобы раздобыть записи и партитуры, научную литературу, что требовало частых поездок в Москву. Удалённость Красноярска от центра, как и целый ряд других причин, предопределяют очередной драматургический ход в жизни Людмилы Павловны – возвращение в Астрахань, но теперь уже в другом статусе – как состоявшегося учёного, педагога, критика, просветителя... Реприза оказалась динамической...

Второй астраханский период длится по сию пору и наполнен таким количеством событий, которого хватило бы на несколько жизней нескольких человек. Максимализм и отточенность деталей в мышлении, формульность и одновременно поэтичность в выборе научных тем собственного творчества и своих многочисленных учеников, обширная география научных контактов и вращение в культуру одного города – всё это слагаемые набрасываемого нами портрета.

Безусловно, главный «верстовой столб» этого отрезка творческого пути – защита докторской диссертации «*Автор в музыкальном содержании*» в Московской консерватории. Как говорит Людмила Павловна, «специально диссертацию я не писала, несмотря на то, что заинтересованно следящий за моим ростом заведующий кафедрой теории и истории музыки М. А. Этингер много раз сетовал: нужно не размениваться на мелочи, а писать большую серьёзную работу. Однако как-то поняла, что все публикации и устные выступления центрируются вокруг личности композитора, что, говоря словами французского писателя и философа Роже Гароди, “то, что мне интересно в натюрморте Сезанна «Ваза с яблоками» – это не наличие яблок, а присутствие Сезанна”. Прочертилась структура книги (опять-таки, не диссертации), высветились “белые пятна”, которые уже целенаправ-

ленно стали затем “растущёвываться”, прорисовывая целостную “картину”. Когда стало ясно, что монография «тянет» на докторскую, было принято решение защищать её как диссертацию.

Хотя второе – докторское – исследование выполнялось теперь уже совершенно самостоятельно, смелость и оригинальность концепции неоднократно «проверялись» в дискуссиях на конференциях и публикациях. Необходимость составить представление о разных точках зрения на выдвигаемые научные проблемы побудило обратиться к специалистам с просьбой почитать и высказаться о рукописи. Первыми читателями стали, конечно же, педагоги кафедры: поддерживающий научные поиски младшей коллеги М. А. Этингер и многолетний придирчиво-требовательный рецензент работ Людмилы Павловны Н. Н. Калининченко. Откликнулись на просьбу также музыковеды-композиторы М. Ш. Бонфельд и В. А. Екимовский, высказавшие ценные соображения. Позже автор, специально приехав в Московскую консерваторию, просто обращалась к незнакомым ей людям, порой «наудачу» останавливая в коридоре, всё с той же просьбой. Удивительно, а, возможно, и закономерно, что никто не отказался читать. (Будто снова и снова незримое присутствие высших сил проливало Свет благословения на профессионально честный и человечески зрелый труд.)

Поистине судьбоносным можно считать попадание рукописи для обсуждения на кафедру междисциплинарных специализаций музыковедов, возглавляемую известным учёным В. Н. Холоповой, где разрабатывается исследовательская тематика, связанная с содержанием музыки. Здесь научный текст получил высокую компетентную оценку, дав импульс дальнейшим многолетним творческим и личным контактам.

Защита успешно состоялась, подведя черту целому этапу научных исканий, отражённых в таких статьях, как «Фактурные предпосылки воплощения авторского начала (Красноярск, 1991), «Образ автора в зеркале диалога культур: Моцарт – Прокофьев» (Ростов-на-Дону, 1992), «Эволюция авторского начала в вариациях» (Новосибирск, 1994), «“Композиторское я” в свете проблемы взаимодействия Востока и Запада: методологический аспект» (Владивосток, 1995), «Образ автора в музыке: психологический аспект» (Москва, 1996), «Образ автора как критерий “адекватной” слушательской интерпретации музыки» (Hermeneutics in Russia. 1999. № 1. URL: //http://www.tversu.ru/science/hermeneutics).

На рубеже XX – XXI веков Людмилой Павловной пишется огромное количество работ с неизменным высоким знаком качества в самых разных жанрах и на самые различные темы. Заметная веха в творческой биографии музыковеда-первопроходца – книга «Музыкальный портрет» (1995). Заданный в её первой главе вопрос «Что такое портрет в музыке?» вводит в своего рода «галерею», в которой перед слушателем предстают портрет-эмоция (у Франсуа Ку-

перена, Жана Франсе, Эдисона Денисова), портрет-характер (охват комплекса личностных свойств), портрет-жизнеописание (лично-биографическое «изображение» творца). Заключительная, пятая глава посвящается автопортрету в музыке (здесь друг друга сменяют звуково «материализованные» «лица» И. С. Баха, Р. Шумана, Г. Берлиоза, Б. Сметаны, Э. Кшенека, Р. Штрауса, Д. Лигети, легенды джаза Ч. Мингуса и других музыкантов). Избранная в монографии тема раскрывается в синтезе портретирования в музыке, живописи и литературе. Методологически сложный инструментарий – анализ реального, видимого и ирреального, скрытого в портрете, – позволяет запечатлеть многообразие музыкальных портретов в их жанровых и стилевых вариантах.

Постоянно будоражащие неуёмную человеческую мысль природа музыки, её сущностные основы, её «содержательный» аспект неизбежно порождают необходимость разработать теорию, которая стала бы ключом к анализу разнородных явлений в области музыкального искусства. Потребность в подобной теории давно ощущалась музыковедением. В наши дни её развитием занимается несколько научных школ в ряде географических точек страны: Москве (В. Н. Холопова), Уфе (Л. Н. Шаймухаметова). Южный регион России – важная составляющая на этой научной карте, и возглавляет здесь это направление, связывая Астрахань, Волгоград, Саратов, Краснодар, Майкоп, профессор Людмила Павловна Казанцева.

Как любое «правое дело», научно-педагогическое направление «музыкальное содержание» появилось не сразу. Примерно с середины 90-х годов в учебный план Астраханского музыкального училища внедряется дисциплина «Теория музыкального содержания», затем данный курс постепенно начинает укореняться в Астраханской консерватории у студентов и аспирантов разных специальностей. Следующий шаг – регулярное проведение курсов ФПК по «содержательной» тематике, на которые собираются местные преподаватели, приезжают слушатели из разных городов, работающие как в школах, так и в колледжах и вузах.

Параллельно с этим процессом развивается другой. Дело в том, что в консерватории открывается аспирантура, и к дипломникам добавляются первые аспиранты. Практически все темы, избираемые учениками, в той или иной степени соприкасаются с проблемами музыкального содержания. Кристаллизация диссертационных идей происходит в ходе обсуждения, порой острых дискуссий, преодоления «нагкнутый» (как называл трудности в протекании творческого процесса С. Прокофьев) но всегда с целью найти истину в атмосфере поддержки и человеческого участия. При этом особо следует сказать о методе научного поиска, которого в тех или иных вариантах придерживается Людмила Павловна. Сначала на своего рода «карте неба» проступает некая «туманность Андромеды» (первое «грубое» структурирование будущего

целого и пробные аналитические эскизы музыки), затем выделяются «планеты-спутники» (приобретается литература по теме) и «белые пятна» (заявляют о себе новизна и теоретическая ценность ведущегося исследования), далее начинается «полёт по заданной траектории» к далёким неопознанным «галактикам» (движение по главам) с отчётами в «центре управления». Венчает дело готовая концепция, оформленная в текст с точностью Математика, логикой Полковника, поэтичностью Музы и мудростью Матери. На всех этапах этого захватывающего звёздного путешествия Мысли и Души чувствуются сильные и в то же время бережные руки, которые ведут по лабиринтам Знания к новой Высоте. Ученик, прошедший школу Людмилы Павловны, рано или поздно выходит на эту Высоту и может лететь дальше, в большую Науку.

Подобный Путь – синтез капитальной науки и умной педагогики – программирует неизбежное: постепенно вызревает научная школа и идея создания Лаборатории.



Проблемная научно-исследовательская
Лаборатория музыкального содержания.
Руководитель – Л. П. Казанцева

В результате определяется официальный статус научно-педагогического направления. Уже вполне очевидные жизненные реалии закрепляются как открытая в 2009 году *Проблемная научно-исследовательская Лаборатория музыкального содержания*. Её образование – это не формальное событие, а наоборот, реализация уже сложившихся творческих отношений между коллегами и общей сопричастности к делу: личностный стержень каждого из членов лаборатории – двигатель собственных научных идей и новых поисков, но он всегда «отцентрован» «магнитом» сущностных тайн музыки. Последний обуславливает организаторские акции, результатом которых становятся регулярные научные чтения и конференции. Он предусматривает редакторскую работу, в ходе которой отыскиваются и специально приглашаются интересные, неординарно мыслящие авторы коллективных изданий. Он пронизывает собою педагогику – стремление «вылепливать» личности молодых музыкантов. Он трансформируется в усилия по структурированию познавательной-исследовательской деятельности целого научного сообщества. Он воплощается в просветительски-популяризаторских проектах, в том числе в наполнении «контентом» сайта, отражающего многообразную работу Лаборатории.

Особо важная забота Лаборатории – *методическое обеспечение учебного процесса по дисциплине «Музыкальное содержание»*. Опубликована серия учебных пособий, фундамент которых закладывают дважды изданные «Основы теории музыкального содержания» (2001, 2009) и «Хрестоматия по теории музыкального содержания», включающая нотные образцы и аудиозаписи по изучаемому курсу (Астрахань, 2006). Базовые пособия дополняются такими, как «Музыкальное содержание в контексте культуры» (Астрахань, 2009) и «Анализ художественного содержания вокального и хорового произведения» (Астрахань, 2011). К этому же ряду примыкают программы по теории музыкального содержания для всех звеньев музыкального образования (Астрахань, 2001) и методическое пособие «Анализ музыкального содержания» (Астрахань, 2002).

Среди многочисленных работ Людмилы Павловны выделяются те, которые посвящены проблеме *стиля в музыке*. Одной из принципиально выверенных с точки зрения теории стала публикация «Полистилистика в музыке» (Казань, 1991). Понятие, введённое А. Шнитке в начале 1970-х годов, получило здесь специальное рассмотрение. В частности, научной общественности предложена классификация: «стилистический синтез» и «стилистический контраст», «программная полистилистика» и «непрограммная полистилистика», «вертикальная полистилистика» и «горизонтальная полистилистика». Вскрыты эстетические функции полистилистики: «иллюстрация основной мысли», «посвящение», «воссоздание панорамы мира», «выражение авторской позиции». В выводе, данном в работе, акцентируется интеллектуальная и культурологическая сущность включения «чужой» музыки в авторский текст: «Посредством произведения искусства слушатель ставится в условия активного “со-зерцания”, “со-осмысления”, в условия самостоятельного творческого поиска. А это убедительно свидетельствует о необычайно возросшей роли слушателя...».

Проблема стиля в музыке освещается в весьма разных ракурсах: культурологическом – в статье «Звуковые миры рубежа тысячелетий» (Петрозаводск, 2000); теоретическом – «О понятии стиля в музыке» (Волгоград, 2008); индивидуально-личностном – Gontsov, Yury (Petrovich) (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, London – New York, 2001), «Симфоническое и вокально-симфоническое творчество: на пути к Китежу» (сборник «Выплывет ли град Китеж? Композитор Алексей Ларин», Москва, 2009).

В арсенале учёного всегда находятся вопросы фундаментального характера, подобные набору тонов в серии, из которых вырастает магическая квадратура целого. Не в последнюю очередь это осмысление категорий «чистая и программная музыка», «род», «тональность», «образ», «жанр», «синестезия». В каждой из далее называемых работ нащупывается путь к пониманию структуры содержания музыки и содержания структуры музыки: «О понятии и источниках про-

граммности» (Ростов-на-Дону, 2004), «Род как архетип музыкального содержания» (Ростов-на-Дону, 2006), «Семантика тональности: методология исследования» (Астрахань, 2006), «Музыкальный образ: понятие и свойства» (Волгоград, 2007), «Пограничные жанры: за и против» (Уфа, 2008), «Музыка в отблесках других искусств» (Астрахань, 2008), «Жанр как компонент музыкального содержания» (Астрахань, 2009), «Синестезийные основы музыкального содержания» (Казань, 2010).

В целом выделяются четыре проблемных «лейт-комплекса», объединяющих разнородные тексты и вместе образующих зрелую научную концепцию на мощной методологической базе. Роль «главной», безусловно, приняла на себя тема «музыкальное содержание», тогда как «побочной» можно назвать «автора в музыке». «Связующей» и «темой эпизода в разработке» правомерно считать соответственно «полистилистику» и «творчество современных композиторов».

Портрет Людмилы Павловны как Учёного, Учителя, наконец, Прекрасной Дамы был бы неполон без её многочисленных выступлений на научных конференциях. Весьма насыщенными, очень разными, стыкующимися по принципу «монтажной драматургии» (понятие, предложенное Л. П. Казанцевой по отношению к музыке), оказываются *зарубежные научные форумы*, на которых Людмила Павловна считает своим профессиональным долгом донести наработанные идеи. Речь идёт, например, о Международной научной конференции в Великобритании «Русская и советская музыка: переосмысление и открытие заново» (Эдинбург, 2011), в Сербии – «Музыка и бумага. Музыка и экран» (Белград, 2012), в Прибалтике – «Музыкальная наука сегодня: постоянное и изменяемое» (Даугавпилс, 2012).

Поездки за рубеж ничуть не снижают интенсивности выступлений Людмилы Павловны в разных регионах нашей страны. При этом идёт постоянный процесс *рецензирования, подготовки публикаций к печати, участия в редакционных коллегиях научных изданий, оппонирования*. О последнем стоит сказать несколько слов.

Каждый учёный понимает, что оппонентский отзыв на защите диссертации имеет архиважное значение для результата. Здесь необходимо умение и высветить сильные стороны исследования, представить структуру, методологию, и в то же время «вытащить» шлак, обозначить недосказанное, недодуманное... Сочетание мудрости посвящённых и точности скальпеля хирургов – те качества, которыми должен обладать оппонент, так как в отдельных случаях при анализе рукописей требуется решительность и принципиальность, как в известном изречении: «Платон мне друг,

но истина дороже». Этими свойствами профессионала с «высокой планкой» требований, как постоянно отмечают коллеги, и руководствуется Людмила Павловна.

Вне всякого сомнения, главным делом её жизни остаётся МУЗЫКА, которую она и «поверяет алгеброй», почти эзотерически трактуя структурные уровни музыкального содержания. Поэтому представим квинтэссенцию научной биографии Людмилы Павловны в технике коллажа – калейдоскопа цитат из её труда «Основы теории музыкального содержания»:

«Энергия движения изначально присуща *тону*, она сокрыта в его напряжении. Тем самым уже в музыкальном тоне ценны и его автономность, и его связанность с другими тонами, пересечены пространственная и временная координаты музыки».

«При условии охвата слушателем множества смысловых пластов интонации, полисемантность обеспечивает “объёмное”, многоканальное воздействие на слушателя».

«Нам открывается своего рода “каталог” *музыкальных образов*, в который вошли мир человека (образ-эмоция, образ-мышление, образ-речь, образ жестикulyативно-двигательный, образ-состояние, образ-характер), мир вне человека (образ “визуальный”, образ-игра), мир музыки (образ-звучание, образ-движение) <...> В произведении обнаруживается сразу несколько образных сфер, т.е. оно синтетично, интегративно, противодействует однозначности». «Музыкальный образ – способ раскрытия темы».

«Тема – обобщающая мысль-формула, положенная в основу музыкального произведения или его части; творчества одного композитора или их группы».

«Идея – это специфическая акцентуация темы, особый угол зрения на неё, угол её “поворота” <...> Идея – некая надстройка над произведением, она кристаллизуется самим музыкальным опусом, усилением всех элементов структуры его содержания».

«Концепция – процесс кристаллизации идеи. Процессуальная концепция и кристаллическая идея-формула, взаимодополняя друг друга, составляют идеологический иерархический уровень музыкального произведения».

Итак, абстрактные звуки, превращаемые энергией движения в объёмные интонации, синтезируются образом человека, для которого мир внешний и мир музыкальный раскрывают мысль-формулу, суть которой – идея иерархии мира. Последний находится в процессе, как находится в процессе Людмила Павловна Казанцева – абсолютно преданный музыкальной науке человек. Вся её жизнь – высокое СЛУЖЕНИЕ МУЗЫКЕ.

Шмакова Ольга Владимировна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры истории и теории музыки
Волгоградского института искусств
им. П. А. Серебрякова



**«... ЧТО Б ТЕБЯ НА ЗЕМЛЕ НЕ ТЕРЯЛИ,
ПОСТАРАЙСЯ СЕБЯ НЕ ТЕРЯТЬ»
(интервью с Л. П. Казанцевой)**

Вопрос (О. В. Шмакова)

– Людмила Павловна, не стану скрывать от читателя, что знаю Вас давно, что считаю себя Вашей ученицей. Вместе с тем, признаюсь, что, несмотря на это, у меня остаётся немало того, о чём раньше не доводилось поговорить и о чём хотелось бы узнать. Скажем, задавая тему «учитель – ученик», начну вот с чего. Все мы родом из детства. А кто ваш самый первый Учитель в мире музыки?

Ответ (Л. П. Казанцева)

– Дело происходило в Днепропетровске. Родители отдали меня сначала в музыкальную студию. Затем я перешла в музыкальную школу № 4 в класс фортепиано к Алле Ивановне Дроздовой-Свечаревской. Именно она дала мне не только основательную исполнительскую базу, но и развивала музыкально-художественный вкус, заботилась о широте и разнообразии моих музыкальных впечатлений и познаний, прививала интерес к творчеству современных авторов. Алла Ивановна стала дружна со всей нашей семьёй и по-матерински заботливо следила за моими последующими шагами в жизни.

Вопрос (О. В. Шмакова)

– После окончания музыкального училища в родном городе Вы стали студенткой столичного вуза и сразу окунулись в атмосферу научно-творческой жизни Гнесинки. В чём Вам видится значимость в эти годы обучения в классе по специальности Юрия Николаевича Рагса?

Ответ (Л. П. Казанцева)

– Юрий Николаевич обладал удивительным даром видеть методологически верный путь в разработке очень разных тем, в весьма различных направлениях, и этим он вызывал удивление и восхищение. Ему, как руководителю, удавались темы по ладотональности и гармонии, музыкальной композиции и драматургии, музыкальной психологии, методике обучения музыке, творчеству современных композиторов, музыкальной критике, методологии музыковедения, музыкальной социологии, музыкальной акустике, жанру, музыкальному исполнительству. А ведь мы знаем, что чаще педагог берёт в класс ученика и двигается с ним в уже заданном русле, так сказать, специализируясь на чём-то одном.

Как у него это получалось? Думаю, в немалой степени благодаря тому, что он постоянно «вкладывал» в себя знания, формировал себя, общаясь не только с искусствоведами, но и с физиками, математиками, акустиком. Учил нас и сам тоже учился. Американцы о таких говорят: *self made man* – человек, сде-

лавший себя сам. Считаю особым везением то, что в общении с ним была написана дипломная работа «Функции музыкальной интонации», опирающаяся на системный подход, тогда новый и перспективный в музыковедении, а затем – кандидатская диссертация «Содержательные особенности музыкальных произведений с тематическими заимствованиями». Добавлю с сожалением, что моего Учителя в большой науке – Ю. Н. Рагса – недавно не стало. Вспоминаю его всегда с тёплым чувством благодарности.

Вопрос (О. В. Шмакова)

– Ныне вы уже сами подготовили немало выпускников и аспирантов, что, очевидно, даёт право говорить о формировании научной школы?

Ответ (Л. П. Казанцева)

– Действительно, выпущено немало студентов с их дипломными работами, подготовлено десять кандидатов наук, а также – моя особая гордость – доктор искусствоведения (до того уже ставшая доктором философских наук и кандидатом филологических наук) П. С. Волкова. И о научной школе говорить также можно. Однако дело здесь не столько в количестве учеников, сколько в том, что ученики становятся к тому же ещё и последователями, развивающими ту тематику и порой даже те идеи, которые мне близки. И коль скоро магистральной для меня утвердилась проблематика, связанная со смысловой стороной музыки, именно она и стала главным руслом научных изысканий идущих вслед молодых людей. Не случайно школа официально зарегистрирована под наименованием «Музыкальное содержание».

Это вовсе не означает навязывания собственных мыслей и точек зрения. Стараюсь избегать этого даже в тематике исследований, стремясь, наоборот, к тому, чтобы, находясь в рамках содержания музыки как ракурса научного рефлексирования и научной методологии, каждый определился с темой всё же сам и, работая над нею, раскрыл свой индивидуальный потенциал. Нередко это удаётся. Так, получившая в студенческие годы прочную научную базу у одного из основателей Астраханской консерватории известного учёного М. А. Этингера, С. А. Мозгот изучает пространственный аспект музыки, успешно совмещавшая учёбу по музыковедческой и дирижёрской специальностям. О. В. Шепшелёва выполнила диссертационное исследование о выразительности звука в хоровом творчестве современных отечественных композиторов. Серьёзно и вдумчиво мыслящая пианистка с большим исполнительским и

педагогическим стажем Г. Н. Бескровная обобщила свои наблюдения над преднамеренными и непреднамеренными художественными компонентами в исполнительской деятельности. А кому, как не Д. А. Рахимовой, воспитанной в условиях таджикской культуры, тонко слышащей Восток в музыке, было исследовать ориентализм в творчестве С. В. Рахманинова? Организуя и наблюдая за ростом каждого, исхожу из следующей установки: вооружить методологией, дать ключи к раскрытию темы. Если они помогают – берите, если нет – ищите свою тактику и применяйте, а я всегда рядом и готова её обсудить и помочь двигаться дальше. Такая педагогическая установка, как мне видится, перекликается с тонкой мыслью В. Г. Белинского: «Влияние великого поэта заметно на других поэтах не в том, что его поэзия отражается в них, а в том, что она возбуждает в них собственные силы», если в ней, разумеется, «приглушить» понадобившийся выдающемуся критику сильный эпитет.

Отрадно, что научная школа, о которой идёт речь, весьма обширна по географии. Параллели и меридианы этого пространства проходят, прежде всего, через Астрахань и Волгоград. Южный регион представлен также Краснодаром, Северным Кавказом, Калмыкией. Центральная Россия – Москвой, Брянском, Ульяновском, Тамбовом. Территориально отдалённые точки на этой научной карте – Красноярск, Хакасия, Сургут и даже дальше зарубежье.

Вопрос (О. В. Шмакова)

– Но кроме научной школы есть ещё и Лаборатория музыкального содержания, которой вы руководите?

Ответ (Л. П. Казанцева)

– Да, о чём я всегда говорю с особой радостью, употребляя это понятие в разных значениях. Лаборатория – это структурное подразделение Волгоградского государственного института искусств и культуры. У неё есть родственные организации – это Лаборатория музыкальной семантики Уфимской академии искусств им. Загира Исмагилова, которой заведует доктор искусствоведения профессор Л. Н. Шаймухаметова. Мы тесно сотрудничаем также с кафедрой междисциплинарных специализаций музыковедов Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, кафедрой истории и теории музыки Волгоградского института искусств им. П. А. Серебрякова, кафедрой теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории, Астраханским музыкальным колледжем им. М. П. Мусоргского, а также другими образовательными учреждениями.

Лаборатория – это ещё и *научно-творческий коллектив*, региональное музыкально-исследовательское сообщество. Оно включает в себя не только штатных сотрудников ВГИКа, но и «внештатных», в

том числе живущих в других городах. К слову нужно сказать, что коллектив этот составили отнюдь не только мои ученики. Правильнее было бы сказать – люди с близкими научными интересами, единомышленники, друзья. Именно это содружество оформилось *de jure* в 2009 году, однако в основном сложилось *de facto* ещё в 2007 году, когда 1 сентября (символичная для нас дата – приуроченный к началу нового учебного года День знаний) состоялись Первые научные чтения по музыкальному содержанию. Очень разные творческие личности объединились вокруг глобальной стержневой темы «Содержание музыкального произведения как феномен культуры», которая разрабатывается по нескольким векторам. Главный из них – научно-исследовательский, представляющий собою изучение фундаментальных и прикладных проблем в области музыкального содержания. Вот какова – для примера – исследовательская направленность нескольких индивидуальных проектов. Тематические сферы музыки разрабатывают кандидаты искусствоведения доценты Т. С. Андрущак (мемориальность) и О. Ю. Осадчая (мифологичность), а также кандидат искусствоведения М. В. Сальникова (воплощение в музыкальном произведении темперамента человека, в том числе и самого композитора). Музыкальное содержание исследуется в жанровом ракурсе: художественно-содержательный аспект фуги в творчестве отечественных композиторов XX века привлекает И. И. Васирук, музыкальная баллада романтизма – О. В. Бегичеву (Шевченко), назову также Ваше многолетнее исследование концептуально-содержательного начала западноевропейской симфонии XX века. Представлен и индивидуально-стилевой аспект музыкального содержания: О. А. Бозина показывает семантику тональности в оперном творчестве Н. А. Римского-Корсакова, О. И. Луконина – эволюцию творчества М. О. Штейнберга, И. В. Савина – вариационность в музыке Ференца Листа. Важен для нас выход за пределы собственно музыки в область её взаимодействия с другими искусствами, которая успешно осваивается С. С. Севастьяновой (музыкальный видеотеатр) и П. С. Волковой (феномен реинтерпретации – создания нового произведения искусства на основе ранее уже существовавшего, то есть творческого прецедента).

Вопрос (О. В. Шмакова)

– Лаборатория – постоянное место встречи и в жанре конференций. О них хотелось бы поговорить чуть подробнее. Все мы знаем, что ныне количество научных конференций, в том числе проводимых по Интернету, зашкаливает. Не секрет, что многие из них совпадают с популярными туристическими маршрутами либо воспринимаются как возможность выехать из города. При этом их статус и научный уровень не всегда соответствуют заявленным: международная. Ваше отношение к этой ситуации.

Ответ (Л. П. Казанцева)

– Здесь я вижу целых три вопроса. Один – так называемый «научный туризм». Сказала бы, что в самом этом явлении ничего предосудительного нет. По собственному опыту участия в конференциях и их организации знаю, что, выезжая в другой город или страну, хочется не только обменяться профессиональными идеями, но и что-то узнать о регионе. Поверьте, музыкальные, культурные, ландшафтные, кулинарные впечатления, да и просто человеческие контакты значительно дополняют и обогащают «деловую» составляющую поездки, делают её более многогранной и насыщенной.

Другой же аспект Вашей реплики – резко возросшее количество конференций. С ними, фактически, происходит то же, что и с публикациями, защитами диссертаций. Всё это иногда напоминает спортивное соревнование: кто больше, кто быстрее, кто раньше. Но ведь ни для кого не секрет, что увеличение количества оборачивается утратой качества. Неудивительно, что становится привычным обнародование «невыстраданных» мыслей и даже «перепевание» автором одних и тех же положений в нескольких публикациях и выступлениях. Наконец, «международный» статус конференций, порой обеспечивающийся одной-двумя фамилиями заочных участников из-за границы. Вероятно, на погоне за ним сказывается и сугубо формальный критерий оценки успешности конференции – по таким «показателям», как численность и география участников, столь удобным для чиновников. Нельзя не усмотреть в этом также наше извечное российское «преклонение перед Западом» (да и Востоком), хотя ведь вовсе не обязательно участие «варягов» автоматически поднимает научный уровень акции. Кстати, организаторы европейских конференций гораздо больше заботятся не о том, кто откуда приезжает, а о целенаправленном раскрытии предложенной ими темы и научной состоятельности заявленных материалов. И ещё одно: иногда мы напрочь забываем, что конференция – всё же жанр, предполагающий выступление, непосредственное общение, обсуждение, а не исключительно возможность опубликоваться.

Вопрос (О. В. Шмакова)

– В любом жанре – доклада на конференции, научной публикации, диссертации, лекторского выступления, критической статьи – музыковед должен быть музыковедом. Какими Вам видятся его основные качества?

Ответ (Л. П. Казанцева)

– Вопрос очень ёмкий, но всё же постараюсь уж если не дать на него исчерпывающий ответ, то хотя бы набросать некоторые штрихи «портрета» музыковеда.

Первым и главным из этих штрихов назову *музыкальность*. Вроде бы музыковеду, нацеленному

на изучение мира музыки, это качество присуще *a priori*. Тем не менее, это не всегда так, и, как с сожалением выразился А. Н. Серов, теоретики «сидят и пишут тома о квинтах». Не стану приводить конкретные примеры, выскажусь общо. Нередко приходится читать работы (чаще молодых исследователей), довольно дистанцированные от музыки как собственно *звукового феномена*. Возникает впечатление, что музыковед будто вылепил некую удобную для него умозрительную модель, подменяющую собою собственно звучащую реальность – ту, что воздействует на слушателя, – и упражняется в её описании. Собственно же музыка при этом оттесняется, из предмета познания превращается лишь в повод к образованию других реальностей – замещающей её модели и музыковедческого текста. И хотя внешне нормы музыковедческого исследования будто соблюдены, – называются опусы, указываются их компоненты, – ощущение того, что автор оперирует не звучностями, а абстракциями, не покидает.

Не менее выразительный «штрих» эскизно набрасываемого «портрета» – *методологическая оснащённость* музыковеда, понимание того, «что делать», что собственно следует предпринять в исследовании, как его проводить. Да, в диссертациях и дипломных работах мы обозначаем «методологическую базу исследования», но как часто самые важные параметры музыковедческого труда выглядят формально и не адекватно выполненной работе! Неудивительно, сколь много замечаний и баталий эти «уточнения» вызывают – скажу это по опыту хотя бы работы в диссертационных советах.

С сожалением замечаю, как из характеристик музыковедческих работ незаметно почти исчезло словосочетание «проблема исследования». А ведь неслучайно в науковедении «проблеме» отводится особая роль: правильная постановка проблемы правомерно считается для развития науки более важной, чем собственно решение проблемы.

Приходится признавать, что в осознании «основ» и «путей» мы уступаем не только коллегам из других сфер знания – скажем, психологам, социологам (посмотрите, сколь тщательно они фиксируют все обстоятельства и ход своих исследований), но и современным композиторам, которые пекутся о технологической стороне творчества, специально обучаются техникам. Мы же традиционно овладеваем музыковедческим анализом, без которого, конечно, трудно обойтись, но при этом пребываем в состоянии, называемом психологами «методологической беззаботностью» (Л. С. Выготский) или «методологической беспечностью» (А. Н. Леонтьев) и естественно сразу же «пасуем» или совершаем просчёты при вынужденном обращении к каким-либо другим исследовательским методам.

Пожалуй, назову ещё одну черту, определяющую облик современного музыковеда – *умение вы-*

сказаться о музыке, музыканте, музыкальной эпохе так, чтобы они «звучали». Как говорил Г. Г. Нейгауз, «о произведении большого искусства надо говорить адекватно художественным языком». Это качество тесно взаимосвязано с первым из названных ранее, но оно требует уже некоторого мастерства – владения словом, пером, умения при этом перевоплощаться в читателя и слушателя. Я говорю не о литературных красотах самодостаточной «речи» пишущего или говорящего о музыке человека, а о способности создать у читателя или слушателя образ того «предмета», который был подвергнут музыковедческому изучению. Понимаю, что это далеко не всё, что нужно музыковеду, но всё-таки остановлюсь на сказанном.

Вопрос (О. В. Шмакова)

– А есть ли, на ваш взгляд, различие между «мужским» и «женским» музыковедением?

Ответ (Л. П. Казанцева)

– Вопрос несколько неожиданный, но он не может меня оставить равнодушной. Дело в том, что над гендерным аспектом творчества мне приходилось думать и даже рассуждать в книге об отражении автора в собственном музыкальном творчестве. Там выяснилась небезынтересная ситуация. Если в литературе вполне очевидно просматриваются гендерные отличия и даже бытуют понятия «женская литература», «женская поэзия», «женская проза» (достаточно вспомнить А. Ахматову, М. Цветаеву, З. Гиппиус и других ярчайших представительниц Серебряного века, наших современниц Б. Ахмадулину, Л. Петрушевскую, В. Токареву, Т. Толстую, многочисленных авторов современных «женских детективов» – этот ряд легко может быть продолжен), то в музыкальном творчестве такие отличия обнаружить практически не удаётся. Вряд ли в опусах Г. Бацевич, С. Губайдулиной, Т. Сергеевой, Г. Уствольской мы распознаем автора-женщину. И почему так происходит в музыке – неизвестно. Кстати, одна моя коллега однажды проделала шуточный нестрогий эксперимент: предложила студентам и педагогам четыре фрагмента и попросила указать, кто стоит за той или иной неизвестной присутствующим музыкой – мужчина или женщина. Задача для нас, что и ожидалось, оказалась невыполнима.

В музыкознании же всё-таки, как кажется, можно не только слепо гадать о принадлежности труда мужчине или женщине, что приходилось делать в упомянутом «эксперименте», но и ориентировать-

ся по некоторым признакам. Скажем, таким, как склад ума. Согласитесь, мужчинам удавалось оставить науке чёткие ясные теоретические концепции: вспомним хотя бы теоретические учения гармонии – Ж.-Ф. Рамо, П. Хиндемита, Ю. Н. Холопова; полифонии – С. И. Танеева; музыкальной формы – А. Б. Маркса, Г. Римана, Г. Шенкера, В. А. Цуккермана, В. П. Бобровского; жанра – А. Н. Сохора, О. В. Соколова (разумеется, я называю только некоторые имена). Женщины же более убедительны в охвате больших пластов музыки, отслеживании исторических процессов (Т. Н. Ливанова, В. Дж. Колен), тщательных аналитических этюдах.

Это, конечно, вовсе не свидетельствует о склонности мужчин к теории музыки, а женщины к истории – легко опровергнет такое упрощение научный опыт, например, Т. С. Бершадской, Н. С. Гуляницкой, В. Н. Холоповой. Речь идёт лишь о типовых преимуществах, возможностях, обусловленных, скорее всего, психофизиологическими особенностями мужского и женского организма. Если возвратиться к отмеченным ранее трём главным качествам музыковеда, то получится, что у исследователей-мужчин более развито второе – методологическая основательность, музыковеды-женщины более сильны в третьем – умении «подавать» музыку. Впрочем, не считайте мои рассуждения научно безупречными. Вопрос этот, как вы понимаете, остаётся для нас открытым.

Вопрос (О. В. Шмакова)

– И, наконец, в завершение: Вы верите в Судьбу, данную свыше?

Ответ (Л. П. Казанцева)

– Не считайте меня за фаталистку, но всё же отвечу: да! Добавлю, что вера эта – не абстрактна. Приходилось наяву убеждаться в предопределённости некоторых событий собственной жизни. При этом исхожу из того, что случайность может быть одна, две же «случайности» – уже закономерность. К сожалению, самое трудное – правильно интерпретировать знаки, подаваемые Судьбой, ведь спектр их значений велик и охватывает даже взаимоисключающие полярности. Если же прибегнуть к расхожему журналистскому штампу и гипотетически смоделировать Ваш уточняющий вопрос – «Хотелось бы Вам что-либо изменить в своей жизни, доведись начать её с начала?», – то ответ был бы таким: «Нет! Всё посланное Судьбой “надо благодарно принимать”».

**Интервью подготовила
О. В. Шмакова**



К 100-ЛЕТИЮ САРАТОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

А. И. ДЕМЧЕНКО

Саратовская государственная консерватория
им. Л. В. Собинова

УДК 78.072:37(2)

О НАУЧНОМ ПОТЕНЦИАЛЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ВУЗА
ИСТОРИЯ В ЛИЦАХ

Задолго до создания в Саратове Консерватории был заложен научный потенциал.

Открывшееся в 1873 году Саратовское отделение ИРМО (Императорское Русское музыкальное общество) первым делом позаботилось о создании Музыкальных классов. С самого их открытия хоровое пение, а также теорию музыки, сольфеджио и гармонию вёл Иван Петрович Ларионов (1830–1889). У него отмечали «необыкновенную любовь к своему делу и редкую опытность в преподавании. Он обладал замечательной способностью возбуждать в своих учениках интерес к своему предмету». Однако более существенным было то, что Ларионов положил начало музыкально-критической деятельности в Саратове. Будучи обозревателем газеты «Саратовский листок», он первым придал систематичность и серьёзность этому виду журналистики, обстоятельно освещая в 1870–1880-е годы музыкальную жизнь города. По словам видного оперного антрепренёра

П. Медведева, Ларионов отличался спокойной, разумной, беспристрастной критикой, способной научить аудиторию «понимать, что такое опера, какую мысль проводит композитор в своей опере, что изображает оркестр...».

К 1895 году город добился преобразования Музыкальных классов в Музыкальное училище. В первом объявлении о приёме учащихся были названы следующие классы и предметы: фортепианная игра, пение, скрипка, виолончель, арфа, кларнет, теория музыки и гармония.

Поставленная перед Музыкальным училищем задача подготовки профессиональных музыкантов потребовала неустанных усилий по привлечению к преподаванию высококвалифицированных педагогов, многие из которых впоследствии стали профессорами Саратовской консерватории. Один из них – Леопольд Морлицевич Рудольф (1877–1938), который занимался в Московской консерватории не только по теоретическому циклу (у С. И. Танеева), но и по композиции (класс М. М. Ипполитова-Иванова), и после её окончания, с 1903 по 1930 год работал в Саратове. Он положил начало систематическому профессиональному музыкально-теоретическому образованию в Саратове и вёл активную музыкально-просветительскую деятельность. С 1930 года Рудольф работал в Ленинградской консерватории, с 1932-го заведующим кафедрой теории музыки Бакинской консерватории. Это был выдающийся педагог, среди его учеников композиторы Ю. Кочуров, В. Пушков, К. Листов, Я. Солодухо, Д. Гаджиев, К. Караев, музыковеды А. Дмитриев, Л. Христиансен, И. Тютманов. Свои обширные знания и огромный педагогический опыт он обобщил в ряде научных трудов, в их числе – «Руководство к анализу музыкальных форм» (Саратов, 1914) и «Гармония» (Баку, 1938).



А. М. Рудольф



Здание Саратовской консерватории времени её открытия, 1912 г.

Саратовская консерватория – третья в России после Петербургской (1862) и Московской (1866) и первая в провинции – начала работать 10 сентября 1912 года, а её торжественное открытие состоялось 21 октября. На пути к этому событию пришлось преодолеть серьёзное препятствие. С её основанием был связан второй по счёту и самый активный этап по привлечению к педагогической деятельности в Саратове первоклассных музыкантов. Удалось сформировать блистательную плеяду консерваторской профессуры. Прежде всего, это касалось пианистов, причём некоторые из них обладали серьёзными теоретическими познаниями. Вот конкретные примеры.

Уроженца Саратова пианиста *Анатолия Николаевича Дроздова* (1883–1958) всегда отличала жажда знаний и разносторонность интересов. Закончив в 1901 году гимназию в Саратове, он едет в Париж, где занимается в Школе социальных наук и слушает лекции в прославленной Сорбонне. Затем в Петербурге одновременно учится в консерватории и на юридическом факультете университета. После этого совершенствуется в Вене как пианист у знаменитых педагогов того времени Л. Годовского и Т. Лешетицкого. В 1911–1916 годах он являлся директором музыкального училища в Екатеринодаре, а после Саратова (с 1920) профессор Московской консерватории (класс фортепиано, а также история музыки), с 1924 года вёл большую лекторскую и концертную работу в различных филармонических организациях Москвы. Для него было характерно соединение композиторской, исполнительской, педагогической, научной, музыкально-критической и просветительской деятельности. Свои артистические выступления он обычно сопровождал комментариями, что наиболее полное выражение получило в проведённом им в Саратове большом цикле исторических концертов. Известен также как автор многочисленных статей и брошюр по вопросам русского и западноевропейского искусства (очерки о творчестве Шуберта, Берлиоза, Листа, Грига, Дебюсси, Даргомыжского, Римского-Корсакова и др.).

Нечто аналогичное находим в характере деятельности *Ивана Васильевича Липаева* (1865–1942). Уроженец Саратовской губернии, он образование получил в Московском музыкально-драматическом училище, где обучались такие видные деятели отечественной культуры, как композитор Василий Калинников, певец Леонид Собинов, дирижёр Сергей Кусевицкий, актёры Ольга Книппер-Чехова и

Иван Москвин. Многие годы играл в оркестре Большого театра. В 1903 году стал одним из организаторов и председателем Общества взаимопомощи оркестровых музыкантов, вёл большую работу по организации их труда – с этим было связано создание книги «Оркестровые музыканты» (Петербург, 1904), а также издание и редактирование журналов «Музыкальный труженик» (1906–1910), «Оркестр» (1910–1912). Многие годы занимался активной музыкально-критической деятельностью, в 1896–1917 годах являлся постоянным корреспондентом и сотрудником «Русской музыкальной газеты» – ведущего музыкального журнала тех лет. В 1912–1921 годах Липаев преподавал в Саратовской консерватории по классу тромбона и тубы, а также читал лекции по истории музыки, церковного пения и театра. Здесь им был опубликован курс лекций по истории музыки, включающий обзор зарубежной и отечественной музыкальной культуры от древних времён до начала XX века, написаны брошюры о Танееве, Скрябине и Рахманинове, а также воспоминания о Чайковском. Размах развёрнутой им в городе музыкально-просветительской работы был огромен, в различных аудиториях он постоянно выступал с публичными лекциями по искусству.



Г. Э. Конюс с учениками

Среди собственно теоретиков ярко выделялся *Георгий Эдуардович Конюс* (1862–1933). Он был связан с Саратовом, если можно так выразиться, задолго до своего появления на свет Божий – здесь родился его отец, француз по происхождению, Эдуард Константинович, пианист и педагог. Сам Г. Э. Конюс по окончании Московской консерватории, где занимался у С. И. Танеева и А. С. Аренского, преподавал в ней же, затем в Московском музыкально-драматическом училище, а с 1912-го вёл композицию и музыкально-теоретические дисциплины в Саратовской консерватории и в 1917–1919 годах руководил ею в качестве директора. Деятельность его была чрезвычайно многообразна: автор учебников по теории музыки, гармонии и оркестровке, музыкальный критик, дирижёр симфонического оркестра, работал в составе консерваторской комиссии по хоровому делу и фольклору, в Музыкально-педагогической секции Саратовского городского отдела народного образования, в

Коллегии, направлявшей деятельность Саратовского музыкального округа.

С 1922-го он вновь преподавал в Московской консерватории, был деканом теоретико-композиторского факультета, удостоен звания заслуженного деятеля искусств РСФСР (1927). Среди его многочисленных учеников композиторы А. Скрябин, Н. Метнер, Р. Глиэр, С. Василенко, А. Хачатурян, Т. Хренников, музыковеды В. Ферман, Д. Рогаль-Левицкий, органист А. Гедике, пианист А. Гольденвейзер, дирижёры К. Сараджев, Б. Хайкин, а также учившиеся у него в Саратове композиторы В. Пушкив, К. Листов, Ю. Кочуров. Конюс вошёл в историю как крупнейший музыковед, создатель теории метротектонизма, принадлежащей к наиболее оригинальным музыкально-научным концепциям. А. К. Глазунов в бытность свою директором Петербургской консерватории, ознакомившись с его исследованиями, писал: «Считаю труд Г. Э. Конюса величайшим трудом в области изучения процессов музыкального творчества». Его основные работы: «Критика традиционной теории в области музыкальной формы» (М., 1932), «Как исследовать форму музыкальных организмов метротектонический метод» (М., 1933), «Научное обоснование музыкального синтаксиса» (М., 1935).

Итак, в 1912 году была открыта первая в российской провинции Саратовская консерватория. В определённом смысле это был исторически значимый факт. Как в своё время создание консерваторий в Петербурге и Москве означало принципиально новую эпоху в воспитании музыкантов-профессионалов, так и теперь, ровно столетия спустя, становилась реальной перспектива территориального расширения этого процесса – после Саратова консерватории были основаны в 1913-м в Киеве и Одессе, в 1917-м в Харькове и Тифлисе, а позже и в некоторых других городах страны.

Для города и региона Консерватория явилась мощным катализатором художественного процесса, став тем краеугольным основанием, на котором музыкальная культура края стала развиваться капитальнейшим образом – вширь и вглубь. Свидетельством самоочевидной плодотворности её работы уже в начальные годы существования может служить перечень первых студентов, ставших впоследствии видными деятелями музыкальной культуры. В их числе были и будущие музыковеды И. Способин, М. Михайлов, А. Дмитриев.

Игорь Владимирович Способин (1900–1954) учился в Саратовской консерватории по классу Л. М. Рудольфа и в 1927 году завершил образование в Московской консерватории по классу Г. Э. Конюса. Там же преподавал уже с 1924-го (в 1943–1948 гг. – заведующий кафедрой теории музыки). Автор широко распространенных в отечественной практике учебников по элементарной теории музыки, сольфед-

жио, гармонии и анализу форм. Среди его многочисленных учеников – крупнейшие музыковеды И. Барсова, В. Берков, Ю. Холопов.

Михаил Кесаревич Михайлов (1904–1983) начал своё обучение в Саратовской консерватории, а после её реорганизации был переведён в Ленинградскую консерваторию и окончил её в 1927-м по классу композиции М. О. Штейнберга, выпускником которого за два года до этого был Дмитрий Шостакович. С 1935 года Михайлов работал в Саратовской консерватории, с 1940-го заведовал кафедрой истории и теории музыки, одновременно преподавал в Саратовском музыкальном училище, а также в Музыкальном училище города Энгельса – тогда столицы немецкой автономии. Вёл большую музыкально-просветительскую деятельность, выступал как лектор и пианист. В годы войны работал над монографией о жизни и творчестве Лядова. С 1947 года Михайлов вновь в Ленинграде, где со временем защитил докторскую диссертацию, был профессором консерватории и старшим научным сотрудником Ленинградского института театра, музыки и кинематографии. Своим главным поприщем исследователь избрал историю русской музыки XIX–XX веков, его многочисленные труды посвящены творчеству Балакирева, Римского-Корсакова, Глазунова, Танеева, Аренинского, Скрябина, Стравинского, Мясковского. В числе итоговых работ – книга «Стиль в музыке» (Л., 1981).

Анатолий Никодимович Дмитриев (1908–1978) родился в Саратове и прошёл обучение по классу фортепиано П. К. Прейса (1926) и по классу композиции Л. М. Рудольфа (1927). С 1926 года по 1929 преподавал здесь историю музыки. Дополнил своё образование в Ленинграде, занимаясь под руководством Б. В. Асафьева, В. В. Щербачёва, Х. С. Кушнарёва, Ю. Н. Тюлина. С 1932-го преподавал в Ленинградской консерватории, в 1949–1953 годах заведовал кафедрой теории музыки, с 1968-го – кафедрой истории русской и советской музыки, в 1967-м защитил докторскую диссертацию. Его научные интересы были связаны с историей отечественной музыкальной классики (Глинка, Бородин, Римский-Корсаков, Чайковский, Шостакович). Редактор академических изданий Полных собраний сочинений Чайковского и Римского-Корсакова, автор многих статей и книг, в том числе «Музыкальная драматургия оркестра М. И. Глинки» (Л., 1957) и «Полифония как фактор формообразования» (Л., 1962).

Важный пласт музыкальной культуры, который получил новый импульс с открытием Консерватории, был связан с народным творчеством.

Собирание фольклора происходило на территории края с начала XIX столетия. К 1830-м годам относятся первые публикации текстов, в середине века издаётся большой сборник Н. Костомарова и А. Мордовцева «Русские народные песни, собран-

ные в Саратовской губернии» (М., 1862). На рубеже XX столетия появляется целая серия подобных сборников, подготовленных М. Соколовским: «Былины, исторические, военные, разбойничьи и воровские песни, записанные в Саратовской губернии» (Петровск, 1896), «Великорусские свадебные песни и причитания, записанные в Саратовской губернии» (Саратов, 1898), «Великорусские весенние хороводные песни, записанные в Саратовской губернии» (Владимир, 1908). Тогда же были опубликованы первые нотные записи саратовского фольклора: «Песни Поволжья» А. Маслова (М., 1906) и «50 песен русского народа из собранных в 1902 году в Саратовской губернии И. В. Некрасовым и Ф. И. Покровским» (М., 1907).

Свой вклад в фольклористику начала XX века внесли четыре музыканта. А. А. Эйхенвальд, преподававший в Саратовском музыкальном училище, участвовал в нескольких этнографических экспедициях, собрал свыше 4.000 народных мелодий Поволжья и Средней Азии, частично обработал их и некоторые использовал в своих сочинениях. Ученик С. И. Танеева Б. В. Карагичев, работавший в Саратовской консерватории в 1913–1922 годах, также вёл большую работу по собиранию, изучению и обработке отечественного музыкального фольклора. Флейтист и теоретик М. И. Султанов важным делом своей жизни считал собирание инструментальных мелодий народов Поволжья, систематически занимаясь этим с юных лет. В 1916 году он опубликовал в Саратове сборник «Башкирские и татарские мотивы», который привлёк внимание музыкальной общественности (один из откликов на него опубликовала «Русская музыкальная газета»).

Кроме них, в Саратове долгое время, с 1907 по 1920 год, жил крупнейший фольклорист, выпускник Московской консерватории и Московского университета Александр Михайлович Листопадов (1873–1949), который с 1914-го вёл в Консерватории хоровой класс, а с 1917-го был её профессором. Прославившись впоследствии исследованиями песнетворчества донских казаков, в нашем регионе он собирал и изучал русские и татарские песни. В ходе неустанныго собирательства он многократно побывал в районах рек Хопёр и Медведица, делая записи народных песен Поволжья. В частности в трудовых припевках волжских грузчиков Листопадов впервые для фольклористики зафиксировал многоголосие, тогда как раньше этот жанр считался сугубо одногласным. В 1919-м по его инициативе были открыты курсы по изучению русской народной песни при Саратовском отделе народного образования, которыми он и руководил.

Листопадов внёс значительный вклад в методологию собирания, записи и воспроизведения народной песни. Его подход к фольклорному материалу базировался на признании народной песни как само-

бытной культуры, не нуждающейся в исправлениях, дополнениях и переработках. Он отказался от распространённой практики сочинения аккомпанемента, от обработки фольклорного материала на основе традиционной гармонии, не соответствующей народной песне и, осознав неполноценность одноголосных записей фольклора, одним из первых последовательно осуществлял запись и исследование многоголосной народной песни.

Из ближайших продолжателей А. М. Листопадова должен быть назван консерваторский преподаватель музыкально-теоретических дисциплин Иван Дмитриевич Тулупников (1883–?), который участвовал в научных экспедициях Саратовского университета по сбору фольклора в качестве музыканта-этнографа: в 1923 году – по бывшему Петровскому уезду, в 1928 – по бывшему Камышинскому уезду, в 1928 – по береговой линии Саратовского уезда. В 1927–1928 годах он руководил Музыкально-этнографическим отделом методической выставки Саратовского университета. В 1934-м в рамках данной выставки организовал Отдел народной песни. Устраивал в Университете, в Доме учёных и в зале Музыкального техникума проходившие с большим успехом научно-показательные музыкальные этнографические концерты, к участию в которых привлекал симфонический оркестр, солистов-профессионалов и традиционных исполнителей.

Как и для всей страны, большим испытанием для Консерватории стали военные годы. Осенью 1941 года в Саратов было эвакуировано немало музыкантов из Ленинграда, с Украины, из Белоруссии и Молдавии. Особенно многочисленной была приехавшая сюда группа педагогов и студентов Московской консерватории, в том числе в составе эвакуированной Московской консерватории оказалось настоящее созвездие крупнейших музыковедов: В. О. Берков, Н. Я. Брюсова, И. И. Дубовский, Ю. В. Келдыш, Б. В. Левик, Т. Н. Ливанова, И. И. Мартынов, И. В. Нестьев, В. В. Протопопов, И. Я. Рьжкин, С. С. Скребков, В. Э. Ферман, Б. М. Ярустовский. Пребывание специалистов такого ранга, естественно, не могло не сказаться на уровне подготовки музыкальных кадров. Несмотря на трудности военного времени, проводились научные сессии, посвящённые русской музыке, военно-патриотической тематике, были защищены кандидатские диссертации В. О. Беркова «Гармония Глинки», С. В. Протопопова «Камерно-инструментальное творчество С. И. Танеева».

Особый след оставило пребывание учёного с мировым именем, каким был Болеслав Леопольдович Яворский (1877–1942), создатель теории ладового ритма. В период эвакуации главным для Яворского была научная работа. Здесь он редактировал уникальный по масштабам и глубине труд «Творческое мышление русских композиторов от Глинки до Скря-

бина», который обсуждался в Саратовской консерватории на шести специальных заседаниях. Об этом исследовании восторженно отзывался Д. Д. Шостакович в письме, переданном учёному в Саратов незадолго до его кончины. Незабываемым событием консерваторской жизни стало проведение «Семинара по изучению творческого мышления И. С. Баха», который Яворский считал важнейшим этапом своей научной деятельности. Заключительное заседание он закончил словами: «Первый раз в жизни мне удалось осуществить в полном объёме Баховский семинар. Теперь я могу спокойно умереть». Он умер 26 ноября 1942 года и похоронен в Саратове. В библиотеке Консерватории хранится архив выдающегося музыканта. В Малом зале, где он проводил Баховский семинар, установлена мемориальная доска. С 1997 года в Саратовской консерватории регулярно проводятся Всероссийские научные чтения, посвящённые памяти Б. Л. Яворского.

В послевоенные годы кадровый состав историко-теоретической кафедры в немалой степени пополнялся приехавшими из других городов страны.

Ростислав Сергеевич Таубе (1908–1994) учился на теоретическом и фортепианном отделениях училища при Московской консерватории, затем поступил в неё, но вскоре был исключён как немец по национальности и выходец из дворянской семьи. После восстановления в 1941 году закончил историко-теоретический факультет по классу В. А. Цуккермана. Сразу же стал участником Великой Отечественной войны и после демобилизации по зрению с 1942-го работал в различных музыкальных учебных заведениях страны. В Саратовской консерватории с 1958 года Таубе преподавал теоретические дисциплины, так что многие годы все музыковеды в той или иной степени проходили профессиональное обучение под его руководством, имели возможность соприкоснуться с его блестящей эрудицией и педагогическим артистизмом. Он был авторитетным учёным, изучавшим проблемы классической гармонии, гармонических стилей и систему тонального родства, одним из первых в своё время обратился к исследованию гармонического письма Скрябина и Дебюсси.

Марианна Фёдоровна Гейлиг (1909–1984) после окончания Киевской консерватории и аспирантуры при ней с 1939 года преподавала там же, защитила кандидатскую диссертацию, а после возвращения из эвакуации в 1946-м была заведующей кафедрой истории музыки, деканом теоретико-композиторского факультета. Несмотря на все заслуги, уволена в ходе кампании по «борьбе с космополитизмом» и с 1950 года практически до конца жизни работала в Саратове, где её многогранное дарование развернулось во всей полноте. Многие годы являлась ведущей фигурой музыкальной критики в Саратове, сотрудничала с редакциями местных и столичных газет и журналов. Располагая широчайшей эрудицией, вела

в Консерватории музыкальные лектории, к работе в котором привлекала лучших музыкантов-исполнителей, а сама выступала не только как блестящий лектор, но и как концертующая пианистка. В центре её научных интересов находились вопросы истории и теории оперной драматургии, хотя среди её изданных трудов числится не только «Форма в русской классической опере» (М., 1968), но и «Очерки по методике преподавания музыкальной литературы» (М., 1966), «Музыка стран народной демократии» (Саратов, 1969).



М. Ф. Гейлиг

Борис Георгиевич Манжора (1921–2001) в некотором роде стал «двойником» И. В. Липаева, который с 1912 года вёл в Консерватории класс тромбона, читал лекции по истории музыки и активно занимался музыкально-критической деятельностью. В Уральскую консерваторию Манжора поступил в 1939 году и закончил её после демобилизации из Советской Армии по двум специальностям – как тромбонист и музыковед (по классу В. Д. Конен). В Саратовской консерватории с 1960-го преподавал на кафедре духовых и ударных инструментов, был деканом, проректором по учебной и научной работе. В 1968–1974 годах работал в должности проректора, а затем ректора Донецкого музыкально-педагогического института. По возвращении в Саратов вновь преподавал по классу тромбона, с 1976-го был заведующим кафедрой истории музыки. За многие десятилетия педагогической деятельности Манжора подготовил более 200 исполнителей на тромбоне и тубе, писал сочинения для тромбона, занимался усовершенствованием этого инструмента, впервые в СССР издал «Методику игры на тромбоне» (Киев, 1976). Интенсивной была его работа в качестве музыкального критика и краеведа. Помимо множества публикаций в местной и центральной печати, он выпустил несколько книг и брошюр: «Государственный Уральский русский народный хор», «С песней и танцем» (Свердловск, 1979), «Композиторы и музыковеды Саратова» (Саратов, 1982), «Голос сердца. Страницы жизни О. П. Калининой» (Саратов, 1989) и двухтомная монография «Саратовский академический театр оперы и балета» (Саратов – 1996, 2004).

С 1950-х годов определённый вклад в развитие теоретической мысли внесли композиторы Б. А. Сосновцев и А. А. Бренинг.

Борис Андреевич Сосновцев (1921–2007) был родом из Куйбышева (ныне Самара). В Саратов он приехал в 1953 году, после окончания Московской консерватории (класс композиции А. Н. Александров).

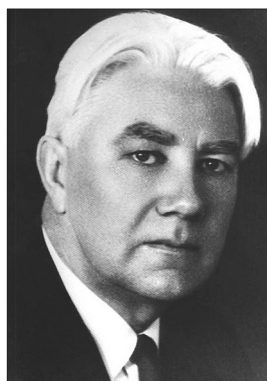
ова) и аспирантуры при ней (с защитой кандидатской диссертации «Симфоническое творчество С. В. Рахманинова в период 1890–1900-х годов», научный руководитель – В. А. Цуккерман). В Консерватории преподавал музыкально-теоретические предметы и вёл класс композиции, более четверти века являлся заведующим кафедрой теории музыки и композиции, в 1969–1976 годах был ректором. Воспитал целую плеяду талантливых музыковедов, лучшие из которых работали на кафедре, а после его ухода на пенсию руководили ею (Е. Ершова, Е. Варганова, Н. Иванова). Примечательны музыкально-теоретические работы Сосновцева, связанные с анализом процесса формообразования (статьи «Вариантная форма», «Сложный период», «“Утёс” С. В. Рахманинова» – Научно-методические записки Саратовской консерватории, 1957, 1959).

Арнольд Арнольдович Бренинг (1924–2001) родом из саратовских немцев-колонистов, переселившихся в Россию в середине XIX века. По окончании Казанского музыкального училища в 1942 году, как представитель немецкой нации, выслан в Трудовую армию на Урал. По возвращении окончил Казанскую консерваторию по двум отделениям (композиция и фортепиано), в Саратове с 1968 года. Это был композитор академического плана, обладавший высокой музыкальной эрудицией, безупречным профессионализмом, владевший всем арсеналом полифонической техники. В сфере его активных интересов были и научные исследования (среди трудов – книга «О линейности в гармоническом письме», изданная в 1995 году).

Среди коренных саратовцев данного периода в первую очередь должны быть названы И. А. Тютманов и Л. Л. Христиансен.

Иосиф Алексеевич Тютманов (1898–1977) – уроженец Саратовской губернии, в детстве брал в Москве уроки музыки у С. И. Танеева. В Саратовской консерватории с 1923 года занимался в классе Л. М. Рудольфа, в Московской консерватории с 1931-го по классу Л. А. Мазеля, который характеризовал своего дипломника как «человека высокой дисциплины, пытливого учёного со своим индивидуальным отношением в изучении материала, обладающего незаурядным писательским даром». Тютманов отдал преподаванию в Саратовской консерватории более четырёх десятилетий, с 1940-го был проректором, с 1948-го – заведующим кафедрой истории и теории музыки. Пользовался огромным авторитетом как педагог большого опыта и эрудиции, автор глубоких исследований, известных всей стране. Научная деятельность Тютманова была связана с разработкой направлений, связанных с ладами Римского-Корсакова, проблемами полифонии, вариационно-вариантными особенностями народных мелодий и методикой преподавания музыкально-теоретических дисциплин.

Лев Львович Христиансен (1910–1985) в детстве и юности жил с родителями в Хвалынске, Аткарске,



Л. Л. Христиансен

Саратове, Бальцере (Красноармейске), Покровске (ныне Энгельс) – эти перемещения семьи ввиду рода деятельности отца происходили с интервалом от трёх до шести лет. В 1929 году он поступил в Саратовский музыкальный техникум и, закончив его в 1932-м, преподавал там же по классу народных инструментов, был заведующим отделом. По окончании в 1938 году

историко-теоретического факультета Московской консерватории работал начальником Отдела музыкальных учреждений Управления по делам искусств при Совнарком РСФСР, с 1941-го управляющим и художественным руководителем Всесоюзного гастрольно-концертного объединения, с 1942-го художественным руководителем филармонии в Свердловске (Екатеринбурге), где в 1943-м создал Уральский народный хор и одновременно преподавал в Уральской консерватории, был заведующим кафедрой истории музыки. С 1959 года Христиансен жил в Саратове, являлся ректором Консерватории, заведующим кафедрой истории музыки, а с 1967-го возглавил созданное им отделение народного пения и фольклора. Он организовал большую серию фольклорных экспедиций (собственноручно им собрано и обработано свыше двух тысяч напевов), редактировал и публиковал сборники народных песен. Подготовленное им издание «Уральские народные песни» (1961) до настоящего времени остаётся самым полным собранием музыкального фольклора этого региона.

Его научные интересы были связаны в основном с фольклором, чему посвящены многочисленные статьи в различных сборниках и журналах, а также книги (в их числе – «Встречи с народными певцами», «Современное народное песенное творчество Свердловской области» и фундаментальный труд «Ладовая интонационность народной песни» – М., 1976). Будучи крупнейшим практиком искусства, он всеми силами утверждал бережное отношение к фольклору и аутентичной манере пения, что нашло прямое продолжение в деятельности его учеников, среди которых ведущие специалисты основанного им отделения – А. Ярешко, Е. Сапогова, Н. Богданова, И. Егорова. В память Л. Л. Христиансена с 2005 года в Саратовской консерватории регулярно проводятся Всероссийские научные чтения «История, теория и практика фольклора».

Долгое время композиторы и музыковеды Консерватории работали в рамках единой историко-теоретической кафедры. И только в 1961 году произошло её разделение на кафедру теории музыки и композиции и кафедру истории музыки. Для этого были все основания не только с точки зрения естественной специализации, но и ввиду серьёзного творческого потенциала, накопленного по каждому из двух педагогических направлений.

На кафедре теории музыки и композиции всегда был чрезвычайно высоким уровень преподавания такой центральной дисциплины, какой является анализ музыкальных произведений. Эту традицию в своё время установил ещё Б. А. Сосновцев, а закрепила сменившая его на посту заведующего кафедрой Елена Дмитриевна Ершова (1942–2001), которая в течение многих лет была и проректором по научной работе. Её основные исследования посвящены проблемам формообразования в музыке композиторов XX века – с этим связаны изданные ею в Москве учебные пособия «Черты формообразования в современной музыке» (1989) и «Вопросы формы в творчестве современных композиторов» (1991). С её именем связано также внедрение в педагогическую практику Консерватории преподавания современной гармонии (по этому разделу она опубликовала учебное пособие «Современная гармония. Краткий курс» – Саратов, 1999).

После Е. Д. Ершовой кафедру почти четверть века возглавляла Елена Ивановна Вартанова. Тонкий и глубокий аналитик, она ведёт исследовательскую работу, связанную с фундаментальными проблемами музыкального мышления и музыкального стиля, что нашло отражение в выступлениях на научных конференциях различного уровня и в ряде статей («Генетико-типологические аспекты анализа сонатной формы в творчестве австрийских симфонистов», «Мифопоэтические аспекты симфонизма Рахманинова», «Логика музыкальной композиции Шнитке в свете диалога культур» и т. д.), а также в учебном пособии по курсу анализа музыкальных произведений «Логика сонатных композиций Гайдна и Моцарта» (Саратов, 2003).



Е. Д. Ершова

Одна из важных установок кафедры связана с разработкой профилированных курсов дисциплин. Так, Н. Г. Хлебникова является автором принципиально нового предмета (интонационное сольфеджио), позволяющего связать воедино исполнительство и слуховое восприятие студента кафедры духовых и ударных инструментов. Л. В. Севостьянова создала для струнных отделений музыкальных вузов оригинальный курс анализа музыкальных произведений, во многом опирающийся на психологическую проблематику квартетного жанра в отечественной музыке XIX–XX веков.

Педагоги кафедры ведут интенсивную исследовательскую работу в различных областях музыковедения. Допустим, нынешняя заведующая кафедрой Н. В. Иванова изучает психологические аспекты теории и практики сольфеджио, Т. А. Свистуненко специализируется в области истории и теории полифонии, Л. А. Вишневская недавно завершила капитальное исследование традиционной певческой культуры ряда народов Северного Кавказа и защитила по этой теме докторскую диссертацию. Естественным результатом отмеченной интенсивности является то, что практически все члены кафедры являются кандидатами или докторами искусствоведения. Первым доктором наук стала О. И. Кулапина, в 2006 году защитившая диссертацию «Ладогармоническая система русской народной музыки: категории и принципы организации».

От деятельности всего состава кафедры истории музыки неотъемлем публично-просветительский акцент, ведущий свою ближайшую родословную от М. Ф. Гейлиги и Б. Г. Манжоры. Самым непосредственным образом с ними были связаны Наталья Сергеевна Аришинова (работает на кафедре с 1962 года) и Лидия Львовна Христиансен (преподавала в 1963–2003, сейчас находится в Германии). Первая из них вела активную музыкально-критическую деятельность и создала свою систему изучения истории русской музыки по жанрово-хронологическому принципу, раскрывая музыкальную эволюцию как непрерывный временной процесс (накопленные за многие годы научные труды объединены в книгу «Очерки истории русской музыки» – Саратов, 2012).

Л. Л. Христиансен в определённой степени продолжила линию своего отца, Льва Львовича Христиансена, поскольку тематика её научных работ связана в основном с музыкальным фольклоризмом XX века (благодаря её трудам в музыковедческий обиход вошёл термин *новая фольклорная волна*), в том числе с творчеством Бартока, как одного из ведущих его представителей (совместно с И. В. Нестьевым написала главу о композиторе в многотомном издании «Музыка XX века», М., 1987). В последние годы она активно разрабатывает историософскую проблематику. В обширном перечне её публикаций существенное место занимают эссе о творчестве саратовских



Е. И. Вартанова

композиторов – О. А. Моралёва (сборник «Композиторы Российской Федерации», вып. 4, М., 1987) и Е. В. Гохман (сборник «Музыкальная классика и современность», Л., 1983; журнал «Советская музыка», 1991, № 10).

Уже четверть века кафедру истории музыки возглавляет *Татьяна Фёдоровна Малышева*. Основные направления её научной и просветительской деятельности связаны с проблемами музыкального театра XX века и историей музыкальной культуры Саратова (среди публикаций – монографии «Арнольд Бреннинг» и «Мир музыки Михаила Симанского»). Большой заслугой Малышевой является обработка и систематизация саратовского архива выдающегося учёного Б. Л. Яворского.



Т. Ф. Малышева

Кафедра ведёт фундаментальные изыскания по основным направлениям исторического музыкознания. Так, О. Б. Краснова (ныне проректор по научной работе) занимается вопросами истории и теории музыкальной культуры, в том числе мифопоэтикой и медиевистикой. Научные интересы Т. И. Егоровой связаны с изучением западноевропейской музыки XIX–XX веков, в центре её внимания – музыкальная культура Великобритании, она является активным членом лондонского Общества Воан-Уильямса. Исследовательская работа С. В. Волошко нацелена в основном на музыкальную культуру западноевропейского Просвещения и творчество Шостаковича.

Многие члены кафедры затрагивают те области знания, которые до недавних пор оставались вне поля зрения саратовской музыковедческой школы. И. В. Полозова занимается вопросами отечественной музыкальной палеографии и защитила докторскую диссертацию на материале певческой культуры старообрядцев Саратовского края. В паре с ней А. Г. Хачаянц изучает древнерусское певческое искусство и сохранившиеся в Саратове старинные певческие рукописи. Н. В. Королевская «глобальную» проблему смыслообразования в сфере музыкально-поэтического синтеза рассматривает на материале вокального творчества саратовских композиторов. Н. С. Серова изучает мироустроительные концепции композиторов-романтиков.

Двое молодых музыковедов заняли в этом ряду особые «ниши». И. В. Сергеева – специализируется в области современной музыкальной культуры (в том числе молодёжной) и самым активным образом практикует в сфере артистического менеджмента: ведёт соответствующий учебный курс, а также курс дополнительного профессионального образования

«Арт-мастерская: проектирование в сфере музыкального искусства», и осуществляет межвузовский конкурс социокультурных и арт-проектов (в третьем по счёту конкурсе 2012 года было более ста участников). О. А. Демченко, работая над докторской диссертацией по европейской музыке для клавирина, единственная из нынешних музыковедов совмещает научную работу с активной исполнительской деятельностью в качестве клавиристки, выступая в том числе в концертных залах Москвы.

И за пределами кафедры истории музыки можно назвать немало исследователей, занимающихся «эксклюзивной» проблематикой. Т. В. Карташова, в сущности, для всего российского музыковедения является пока что единственным индологом, в 2010 году защитила докторскую диссертацию по теме «Упшастрия как интегральный феномен музыкальной культуры Индии» и ведёт в Консерватории предмет «Музыкальные культуры мира», подразумевающий в первую очередь традиционную музыку Центральной, Южной и Юго-Восточной Азии, Ближнего, Среднего и Дальнего Востока, Африки, Австралии и Океании. О. Н. Надольская работает над докторской диссертацией по вопросам музыкальной лексикологии. Н. Ю. Саночкина защитила кандидатскую диссертацию по теме «Хоровая театральная реализация: коммуникативные аспекты». Театровед В. Н. Алесенкова на явлениях сценической культуры последнего времени изучает проблему символов и метафоры. И т. д.

Отдельно нужно сказать о характере и масштабе той деятельности, которую ведёт автор этих строк. Его исследование «Музыкальное искусство России начала XX века. К проблеме создания художественной картины мира» (1992) стало в истории Саратовской консерватории первой диссертацией на соискание учёной степени доктора искусствоведения. Он является автором около 600 научных публикаций и свыше 100 книг и брошюр. Подготовил более 40 кандидатов и докторов наук, что позволяет говорить об уже сложившейся научной школе. Признан одним из ведущих музыковедов страны, что подтверждается большим числом почётных званий и разного рода наград, включая премию имени Д. Д. Шостаковича. Круг его научных интересов чрезвычайно широк, охватывая практически все эпохи и национальные школы не только музыкального искусства, но и мировой художественной культуры в целом. С начала 1990-х годов он разрабатывает методологию всеобщего искусствознания как нового направления в науке и работает над созданием всеобъемлющей панорамы истории культуры. В том же русле развивается имеющая широкий резонанс его просветительская деятельность – это прежде всего крупные циклы лекций по различным направлениям мировой художественной культуры, проведённые им в ряде городов страны. Организовал и является руководителем Ц е н т р а

комплексных художественных исследований, созданного для проведения исследований интегративной проблематики, объединяющей все сферы искусства.

Постепенно в разработку научной проблематики включались и педагоги других кафедр. Эту традицию в своё время открывал *Василий Кузьмич Бездельев* (1893–1984). Обучение на контрабасе он начал в Варшавской консерватории, завершил образование в Саратовской консерватории и по её окончании в 1923 году оставлен в ней в качестве преподавателя. В 1938–1948 годах и затем в 1957–1972-м был заведующим кафедрой, в 1951–1957-м заместителем директора Консерватории по учебной и научной работе. Кроме того, он открыл класс контрабаса в Саратовском музыкальном училище, одно время был его директором, руководил студенческим оркестром. Бездельев оставил после себя уникальный опыт развития исполнительского мастерства на контрабасе, что отражено в ряде научно-методических работ, в том числе в учебном пособии «Новые приёмы игры на контрабасе» (М., 1969). В 1948 году он защитил диссертацию «Опыт рационализации аппликатуры на контрабасе» – в истории Саратовской консерватории это была первая диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения, и до 1980-го Бездельев оставался единственным из контрабасистов СССР кандидатом искусствоведения. К тому же он является автором множества переложений для своего инструмента.

Большую главу в современную историю кафедры духовых и ударных инструментов вписал *Анатолий Дмитриевич Селянин*, который был её заведующим в 1972–2010 годах. Будучи высокоэрудированным специалистом в области духового исполнительства, служит проводником международной музыкальной информации в различные регионы России и ближнего зарубежья и, в свою очередь, обеспечивает мировое сообщество информацией о происходящем в музыкальной жизни России, чему служит его положение вице-президента Евро-Международной гильдии трубачей. Он является автором научных работ по истории исполнительства на трубе.

Заметно активизировалась в последнее время научно-исследовательская работа на кафедре хорошего дирижирования. По вопросам развития хорошего искусства проводятся конференции – наиболее значимыми из них стали посвящённые юбилеям Г. В. Свиридова, А. А. Юрлова, М. В. Тельтевской, а также конференция «Духовная музыка: история, теория, практика». Издаются сборники научных статей: «По страницам истории дирижёрско-хорового образования в Саратове» (2004), «Духовная музыка России: прошлое и настоящее» (2007), «Хоровое искусство и образование современной России» (2010). Началась работа над диссертационными исследова-

ниями, а кандидат искусствоведения А. Г. Труханова готовит докторскую диссертацию по современной отечественной духовной музыке.

Всё активнее заявляют о себе в научной сфере пианисты Консерватории. В качестве показательных можно выделить двух из них, кандидатов искусствоведения, работающих над докторскими диссертациями и органично сочетающих исполнительскую и исследовательскую деятельность – это *Наталья Михайловна Смирнова* (итогом её разысканий стала книга «Комплексное изучение авторского стиля в классе специального фортепиано») и *Сергей Яковлевич Варланов*, который только что издал монографию, посвящённую сюжетности и программности в фортепианной интерпретации.

Среди исполнительских кафедр Консерватории одна из самых успешных в научном отношении – кафедра народных инструментов. На её относительно небольшой количественный состав приходится достаточно много дипломированных специалистов. Этот «счёт» открывал безвременно ушедший из жизни *Владимир Михайлович Галактионов* (1949–2001), который рассматривал в основном вопросы исполнительства на баяне и свой путь исследователя увенчал изданной в Москве книгой «Паницкий, или Вечное движение». Затем эстафету подхватил *Дмитрий Иванович Варланов*, который пошёл дальше, став первым на кафедре доктором искусствоведения. Автор более ста публикаций, он плодотворно разрабатывает проблематику, связанную с историей и теорией функционирования народно-инструментального искусства, с обновляемой концепцией народности как социокультурного феномена.



Д. И. Варланов



А. С. Яreshko

С 2009 года кафедра руководителей народного хора в связи с большим объемом выполняемой исследовательской работы правомерно получила новое название: кафедра народного пения и этномузыкологии. Это своё качество она приобрела во многом благодаря деятельности *Александра Сергеевича Ярешко*, который окончив Саратовскую консерваторию (класс Л. Л. Христиансена) и аспирантуру Российской академии музыки имени Гнесиных (научный руководитель М. Э. Риттих), преподавал в Астраханской консерватории, а с 1984 года в Саратовской консерватории (с 1998 заведующий кафедрой). Круг его научных интересов связан главным образом с отечественной фольклорной традицией, что отразилось в ряде статей и в книге «Колокольные звоны России» (М., 1991), в сборниках «Сто русских народных песен Астраханской области» (Астрахань, 1974) и «Народные песни Великой Отечественной войны» (Саратов, 2001), а также в выпуске альбомов грамзаписей «Колокольные звоны и народные песни Золотого кольца России» (1991), «Колокольные звоны Москвы» (1992).

Констатируя в канун 100-летнего юбилея достижения и победы прошлого, Саратовская консерватория намечает перспективы своего дальнейшего

развития. В условиях происходящего сейчас коренного реформирования всей системы российского образования возникла необходимость выхода к качественно новым горизонтам творческого и образовательного процесса. По заданию Министерства культуры Российской Федерации разработана концепция развития Саратовской консерватории до 2030 года. В качестве ключевого момента поставлена цель создания Университета искусств, который предполагается как уникальное и пока что единственное в стране образовательное учреждение подобного типа. Его историческим ядром будет Консерватория как старейшая и наиболее развитая структура. В состав Университета, помимо уже существующего Театрального института, могут войти Художественный колледж (с перспективой его преобразования в Художественный институт), Областной колледж искусств (с его филиалами в городах области), Институт искусств и художественного воспитания, Институт повышения квалификации работников искусств, крупный научно-исследовательский центр. Разумеется, в этом всеохватывающем художественно-образовательном учреждении федерального значения планируется и открытие новых специальностей, в том числе отделение искусствоведения.

Демченко Александр Иванович

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





Dear readers of the *Problemy Muzykal'noi Nauki!*

The specificity of integration of musicology with the socio-political milieu today translates into the choice and coverage of the most actual themes, related to both music and to the position of Russia in the world. It happened so that the Russian musicology retreated from the Western context (for easily justifiable reasons). If earlier, prominent Soviet scholars could, from time to time, participate in the discussions with the leaders of Western musicology, such as Carl Dahlhaus and Detlef Gojowy, today, it seems, very few feel comfortable representing Russia on the international scene. It is related to low popularity of patriotic ideas, as well as to the problem of *topos of Russianness* at this particular turn of history. And since the sacred place is never

empty, the experts in Russian music in the West are trying to fill in this gap to the best of their abilities and within their worldview.

Much has been said and published recently on the theme of “Russian nationalism” in music. Without attempting to enter in a confrontation with these, often unpleasant, publications, our journal offers the forum for the opinions on this topic for both Western and Russian authors. In this issue we offer a collection of short statements by the experts on the question of national specificity in Russian music, in Russian language and in English translation. In the next issues of the journal we plan to continue publishing this rubric, expanding it to the questions of national identity and national consciousness in various traditions, periods and styles.

Dr. Ildar Khannanov

UDC 78.037(2)

ON NATIONAL STYLE AND ON SO-CALLED “NATIONALISM IN RUSSIAN MUSIC”

Simultaneously, several sources provide this awkward term. Carl Dahlhaus uses it with obvious enthusiasm. He determines the role of several Eastern-European national traditions with the term “nationalism.” The authors of the *New Groves Dictionary* seem to have done everything possible to make this term commonly acceptable. Nowadays, everybody in the West “thinks this way.”

Why did this happen? It is difficult to imagine that some Western-European tradition would be labeled with this term with ultimate ease and negligence, but with Russian music this trick seems to have worked. Moreover, many Russian musicologists who frequent conferences in Great Britain and Germany seem to agree, or, at least, to give in to this situation as a status quo.

And recently, on the background of gathering clouds in the international politics, some Western colleagues, the experts in Russian music, yielded to temptation and started moving this concept toward complete absurdity. Still, should Russian musicologists complain and accuse them in this, in fact, unacceptable approach to Russian music?

Sometime ago, it was so difficult for a Russian scholar to visit an international conference that raising difficult questions there was not even considered. Only few could afford crossing the swords with the

colleagues from the opposite camp. One of them, Yuri Kholopov, did not hesitate to defend the purity of ideals of Shostakovich’s music from the attempts to denigrate it by Detlef Gojowy; he also fearlessly fought on the no man’s land of International Colloquium in Brno with Carl Dahlhaus himself.

The sacred place is never empty. If there are no bright voices, ready to defend Glinka’s operas, creative achievements of Diaghilev and Rachmaninoff’s muse, then there is no one who can defend these great figures.

However, the devil is not as scary as they paint him. As strange as it may look, the colleagues from the West today are ready to discuss this question; they are ready for a compromise. At the recent conference on Russian music theory at Oxford University, the author suggested to Dr. David Fanning and to many other colleagues, including the student of Dr. Ralph Locke (see his article in our journal) to *abandon* the term “nationalism in music.” Their reaction, to my surprise, was positive.

Indeed, what can we learn with the help of this term? Would it be impossible to explain, without the use of “nationalism,” the rush toward the national self-determination in nineteenth-century Czech Republic, Poland and Russia? How, then, would it be possible to describe the process of unification of Germany and

Italian *Risorgimento*? They both happened in the 19th century and these major events could not go unnoticed in music. Moreover, Russia has already been established as a single political subject when neither Germany nor Italy was united. Only in the time of Victor Emmanuel II Italy was actually united and it took a whole century of intensive work. The “Santa Lucia” is not an ordinary song; it is an anthem of national unification. Should we label it, then, as manifestation of “nationalism” in music?

With all due respect to the creator of *die Musikwissenschaft*, there remain many questions concerning his interpretation of Tchaikovsky’s symphonicism. After all, even Dahlhaus could have made a mistake. He, for example, savors the pratfall in the first movement of Tchaikovsky’s Fourth symphony: “In Tchaikovsky’s symphony the theme of introduction plays a more important role than the main theme.” This, according to Dahlhaus, is the evidence of Tchaikovsky’s misinterpretation of “Beethovenian standards of symphony.” It is quite possible that this prominent thinker failed to avoid the anxiety of the loss in the World War Two, so common among his compatriots, but why the Russian musicologists are silent, why do not they respond to such an offensive remark? Did not they all study, in the pre-conservatory college courses in analysis, the three-theme expositions in many Haydn’s symphonies and in Beethoven’s Sonata Pathétique?

The term “nationalism” means the same thing in many European languages. It is difficult to hide in the English word “nationalism” the Midas’s ears of *Nationalismus*, or, even, *Nazismus*. Looking at the way Dahlhaus arrogantly dismisses Czech music and Taruskin confidently derides Russian and Soviet music, it is clear that “nationalism” is understood as vehement and emotionally exaggerated attempts of intellectually challenged people to ascertain their position in arts, sciences and politics on the background of already undeniably existent high culture. Yet, can we find at least two notes in the music of Glinka, Mussorgsky, Rimsky-Korsakov, Tchaikovsky, which, indeed, would support the presence of such attempts of the Russian composers?

And someone can bring this principle to the absurd end and turn it around, aiming at those composers, who are considered unconditionally belonging to the highest culture. Only the profound love and piety of Russian listeners toward music of Brahms precludes any attempts to “criticize” the main theme of the first movement of his Fourth symphony. If Dahlhaus is disappointed by the theme of Tchaikovsky’s symphony, what would he say about Brahms’ flaccid theme, devoid of energy,

incapable of development even until the rounded binary form. Its structure is characteristic of some folk tunes and generally acceptable for the subsidiary theme, but its paradigm *aa bb* – what in Russian terminology is dubbed *para periodichnostei* (a pair of periodicities) – is doomed as a primary theme of a sonata *allegro*. Brahms’ main theme of the first movement of Trio op. 40 is even more obscure metrically; it simply dissolves in the off-beat structure and cannot serve as the material for *motivische Arbeit* – so much for Beethovenian standards! In general, it seems that Brahms was not familiar with two most common and most effective forms of the primary theme: period and sentence (the latter is beloved by Beethoven). After all, Brahms, unlike Tchaikovsky, never studied at the conservatory!

As for Mahler, it remains unanswered how his symphonies are related to the ideas of Beethovenian sonata and symphony. Even Adorno – the most acidic critic of Russian music in general and Stravinsky in particular – acknowledges that there are three main strategies in Mahler’s symphonies – breakthrough, suspense and fulfillment – none of which figures in the strategies of Beethovenian symphonic thinking.

The only way to explain the obvious contrast between all-European and local traditions in music is to bring in the category of church and court music, which existed for an extended period and was based on cross-national affiliations (clergy and royal family). That, which, by the views of Dahlhaus and Taruskin, makes “Western” music more neutral in relation to national idea, than, say, music of Mussorgsky or Gavrillin, is, in fact, the birthmark of the gallant “Austro-Italian” style. But how vehemently this fake unity was destroyed by the members of *Sturm und Drang* and how quickly this chimera disappeared in the constellation of national styles of the 19th century!

Richard Taruskin, in one of his recent publications, suggested that Russians should abandon the attempts to define or to create their own “Russian style in music.” He compares the work of Diaghilev with that of Zhdanov (*zhdanovshina* – *diaghilevshina*) and advises Russians to listen more to Mahler’s symphonies. It is possible to suggest, on the other hand, to those who today enthusiastically return to listening to Stravinsky’s early ballets, in connection with the anniversary of their first performances, to learn the lessons of soulfulness from the Russian music. One can do it in a very accessible and simple way. Thus, the Finale of *The Firebird* is not a “Russian pitch collection,” but a folk song, in which frolicking of a young Dunyasha is compared to waving of the top of a pine tree. One has to see it with his or her own eyes.

Dr. Ildar Khannanov

Editor of the International Division
Problemy Muzykal’noi Nauki



Уважаемые читатели журнала
«Проблемы музыкальной науки»!
Особенности взаимодействия музыковедения и социально-политической атмосферы сегодня выражаются в выборе и освещении животрепещущих тем, касающихся как музыки, так и положения России в мире. Так уж случилось, что отечественная наука ослабила своё присутствие в западном контексте (по объяснимым материальным причинам). Если ранее видные советские учёные время от времени принимали участие в дискуссиях с такими корифеями западной науки, как Карл Дальхауз и Детлеф Гойовы, то сегодня, кажется, мало кому в России стало возможно и удобно представлять страну на международной арене. Связано это и с непопулярностью патриотизма, и с проблемностью топоса «русскости» на данном этапе истории. А поскольку процесс

приобрёл устойчивый характер, на Западе постоянно находятся специалисты, пытающиеся представлять Россию в меру своих возможностей и в рамках своего мировоззрения. Много в последнее время сказано и опубликовано на тему о «русском национализме» в музыке. Не пытаюсь вступить в конфронтацию с часто нелюбимыми высказываниями, наш журнал предлагает форум для выражения мнений на данную тему и для российских авторов. В настоящем номере мы предлагаем подборку коротких высказываний специалистов по вопросу о национальной специфике в русской музыке на русском языке и в переводе на английский. В последующих номерах планируется продолжить публикации по обозначенному вопросу как российских, так и зарубежных авторов.

Доктор Ильдар Ханнанов

УДК 78.037(2)

О НАЦИОНАЛЬНОМ И О ТАК НАЗЫВАЕМОМ «РУССКОМ НАЦИОНАЛИЗМЕ» В МУЗЫКЕ

Сразу в нескольких источниках появился этот весьма несуразный термин. Карл Дальхауз использовал его с видимым удовольствием (в книге «Музыка XIX века» он определяет место сразу нескольких национальных традиций Восточной Европы), а авторы «New Groves Dictionary», кажется, сделали всё возможное, чтобы этот термин стал «общепринятым». Сегодня на Западе «все так думают». Почему это произошло? Трудно себе представить, что подобное определение для какой-либо европейской национальной традиции было бы принято с такой лёгкостью и даже пренебрежением. Но с русской музыкой, кажется, ввести нелепый термин получилось. Более того, некоторые соотечественники, посещающие конференции в Англии и в Германии уже согласились, или, лучше сказать, смирились с этим как со status quo. А в последнее время, на фоне сгущающихся туч в международной политике, западные коллеги, изучающие русскую музыку, поддались соблазну и стали продвигать эту концепцию дальше по направлению к абсурду. Могут ли российские музыковеды обвинять их в этом неприемлемом отношении к русской музыке?

Когда-то выехать на международную конференцию было событием экстраординарным и уж точно не предназначенным для обсуждения «трудных» вопросов. Очень немногие решались скрещивать шпаги с коллегами из противоположного лагеря. Но были и герои – Дон Кихоты. Например, Юрий Холопов отважно сражался за чистоту идеалов музыки Шостаковича с Детлефом Гойовы в Германии, встречался на нейтральной территории (на Между-

народном коллоквиуме в Брно) с Дальхаузом. Сегодня мало кому из России кажется вероятным такое «донкихотство», да и вера в свою Родину у многих пошатнулась. Но если нет звонких голосов из России, готовых защитить от нападков и оперы Глинки, и творческие достижения Дягилева, и музу Рахманинова, то и не от кого ждать этим великим фигурам помощи.

И всё же коллеги на Западе готовы обсудить вопрос. На недавней конференции по русской теории музыки в Оксфорде автор этих строк предложил Дэвиду Фаннингу (David Fanning) и многим другим присутствовавшим музыковедам из Европы и США, включая учеников Ральфа Локка (см. его публикацию в «ПМН» 2010, № 1/6, № 2/7), отказаться от использования термина «nationalism in music». Реакция была, как ни странно, позитивная.

Действительно, что нам помогает узнать в музыке этот термин? Неужели без навешивания ярлыка «национализм» невозможно объяснить порывы национального возрождения в Чехии, Польше и в России XIX века? А как же тогда можно описать процесс объединения Германии и итальянское Risorgimento? И то, и другое происходило именно в XIX столетии и не могло не отразиться в музыке! Более того, Россия уже существовала как единый субъект, а ни Германии, ни Италии как политических субъектов ещё не было на карте. Только с эпохой Виктора-Эммануила началось собственно возрождение Италии, завершившееся в 1871 году. Почти целый век до этого шёл трудный процесс. «Санта Лючия» – не обычная песня, бытовавшая в

1820-е, она – символ национального объединения. Назовём ли мы её примером «национализма» в музыке?

При всем уважении к основателю «Die Musikwissenschaft», возникает множество вопросов к его интерпретации симфонизма Чайковского. Дальхауз мог ошибаться. Он, например, смакует «прокол» первой части Четвёртой симфонии: «У Чайковского тема вступления играет более важную роль, чем главная тема». Дальхауз считает, что этим Чайковский нарушает «стандарты бетховенской симфонии». Вероятно, выдающийся мыслитель не смог справиться с эмоциями, обуревавшими многие немецкие головы после поражения в Великой Отечественной войне. Но почему молчит сообщество российских музыковедов: разве в училищном курсе анализа музыкальных произведений мы не проходили трёхтемную сонатную форму, включая множество симфоний Гайдна и «Патетическую» сонату Бетховена?

Термин «национализм» означает одно и то же в нескольких европейских языках. В английском «nationalism» трудно скрыть ослиные уши немецкого «Nationalismus» или, даже, «Nazismus». По тому, как высокомерно низвергает чешскую музыку Дальхауз и как уверенно высмеивает русскую Тарускин, можно понять, что под термином «национализм в музыке» понимают упорные, чрезмерно эмоциональные попытки интеллектуально ограниченных людей самоутвердиться в искусстве, науке и политике на фоне уже существующих бесспорных высочайших достижений. Но есть ли хотя бы две ноты в музыке Глинки, Мусоргского, Римского-Корсакова, Чайковского, Рахманинова, которые могли бы подтвердить наличие таких попыток у русских композиторов? А ведь можно довести этот принцип до абсурда и обратить его против тех композиторов, которые считаются безусловно принадлежащими высшей культуре. Только глубокая любовь к музыке не позволяет российскому музыковеду «подвергнуть критике» первую часть Четвёртой симфонии Брамса. Если Дальхауза не устраивает тема симфонии Чайковского, то что бы он мог сказать по поводу этой вялой, лишённой всякой энергии темы, не способной к развитию даже на уровне простой двухчастной формы? Ведь её структура, вполне

приемлемая для побочной партии, – это пара периодичностей. Да и в Трио ор. 40, в первой части просто нет темы, она растворяется в ритмической неопределённости и, как результат, не получает мотивно-тематической разработки, а ведь это должно присутствовать в немецкой крупной форме. И вообще, кажется, что Брамсу были не знакомы две такие полезные для главной темы формы, как период и большое предложение (последняя из них – пожалуй, любимая форма Бетховена). Он попросту не учился в консерватории! А что касается Малера, то как его симфонии вообще соотносятся с идеями сонатной формы и симфонического развития, если сам Адорно, язвительный критик русской музыки в целом, и Стравинского в частности, находил симфонии Малера построенными на трёх стратегиях: задержки, взрыва и общинного пения. Ни одна из названных трёх стратегий не входит в набор методов стандартной сонатно-симфонической формы.

Единственное, что может прояснить контраст между общеевропейским и локальным в музыке, это существование значительного по протяжённости периода придворной и церковной музыки за пределами национального стиля. То, что на взгляд Дальхауза и Тарускина делает «западную» музыку более нейтральной в национальном отношении, чем, скажем, музыка Мусоргского или Гаврилина, это родимые пятна галантного «австро-итальянского» стиля. Но с какой энергией взялись разрушать это деланное единство мыслители Sturm und Drang, и как быстро иллюзия «общечеловеческой» музыки распалась!

Ричард Тарускин в одной из своих недавних публикаций предложил россиянам оставить попытки создать или определить «русский стиль в музыке». Он сравнил труд Дягилева с деятельностью Жданова (ждановщина – дягилевщина) и посоветовал россиянам слушать симфонии Малера. Можно посоветовать тем, кто сегодня на Западе с энтузиазмом возвращается в слушанию балетов Стравинского, учиться у русской музыки духовности в простых, всем понятных формах. Так, в финале «Жар-птицы» звучит не «русский тетрахорд», а народная песня, сравнивающая разыгравшуюся девочку Дуняшу с раскачивающейся верхушкой сосны. Это надо видеть собственными глазами.

Доктор **Ильдар Ханнанов**
Зав. Международным отделом
журнала «Проблемы музыкальной науки»



UDC 78.037(2)

WE AND THE WEST

I would like to begin with a quotation. D. Kallistov, the author of the preface to the book “Die Biblischen Hugel” by the German archeologist Erich Zehren, sets forth a question:

How did it happen that this well-informed author overlooked not only the constellation of Russian archeologists and researchers of Eastern culture who worked intensively since the first half of the 19th century but also the major institutions, such as Russian Archeological Society, Archeological Committee, Odessan Society of History and Antiquity? These organizations have been publishing their “Reports,” “Notes,” “Bulletins” and “Records” over the course of many decades and these materials were perfectly known to the countrymen of Zehren, many of whom published their findings in these periodicals. And, after all, did not he know anything about the world-famous Eastern materials of our Hermitage Museum and priceless collections of papyri and other documents in our libraries, gathered by our scholars? It is strange but not surprising. We have learned about this tendency to silence the achievements of Russian science long time ago. The same tendency is clearly present in literary studies and in other fields of knowledge in the West.

In the course of acquaintance with the Western reference publications in various fields of art and culture (from encyclopedias to monographs) a Russian reader cannot leave unnoticed a striking disproportion between what is dedicated to the achievements of the West and what is related to Russian achievements. The former is described in commendable detail and quality, often in exaggeration of the unworthy traits; the latter – in transit, with vast white spots and, often, with offensive neglect, ignoring anything truly noteworthy and savoring everything which has the intrigue of a trivial pastime.

Of course, “the beauty is in the eye of the beholder.” Some of these aspects can be disregarded as the margin of error related to the differences in mentality. However, it is clear that this slant is the product of the inborn, or, rather, cultivated during the centuries sense of superiority of the “always marching in the avant-garde” Western civilization. With all that, it is important to mention that objective scientific knowledge cannot depend on the judgments of taste and mythological worldview. Russian culture, Russian art and art theory can serve as an example of the opposite (of course, with the exception of the cases when it has been subjected to the forceful ideologization).

Announced by Fyodor Dostoyevsky, the thesis of “sympathy to the whole world” of Alexander Pushkin and of all the Russian world behind him, as well as uttered later by Alexander Blok “We comprehend everything...” is that which is so obviously amiss in the West despite

all its aspirations for global leadership. I do not want to idealize this feature of the Russian soul; it often has been developing in the process of cruel collisions of the opposites, which lead, by the middle of the 19th century, to the confrontation between “westerners” and “slavophiles.” However, in the final count, this struggle would always result in moderation and balancing in the worldview and in the choice of value judgments. In particular, in various arts, the Russian world, while often taking lessons from the West, managed to enrich the learned material with its unmistakably genuine spiritual qualities, raising it to the level of perfection. An eloquent visual metaphor of this kind is the city of Saint Petersburg – one of the most beautiful cities in the world, in which, among others, the famous Western architects found for themselves a nourishing atmosphere and created their masterpieces.

The fact that Russian masters repeatedly joined and caught-up with the West reveals geohistoric specificity and special mission of Russian culture, related to the role of summing-up the results of each epoch. However, toward our times, this delay was often eliminated. Russia of the 19th and 20th centuries, as a great power, has been on the cutting edge of history (most evidently in the events of the War with Napoleon of 1812, revolutions of the 20th century and during the World War Two). Analogous processes took place in Russian music: emergence in the second half of the 19th century of The Mighty Five and of Pyotr Ilych Tchaikovsky as the leading figure in music of that time; then, in the first half of the 20th century, the leading positions were taken by Alexander Scriabin, Igor Stravinsky, Sergei Prokofiev and Dmitry Shostakovich; and, at last, in the second half of the 20th century, after the death of Shostakovich, on the wave crest of our *shestidesyatnichestvo* (movement of the sixties), Alfred Schnittke rose to the world leadership.

One can ignore or belittle these facts as much as one wants. However, the reality of musical art puts everything in places: the statistic of demand for performances is telling. More or less the same applies to other art forms. The prose of Leo Tolstoy and Fyodor Dostoyevsky, paintings of Ilya Repin and Valentin Serov, and many more examples of this kind provide the evidence of both colorful national style and global significance of its human dimension. As for the forceful “idiosyncrasy” toward everything Russian, cultivated by some Western intellectuals, it seems, the time will give it the appropriate place and value.

In addition to all the above, it makes sense to revisit the figure of Igor Stravinsky since the centennial anniversary of his “Russian ballets” is celebrated everywhere today: *The Firebird* – 1910, *Petrushka* – 1911, and *The Rite of Spring* – 1913. In the latter the composer transgressed all

possible limits, emerging as the indisputable leader of the musical avant-garde of his time. It was for a reason that Arthur Honegger, speaking of the paradigm shift in the artistic thinking, compared the premiere of this ballet to the nuclear explosion. Everything in it displayed the features of the avant-garde: entirely different from the classical was its approach to all aspects of composition, such as the new type of *intonatsia* and thematicism, the new harmonic vertical and conjunction of the sounding lines in the horizontal, the new interpretation of the dynamic, timbre, form, and, above all, the new rhythm.

After establishing himself in the 1910s as the supporter of the influential trend of neo-folklorism, in the middle of the 1920s Stravinsky discovered the

new horizon of music, that of neoclassicism, which has become the leading stylistic current of the middle of the 20th century. In this role, Stravinsky represented the most global, “all-worldly” symbol of the Russian artistic genius. His characteristic of Pushkin provides the evidence that he perceived himself in exactly this way. When expressing his ultimate homage toward the great poet, he admired the universal character of his genius and underlined that “by his nature and mindset Pushkin was the brightest representative of that marvelous breed which was the descendent from the generation of Peter the Great and was lucky enough to mold in one batch the most typical Russian elements with the spiritual treasure of the West.”

Alexander I. Demchenko

Doctor of Arts,
Professor
of the Saratov State L. Sobinov Conservatory



УДК 78.037(2)

МЫ И ЗАПАД

Начну с цитаты. Д. Каллистов, автор Предисловия к книге немецкого археолога Э. Церена «Библейские холмы», задаётся вопросом: «Как же получилось, что из поля зрения несомненно хорошо эрудированного автора “Библейских холмов” начисто выпала не только целая плеяда русских археологов и востоковедов, развивавших энергичную деятельность начиная ещё с первой половины XIX века, но и такие их институты, как Российское археологическое общество, Археологическая комиссия, Одесское общество истории и древностей и др.? Ведь все эти организации на протяжении многих десятков лет периодически выпускали свои “Отчёты”, “Известия”, “Труды” и “Записки”, прекрасно известные тогдашним соотечественникам Церена, которые иной раз и сами помещали в этих изданиях свои работы. И неужели Церену неизвестны прославившиеся на весь мир восточные коллекции нашего Эрмитажа и ценнейшие собрания папирусов и других древнейших документов в наших библиотеках, возникшие не без участия русских учёных-востоковедов?.. Странно, но не удивительно. Это очень хорошо и достаточно давно уже нам знакомая тенденция замалчивать достижения русской науки. Та же тенденция наблюдается за рубежом в литературе и по другим отраслям научных знаний».

В ходе ознакомления с зарубежными сводными изданиями, которые касаются отдельных видов искусства или мировой художественной культуры в целом (от энциклопедий до монографических «гроссбухов»), русского читателя не может не насторожить поразительная диспропорция в соотношении того, что в них отведено западному миру и России. Первое – с похвальным тщанием, во всех подробностях, подчас с вниманием, далеко несоразмерным действительной ценности рассматриваемых объектов. Второе – сугубо пунктиром, с огромными лакунами, нередко весьма поверхностно, временами с почти оскорбительным пренебрежением, порой игнорируя подлинно примечательное, зато смакуя то, что может заинтриговать в качестве некоего конъюнктурного читива.

Конечно, «о вкусах не спорят» и что-то можно списать на различия в менталитете, однако, насколько можно понять, обозначенный крен более всего продиктован врождённым, а точнее, из века в век культивируемым чувством превосходства «всегда идущей впереди» западной цивилизации. Тем не менее, объективное научное знание не может опираться на вкусовые пристрастия и мифологизированные представления. Думается, что пример в этом могут подать именно отечественная культура, отечественное искусство и отечественное искусствознание –

разумеется, за исключением тех случаев, когда они подвергались насильственной идеологизации.

Провозглашённый устами Фёдора Достоевского тезис о «всемирной отзывчивости» Пушкина и стоящего за ним всего русского мира и изречённое позже Александром Блоком «Нам внятно всё...» – это то, чего так недостаёт Западу при всех его претензиях на верховенство и глобализм. Не будем идеализировать эту способность русского человека. Она нередко развивалась в процессе напряжённых столкновений крайностей, что к середине XIX столетия оформилось в антитезу «западников» и «славянофилов». Однако в конечном счёте всегда торжествовало стремление к выверенности и соразмерности в построении общей картины и выборе оценочных критериев. Что же касается непосредственно искусства, то идя в необходимых случаях на выучку к Западу, русский мир в лучших своих проявлениях делал это, обогащая приобретённое неповторимо своим, по-особому одухотворяя его и вознося к высотам художественного совершенства. Красноречивая визуальная иллюстрация – Санкт-Петербург как красивейший город мира, где в том числе и зодчие иностранного происхождения находили для себя наилучшую питательную почву, создавая самое значительное в своём творческом наследии.

В том, что русские мастера многократно «приобщались» и догоняли, можно видеть особое геосторическое своеобразие и особую историческую миссию, связанную с определённым подведением итогов на том или ином эпохальном отрезке времени. Но ближе к нашим дням и эта «запоздалость» многократно переставала быть таковой. Сама Россия XIX–XX веков, будучи великой державой, постоянно оказывалась на самом острие мирового процесса (с наибольшей явственностью в событиях Отечественной войны 1812 года, в революциях начала XX столетия и в ходе Второй мировой войны). Определённую аналогию этому находим в русском музыкальном искусстве: выдвижение во второй половине XIX века поистине «Могучей кучки» и Петра Чайковского как бесспорно ведущей фигуры музыки того времени; затем первая половина XX столетия, когда ведущие позиции занимали Сергей Рахманинов, Александр Скрябин, Игорь Стравинский, Сергей Прокофьев и Дмитрий Шостакович; наконец, вторая половина прошлого века, когда после смерти Шостаковича на волне отечественного «шестидесятничества» в лидера мировой музыки вырос Альфред Шнитке.

Можно сколько угодно игнорировать или хотя бы принижать подобные факты, но реальная прак-

тика музыкального искусства всё ставит на своё место – статистика востребованности исполняемой музыки говорит сама за себя. Примерно то же можно сказать и в отношении других видов художественного творчества. Проза Льва Толстого и Фёдора Достоевского, живопись Ильи Репина и Валентина Серова и т.д., и т.п. столь же ярко национальна, сколь и значима по своему общечеловеческому наполнению. Что же касается форсированной «идиосинкразии» ко всему русскому, исходящей от некоторых западных интеллектуалов, то, думается, время рано или поздно расставит всё по своим местам.

В добавление к сказанному имеет смысл вернуться к фигуре Игоря Стравинского, столетние юбилеи «русских балетов» которого сейчас широко отмечаются во всём мире: «Жар-птица» – 1910, «Петрушка» – 1911, «Весна священная» – 1913. В последнем из них композитор перешагивает все мыслимые и немыслимые барьеры, выдвигаясь на данном этапе в положение безусловного лидера музыкального авангарда. Не случайно Артур Онеггер, говоря о коренном перевороте в сфере художественного мышления, сравнивал появление этого балета с взрывом атомной бомбы. Авангардное «Весны священной» состояло в совершенно ином (в сравнении с классикой) подходе ко всем компонентам композиции: типы интонационности и тематизма, гармоническая вертикаль и сопряжение звуковых линий по горизонтали, трактовка динамики, тембра, формы и драматургии и более всего – ритм.

Став в 1910-е годы ведущим адептом такого влиятельного течения, как неофольклоризм, с середины 1920-х Стравинский открывает для музыкального искусства горизонта неоклассицизма – безусловно главенствующего стилевого направления середины XX века. В этом качестве он предстал, быть может, самым показательным символом «всемирности» русского художественного гения. То, что композитор отчётливо сознавал своё предназначение в подобном амплу, доказывает его известное высказывание о величайшем русском поэте. Говоря о своём «беспредельном преклонении перед Пушкиным», он восторгался универсальностью его гения и выделял то, что «по своей натуре, по складу своего ума, по образу мыслей Пушкин был ярчайшим представителем того замечательного племени, истоки которого восходят к Петру Великому, и которому посчастливилось в едином сплаве сочетать все самые типичные русские элементы с духовными богатствами Запада».

Демченко Александр Иванович
доктор искусствоведения, профессор
Саратовской государственной консерватории
им. Л. В. Собинова



Dear readers of the Problemy Muzykal'noi Nauki!

We are delighted to introduce the article by Dr. Ljudmila Kasantseva "The Genre of Passions in the Music of Alexey Larin." Although the concept of our International Division has been to publish materials in translation from English into Russian and from Russian into English, we managed to publish many of the former and very few of the latter. This seems to defy our purpose to bring the Russian musicology into the Western context. Therefore, this time, we are glad to publish an article by a prominent Russian scholar Dr. Ljudmila Kazantseva in translation into English. Anyone who is interested in church music will not pass

unnoticed the information on this interesting genre. Perhaps, not many in the West are familiar with the Russian passions – the genre, which existed and has been constantly developing in Russia since the 11th century. This process brought about the examples of the most contemporary interpretations, such as Alexey Larin's Passions. In addition to well-known numbers, Russian passions contain many more indigenous ones, adding up to fifteen. A Western reader may be interested as well in some quite unusual aspects, such as the introduction of the icon of the Virgin, addition of folk music, bells, and, ultimately, theatricality of presentation.

Dr. Ildar Khannanov

LUDMILA KAZANTSEVA
Astrakhan Conservatory

UDC 781.6.028.101.1

"THE RUSSIAN PASSION" BY ALEXEY LARIN: CONCERNING THE ISSUE OF GENRE*

Sacred music – an integral and rich branch of the Russian musical culture. This music offers, together with works for the church services, great examples of concert genres. Among the latest there is an interesting «Russian Passions» of modern Moscow composer Alexey Larin. It is not surprising that most of his works are intended for the choir.

Alexey L'vovich Larin was born in 1954, graduated from Gnesins' Musical Pedagogical Institute (GMPI, 1976, composition class of N. Peyko). Now he is Professor at this institution, now renamed into Russian Gnesins' Academy of Music, Honorary Visiting Professor of Korean University (Seoul), prize-winner of several international composers' competitions (*Musica Mundi*, Germany, 1997; «*Classical Heritage*», Russia, 1999; *Jihlava*, Czechia, 2000; *Klang der Welt*, Germany, 2007).

The scope of A. Larin's work is large. He is the author of symphonic and vocal-symphonic scores (Symphony, suite «A Summer in Mitrofanovo Village», tableau «The Birth of the City», poems «White Shrine», «Farewell Fire», etc.), choral compositions (eight cantatas, among which there are «Soldiers' Songs», «Christmas Carols», «Gipsy Ways»; choral concertos «Blood of Kossacks», «Arduour and Mirages»; cycles «Pushkin's pages», «The Voice of Motherland»), compositions for Russian folk orchestra («Till the Third Cock-Crow», Concerto-Bylina, etc.) and for wind band (*Fantasia Rustica*), chamber compositions, works for children, incidental music for movies.

Having received his primary education in the Moscow Choral School for Boys, Larin participates in the performances of his own music as pianist, organist, conductor and member of a chorus. He works with best choirs and choral conductors: Vladimir Minin, Ljudmila Litsova, Vladimir Fedoseev, Gennady Dmitryak, Vadim Sudakov and many others.

Strong creative relationships have developed between the composer and the cappella «Moscow Kremlin» headed by Gennady Dmitryak. In particular, for this group «Christmas Carols» have been created, which is based on Slavic folklore, more than a hundred times performed both in our country and in Germany, France, Switzerland, Spain, Britain, Holland, Serbia, and then – oratorio «Russian Passions», which also have had a huge success not only in Russia but also abroad.

«Russian Passions» are remarkable in many respects, but perhaps most of all – the composer's bold approach to the genre. The latest is designated as an **oratorio**. This genre is quite customary to European music, but it is interpreted by the composer in a very original way. Oratorio is usually a large-scale vocal-symphonic work – here it is intended for soloists and choir, but the symphonic orchestra is not used. Timbral asceticism immediately raises the question: what is the reason for such obvious self-restriction?

The answer can be found if we penetrate deeper into the genre features of this work. They are revealed

* The article has been published in Russian in PMN in the Issue 2 (9). This translation into English is by Ksenia N. Kulemina.

through the headline: «Russian Passions». Passions is a kind of a large-scale multipart vocal-symphonic genre, which shows the events of the last days of the earthly life of Jesus Christ. They are well known in Western Europe in the works of Lasso, Schütz, Johann Sebastian Bach, Telemann, Alessandro Scarlatti, Salieri, Jommelli and many other composers; they are, albeit in substantially transformed form, remain in demand of our contemporaries. Krzysztof Penderecki, Tan Dun, Bohuslav Martinu, Mauricio Kagel, Sulkhan Nasidze contributed into development of this genre; our compatriots – Sofia Gubaidulina, Michael Bronner, Nikolay Lebedev, Merab Gagnidze and others—did not stay away from it.

Larin follows the canon of the genre, building a story about the dying days of the life of Christ as the sequence of 15 parts:

1. «Не шум шумит, не гром гремит»	«Neither Noise, Nor Thunder»
2. Сон Богородицы	Dream of the Virgin
3. «Покаяния отвержи ми двери»	«O Lord, Show Me the Way to Penance»
4. Въезд в Иерусалим	Entry into Jerusalem
5. «И вошел Иисус в храм Божий»	«And Jesus Went into the Temple of God»
6. Иуда	Judas
7. Вечери Твоя тайныя	The Last Supper
8. Гефсиманский сад	The Garden of Gethsemane
9. «Повинен смерти»	«He is Guilty of Death»
10. Пилат	Pilate
11. Заповедь Иисуса	Jesus' Commandment
12. Распятие	Crucifixion
13. «Христос воскрес из мертвых»	«Christ is Risen»
14. Пасха	Easter
15. Аллилуиа	Alleluia

It is easy to see that the story does not end with Christ's afflictions: the last three parts are radiantly joyful. Thus a logical construction with the climax bend at the «junction» of 12 and 13 parts evolves, where at the point of «golden section» the past gives way to the eternal, the tragedy turns into a catharsis and a holistic concept gets an optimistic turn.

Serious adjustments to the genre are indicated by the word «**Russian**». They were formed in ancient native music. «Russian Passions», combining more than 50 songs, were known from the 11th century. There is also a manuscript of 1604, a sample from the heyday of old monodic singing. This complete set of hymns, which sounded in Russia at the beginning of the 17th century, belongs to the monk Christopher from St. Kirillo-Belozersky Monastery. It is based on texts from the Gospel that tell the story about the

sufferings of Christ. Hymns, deciphered by the famous explorer – medievalist, professor of the St. Petersburg Conservatory Albina Kruchinina, are performed by the oldest choir in Russia – the State Academic Capella of St. Petersburg headed by Vladislav Chernushenko.

However, the ancient tradition was interrupted for a long time. In fact, thanks to Larin, it was revived. It has been done with the references to the *Russian-language literary heritage*: the texts of the Gospels in the Synodical translation, the Orthodox canonical texts, and the words of Russian folk songs. By the organic unity of the texts taken from different sources, and by the Evangelical narration of recent events of earthly life of Jesus, «Russian Passions» of Larin are significantly different from other seemingly work similar in vision – «Passion Week», by Alexander Grechaninov and of Nikolay Lebedev's «Saints Passions of the God», written on exclusively canonical liturgical texts.

In an effort to bring his work to the Orthodox Church tradition, the composer *avoids the use of a symphony orchestra*; it is well known that the Russian church did not allow instrumental timbres in the temple. It is therefore natural that the principal means of performing «Passions» are the human voices.

As in many other Larin's works, the main carrier of the artistic meaning is the *choir*. And the composer attaches a particular importance to the choral sound. Here's how he described this in an interview with Irina Medvedeva: «The fact is that for many centuries Russian music found the most vivid and perfect expression particularly in the choral tradition. Here two great cultures came together: polyphonic peasant song, which has a truly Russian roots – this is no longer found anywhere else, it is phenomenal – and the church singing, which came to us from the Byzantine Empire. ... After all, the choir for any Russian is a very national, traditional thing»¹.

Larin's choir is multifunctional. The work starts with its generalizing musical «title page» in the prologue. It often assumes the role of the narrator, weaving the narrative thread. Choir is the witness and active participant of the events. Finally, in the concluding parts of the oratorio, chorus charged with pronouncing the evaluation of position and symbolical designation of unity of people. Such a large and multifaceted functional load of the choir reminds us Mussorgsky's operas.

In addition to the choir, the soloists are engaged in the «Russian Passions». A female voice stands out among others. Together with it the symbol of Russian culture, the *icon of the Virgin* is introduced. However, by its appearance something greater is achieved than an indication of the religious affiliation of Russians, the orthodoxy. Since the part of the Virgin is meant for the singer with the «popular» style of singing, this image becomes an important nationwide symbol of Russia.

Although in the «Russian Passions» the composer dispensed with the orchestra, its functions are partly assumed by occasionally used percussion instruments,

mostly without a definite pitch, which is possible in the creation of non-canonical character. Here dominate rare instruments with special character and coloristic sound: Valdai bells, hammers, whip, rattle, flexatone, tambourine, bells («preferably church», as stated in the score). Certainly, invented by the composer, a «monetofon» stands out – it is a wooden box with coins. Its role is not a small one: in addition to the illustrative hint of 30 pieces of silver, chime of the coins characterizes one of the acting figures of «Passions» – Judah, a former tax collector. In addition, monetofon involved in the scenes of conspiracy against Jesus; thus, becomes a sound symbol of betrayal.

An organ is also mentioned in the score. This could be perceived as a step toward Western-European music. However, this does not happen. The part of the organ is present only in the last part where the instrument is actually just duplicates the sound of the choir, giving it some greater solemnity, and thus, as indicated by the author, «its use is not mandatory».

Patriotic musical tradition manifests itself in the musical thematicism of the work. It is notable for its *intonational ambiguity*. In the score the tones of famous church hymns and folk songs-lamentations, subject to variant-variation development, are combined. For a composer their wrapping together is a principle, because it is «close to the idea of the «Russian way» as the merger of folk and orthodox elements in the highest sense of these words»². Thus, the combination of prayer and folk-song elements defining the basis of a verbal description of the work and characteristic of the icon of the Virgin Mary, of course, translates into the musical *intoning*.

For Larin, the «Russian», the «native» is personified by the indissoluble unity of the spiritual and secular aspects of life. This is an aesthetic credo which he expressed more than once. So, upon visiting the Vladimirskiy Cathedral in Kiev, he mentioned that «besides aesthetic impression of frescoes of V. Vasnetsov and his associates I have found in them something profoundly akin to my own ideas. These biblical characters are depicted with some clearly Slavic faces, in some almost Russian coats, boots ... I thought then ... that I am not alone in my quest, that this way of comprehending the evangelical events is also possible»³.

The meaning of the word is constantly realized in the creative practice by Larin, whom musicologists-researchers rightly call «the composer-*pochvennik*»⁴. A milestone of his work is connected with the poetry of a philosopher and mystic Daniil Andreev, on whose poems were written the «Triptych» for bass, mixed choir and piano and vocal-symphonic poem «White Ark». Larin admires Andreev's favorite image of the Council, symbolizing Russia, dating back to the folk myth of Kitez. It is no coincidence that this image is used in a symbolic title of his arguments about contemporary musical life, published in the journal *Musical Academy* – «Will Kitez City Rise to the Surface?»

Expressive choral sound, which is based on the origins of Russian culture – folklore and church singing – was inherent in the classical masterpieces of Russian music – Liturgies and Vespers of Pyotr Tchaikovsky and Sergey Rachmaninoff. It has become a prominent artistic trend of recent times. It draws choral canvases of Georgy Sviridov («Pushkin's Wreath»), Valery Gavrilin («Chimes»), Rodion Shchedrin («The Sealed Angel», choral opera «Boyar Morozova»). Alexey Larin has found his own aesthetic platform in it.

«Russian Passions» of Larin are notable by another feature of its genre – the tendency to *theatricality*. It manifests itself in a number of attributes. Thus, the role of narrator-Evangelist is reduced, and event series take place mostly in self-motion.

Soloists, although named in the score as the People's Voice (soprano), Tenor, Baritone and Bass, that is abstract and generalized (similar to how it was done in Bach's *Passions*), actually perform the parts of the characters – the Virgin Mary, Judas, Jesus and Pilate. The personification of the solo part of soprano is also done by means of the individualization of singer's appearance – the Russian folk costume of the performer of the Party of the Virgin.

Theatricality touched the choir as well. So, following, as it was said, the multifunctional tasks, the choir is split into layers. One of the choir members is given the role of narrator-protagonist. Along with the main singing activity choir members are also entrusted with the playing percussion instruments. *Mise-en-scene* movements of artists are provided.

Multi-dimensional scenes are quite effective. In number 4, «Entry into Jerusalem», the choir is divided into semichoruses, and one of them creates the overall festive atmosphere («Peace in heaven and glory in the highest!»), while the other «involves in the action», repeatedly inquiring: «Who is it?». In number 12, «The Crucifixion», four semantic plans are deployed in parallel: choir with the divisi parts describes the events, the background of which sounds as nervous claps of «the heart of Jesus» and measured claps – the funeral bell; the weeping of the Virgin is stereophonically connected with them in melodically and metrorhythmically autonomous way. Added to that «the description of events» is given in Church Slavonic language, and crying – in Russian with the characteristics of the archaic style.

Theatricality is supported by timbre colorfulness (inclusion to the score of rare instruments), *leitmotifness* (associated with the use of instrumental characterization of Judas *monetofon*), and illustrativeness (the sound of the whip at the scene of Jesus being beaten in number 9 «Is guilty of death» glissando of the flexatone likened to the noisy roar of a crowd in number 10 «Pilate», the rhythm of «heartbeat» of the tom-tom in the number 12 «The Crucifixion»).

We have to give a credit to the grouping of the multi-movement composition into three sections, where the

central (story) part is surrounded with a prologue and an epilogue, which is characteristic of the epic opera.

«Russian Passions» come close to the theatrical performance also in such performance attributes, as changing the lighting – a gradual darkening in the number 11 before the «darkness on the stage» (author's remark) in the climactic conclusion in number 12, and then (until the latest part of the oratorio) light amplification.

Finally, elements of theatricality are seen in the involvement of the audience in the oratorio performance. In the score of the final number the composer writes:

Soloists and artists of the first choir go to the hall with the Easter symbols. It is desirable that listeners were singing with the choir the choruses of «Alleluia». The composition ends by multi-voiced D-flat-major praise of Christ by all the present, including entering to the Hall Children's Choir, and a celebratory bell ringing.

As we have seen, the «Russian Passions» have incorporated several features of theatricality. Which exactly theatrical genres were shown here? Of course, we can talk about the Russian epic opera, in particular, given the special role to the choir – the opera by Modest Mussorgsky – «Boris Godunov». However, one can find much in common between of Alexey Larin's «Russian passions» and symphony-action «Chimes» by Valery Gavrilin. Not only that the choice of instruments is similar

(soloists, mixed choir and ensemble of instruments – Gavrilin's oboe and percussion), but the general principle of unity of secular and religious aspects. It would not be an exaggeration to say that Larin's «Russian Passions» relate back to the plays that have become known in our culture in the 16th–17th centuries and have been restored in the twentieth century by Alexander Kastalsky; large forty-minute work which appeals to religious subject, puts a large-scale theme of life and death, and treats it theatrically.

Considering the Larin's work from the perspective of theatricality, we will not exaggerate its importance and shall not put him into the category of supporters of the so-called “choral theater.” His elements of theatricality have artistic role, but all determining artistic meanings are carried, above all, by the music and words.

Thus, «Russian Passions» is a genre-synthetic work. The composer refracts underlying fundamentals of the genre of Passion (passions) through the prism of the traditions of national music. Continuing the line of M. Mussorgsky, going through the choral works of G. Sviridov and V. Gavrilin, Y. Butsko and V. Kalistratov, A. Larin takes 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 great sacred culture of mankind.

NOTES

¹ Медведева И. Уж если петь – то хором! // Парламентская газета. – 2001. – 9 февраля [Medvedeva I. If we are to sing – do it in a choir! // Parliament newspaper. From the 9th of February, 2001].

² Words of the composer quoted in: Рожкова Т. Искусство быть понятым // Музыкальная академия. – 1996. – № 2. – С. 19 [Rozhkova T. The art of being understood // Music Academy. – 1996. – № 2. – P. 19].

³ Ларин А. Композиторские заметки // Выплывет ли град Китеж? Композитор Алексей Ларин. Материалы к твор-

ческой биографии. – М., 2009 [Larin A. Composer's Notes // Will Kitezh City Rise to the Surface? Composer Alexey Larin. Materials to the creative biography. – М.: Kompozitor, 2009. – P. 274].

⁴ Pochvennik – the one who belongs to the trend of “soil poets and writers,” aesthetic position, relying heavily on the local, khtonic, village, land-oriented style. There is a large group of writers and poets in Russia who support this aesthetic position. – Translators note.

Ludmila Kazantseva

Doctor of Arts,
Professor
of the Department of History and Theory of Music
of the Astrakhan Conservatory



The article of Dr. Dimitar Ninov, a theorist and composer who received his education in both Bulgaria and USA, presents a special case and aims at a specific object: to direct the attention of the western colleagues at a very complex and, for many reasons, rarely discussed nowadays, question, the problem of mastery of harmonization as the basis for musical education. Not long time ago it was considered the most important component in the work of a composer, in performance and in professional musical pedagogy. Today, under the influence of new approaches to tonal music, this substantial aspect is either ignored, or is turned upside down.

Both Schenkerians and Neo-Riemannians insist on formalization and codification of voice leading, while in the history of tonal music and pedagogy the voice leading has always been considered the ultimate achievement and mastery of a composer, the finish product of composition. And, quite paradoxically, not the voice leading creates harmony, but tonal-functional logic and syntax can lead to unique examples of great voice leading. The objections from the supporters of figured bass and counterpoint are anticipated (exactly these two traditions ruled, consecutively, in the times of Bach and Beethoven). However, who else but Bach harmonized the melodies (371 in Riemenschneider's collection alone) and has made the most important step in the transition to homophonic-harmonic style? Nobody supplied Bach with the bass lines with figures. He himself had to *hear* the tonal harmony under the modal melodies and this was his greatest achievement. And the art of harmonization is developing today as it has been in centuries before, in the applied areas of pop-music and music for film.

The article of Dr. Ninov is intended, in the first place, to American and British readers. Its content (with marvelous references to the Russian tradition!) may look quite unfamiliar to a western musician of our times. We hope that it will open another fruitful discussion on this central topic for tonal music

Dr. Ildar Khannanov

Статья доктора Димитара Нинова – музыковеда-теоретика и композитора, получившего образование в Болгарии и в США, – представляет особый случай и имеет специфическую цель: направить внимание наших западных (и российских) коллег на очень важный, но по многим причинам недостаточно освещаемый сегодня вопрос: проблеме мастерства гармонизации мелодии как основы музыкального образования. Совсем недавно считалось, что без этого навыка не имеет смысла ни работа композитора, ни исполнение произведений, ни профессиональная педагогика. Сегодня под воздействием инноваций в подходах к тональной музыке данный существенный аспект либо игнорируется, либо оказывается переставленным с ног на голову.

Шенкерянцы и неоримановцы настаивают на формализации и кодификации голосоведения, тогда как в истории тональной музыки и педагогики голосоведение всегда считалось искусством, высшим достижением мастерства композитора, конечным продуктом композиции. И, как это ни парадоксально, не голосоведение создаёт гармонию, а тонально-функциональная логика и синтаксис могут привести к уникальным по качеству примерам голосоведения. Возможны возражения со стороны тех, кто придерживается позиции генерал-баса или «ступенной» теории (ведь именно эти две традиции главенствовали, соответственно, во времена Баха и Бетховена). Но, с другой стороны, именно Бах гармонизовал по крайней мере 371 мелодию хоралов и сделал самый важный шаг в переходе к гомофонно-гармоническому складу. Он слышал тональную гармонию под модальными мелодиями, и в этом заключается одно из важнейших его достижений. А искусство гармонизации прекрасно развивается и сегодня, в XXI веке, в прикладных областях поп-музыки и музыки кино.

Статья доктора Нинова предназначена, в первую очередь, для американского и английского читателя. То, что в ней изложено (с замечательными ссылками на российскую традицию!) покажется весьма необычным современному музыканту на Западе. Мы надеемся, что статья откроет ещё одну важную и плодотворную дискуссию о центральной проблеме тональной музыки.

Доктор Ильдар Ханнанов

DIMITAR NINOV
Texas State University School of Music

UDC 781.3.01.037

THE CRAFT OF HARMONIZATION

Introduction

Practical knowledge of harmony is an inseparable part of genuine scholarship in the field of music theory. It can be gained through exercises in harmonization and through playing of harmonic progressions on the piano. By thinking as a composer and solving problems posed by a demanding melody, one gains genuine experience in voice-leading and analysis that cannot be gained through pure theorizing and verbal speculation.

Harmonization is the most fascinating field in the study of harmony; its noblest goal and its highest challenge. To develop good practical skills in harmonization one has to explore the realm beyond part-writing and analysis, and to enter the field of creativity and strategic planning. Generations of students major in music theory without having gained practical knowledge in the craft of harmonization. This factor inevitably causes deficiency in their professionalism as prospective college instructors.

The main purpose of this lecture is to offer a glance into the craft of harmonization by introducing general guidelines for deciphering a melody, and by offering original harmonizations in different forms, spanning from a phrase to a simple binary form. Another purpose is to encourage a discussion on the necessity to make changes in the music theory curricula of most American colleges; changes that will gear the study of harmony towards creativity and higher achievements. Since harmonization combines the art of deciphering a melody with the technology of part-writing, it makes the study of harmony more meaningful and develops students' theoretical abilities in an incomparable manner.

Curriculum Issues in the Music Department

As far as the study of music theory is concerned, one typically identifies its three fundamental disciplines as harmony, counterpoint, and musical form. In the majority of American colleges however, such a distinction is not practically observed at an undergraduate level. Instead, a sequence of theory I through IV is offered to students in the form of an "umbrella" that is supposed to cover aspects of the three subjects in question. The main weakness of this system is evident: it does not offer an in-depth study of any of the constituent disciplines; there is no time for extensive exercises in harmonization, for mastering the techniques of invertible counterpoint, or

for a rigorous exploration of musical analysis from basic formal structures to compound forms. Naturally, gaining a little bit of knowledge in everything eventually results in becoming a master of nothing. Even at a graduate level one hardly sees courses devoted to the craft of harmonization. The truth of this situation emerges like a tsunami when newly admitted graduate students are asked to harmonize a melody – either as a part of a placement examination or in a general review of the principles of voice-leading. When a teacher glances at those harmonizations, he or she usually throws their arms in despair.

In contrast to the above situation, in a typical conservatory¹ setting, the theoretical disciplines are studied separately. In addition, the curriculum is different for different majors. For example, students who major in theory, composition, conducting, and musicology would study harmony, counterpoint, and analysis longer than those who major in instrumental or vocal performance.

Proficiency Issues in the Music Department

The solid education in music theory obtained in a conservatory eventually produces professional instructors in harmony, counterpoint and musical form, whose expertise surpasses the experience of people who have not received such a specialized education. A great number of musicians from the latter category call themselves "scholars", but they do not possess solid practical knowledge in any of the fundamental disciplines and, therefore, they cannot teach theory effectively. There is a difference between theoretical understanding and the ability to practically implement one's knowledge in a real music situation such as harmonizing a melody, arranging, or playing idiomatically harmonic progressions on the piano. Also, many teachers do not seem to show an aptitude for creativity, critical thinking or curiosity; they seem to be completely satisfied with a single textbook that has been written by other such people who have not studied harmony thoroughly. Instead of explaining principles that are to be expanded when more knowledge is gained, those teachers preach rules with the air of adherents to a religious order; instead of expanding their students' horizons by offering more than one way of explaining a certain concept, they impose a uniform manner of thinking, explaining and labeling of different situations; instead of inspiring their students by playing

interesting examples on the piano and by harmonizing melodies, they are content to write a few chords on the board and to use exclusively the over-head projector as a substitute for all kinds of practical activities. In other words, instead of practicing harmony with the students, they are mostly speculating on harmony.

To summarize a teacher's inability to teach harmony efficiently, I would point to one or more of the following factors:

- Lack of a solid education in the field of harmony
- Lack of piano capabilities;
- Lack of passion, curiosity and critical thinking;
- All of the above.

Deciphering a Melodic Line

For some musicians a melodic line looks like a mystery, and for others it is telling a story.

The first step we should take in the process of harmonization is to play the melody on the piano to get acquainted with its character and structure. Then we begin to decipher the melody, that is – to assign harmonic functions to it. This is the most important process in the course of harmonization. It is governed by a number of factors and necessities such as:

- Harmonic syntax;
- Implied cadences;
- Familiar melodic contours;
- Leaps;
- Repeated tones;
- Special approach to the down beat;
- Caesura moments.

This list is not exhaustive; it may be extended to include style, personal preferences, diversity of harmonic means, differences between instrumental and choral texture, special acoustic effects, etc.

Harmonic Syntax

In order to harmonize a melody idiomatically, one must observe the principles of harmonic syntax. As a harmonic progression unfolds in time, it alternates between moments of stability and moments of instability. The harmonic syntax, or the natural order of harmonic functions in the so-called “common practice period” is governed by the principle of progressing – that is, increasing the degree of instability between two points of stability as represented by the tonic.

The full path of harmonic functions is represented by the scheme T–M–S–D–T.² From a state of absolute stability (tonic), there is a motion into an area of relative or neutral instability (mediant); then the instability is increased by one degree (subdominant), and later by one more degree to reach a point of intense instability (dominant). Finally, the stability is restored by the arrival of the tonic.

In the schematic progression above, the letter T stands for tonic; M is used in a general sense to denote either an upper mediant (III) or a lower mediant (VI) which would otherwise be labeled as SM (submediant); S is a general label for the typical subdominant chords: IV and II; and D is a general label for the typical dominant chords: V and VII. The dominant area (D) may be boosted by an intense pre-dominant phase represented by the cadential six-four chord, which has a tonic structure and a dominant bass, and will be marked as K6/4. The mediant may, of course substitute for the primary functions T, S or D, but I also use a separate letter or Roman numeral for them, for the sake of clarity, all the more the mediant express exactly themselves in such progressions as I–VI–IV (T–SM–S), where VI is neither a T substitute nor an S substitute, but a typical mediant; and I–III–V (T–M–D) where III is a typical mediant.

The optimal route of a complete musical idea includes the three main functions: tonic, subdominant and dominant, called by some musicians *the pillars of the key*. The progression T–S–D–T has become a symbol of idiomatic harmonic order. At a higher level, T–S–D–T often symbolizes the tonal plan of an entire composition: the music starts in the main key, then it modulates into the subdominant and the dominant key areas, respectively, and finally it restores the main tonality.

In the tonal music of the 19th and 20th century, the T–S–D–T progression has been expanded to include chords that substitute for the main diatonic functions. For example, one of the famous Prokofiev's progressions, used in his ballet *Romeo and Juliet*, is I–bVI–III–I (major tonic, a major borrowed submediant, a major variant of the mediant, major tonic), harmonizing scale degrees I–VII–I. Thus the chromatic mediant substitute for S and D, respectively, and the notion of cadence is greatly expanded.

Shorter paths of harmonic interaction may skip more levels of instability in a progression, for example: T–D–T; T–S–T; T–M–D–T; T–M–S–T; and even T–M–T in different forms – a phenomenon that reveals the explicit exploration of the mediant function during the late 19th and early 20th century. A half cadence will be achieved by ending on a non-tonic chord; most often D and less often S. The concept of half cadence has also been greatly expanded in late romanticism and 20th century to include relative closures on a mediant chord or on various borrowed or altered chords.

Implied Cadences

The cadential moments in the melody must be analyzed first, for they not only provide information on the chords that constitute the cadence but also suggest the chords that surround the cadence. Therefore, clarifying the cadential moments will provide a considerable amount of the problem's solution.

In the process of identifying harmonic closures throughout the melody, it would be useful to locate the moments that suggest a possible application of the dominant complex K6/4–D. This complex is possible not only at cadential points but also at various places in a passage, including the opening measures. K6/4 will fall on a beat that is metrically stronger than the following dominant's beat. Good indicators for the possible application of K6/4–D are the following melodic contours:

Example 1 a

Another consideration in relation to cadential moments is the deceptive cadence V–VI (D–SM). Here the submediant functions as a tonic substitute (Ts). The Hugo Riemann's label Tp (tonic parallel) is also used by some authors, but in English speaking countries it would probably cause confusion, for it denotes the opposite mode (Cm to C) rather than the relative mode (Am to C). The D–VI connection also occurs within the phrase, as a deceptive resolution with no cadential status. Characteristic melodic contours are:

Example 1 b

The *sol-do* contours in the example above may also be harmonized with an inverted dominant (V6–VI) that is a part of a descending bass line *do-si-la* (I–V6–VI). In minor, the bass line will be a portion of the natural scale *do-si bemol-la bemol* and the harmonization will include the minor dominant: Im–Vm6–VI.³ The sixth measure of example 1b reveals a contour whose D–VI harmonization would be more characteristic in major, with a possible application in natural minor.

Familiar Melodic Contours

In addition to the cadential moments, we have to identify in the melody some familiar melodic fragments that we already know how to harmonize in one way or another. Therefore, it is important to build a vocabulary of typical harmonizations which will help us to hear some melodic contours in a certain way, and will save us time and efforts. For example, it would be highly advantageous if those who study harmony could offer at least one possible harmonization for each of the diatonic melodic contours shown below – in both major and minor:

Example 1 c

Besides the analysis of cadences and the identification of familiar melodic contours, there are more clues that help us to harmonize, and some of them are explained below. These are general guidelines that must be applied creatively, with a great amount of flexibility.

Leaps

Tones that form a leap within a single measure may be harmonized with a single chord as suggested below:

Example 2

Repeated Tones

When the melody contains repeated tones or long note values, it is better to offer some variety in the accompaniment by harmonizing those tones or beats differently:

Example 3

The guidelines given above will depend on the tempo and on the overall character or genre of the melody. Thus, the leaps from example 2 may be harmonized with more chords in *Adagio*, to compensate for the slow pace:

Example 4

The passage with repeated tones in example 3 will also depend on the tempo as suggested here:

Example 5

Special Approach to the Downbeat

After a bar line, it is better to emphasize the downbeat by introducing a new chord or by changing the bass position of the same chord:

Example 6

Caesura Moments

Caesura is a break in the musical flow due to a rhythmic stop or holding. It may be created by a rest, fermata, tempo change, or a note value that is longer than the preceding one. More rarely, a caesura may simply be implied without the presence of any of those rhythmic factors. The caesura may vary in degrees – from a very light interruption or sound prolongation to a long moment of silence or sound prolongation. The caesura may be thought of as *a rhythmic cadence* in music. Usually, a harmonic cadence incorporates a caesura moment, which enhances its impact. Occasionally, however, one may encounter a harmonic cadence with no caesura, or a caesura with no harmonic cadence.

After a caesura moment – for example, on the border between two phrases – some deviations from the principles of functional arrangement may be observed. In the passage below, the first phrase ends with a half cadence incorporating a caesura moment. This situation allows us to begin the new phrase with a subdominant chord:

Example 7

There is No Best Harmonization

It must be kept in mind that there is no “best harmonization” of any melody; even the simplest melodic fragment can be harmonized in different manners that make sense. The more harmonic means one has mastered (chromatic chords, non-chord tones, modulation, etc.), the more choices for harmonization one has.

Format, Style and Form of Harmonization

The harmonic texture generally adopted in the studies of harmony is the mixed choir format – soprano, alto, tenor, and bass. The harmonizations offered in this essay may be either played on the piano or sung by a mixed choir. The piano performance has its specifics; as the texture naturally alternates between close and open structure, the performer will be switching from one bass

note in the left hand and three notes in the right hand, to two notes in the left hand and two notes in the right hand. The harmonizations are devised in such a manner that objectionable parallels, hidden fifths and octaves, objectionable overlapping, crossing, and cross relation are avoided.

As far as the style is concerned, all of the melodies offered herein reveal an intrinsic classical-romantic character. However, the harmonizations vary in the range between classical to late romantic to popular music and jazz.

In terms of musical form, the exercises presented in this piece of writing may be associated with the following arrangements: phrase, period, sentence, phrase group, and binary form.

Diatonic Harmonization

An illustration of the procedure of deciphering and harmonizing a melody follows. The suggested steps are:

- Play the melody and get acquainted with its structure
- Decipher the melody via functional letters
- Devise a bass line
- Fill in the inner voices
- Check for errors

Let us imagine that we have to harmonize for a mixed choir the twelve-measure melody in example 8a, and for that purpose we have to use diatonic harmony only – no secondary functions, no altered or borrowed chords. The first thing that we shall do is to play the melody on the piano, or – if it is a part of an examination test – to sound it internally in the best way we can.

Example 8 a

The process of real or silent performance of that melody allows us to mark the cadential moments and to understand the structure of the melody. We realize that the initial two-measure gesture is transposed with some elaboration in measures 3 and 4. The initial idea and its repetition constitute a four-measure phrase that ends with the second beat of measure 4. The melodic contour of the first two beats in that measure suggests the application of the dominant complex K6/4-D and implies a caesura moment, even without a rhythmic stop or prolongation. Another similar moment is created in measure 2. The next cadence will be at the very end of the melody where the leap in the next-to-last measure suggests dominant harmony. The last measure will be occupied by the tonic. After these initial analytical steps have been taken, we find out a melodic sequence

whose model descends by a step. The following picture emerges:

Example 8 b

We have found out that this is a twelve measure sentence that consists of two phrases: one four-measure phrase, and one extended eight-measure phrase. We also realize that, occasionally, gestures smaller than a phrase may end with a harmonic closure as is the case in measures 1–2. Some musicians may describe that gesture as a small phrase, but I will use the term *semiphrase* here.

Using the logic of proper functional order and observing leaps, repeated tones and familiar melodic contours, we will be able to complete the harmonization of the melody. At this point we shall not be concerned with details in the prospective bass line, the use of possible seventh chords and chord inversions; it is more important to mark the main functions T, S, D, and the intermediate functions M and SM as they accommodate the melodic contour. When the blueprint is complete, we shall devise the bass line in its entirety and fill in the inner voices.

The passage in measure 1 is a familiar melodic contour (scale degrees 3–2–1) that may be harmonized with a tonic prolongation containing a passing six-four in the middle. The leap in the beginning of measure 3 suggests a tonic, and the third beat suggests a subdominant. Measure 5 reveals the beginning of a familiar melodic contour: scale degrees 8–7–6 – that ends on the first beat of measure 6; we can harmonize this with I–III–IV or with VI–III–IV or otherwise, but I make a choice in favor of VI–III–IV. In measure 6 another familiar arpeggiation outlines a subdominant function. In this latter case, to create more interest, we can apply a harmonic cliché that prolongs the S function through a passing tonic sixth chord (IV–I6–II). The melodic contour of measure 10 suggests a subdominant function prolonged by a passing six-four chord.

So far we have received the following result:

Example 8 c

The last two problems that need to be solved concern the two pairs of eight notes and the sequence. Formally, we decided to limit our harmonization to diatonic chords only. Harmonizing the eight notes separately will cause unnecessary acceleration of the harmonic rhythm and clutter. Therefore it is better to include them into a single function, and that will be the dominant.

As far as the sequence is concerned, we have to decide whether we want to harmonize the model of three notes by three separate chords or by two chords only. Both options seem possible, and we shall investigate it. Option one is to apply II–V–I as a model. But II already precedes the sequence, and its repetition over the barline will bring redundancy. Also, the transposition of that model will repeat the tonic chord on the downbeat of measure 8, and the VII chord on the downbeat of measure 9. If we used IV–V–I as a model, the proper arrangement of functions would be violated between measures 6–7, where II will be followed by IV, and between measures 8–9, where VII would connect II.⁴

It seems as if a three-chord model would be too heavy in this context anyway. It might be better if we created a model of two chords: D–T, the first two notes within the framework of V, and the third note harmonized by I. At first glance, we realize two “discrepancies” in this model: 1) the appearance of V after V7, and 2) the motion of the seventh of V7 upward. Neither of these concerns is valid in this context, however, because the seventh of V7 will sound like an appoggiatura over the triad built on V, and its upward motion will occur within a single function, not in the resolution of the dominant into the tonic. Thus the harmonic model illustrated below will be a perfect match for the demands of the sequence; all we have to do later is to transpose it:

Example 8 d

The general harmonic analysis of the melody is concluded:

Example 8 e

The next stage includes devising of the bass line. The inclusion of chord inversions will make the bass a compelling counterpart of the melody. The bass and the

soprano must be checked against each other for parallel and hidden fifths and octaves.

Example 8 f

Example 8 f shows two systems of piano accompaniment. The first system has notes with functional letters D, T, D, T, S, D, SM, M, S above them. The second system has notes with functional letters D, T, S, D, T above them. Below the notes are Riemannian functional letters: V⁶ I (V³) I⁶ K⁴V 2 I⁶ IV⁶ K⁴V 6 VI III IV I⁶ II and V³ I IV³ VII III³ VI II⁶ (VI³) II V⁷ I.

Finally, we have to fill in the alto and tenor parts by observing the principles of good voice-leading and

economy of motion: stepwise motion and smaller leaps have priority over leaps and larger leaps, respectively. The final version is finished, and it will be fully appraised and appreciated if played several times on the piano:

Example 8 g

Example 8 g shows two systems of piano accompaniment. The first system has notes with functional letters D, T, D, T, S, D, SM, M, S above them. The second system has notes with functional letters D, T, S, D, T above them. Below the notes are Riemannian functional letters: V⁶ I (V³) I⁶ K⁴V 2 I⁶ IV⁶ K⁴V 6 VI III IV I⁶ II and V³ I (IV³) VII III³ VI II⁶ (VI³) II V⁷ I.

NOTES

¹ For example, the conservatories in Moscow, Saint Petersburg, Prague, Budapest, Bucharest, Sofia, and others.

² In this essay Riemannian functional letters are used for generalization purposes; this facilitates the process of functional thinking and decoding a melodic line.

³ Some theorists claim that the minor V chord is not a dominant. They need to be reminded that the dominant-tonic relationship has not been created by the leading tone; it is implied in the quintal relationship between the third harmonic tone and the fundamental tone in the harmonic tone series. In this sense,

Vm is a mild dominant chord which connects the tonic in various modal situations and modal mixtures. When departing from the tonic, its dominant function is even weaker, but this does not mean that it has no dominant qualities in general.

⁴ This latter “violation” would not be a big issue, for as long as the model is built properly, the sequential transposition overrides strict orders of chords and some other principles that otherwise have to be observed. However, measures 6 and 7 would cause weakening of the progression at the beginning of the sequence.

*This is the first half of the article,
the second half will be published in the next issue of PMN*

Dr. Dimitar Ninov
Lecturer in Music Theory
Texas State University
School of Music



ДИМИТАР НИНОВ

Школа музыки Техасского государственного университета

УДК 781.3.01.037

ИСКУССТВО ГАРМОНИЗАЦИИ*

Вступление

Практическое знание гармонии является неотъемлемой частью фундаментальных исследований в области теории музыки. Оно может быть получено путём упражнения в гармонизации и в игре гармонических последовательностей на фортепиано. Думая как композитор и постоянно разрешая проблемы, представляемые сложными мелодиями, музыкант получает настоящий опыт в голосоведении и анализе, который невозможно обрести при помощи чистого теоретизирования и вербализации наблюдений.

Гармонизация мелодии является самой удивительной областью изучения гармонии, её самой благородной целью и самым трудным испытанием. Для того, чтобы развить в себе крепкие навыки гармонизации, музыкант должен изучить области за пределами четырёхголосия и анализа, а именно, область творчества и стратегического видения. К сожалению, целые поколения студентов получают профессиональное образование в музыке без основательных практических знаний в области искусства гармонизации. Этот фактор ведёт к недостаткам профессионализма у будущих профессоров университетов и консерваторий.

Главной задачей данной статьи является введение в искусство гармонизации при помощи рекомендаций к разгадыванию гармонической структуры мелодии и иллюстрации гармонизации мелодий в различных формах, начиная с фразы и кончая простой двухчастной формой. Другой задачей, поставленной в данной статье, является открытие дискуссии на тему о необходимости реформ в учебных планах большинства американских университетов, изменений, которые направили бы изучение гармонии к творческому подходу и более высокому, чем в данный момент, достижению. Поскольку гармонизация объединяет в себе задачи разгадывания гармонической структуры мелодии и четырёхголосного письма, она делает изучение гармонии более осмысленным и развивает теоретические способности студентов на беспрецедентно высоком уровне.

Проблемы учебных планов на факультетах музыки

Теория музыки преподаётся обычно в трёх фундаментальных дисциплинах: гармонии, контрапункте и форме. В большинстве американских университетов эта структура, к сожалению, не используется в основном курсе. Вместо этого повсеместно используется последовательность из четырёх семестров под рубрикой «теория», что предполагает включение некоторых аспектов трёх фундаментальных музыкально-теоретических дисциплин. Главный недостаток этой системы очевиден: она не предлагает серьёзного и систематического изучения ни одной из традиционных дисциплин: в ней не предоставляется достаточно времени ни для освоения гармонизации, ни для серьёзного изучения обратимого контрапункта, ни для глубинного понимания методов анализа, основанных на знании типизированных форм, от простых до сложных. Естественно, в результате получения отрывочных знаний из всех областей студент становится «знатоком ничего». Даже на уровне магистерской и докторской программ отсутствуют курсы по гармонизации мелодии. Ситуация приобретает драматические черты тогда, когда поступающий на магистерскую или докторскую программу должен продемонстрировать умение гармонизовать мелодию (либо на диагностическом экзамене при поступлении, либо в «восстановительном» курсе по голосоведению для тех, кто уже поступил). Чаще всего, экзаменатор, увидев «труд» поступающего, в отчаянии опускает руки.

В отличие от такой ситуации, в традиционном консерваторском контексте (например, в Московской, Петербургской, Пражской, Будапештской, Бухарестской, Софийской и многих других консерваториях) три теоретические дисциплины изучаются – каждая отдельно. К тому же, учебные планы различаются для разных специальностей. Например, изучающие теорию, композицию, дирижирование или историческое музыковедение, тратят больше времени на гармонию, контрапункт и анализ, чем их сверстники – вокалисты и инструменталисты.

Проблема обретения навыков на музыкальных факультетах

Солидное образование в области теории музыки, полученное в консерватории, со временем реализуется в работе учителя гармонии, контрапункта или формы. Специальные знания, приобретённые вы-

* Перевод с англ. доктора И. Ханнанова.

пускником консерватории, часто превосходят любой профессиональный опыт людей, не получивших такого образования. Большое количество музыкантов из этой второй категории называют себя исследователями, но не обладают твёрдыми практическими знаниями и навыками ни в одной из трёх фундаментальных дисциплин и, следовательно, не могут эффективно преподавать теорию музыки. Ведь существует различие между теоретическим пониманием и умением практически применить знания в реальной музыкальной ситуации, как например, в гармонизации мелодии, аранжировке или игре идиоматических гармонических последовательностей на фортепиано. Также многие учителя теории не проявляют способности к творчеству, критическому мышлению, любознательности; они, кажется, полностью удовлетворены использованием учебника, написанного такими же, как они специалистами, не изучившими гармонию обстоятельно. Вместо того, чтобы объяснять принципы, которые должны быть расширены по степени получения знаний, такие учителя проповедуют правила в атмосфере, схожей с религиозной. Вместо расширения горизонтов, представляя более чем один способ в объяснении концепции, они заставляют студентов следовать единому способу мышления, объяснения и обозначения, применяемому к различным ситуациям. Вместо того, чтобы вдохновлять студентов игрой интересных примеров на фортепиано и демонстрацией искусства гармонизации, они обходятся написанием нескольких аккордов на доске и использованием проектора с экраном как замены всех возможных практических методов обучения. Другими словами, вместо практики гармонии, осуществляемой вместе со студентами, они занимаются, в основном, спекулятивным, созерцательным описанием гармонии.

Суммируя всё вышесказанное, необходимо констатировать, что несколько факторов приводят к неэффективному преподаванию гармонии:

- отсутствие солидного образования в области гармонии;
- отсутствие навыков игры на фортепиано;
- отсутствие приверженности своему делу, любознательности и критической оценки;
- всё перечисленное вместе.

Расшифровка мелодической линии

Для некоторых музыкантов мелодическая линия представляет неразрешимую загадку; для других она – рассказчица историй.

Первый шаг, который необходимо сделать в процессе гармонизации, связан с игрой мелодии на фортепиано с целью понять её содержание и структуру. Затем можно начать расшифровывать мелодию, то есть правильно распределять гармонические функции её тонов. Это – наиболее важный процесс в гармонизации. Он основан на ряде факторов, к которым относятся:

- гармонический синтаксис;
- предполагаемые каденции;
- знакомые мелодические обороты;
- скачки;
- повторяемые тона;
- особый подход к сильной доле;
- моменты цезуры.

Этот список не полный; он может быть продолжен и включать стиль, личные предпочтения, разнообразие гармонических средств, отличия инструментальной фактуры от хоровой, специальные акустические эффекты и многое другое.

Гармонический синтаксис

Для того, чтобы гармонизовать мелодию в определённом стиле, необходимо следовать принципам гармонического синтаксиса. В процессе развёртывания гармоническая последовательность переходит от стабильности к нестабильности и обратно. Гармонический синтаксис, или естественный порядок следования гармонических функций в так называемом «периоде общей практики» [англ. *common practice period*. – примеч. переводчика] определяется принципом прогрессирования, то есть усиления степени нестабильности между двумя точками стабильности, представленными тоникой.

Полный ход гармонических функций представлен схемой T–M–S–D–T¹. Из состояния абсолютной стабильности (тоника) происходит передвижение в область относительной или нейтральной нестабильности (медианта); затем нестабильность усиливается на одну единицу (субдоминанта) и далее, поднявшись ещё на одну единицу, достигает интенсивной нестабильности (доминанта). Наконец, стабильность восстанавливается при возвращении тоника.

В приведённом описании последовательности буква T обозначает тонику; M используется в общем смысле либо для обозначения верхней медианты (III), либо нижней медианты (VI), которая также может обозначаться буквами SM (субмедианта); S представляет общее обозначение для типических субдоминантовых аккордов, IV и II; а D является обозначением типических доминантовых аккордов, V и VII. Доминантовая область (D) может быть усилена интенсивной преддоминантовой фазой, представленной кадансовым квартсекстаккордом, который имеет тоническую структуру и доминанту в басу; его предлагается обозначать следующим образом – K6/4.

Медианты, очевидно, могут замещать главные функции T, S, или D, но я предлагаю обозначать их отдельными буквами или римскими цифрами, для ясности, тем более, что медианты представляют самих себя в таких последовательностях, как I–VI–IV (T–SM–S), где VI не замещает ни T, ни S, но представляет типичную медианту; также в I–III–V (T–M–D), III – это медианта как таковая.

Оптимальный путь для завершённой музыкальной идеи включает три главные функции: тонику, субдоминанту и доминанту, что послужило основанием назвать их «тремя колоннами, поддерживающими тональность». Последовательность T–S–D–T стала символом идиоматического гармонического порядка. На высшем структурном уровне T–S–D–T часто символизирует тональный план всего произведения: музыка начинается в основной тональности, затем модулирует в тональность субдоминанты и в тональность доминанты и, наконец, возвращается в основную тональность.

В тональной музыке XIX–XX веков последовательность T–S–D–T была расширена путём включения аккордов, заменяющих основные диатонические функции. Например, одна из известных последовательностей в музыке Сергея Прокофьева в балете «Ромео и Джульетта» представляет аккорды I–bVI–III–I (тоника в мажоре, мажорная субмедиаанта, заимствованная из одноимённого минора, мажорная версия медианты и тоника), при этом в мелодии звучат ступени I–VII–I. Таким образом хроматические медианты замещают собой субдоминанту и доминанту, расширяя наши представления о гармонической структуре каденции.

Укороченные пути гармонического взаимодействия могут пропускать некоторые уровни нестабильности в последовательности. Например, T–D–T; T–S–T; T–M–D–T; T–M–S–T; и даже T–M–T представляют феномены, раскрывающие тенденцию освоения медиантовых отношений в музыке конца XIX и начала XX веков. Половинная каденция в этот период могла быть выражена остановкой на любом аккорде, кроме тоники, часто на доминантовой, но так же и на субдоминантовой функции. Половинная каденция претерпела значительную эволюцию в позднем романтизме и в начале XX века, так что могла включать и относительную остановку на медиантовых или заимствованных и альтерированных аккордах.

Предполагаемые каденции

Каденционные участки мелодии нужно проанализировать первыми, ибо они не только представляют информацию об аккордах, образующих каденцию, но также предполагают аккорды, которые обрамляют её. Проясняя каденционные моменты, можно решить многие проблемы гармонизации.

В процессе определения гармонических заключений в мелодии, полезно установить те места, которые подразумевают доминантовый комплекс K6/4–D. Этот комплекс возможно применять не только в каденционных местах мелодии, но и в других её местах, даже в начале. К будет всегда находиться на доле, которая сильнее, чем та, на которой находится появляющаяся за K6/4 доминанта (D). Следующие мелодические обороты можно гармонизовать этим каденционным комплексом (пример № 1а).

Пример № 1 а



Другой вариант, применимый в каденционных моментах мелодии, это прерванная каденция V–VI (D–SM). В данном случае субмедиаанта функционирует как замена тонике (Ts) [от англ. *Tonic substitute*. – примеч. переводчика]. Можно использовать и римановское обозначение Tr (от нем. *Die Tonika parallele*), но англоязычных студентов оно может запутать, так как в английском языке «параллельная тональность» означает одноимённую тональность, а то, что в Германии [и в России. – И. Х.] называют параллельными тональностями, в англоязычных странах обозначают как «релятивные тональности». Соединение аккордов D–VI часто возникает и внутри фразы как «прерванное разрешение без статуса каденции». Характерные для этой последовательности мелодические обороты следующие (см. пример № 1 б).

Пример № 1 б



Мелодические обороты G–C в примере № 1б можно гармонизовать с использованием обращений доминантового трезвучия (V6–VI), что образует нисходящую басовую линию C–H–A (I–V6–VI). В миноре эта басовая линия – часть натурального минора C–B–As, и она будет включать минорную доминанту Im–Vm6–VI. Шестой такт в примере № 1б проявляет контур, гармонизация которого аккордами D–VI более характерна в мажоре, с возможным применением также в натуральном миноре.

Знакомые мелодические контуры

В дополнение к каденционным моментам необходимо определить в мелодии некоторые знакомые мелодические фрагменты, гармонизация которых тем или иным способом уже известна.

Поэтому, важно создать словарь типичных гармонизаций, который поможет нам услышать мелодические обороты определённым образом и избавит нас от лишних усилий. Например, было бы очень полезно тем, кто изучает гармонию, предложить хотя бы одну из возможных гармонизаций для каждого данного ниже, диатонического мелодического оборота, как в мажоре, так и в миноре (см. пример № 1 в).

Пример № 1 в



Помимо анализа каденций и определения знакомых мелодических контуров, существуют и другие признаки, которые могут помочь гармонизовать мелодию, некоторые из которых будут представлены ниже. Это в основном общие рекомендации, которые нужно применять творчески и с большой гибкостью.

Скачки

Звуки, которые образуют скачки в рамках одного такта, можно гармонизовать одним аккордом (см. пример № 2).

Пример № 2



Повторяющиеся звуки

Когда в мелодии возникают повторяющиеся звуки или звуки долгих длительностей, имеет смысл добиваться большего разнообразия и гармонизовать эти звуки или доли такта разными аккордами (см. пример № 3).

Пример № 3



Рекомендации такого рода зависят также от темпа, общего характера и жанра мелодии. Например, скачки (пример № 2) можно гармонизовать и разными аккордами, если мелодия написана в темпе *Adagio*; так можно компенсировать медленный темп (пример № 4).

Пример № 4



Гармонизация фрагмента мелодии с повторяющимися тонами также зависит от темпа (пример № 5).

Пример № 5



Особый подход к сильной доле

После тактовой черты лучше подчеркнуть сильную долю новым аккордом или путём смены тона аккорда в басу, то есть введением обращения аккорда (пример № 6).

Пример № 6

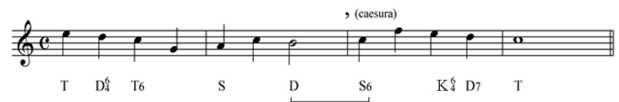


Моменты цезуры

Цезура является разрывом в развёртывании музыки в результате ритмической остановки или удержания ноты большой длительности. Она может быть образована либо паузой, либо фермой, либо изменением темпа, либо же нотой, длительность которой больше предшествующих длительностей. Реже цезура подразумевается без использования каких-либо специальных способов, перечисленных выше. Цезуры варьируются по продолжительности – от лёгкого прерывания или небольшой пролонгации ноты до длительных периодов тишины или тонов очень больших длительностей. Цезуру можно понимать как ритмическую каденцию в музыке. Обычно гармоническая каденция включает в себя и цезуру, что усиливает каденционный эффект. Иногда можно наблюдать гармоническую каденцию без цезуры, или цезуру без гармонической каденции.

После момента цезуры – например, на границе между двумя фразами – возможны отклонения от принципов функционального синтаксиса. В примере № 7 первое предложение заканчивается половинной каденцией с цезурой. Эта ситуация позволяет нам начать второе предложение с субдоминанты (пример № 7).

Пример № 7



Необходимо иметь в виду, что не существует «наилучшей» гармонизации какой-либо мелодии; даже простейшие мелодические фрагменты можно удачно гармонизовать различными способами. Чем больше гармонических средств освоено учеником (хроматические аккорды, неаккордовые тона, модуляции), тем больше у него выбора в гармонизации мелодии.

Формат, стиль и форма гармонизации

Гармоническая фактура, применяемая в учении о гармонии, представляет формат для смешанного хора – сопрано, альт, тенор и бас. Гармонизации, предлагаемые в данной статье, можно играть на фортепиано или петь на четыре голоса. Игра на фортепиано имеет свои особенности: поскольку фактура переходит из узкого расположения в широкое, исполнитель также меняет способ взятия аккордов с одного звука в левой руке и трёх в правой – для узкого расположения, и двух звуков в левой и двух в правой – в широком расположении. Гармонизации построены так, что нежелательные параллелизмы, скрытые квинты и октавы, перекрещивания и скрещивания голосов и переченье избегаются.

Что касается стиля, все мелодии написаны в классико-романтической манере. Однако в стиливых деталях гармонизации варьируются в широком диапазоне:

от классического стиля к позднеромантическому, поп-музыке и джазу. В отношении музыкальной формы, упражнения выражены в виде предложения, периода повторной структуры, периода единого строения, группы фраз и простой двухчастной формы.

Диатонические гармонизации

Примером процедуры анализа и гармонизации мелодии может служить следующий план:

- играть мелодию и освоить её структуру;
- анализировать мелодию в функциональных обозначениях;
- сочинить линию баса;
- заполнить внутренние голоса;
- проверить ошибки.

Предположим, что нам надо гармонизовать мелодию для смешанного хора длиной 12 тактов (пример № 8 а) и задание ограничено использованием только диатонических аккордов (без двойных доминант, альтерированных и заимствованных аккордов). Первое, что необходимо сделать, – это сыграть мелодию на фортепиано или, если задание дано в качестве экзаменационного, пропеть её мысленно, по возможности наиболее точно (пример № 8 а).

Пример № 8 а



Процесс реального или внутреннего слухового исполнения этой мелодии позволяет нам определить каденционные моменты и оценить структуру мелодии в целом. Понятно, что начальный двухтактовый жест повторен в транспозиции (такты 3 и 4). Начальная идея и её повторение образуют четырёхтактовое предложение, которое заканчивается на второй доле 4-го такта. Мелодический контур первых двух долей 4 такта предполагает использование доминантового комплекса K6/4–D и момента цезуры, хотя и без остановки или пролонгации какой-либо ноты. Другой похожий на этот момент возникает в такте 2. Следующая каденция возникает в самом конце мелодии, где скачок в предпоследнем такте предполагает доминантовую гармонию. Последний такт занят тоникой. После того, как все эти предварительные шаги предприняты, мы обнаруживаем мелодическую секвенцию, нисходящую по секундам (пример № 8 б).

Пример № 8 б

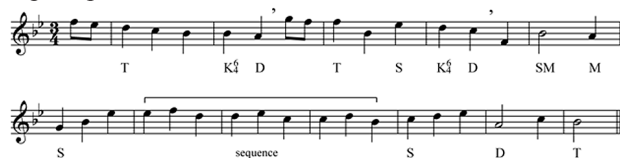


Это двенадцатитактовое построение состоит из двух предложений: одно – в четыре такта, а другое – расширенное, длиной восемь тактов. Мы также определили, что иногда фразы, менее чем предложение, могут заканчиваться гармоническим заключением, как в тактах 1–2. Некоторые музыканты определяют такие участки, как малые предложения, но уместнее использовать термин «фраза».

Опираясь на логику правильного функционального порядка и соблюдая правила скачков, повторяемых нот и знакомых мелодических оборотов, можно закончить гармонизацию этой мелодии. На данном этапе мы не будем фокусировать наше внимание на мелких деталях басовой линии, использовании септаккордов и их обращений. В данный момент наиболее важно распределить главные функции T, S, D и промежуточные функции M и SM настолько, насколько они устраивают мелодический контур. Когда такой чертёж создан, можно сочинить басовую линию во всей её полноте и заполнить внутренние голоса.

Последовательность в такте 1 представляет знакомый мелодический контур (ступени 3–2–1), который можно гармонизовать тонической пролонгацией, содержащей проходящий квартсекстаккорд в середине. Скачок в начале такта 3 предполагает тоникой, а его третья доля – субдоминанту. Такт 5 обнаруживает начало другого знакомого мелодического контура, ступеней VIII–VII–VI, который заканчивается на первую долю такта 6. Мы можем гармонизовать его либо как I–III–IV, либо как VI–III–IV или ещё каким либо способом, но лучше выбрать VI–III–IV. В такте 6 ещё одна знакомая арпеджиация подчёркивает субдоминантовую функцию. Для её гармонизации можно применить стандартную последовательность, пролонгирующую субдоминанту посредством проходящего секстаккорда (IV–I6–II). Мелодический контур такта 10 предполагает субдоминантовую функцию, пролонгированную проходящим квартсекстаккордом (пример № 8 в).

Пример № 8 в



Последние две проблемы, которые необходимо разрешить, это две восьмые – в начале и секвенция – во втором предложении. Поскольку мы решили ограничить гармонизацию только диатоническими аккордами, гармонизация двух восьмых повлечёт к ненужному ускорению гармонического ритма и нежелательному загромождению фактуры. Поэтому лучше гармонизовать эти две ноты одной функцией, в данном случае – доминантой.

Что же касается секвенции, то необходимо решить, будем ли мы гармонизовать звено из трёх нот тремя разными аккордами, или лишь двумя. И то и другое, кажется, возможно, и мы должны изучить оба варианта. В первом случае можно применить II–V–I. Но II уже появляется прямо перед секвенцией, и её нежелательное повторение через тактовую черту приведёт к тавтологии. Также повторение звена в транспозиции спровоцирует повторение тонического аккорда на сильной доле такта 8 и трезвучия VII на сильной доле такта 9. А если мы используем IV–V–I для гармонизации звена этой секвенции, то правильное последование функций будет нарушено между тактами 6 и 7, где после II последует IV, а также между тактами 8 и 9, где VII будет соединено с II².

Кажется, что трёхаккордовое звено всё-таки будет слишком тяжёлым и в этом контексте. Может быть, лучше гармонизовать его двумя аккордами D–T так, что первые две ноты будут принадлежать доминанте, а третья будет гармонизована тоникой. На первый взгляд, возникают два несоответствия в этом звене: 1) появление трезвучия доминанты после доминантсептаккорда и 2) движение септимы доминантсептаккорда вверх. Однако ни одно из этих двух наблюдений не представляет проблемы: септима доминантсептаккорда идёт вверх в рамках одной функции и не является разрешением, а звучит как апподжиатура к доминантовому трезвучию. Поэтому гармонизация звена будет прекрасно вписана в секвенцию; нам понадобится лишь точно транспонировать его (пример № 8 г).

Пример № 8 г

Весь гармонический анализ мелодии выглядит так (пример № 8 д).

Пример № 8 д

Следующий шаг – это сочинение басовой линии. Включение обращений аккордов сделает басовый голос убедительным партнёром мелодии (пример № 8 е).

Пример № 8 е

И, наконец, мы должны заполнить средние голоса, альт и тенор, следуя принципам хорошего голосоведения и экономии движения: поступенное движение и узкие скачки получают приоритет над большими скачками. Финальная версия закончена: её можно полностью оценить и одобрить после нескольких исполнений на фортепиано (пример № 8 ж).

Пример № 8 ж

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В данной статье римановские функциональные обозначения применяются с целью обобщения; они облегчают процесс функционального мышления и расшифровки мелодической линии.

² Это последнее «нарушение» не будет большой проблемой, поскольку звено построено правильно, его секвен-

ционные транспозиции перечёркивают строгий порядок следования аккордов и некоторые принципы, которые в других случаях соблюдаются строго. Тем не менее, в тактах 6 и 7 может возникнуть ослабление гармонической последовательности в начале секвенции.

Продолжение см. в следующем номере журнала

Доктор Димитар Нинов
профессор теории музыки
Школы музыки Техасского государственного университета



SERGIO LANZA
Trapani State Conservatory

UDC 78.011

RHETORICAL FIGURES AND 20th-CENTURY MUSIC: A SURVEY ON MICRONARRATIVITY

Introduction

The rhetorical approach to music took its root in the 16th century and has been developing ever since after the enthusiastic discovery of the classical rhetoric. But the theoretical production that emerged in the process (from Listenius to Burmeister, to Kircher, and so on), though rich and interesting, appears to be, through a modern glance, burdened with problems and conceptual difficulties. The attempt to embody their contemporary polyphony in the glorious and powerful theoretical framework of ancient rhetoric drove the authors of these treatises to coin some abusive pseudo-figures that had nothing to do with the original literary rhetoric. On the other hand, a new theoretical field was emerging and those were the first steps of what we would call “musical analysis.” We don’t want to run the risk to make a similar mistake with the music of the 20th century, since, from the 16th century to this day, beside the immense musical repertoire, an equally impressive repertoire of music theory and analysis has been growing. So why are we dealing with rhetoric again?

When we speak about “rhetoric” in contemporary music, we often refer to the general set of rhetoric of speech: gestures or situations typical of certain key points, fundamental for the piece's outline, such as *exordium* – the beginning–, *epilogus* –the end–, and the culmination, also called *climax*, if there is one. *Exordium* and *epilogus* have often nourished the powerful metaphor expressed in the crescendo/diminuendo hairpin – the intuitive dynamic signs which display so clearly the coming out of and into the silence (Lanza, 2003). There are many examples of that, i.e. the beginning as rising from nothing, wakening, emerging in the cosmogonic genesis (in Schönberg’s *Verklärte Nacht*, Bartók’s *Music for Strings Percussion and Celesta*, Nono’s *Caminantes... Ayacucho* for soloists, 2 choirs e orchestra, or many Sciarrino’s pieces), and, on the other side, the ending as fading away, vanishing, gradually dying (in Mahler, 9th *Symph.* Final Adagio, and so on).

The opposite options, when we have an abrupt breaking of silence or, respectively, a sharp cutting of sound, also match narrative and rhetorical gestures (i.e. the “in medias res” beginning); the beginning of Boulez’s *Don* for orchestra, for instance, is a good example of the first case.

All these aspects refer to gestures which are relevant from the formal point of view. They are certainly worth

of analysis and consideration since they lead to an approach to the problems of musical form which place the narrative dimension in the core of the topic.

In this paper, however, I’m not going to focus on these macroscopic aspects related to the general form; my interest, instead, lies in the possibility to detect articulations of musical thought, within the middle, or better, the *microformal dimension*. By analyzing these articulations it is possible to discover some features – some signs – of a creative and constructive behavior that we recognize as common to some of the strategies peculiar to verbal language, brought by rhetoric into its focus.

When I first faced the study of rhetoric, what captured my interest was the rhizomatic set of ideas that turns around concepts of rhetoric, namely the so-called “figures”. From Aristotle, Cicero and Quintilian up to the 1970s, the attempt to systematize figures, in order to branch them in sets and subsets as referred to syntactic or semantic principles, produced an extremely rich movement of ideas. The ideas behind definitions of figures sometimes proved contradicting or incoherent which was, I think, due to two fundamental reasons: the first one is related to the question of defining the *gap* which intervenes whenever we use a figure to rise the language from the so-called *zero degree* (Barthes, 1970). The second one comes from the consideration that there is often a fundamental toughness to keep separate the syntactic and semantic levels. In a way we can say that, despite the attempt of so many theoreticians to split figures in two main categories (the word figures and the figures of thought), language always reveals strong or subtle links with semantics: whatever part of it, even the smallest, we alter, by addition, subtraction, displacement or substitution, we are always dealing with a movement which affects meaning. Nevertheless, even from these difficulties rise the ideas which, in my opinion, help to broaden and deepen the problematic of musical language and its analysis.

My analytical approach, influenced by phenomenology, tends to focus the compositional microstructures that spring from an explicit or implicit *narrative conception*. However, one could question, what does an *implicit* narrative conception mean? Can a music be narrative beyond the composer intention? I’m still wandering about it but I am leaning toward a positive answer. Of course we should first try to define,

once for all, what does the word “narrative” mean, but I cannot carry out this massive task in this paper. Anyways, we can temporarily solve the question by saying that a narrative conception has possibly more to do with the listener’s approach, with what he expects, rather than with an explicit constructive intention of a composer. It is in the functional link between narration and perception that we can find the way to re-interpret the meaning of the rhetorical figures such as *epanalepsis*, *anaphora*, *polyptoton*, *antithesis*, *gradatio*, *hyperbaton*, which first focused the analysis of a narrative conception on categories like repetition, variation, contrast, order, disorder, and so on, thus showing their clear affinity with those processes of “making sense” peculiar to music.

Repetition and variation

In order to speak about a narrative dimension of musical “language” we have to point at an aspect of this language that, after having widely affected most part of modal and tonal repertoire, has been almost erased in the 20th century, or, in certain cases, even exorcized. I’m talking about *repetition*, but not that sort of repetition which affects, for instance, the row in the serial music (something which is continuously re-used); nor I am talking about the recurrence of a particular timbre within a piece for different instruments. These kinds of repetition are, in a way, involved by instances of structural coherence or by logical necessity. The repetition I refer to is rather the one that occurs within a dialectic peculiar to language, where we find duplications, returns and comparisons among musical figures (i. e. musical events, signs) provided with an identity, the iconicity that we realize, above all, at the phenomenological level of listening, rather than at the level of desk-analysis *hors temps* (to use Xenakis expression). I think that, on this topics we could and should remember Nicolas Ruwet’s study (*Langage, musique, poésie*, 1972) in which he considered repetition as “the fundamental feature common to musical and poetic language.” In the well-known essay entitled *Contradictions within the Serial Language* (1959) Ruwet reproaches the 50s’ music for pursuing the irreversibility of sound events that reduces musical language to mere parole, thus denying its possibility to become langue, i. e., discourse. In a later essay, *Duplications in Debussy’s work* (1962), he reduces the wide variety of the uses of repetition to two functions: the first one is to “set a formal equivalence between heterogeneous elements”; the second one is “to set a dialectic between repeated and non-repeated (events).” Despite the criticisms, after so many years, to Ruwet’s statements, I still consider his ideas an excellent starting point to thinking on rhetoric in 20th-century music.

Before moving to some analytical examples, I think it is useful to get closer to the rhetorical thinking by reviewing its definitions and categorization efforts, namely through one of the most authoritative source,

Heinrich Lausberg, who played a crucial role in the 20th-century revival of rhetoric studies. Repetition plays a relevant role in rhetoric figures, since it can concern a text in several ways. The simplest case is known as *epanalepsis*, the mere repetition in whatever place of the sentence or verse: (...xx...):

Come away, away Shakespeare, JC 3,2,258
[Shakespeare’s examples are taken from Lausberg].

Just here, at the onset of this inquiry on repetition, we find a first subtle distinction between the case of contact of the repeated members, and the one with a contact loosen by the intermission of some words (...xy...xy...):

*Yet hear me, countrymen;
yet hear me speaking* JC 3,2,238.

But, whether in contact or not, the point is that reduplicatio calls for an explanation by itself: why and in which way does the repetition of the same word(s) (word-form and word-meaning) implies a change in the global asset of the sentence meaning? Lausberg notices that:

The equivalence of the repetition implies an emotive redundancy: the first position of the word has a normal semantic informative function (*indicat*), the second placing of the same word presupposes the informative function of the first placing, and has a reinforcing emotive function (*affirmat*) beyond the merely informative (...). The repetition is a “*pathos formula*”. (...) The second placing of the word is thus semantically distinct from the first placing by its predominantly emotive function. This also has an influence on the word-form, insofar the word in second position is pronounced differently from the first in the *pronuntiatio*. (Lausb. *op. cit.* § 612-613, p.275)

These sentences give a clear idea of how many fields and viewpoints are involved by rhetoric thinking: not only linguistic and semantic analysis, but also psychology related to the listener/reader, on one side, and to the performer, on the other side.

Taking care of the place where we meet the repeated word (or unit) we distinguish other figures:

– *anadiplosis* (...x/x...)

The enemy, marching along by them,

by them shall make a fuller number up. (Shakespeare, JC 4,3,207);

– *epanadiplosis* (x.....x)

Remember March, the ides of March remember.

(JC 4,3,18)

– *anaphora* (x... /x...)

and do you now put on your best attire?

and do you now cull on a holiday

and do you now strew flowers in his way? (JC 1,53)

– *epiphora* (...x/...x);

– *simploche* or *complexio*: (x...y/x...y)

Then we have the *gradatio* (or *climax*) which appears in two types:

1. x... /x ...y / y...z / z...

2. x y z ...

In both cases we have an improvement of the semantic power of each term that forms the chain (x < y < z).

The first one is actually a progressive elaboration of *anadiplosis* (Ex. *It is not true that I said these things without having written them down, that I wrote them down without deliver the message, that I delivered the message without convincing the Tebans. Demostene On the Crown*).

I must now quote another prominent figure of the modern rhetoric re-thinking: Chaim Perelman, who, in his famous *Traité de l'argumentation* highlights the importance of order and direction in the *gradatio* figure, namely the argumentative power of *order*: “a phenomenon placed in a dynamic row, achieves a meaning, that is different from the one it would get if considered alone” (p. 303). I think that this idea fits very well in musical structures too, insofar it implicitly involves, in the *phenomenon*, a perception metamorphosis that happens in the listener mind. But it is Perelman himself who surprisingly goes further in this direction by mentioning the “*good-form*” principle (*Pregnänz*) taken from Gestalt Theory (and we could add the *direction principle* too, whenever we are facing an ascending or descending scale of whatever musical aspect). It’s meaningful that in this context we meet (or recognize) the concepts like accumulation, intensification, and any dynamic structure able to turn a *quantity change* into a *quality* one.

I just want here to point out in the brackets that the nature of repetition in literature matches quite well the idea of the “fractal,” as it can be found in an aesthetic context. It concerns the possibility to affect parts of the language that differ in measure (from the smallest, i.e. the phonemic level, to the larger and larger portion of the speech) but are manipulated in a rather similar way, following strategies that comes from a unique structural set. This fractal *selfsimilarity* works – as we know – in music as well (Lanza, 2003).

I have now to mention the problem of *variation* that represents the complementary side of repetition, and concerns rhetoric and music under different perspectives. The world of variants in both fields is very well-articulated and complex, and the comparison between them gets more and more problematic as soon as it meets their peculiar ways to concern the making of sense.

Rhetoric treats variation as a branch of repetition, as it is shown by Lausberg’s scheme:

repetition			
with equivalence of members		with difference of members	
with contact	with distance	varying form	invariant form
<i>epanalepsis</i> <i>anadiplosis</i> <i>gradatio</i>	<i>epanadiplosis</i> <i>anaphora</i> <i>epiphora</i>	<i>polyptoton</i> <i>synonym</i>	<i>distinctio</i> (<i>diaphora</i>)

When the variation affects the morpho-syntactic function of a repeated word we have a figure called *polyptoton*:

Ex. *With eager feeding food doth choke the feeder. (Richard II 2.1.37)*

while, when the variation affects the meaning of an almost identical term, we speak about *disctintio* (or *diaphora*)

Ex. *When men will be men; Votre raison n'est pas raison pour moi (Racine, Cid 2.6.599)*

The semantic tension takes place between the first and the second occurrence of the repeated word that results in charging of an emphatic meaning. This *figure* highlights the essential role played by ambiguity that, indeed, intervenes whenever a repetition suggests differences at the same time in which it sets identities.

On the musical side, factors that set differences are taken from a variety of musical behaviors that I have summarized in these three branches, defined by factors that produce the change:

- | |
|--|
| <ul style="list-style-type: none"> – accent; arsis/thesis; up/downbeat; – rhythm; – duration; – agogic; – dynamics; – articulation, timbre, instrumentation; |
| <ul style="list-style-type: none"> – space direction (upward / downward) – octave transportation – interval amplitude |
| <ul style="list-style-type: none"> <i>and, referred to a tonal context – i.e. the harmonic perspective,</i> – melodic function (change of the harmonization of the same melodic segment) – harmonic function (change of the function of the same chord) |

It is also well-known that, within the musical field, a central game is played around the question of a *perceived* difference between similar elements. In my opinion, the conception, and/or the production, and/or the perception of these differences – i. e. through the moments of composition, performance and listening – are essential moments of the above mentioned *narrative conception*. Even when differences do not belong to the “objectivity” of the score we have to face the well-known problem of distinguishing the performance of different occurrences of the same musical unit (i. e. motive, phrase, period, section, up to the entire piece).

But whether the difference exists or not, the *repetition* brings a problem for itself, and it is a problem that rhetoric has faced first. As Lausberg previous comments show, we know not only that difference entails repetition (which is obvious), but also that repetition entails difference. Indeed this question of finding – or better, setting – a difference in what appears to be identical cannot be simply solved by highlighting the responsibility of the performer within the crucial moment of *making sense*,

although this moment plays, of course, an essential role. The “emotive function” evoked by repetition, just by its simple *being there*, let us glimpse at the horizon of philosophical problems that we cannot cover in this short paper but which seem to belong to a common ground shared by music and language. In any case, one of the most significant difficulties in the comparison of word structures and music structures seems to be this: on the language side, the written page can only *allude* to the action of performance (unless we consider theatrical texts), and rhetorical analysis helps understanding and unfolding all the entailed emotive functions. On the other side, musical writing, in contrast, contains a relevant part of signs (grown throughout centuries) committed to expression.

The complexity of the matter lies also in the fact that, as it is impossible to keep the formal gambitus of words (morphology, grammar, syntax) definitively separated from the sphere of the meaning; similarly, we could hardly reduce the type of signs that affect expression in musical performance to accentuation, dynamic, timber articulation and agogic, since even duration plays an important role in this (not to mention the ornamentation, where the boundary between what must be performed because is written and what should be performed following interpretation tradition, tends to vanish).

For these reasons I have decided not to set a precise correspondence between the different kinds of variations that affect language and the those that affect music. I will generally refer to them, in the analysis, as *variatio*.

Other figures, relevant for our survey, are *anastrophe* and *hyperbaton*, that Lausberg treats both as forms of *transmutatio* (in contact and in distance, respectively). The *anastrophe* «consists in two neighboring components trading places with each other»: thus *ab* becomes *ba*. If the whole consists of three components, *abc*, two of which stay in a closer relationship, *(ab)c*, the rearrangement will affect this part *(ba)c*.

The *hyperbaton* works in a way that we could consider more destructive of the logic structure (Quintilian refers to it as *transgressio*) and Lausberg defines it as the “separation of two syntactically very closely linked words by the insertion of a (oneword or two-word) sentence part which does not directly belong at this point” (Lausb. *op. cit.* §716, p. 318). It can be subdivided, in its turn, in two varieties depending, I would say, on the quality of separation. The first type changes *(ab)c* in *c(ab)*, while the second one changes *a(bc)* in *b)a(c)* “since, in spite of the immediate proximity of the components a and b which have changed places (as in *anastrophe*), between a and b there is a structural boundary within the whole.” These sort of remarks (and I have to summarize Lausberg’s very detailed inquiry) sound extremely akin to those that we use within the most typical music analysis, when we face problems concerning, for instance, all sort of musical elaboration made through permutation of elements (notes, note groups, figures and so on).

A deep affinity in the study of these structures is also revealed by another Lausberg definition of *hyperbaton*, that, he states, “stands directly between *temesis*³, which cuts the word into its component parts, and the *parenthesis* which extends the insertion in a sentence (...) which is a “mental hyperbaton.” (Lausb. *op. cit.* §717, p. 319). This is another very good example of what I have mentioned above as *fractal selfsimilarity*.

Other figures taken into account in the following pages are: *chiasm*, *ellipsis*, *hyperbole*, *antithesis*, *interruptio*, but I prefer to introduce them throughout the analysis of the pieces.

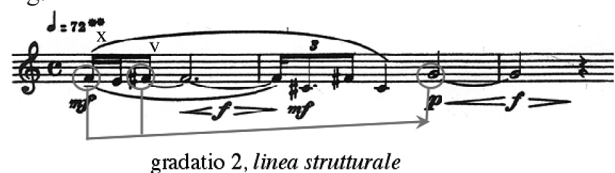
Examples of analysis

The fundamental figure of *Density 21.5*, the well-known flute piece, written by E. Varèse in 1936, seems to be the *gradatio*, that, while intersecting other figures, concerns the formal path at several levels. *Gradatio* here unfolds a gradual occupancy of the diasthemetic space, through step-by-step as well as arpeggio movements.

In this beginning (fig.1) we can consider the *gradatio* in both types:

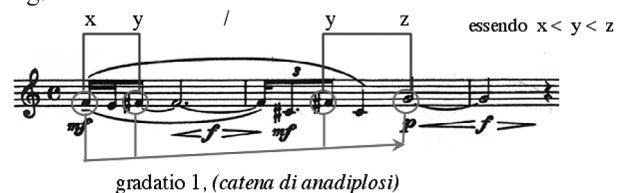
as prolongation of a structural line ($x < y < z$)

fig. 1



or as a chain containing an anadiplosis ($x...y / y...z$):

fig. 2



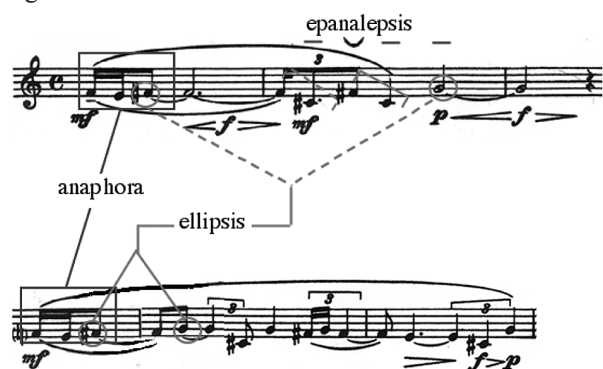
also an *epanalepsis* take place here, in the repeated interval F# – C#, revealed by the superposed accent analysis (arsis/thesis):

fig. 3



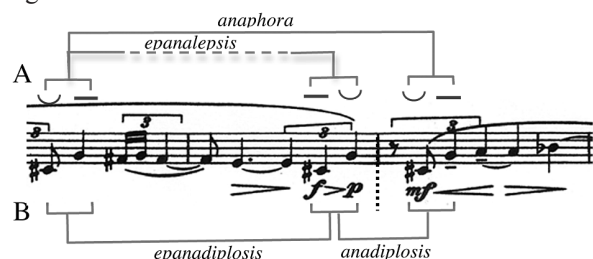
At bar 3 (fig. 4) the return of the starting gesture produces an *anaphora*, while the recalling of the G immediately after the F# brings with it a clear impression of contraction in the time perception, that is an *ellipsis*.

fig. 4



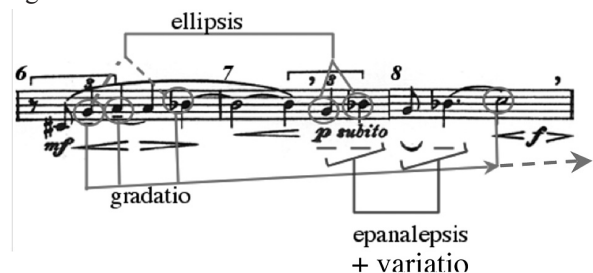
At bar 4 (fig. 5) we hear the ascending tritone C#–G actually for the first time: a gesture that resumes, within its frame, the path expressed by the previous *gradatio*. In the next bar this gesture appears again twice, with significant differences in duration, accent, dynamics, in other words, with the typical *variatio* that affects emphasis and pronunciation. We can speak here either about an *epanalepsis* with the contact between the two members loosen by an intermission, and then an *anaphoric reprise* [A], or – if we prefer to highlight the sense of caesura produced by the pause that follows the diminuendo – we can look at this passage as an *epanadiplosis* followed by an *anadiplosis* [B]:

fig. 5



Bar 6 – 9 (fig. 6) proceed broadening upward the space with the *gradatio*. Here another *ellipsis* takes place, involving the interval G–Bb, that in turn produces an *epanalepsis* with *variatio*:

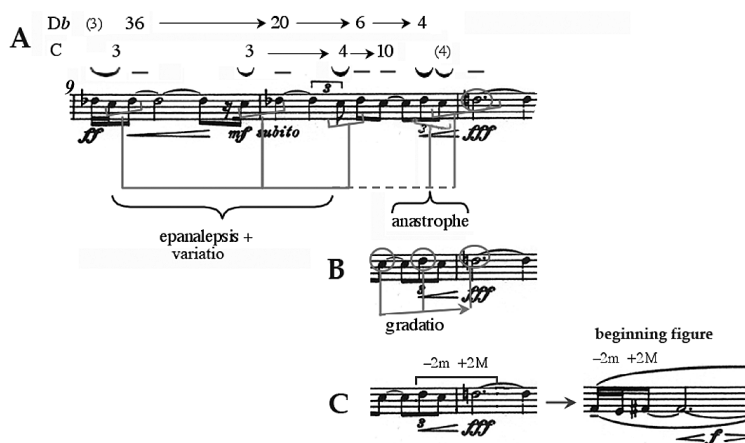
fig. 6



In the following bars we observe that the *gradatio* finds a sort of hindrance produced by the iteration

of the swinging gesture between “C” and “Db”. The progressive overbalance (fig. 7 [A]) is built in a way that let the lower pitch “C” gradually prevailing, so as to get a stronger effect when the new pitch “D” is introduced. But something more complex is happening at the end of bar 10: the *epanalepsis* of the interval “C–Db”, involving an accent *variatio*, flows into a moment of rhythmic bewilderment characterized by the *anastrophe* of the interval (“Db–C”). The ambiguity peculiar to this point is based on the possibility to read (to listen) the new pitch “D” as final point of the *gradatio* (fig. 7 [B]), belonging to the previous *epanalepsis*, and, at the same time, as recalling the beginning figure (formed with the succession: descendent min. 2nd – ascendent maj. 2nd) (fig. 7 [C]).

fig. 7

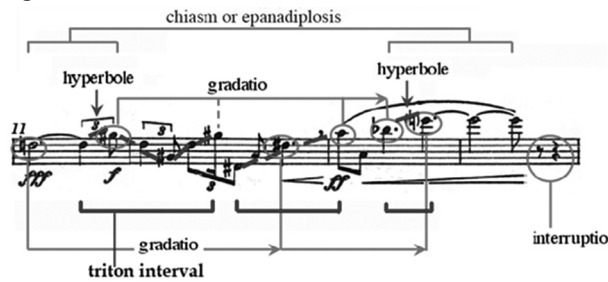


At the end of this upward *gradatio*, that has reached the “D” natural step-by-step (with a quite obvious intensity *gradatio*), something unexpected happens: a sudden acceleration breaks the scalar continuity, as the movement turns into brusque leaps (bb.11–13). Here comes an *hyperbole* gesture: the widening of the pitch-space is now gained through a burst of the tritone into it. This tritone is soon repeated several times (*epanalepsis*), then transposed and repeated again (*variatio*), and finally transposed to reach the highest pitch “E” (fig. 8). The breaking effect is partially compensated by having the tritone as an emerging character, as we saw before. The need of this *hyperbole* gesture, taking care of its effect on the listener mind, is well expressed by Lausberg’s words on *estrangement*, defined as “the psychic effect of the unforeseen, the unexpected.” Of course the opposition is with everything sounds usual, known, expected. But here Lausberg adds:

The boundaries between predictable and unpredictable are not precise. One does not mostly expect a complete uniformity, but a certain conventional amount of variety, i.e. an improvement of knowledge and emotive involvement. If the experience of variety goes over this average conventional amount of unexpected, one clearly gets the real estrangement.

We must still add that the step-by-step *gradatio* is not just forgotten in this passage, insofar it is present – in a more hidden way – in two different lines: “D– D#–E” and “G#–A–Bb”. Moreover, the beginning and the end of the passage are linked by a reverse relationship: (held note + tritone leap) (tritone leap + held note) that we can consider either an *anadiplosis* with *anastrophe* (xy.....yx), or a *chiasm*, with members divided. The pause just at the end of the passage is, in turn, a typical *interruptio*, a means to express an *emphasis* that cuts the speech and imposes silence loaded with emotion.

fig. 8



I stop here – for brevity – the analysis of this flute piece written in the first half of the 20th century, for which the rhetorical apparatus seems to work very well (an addition to analysis has been added in the *appendix*). Now I want to add a couple of examples taken from the second half of the 20th century.

In *Le marteau sans maître*, written by Boulez in 1955–56, it is possible to find a number of *chiasm*'s, and this is the occasion to consider this charming figure more deeply.

Chiasm consists, as it is known, in the crossing arrangement of corresponding members of a clause. It is a kind of *antithesis* with a more dramatic effect, and can be articulated in various ways depending on the length and on the complexity of relationships that occur between the syntactic and the semantic level. We can find, for instance, sentences with these different structures:

$$\frac{A^x B^y}{B^x A^y} \quad \frac{A^x B^y}{A^y B^x} \quad \frac{A^x B^x}{B^y A^y}$$

where A, B represent the semantic content and X, Y the syntactic function. So the cross relationship, whether in meaning (AB/BA) or in syntax (xy/yx), always takes place within a structure affected by parallelisms.

The power of this figure seems to rise from the symmetry that involves its members, and symmetry has been a key-concept throughout all the 20th-century musical thought. Among the numbers of examples available in Boulez's cycle, I chose a page belonging to the first piece (fig. 9). We can find here moments in

which diastematic, timbral and rhythmical levels are intertwined together, within palindromic structures, as in the following example:

fig. 9

The figure shows a musical score for three instruments: Flute (Fl. en sol), Viola (Vcl.), and Alto. The score is divided into three sections labeled 'chiasmus 1', 'chiasmus 2', and 'chiasmus 3'. Below the staves, there is a diagram showing the pitch relationships between the flute and alto parts. The diagram shows the following pitch successions: Flute: G# B, D F; Alto: B G#, F D, G# B.

An identity swap happens here through the subtle role played by unisons that occurs in three different ways. The pitch identity is always accompanied by a timbral metamorphosis that assigns a certain amount of ambiguity to the passage. This ambiguity is the expressive outcome that emerges on the phenomenological surface and is ensured by this *chiastic* use of symmetry.

The last example (fig.10) is taken from G. Grisey's *Prologue*, a piece for viola solo written in 1976. A melodic figure of 5 notes (that will later grow) is put in *antithesis* with a leveled off, hard, doubled, lowest “C” (Breal). The starting insistent *epanalepsis*, produced by the *ritornello* sign, creates a listening habit, an expectation, a “norm”, that is going to be broken by several intervening gestures inside and outside the melodic figure, but it anyways welds together the two contrasting elements into a larger solid unit. The manipulations of the variety of the repeated figures recalls the cases of *repetitio* and *trasmutatio* considered above. For instance, segments nn. 1, 3, 4 show, compared to the first one (n. 0), some *anastrophe* forms: in fig. 10 I underlined the members subjected to permutation.

Of course pitch successions like the one of n. 4 can be read as *anastrophe* of n. 0 as well as *anastrophe* of n. 3 – the choice is probably depending on the listener attitude:

- n. 0 (a b) c n. 3 b (c a)
- n. 4 c (a b) (c a) b

In nn. 2 and 5, instead, we recognize a *complexio* (*anaphora*+*epiphora*: x...y/x...y), since the “clause” n. 0 returns with both its extremities: the beginning “abc” and the doubled low note. The absence of the latter, in turn, produces the lack-like feeling peculiar of the *ellipsis*.

fig. 10

The diagram consists of ten numbered staves (0-9) showing musical notation. Staff 0 is the main score, with 'antithesis' and 'epanalepsis' labels. Staves 1-4 show 'ellipsis' and 'anaphora'. Staves 5-9 show 'epiphora' and 'octave variatio'. The diagram uses letters (a, b, c, d, e) and musical notes to illustrate structural relationships.

(For a continuation of the analysis see the *appendix*)

Conclusion

For what concerns the figures based on a form of repetition and symmetry, we should probably reverse our previous argument and state that these figures, these linguistic structures are, in their substance, founded on a sort of rhythmic gesture, where the logic pair repetition/variation displays itself with immediate clarity. Therefore these rhetorical figures seem to be akin to music rather than the opposite (music akin to rhetoric): it is through these gestures that the language – and not only the poetic one – turns itself into something musical. Symmetry implies repetition; it is certainly a feature that belongs to geometry but, even first, to the real world, or better, to the lived experience that we make of it.

The ability of a human mind to grasp relationships that emerge from the structure of our world, has been recently highlighted by Lawrence M. Zbikowski in the text “*Conceptualizing music. Cognitive Structure, Theory, and Analysis*”(2002) that:

takes inspiration from recent work in linguistics and rhetoric (...), and it is based on the assumption that musical understanding relies not on specialized capacities unique to the processing of patterned sound but on the specialized use of general capacities that humans use to structure their understanding of the everyday world.

But a similar intuition had already been uttered by Ruwet in 1972, and it synthesizes a philosophy in approach to this topic, something which I totally agree with:

The analysis of a musical fragment or work, if deepened enough, should let one highlight musical structures, that are homologous to other structures belonging to reality or to our lived experience. It is in this homology relationship that the “meaning” of a musical work is revealed. (op. cit. p.xii, the English translation is mine).

The search for the *analogon*, implied by examination of the links that join rhetorical and musical structures thus seems to find its very meaning by considering what lies beyond structures themselves, because this comes first on the ontological plan and is referable to the universe of human *Erlebnis*.

But the music referring to *Erlebnis*, to the *Lebenswelt*, can never be direct: it always needs the mediation offered by the complexity of linguistic structures. Hence the importance of a survey of these structures – also and in particular through the rhetorical perspective. The 20th-century music, as everybody knows, has been experiencing big problems with communicability and, I dare to add, of signification. In many cases it came dangerously close to aesthetic irrelevance, and it was sometimes simply contented with accepting a mere status of “happening” – soon stored in a museum, dated and archived.

On the other hand, the music of the 20th century, appeared full of aesthetic significance whenever it passed through the path that could be in some way referable to narrativity, though avoiding – that must be clear – the poor and deceitful shortcut of postmodernism, with its quotations and contamination with commercial aspects.

Therefore, as a composer I feel the profound need to continue working toward a new, persuasive, not-trivial narrativity, and I am convinced that the experimentation of the new narrative codes can definitely be helped by the thinking about the rhetorical and linguistic structures.

On the other hand we can also state that, on the performance side, the new music – whether good or bad – has always been suffering from the problems of interpretation, namely the difficulty of the performer to relate himself to the core of that music – therefore not to the abstract character of schemes showing structural calculations. Thus I think, as an analyst, that, insofar as rhetorical structures reveal the inner articulations of expressivity by integrating in our analytical strategies the decoding of these structures, we can offer the interpreter a fundamental tool for exploration of the meaning of a piece and, in the end, let him able to cope with an authentic interpretation.

REFERENCES

Boulez, Pierre (1952–1955) *Le marteau sans maître*. Wien: Universal Edition.

Lanza, Sergio (2003) *Il concetto di ornamento in musica. Tensioni ed estensioni*, “De Musica”, Anno VII. URL: <http://users.unimi.it/~gpiana/dm7idxrd.htm>.

Lausberg, Heinrich (1973–1998). *Handbook of Literary Rhetorics. A foundation for Literary Study*. Boston: Brill.

Perelman, Chaim and Obrechts-Tyteca, Lucie (1958) *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*. Italian trans. (2001) Torino, Einaudi.

Ruwet, Nicolas (1972) *Langage, musique, poésie*. Italian trans. (1983) Torino. – (1959) *Contradictions du langage seriel, in Langage, musique, poésie*.

Varèse, Edgar (1936) *Density 21.5*, Milano: Ricordi.

Zbikowski, Lawrence M. (2002) *Conceptualizing music. Cognitive Structure, Theory, and Analysis*. New York: Oxford University Press.

APPENDIX

Varèse, *Density 21.5*

anastrophe + variatio

insertio adjectio

gradatio + hyperbole

interruptio

variatio

word antithesis + chiasmus

parenthesis (digressio)

epanalepsis + variatio

anastrophe

ellipsis + variatio

Grisey, *Prologue*

parenthesis, recapitulation

epiphora
clausola

the melodic outline in the
parenthesis recall and resume the
contour of the first five segments

gradatio

Sergio Lanza
Professor of Composition and Analysis
at Trapani State Conservatory



Conferences, Seminars and Symposia

From 25 to 28 of October 2012, the University of North Carolina Chapel Hill hosted a large festival and musicological symposium “Reassessing the Rite: Centennial Conference.” Prominent performers and ensembles participated in this festival. The leading figures in the field, such as Richard Taruskin, Pieter C. van den Toorn, Stephen Walsh, and others, were invited to present their findings at the symposium. The round table discussion included Vladimir Tarnopolsky.

The conference organizers gave the participants a pleasant surprise: Dr. Severine Neff allotted a special panel, dedicated to the 80-th anniversary of late Dr. Yuri Kholopov. The papers were “The Rite of Spring in the Analytical Essays of Yuri Kholopov” by Grigory Lyzhov and “Stravinsky in the texts of the music of the epoch,” written by Dr. Valentina Kholopova. During the presentation, the slides with the portraits of both Yuri and Valentina Kholopova were projected on the screen. Such a sign of recognition of Russian scholars was shown, most certainly, for the first time in the history of American musicology.

Dr. Ildar Khannanov gave a paper “From Rimsky-Korsakov to Stravinsky: Gifts Beyond Octatonicism.” He also read the paper of Valentina Kholopova. Dr. Severine Neff, the organizer of the conference, has done great job bringing together most important figures in Stravinsky studies and supporting the even with the grant from National Endowment for Humanities.

Конференции, семинары, симпозиумы

С 25 по 28 октября 2012 года в университете Северной Каролины (Чапел Хилл) прошёл крупный фестиваль и научный симпозиум «Переоценивая “Весну священную”: конференция столетия». В рамках фестиваля выступили прославленные коллективы и исполнители. Для участия в научном симпозиуме были приглашены корифеи – исследователи творчества Стравинского: Ричард Тарускин, Питер Ван ден Турн, Стевен Уолш и другие. С обсуждением проблем на круглом столе выступил Владимир Тарнопольский.

Приятным сюрпризом стало то, что организатор конференции доктор Северин Нефф выделила время для специальной сессии, посвящённой 80-летию Юрия Николаевича Холопова. На сессии прозвучали доклады “«Весна священная” в аналитических текстах Юрия Холопова» Григория Лыжова и «Стравинский в тексте музыки эпохи» доктора Валентины Николаевны Холоповой в переводе на английский язык, продемонстрированы слайды с портретами Юрия Николаевича Холопова и Валентины Николаевны Холоповой. Такой знак уважения к российской музыкальной науке проявлен, пожалуй, впервые в истории американского музыковедения.

Доктор Ильдар Ханнанов представил на конференции доклад «От Римского-Корсакова Стравинскому: дары помимо октатоники». Он также прочёл текст доклада Валентины Николаевны Холоповой. Для проведения фестиваля и симпозиума – крупнейшего события фундаментальной науки – Северин Нефф получила грант Национального Фонда гуманитарных наук.



В. А. ШУРАНОВ

*Уфимская государственная академия искусств
им. Загира Исмагилова*

УДК 78.035 (4/9)

ВНУТРЕННИЙ МОДУС БАРОЧНОЙ ФОРМЫ: ТЕМАТИЧЕСКОЕ СТРУКТУРИРОВАНИЕ*

Барочная форма, если её привычно рассматривать горизонтально-синтаксически, принципиально вариативна. Даже в гомофонной части музыкального барокко поиски композиционных «форм-схем» наталкиваются на массу исключений, взаимосмещений и отрицаний складывающихся структурных констант. Причём характер и частота этих исключений образует некую параллельную закономерность. Что же касается полифонических форм, то вопрос об их структурно-синтаксической константе ещё более затруднён.

Причину такой нестабильности принято аргументировать особенностями переходной эпохи, в которой композиционные «кристаллы» классических форм только складывались. Однако если учесть, что форма есть результат длительного и «коллективного» (от кантовского «коллективного Я») поиска художественного само- и мировыражения, то музыкальная структура в этой связи должна рассматриваться как итог сложившегося, а не формирующегося мироощущения¹. Отсюда логично предположить, что вариативность барочной музыкальной формы связана с иной, отличной от классической и мировоззренчески вполне устойчивой концепцией формы-инварианта.

Тот образ *меняющегося мира*, который утвердился в постбарочную эпоху, определил собственную логику формы. В ней как в кристалле запечатлелась процессуальная идея динамического развития, а, следовательно, запечатлелся и принцип функционального различения частей – этапов этого развития. В соответствии с этим классическая музыкальная форма оказалась ассоциированной, прежде всего, с синтаксической структурой – наглядным планом интонационного процесса.

Исходной предпосылкой статьи является мысль о том, что барочное мировидение преимущественно вертикально, иерархично и выстраивает, соответственно, «вертикальную» концепцию формы. Методологически центральное в статье понятие «формирующих сил» или

«энергий» восходит к давней исследовательской (герменевтической) традиции иерархического различения внутренней и внешней формы. Имеется в виду, что любой уровень или аспект музыкальной организации несёт в себе внутреннюю идею, энергию формирующих сил. Или иначе – модален, поскольку ориентирован на Образ бытия. Ладовый или тематический «организмы» образованы именно этой внутренней смысловой энергией. Она есть намерение, проступающее сквозь упорядочивание, мысль этого упорядочивания. Именно здесь, в формирующих энергиях структуры, осуществляется контакт внешнеформального и содержательного компонентов музыки, форма становится той, о которой говорили ещё греки – эйдетической, смысловой.

Выскажем исходный тезис статьи: взаимодействие вертикальных и горизонтальных формирующих сил всегда неравновесно. В барочной музыкальной форме оно имеет тенденцию вертикального формования. Следовательно, и тематические процессы, которые в классической форме мыслились преимущественно в процессуально-горизонтальной плоскости, в барочном формообразовании свою смысло-формирующую энергию выстраивают больше по пространственной, нежели временной координате.

Иерархически мыслимая картина бытия, идущая ещё от духовно-религиозных представлений Средневековья, несла в себе идею взаимодействия физического и метафизического (инобытийственного) пространства, диалектику видимого (временного) и сокровенного (вечного). Этот синергийно-иерархический диалог, сформировавший в религиозно-философской мысли категории Образа и подобия, сущности и явления, внутренней и внешней формы, в барочной музыке также предопределил важнейший архетип её художественной формы: *бинарность, диалогичность, иерархическую соположенность структурных единиц* (элементов лада, фактуры, малого и большого синтаксиса).

* Статья является продолжением публикации автора в предыдущем выпуске журнала «Проблемы музыкальной науки» (2012, № 1/10).

Вертикальную иерархию следует понимать не внешне пространственно, но символически, как выражение родо-видовых отношений, как диалектику идеального и материального, сокровенного (инвариантного) и явленного/являющегося (в вариантах). Теория музыки не случайно ещё в Средневековье подключилась к философской концепции модуса. Эта бинарно-иерархическая категория (*Образ – по образу, modo – in modum*) концентрировала в себе общую идею миротворения: Модус-первопричина, как сокровенная монада мира, являет себя в модусах-разновидностях (*species*) или образах богоявления (*modi theofanici*)². Диалог сокровенного и внешне явленного уже в ранних образцах григорианского пения был озвучен как *диалог высот* в широком и вариативном смысле: как диалог ладовых устоев (финалис – реперкусса), диалог ладовых зон (*diapente - diatessaron*), высотно соположенных разделов напева и так далее. Модус-лад, детерминирующий, в том числе, и интонационный попевоочный строй музыки (невмы, гласы), оказался господствующей формирующей силой средневековых напевов, отвечающей её символично-пространственным образным координатам и регламентирующий повествовательно-текстовую (направленную на восприятие) горизонталь формы. Звучащие, к примеру, последовательно в эмпирическом времени разделы антифона или *Kyrie-Christe-Kyrie* в «метаэмпирической» реальности интонирующего сознания располагались вертикально, иерархически, как диалогически взаимоотношающиеся. Именно эта, исходящая из двусоставной концепции мира, озвученная реальность собрала средневековый модус. Энергию его ладоформирующих сил мы назвали «обертонально-диатонической константой» [8]. Высотные, скоординированные с гармонией и чистотой обертонов вертикально-пространственные каноны модальной структуры не случайно («по Образу»!) оказались определяющими, организующими вокруг себя процессы синтаксические и тематические.

Вернёмся и дополним мысль: классическую музыкальную форму мы ассоциируем прежде всего с синтаксической структурой, потому что в ней (глубже – в классическом музыкальном мышлении) произошел союз двух логик: повествовательной и образно-динамической. В основе этого единства лежит утверждённый в художественном сознании образ меняющегося мира, образ, идущий от эмпирической, психологически-чувственной реальности.

Исследовательская мысль в поисках закономерностей музыкальной формы классико-романтического типа фиксирует структуру, ответственную за передачу временных фаз процесса. Наполняет эти фазы и организует их логику тематизм: через различия «типов изложения» (экспозиционного, развивающего и т. д.), через выстраивание «драматургического» или «динамического профиля формы». Следовательно, не синтаксис сам по себе, а тематически осуществленная в его структурных разделах логика процессуальности явилась «формирующей силой» классических композиций.

Поиски формирующих сил барочного тематизма мы будем искать в двух основополагающих логических областях – «что» и «как»: в *характере тематизма и принципах его развёртывания*. Начнём с первого.

Характер тематизма. 1. В качестве его первой особенности отметим устойчивую и не раз отмеченную в музыковедении интонационную структуру *ядра и развёртывания*. Для неё характерно: а) наличие двух интонационных фаз – риторически выразительного (в более крупных длительностях) ядра и вращательного, нередко секвенционного (в более мелких длительностях) развёртывания; б) вариантный характер развёртывания по отношению к ядру; в) незамкнутый характер темы. В пьесах, например, с имитационным началом развёртывание может быть частью темы и переходить в противосложение, а может быть целиком помещено в противосложение. Могут быть и иные случаи, когда ответ наступает до окончания ядра, и тогда часть его и следующее затем развёртывание оказываются частью многоголосной, звучащей без цезур фактуры.

Ядро и развёртывание, как структура темы, складывалась постепенно. В её явно диалогической основе просматривается *полифоническая и вариантная* природа. Можно сказать, что тематизм такого типа – это, с одной стороны, одноголосное (мелодическое в гомофонной форме) претворение полифонического диалога темы и противосложения, с другой стороны, – концентрированное проведение инвариантной и вариантной фаз движения. Это нетрудно аргументировать примерами барочной и предбарочной многоголосной музыки. Но аргументация через примеры является указанием лишь на факт, а не на причину. Обоснование будет более глубоким, если затронет мировоззренческий смысл утверждённой в веках структуры.

Внутренняя полифоничность и инвариантно-вариантное отношение ядра и развёртывания составляют *внутреннюю форму* этой структуры, являются её строительными силами и, следовательно, несут в себе вектор смысла – то есть модальны. Внутренняя полифоничность не по горизонтали, но уже по вертикали сопоставляет две части этой структурно-тематической константы. Создаётся эффект пространственного диалога. Интонационный облик двух фаз темы дополнительно подчёркивает вертикально-диалогическую оппозицию: ядро, при всём разнообразии эмоционально-сюжетной конкретики (от трагического до гимнического высказывания), риторически декларативно. Оно звучит как телеологическое³ предустановление, получающее пространственный эхо-отклик в фазе развёртывания.

Символическая предопределённость ядра в выразительном плане дифференцированно проявляет себя в двух интонационно-образных разновидностях: как онтологически директивное изъявление (озвученный Образ «как таковой») и как цель устремления одухотворённой души (уподобление Образу). Такая двойственность источника «речения» в ядре не противоречит телеологической целостности, она единится константным присутствием Образа⁴.

Развёртывание же свою символику утверждает через сам принцип пространственного отклика-диалога, через гармоничное резонирование бегущих (фуга-«бег») по голосам интонаций юбилейного кружения, которые сразу или постепенно выстраивают величественную панораму мира. Человек встраивается в это пространство лишь как участник великого славительного хора, в котором «горы и все холмы, деревья плодоносные ... звери и всякий скот ... цари земные и все народы ... да хвалят имя Господа» [Пс. 148; 9–13].

Намеченная здесь образная картина подтверждается символической ритмикой. Смысловая форма/идея противопоставления крупных и мелких длительностей была найдена ещё в мелизматическом органуме, где максимы и лонги, как музыкально-времяизмерительные символы Вечности, противопоставлялись кружению миним и семибревисов – пульсирующему во времени чувствованию, воспеванию [см.: 3].

Инвариант-вариантные отношения ядра и развёртывания также устанавливают символические контуры этой структуры. Вариант причастен инварианту как разливающийся в пространстве мироздания исходный тезис, как воплощение идеи, живущее во времени и доступное чувству. Время причастно Вечности как сотворённое причастно Творцу. Поэтому развёртывание, как бесконечное воплощение сокровенного первозамысла, не может быть замкнуто. Оно бесконечно в разнообразии вариантов.

2. Вторая особенность барочных тем определяется через противоречие: *парадоксальное сочетание аффектности* (концентрированной выразительности) и *конструктивности* (схематичности), вуалирующей осязаемую выразительность темы. Многие барочные темы построены на основе ёмких чувственно-выразительных или риторических оборотов. Однако даже в них изложение построено так, что музыкальный образ формируется не столько на интонационно-чувственном сопереживании, сколько на знании риторики интонационного оборота. Причём «знаковость» оборота зачастую подчёркивается. К примеру, тема фуги *cis moll* (ХТК, I), с известным «мотивом креста», не случайно проводится в замедленном движении, при котором снимается возможность непосредственного эмоционального реагирования на интонации *lamento* и *duriusculus*.

В других темах, например в фуге *g moll* (ХТК, I) или в Алеманде Французской сюиты *d moll* (продолжим примеры с «крестным мотивом»), трагическая образность также корректируется – теперь уже декламационностью, особой риторичностью высказывания. В итоге вновь возникает эффект риторико-гомилетического «оповещения» о трагедии. Подобных примеров можно найти много, поскольку данная закономерность имеет историко-стилистические основания. Концентрируются эти основания в особом качестве «аффекта». В барочной теории не существовало понятия «отстранения», поскольку это время ещё не знало той психологической идентификации образа и слушателя, того перевоплощения («худож-

ественное Я» = автор, герой, исполнитель, слушатель), которое подарит миру XIX век. Но по-своему барочная мысль говорила об этом через рассуждения о «выразительности», «изобразительности» в искусстве, и о нахождении для этого соответствующих оборотов, жестов или поз. Способность художественного отстранения в искусстве XVII – начала XVIII столетий не имела целью искусственной игры, снимающей силу эмоционального напряжения. Напротив, возросшая напряжённость аффекта сосуществовала с сохранявшейся с прошлых веков ценностью онтологического созерцания. Единичное виделось только в связи со всеобщим, в связи с его *телеологической предназначённостью*. Именно поэтому крестные страдания Христа не могли быть переданы натуралистически. «Мотив креста» возвышенно приподнимается дыханием вечности (темп, мерность шага) или силой риторического провозглашения.

Такая же поступь Вечности, надличностная неуклонность и риторически-волевая собранность звучат в известном бассо-остинатном ходе *passus duriusculus*. Медленный темп, низкий регистр и, как правило, лапидарно выпрямленная ритмика вновь создают эффект возвышенного отстранения. Трагедия излагается символически, от высоты её бытийственного значения.

Музыкально-риторический словарь барокко богат подобного рода символами, функционирующими как бы «по установлению». Какой-либо чувственный штрих темы (например, ламентозный или «жестковатый скачок») оказывается в окружении множества его обобщающих: психологическая интонация оказывается освящённой музыкально-символической онтологией. Тема словно бы говорит о конкретном, но тут же избегает этой конкретики, стремится представить её духовному зрению. Показательно, например, что даже в наименовании восходящего и нисходящего движений *anabasis* и *catabasis* запечатлелась подразумеваемая духовная диалектика психологии и онтологии. Дословный перевод этих определений звучит как «восхождение к основе» и «нисхождение к основе», то есть в любом случае – к духовной сути бытия.

Можно предположить: то, что мы принимаем как конструктивный элемент темы – гаммообразный ход, движение равными длительностями, условная графичность, отдалённая от жанрово-риторической определённости, – есть по сути способы *изживания чувственного*. Идеей и средствами такого «изживания» музыка барокко опять же обязана средневековой полифонии.

3. Третья особенность тематизма музыкального барокко близка второй и так же парадоксальна. При всей эмоциональной глубине музыки многие её темы основаны на материале со *снятой интонационно-чувственной определённостью*⁵. В отличие от предыдущего свойства речь идёт не о снимаемой или вуалируемой выразительности, а об исходном качестве темы – с исключённой чувственной детерминантой. Пределом такого типа тематизма может служить тема, состоящая из одной или двух повторяющихся нот. Особенно много таких при-

меров в произведениях для хора и органа Г. Шютца, И. Пахельбеля, Дж. Фрескобальди, то есть там, где в наибольшей степени сохраняется традиция тем полифонии Палестрины и О. Лассо.

Ситуация мало меняется, даже когда органно-хоровая полифоническая тема состоит из нескольких нот, в случае, если они не обозначают (!) какой-либо интонационно-риторический оборот. Особо здесь следует оговорить темы псалмического типа, основанные на известных хоралах. Их смысловая основа главным образом базируется на естественно возникающей (для ассоциированного сознания) подтекстовке. Типологическая общность таких тем сводится, пожалуй, лишь к двум моментам: медленному движению (крупные длительности подчёркивают «тонусность» каждого звука) и опоре на вертикально-смысловую координату (принципиальное значение имеет направленность интонационного хода вверх или вниз).

К тематизму со снятой интонационно-чувственной определённости можно также отнести построения (как начальные, так и интермедийные, ригуральные), которые основаны на прелюдийно-импровизационном движении, но, опять же, за тем исключением, когда в них не угадывается завуалированный риторический оборот или тема хорала, когда произведению не предзадан «программный» заголовок. Развёртывание, построенное на арпеджированном обыгрывании аккордов, на секвентно-фактурной передаче каскадных, симметричных, точно или вариантно переизложенных мотивов, мелодических оборотов и так далее, музыкальная теория «сенсуалистической» эпохи (В. Медушевский) назовёт «общими формами движения». Для барокко такие построения не были асемантичными, поскольку, повторим, речь идёт о снятии чувственной интонационности, отказе от психологизма. Как в случае с короткими полифоническими темами в долгих длительностях, так и с прелюдийно-импровизационными темами музыка символически выстраивает образы надчувственные, возвышенно-сокровенные, образы онтологически совершенного мироздания. Именно поэтому их интонационно-значимая координата располагается по фактурно-пространственной, вертикально-диалогической оси. Снятая характерность ритмо-пластического, жанрового типа есть снятая горизонталь эмпирической образности, живущей и развивающейся во времени.

Справедливость предварительных умозаключений о том, что акцент в барочном тематическом структурировании стоял не на *что*, а на *как* может окончательно подтвердиться через обнаружение внутренней логики (внутренней формы) тематического движения/развёртывания.

Принципы тематического развёртывания. 1. Первый принцип вновь возвращает нас к структуре *ядра и развёртывания*. Эта конструктивная диспозиция не ограничивается уровнем темы. Она – своего рода матричная или центонная⁶ структура, прорастающая в барочных композициях на разных как горизонтальных, так и вертикальных уровнях. Диалог ядра и развёртывания

(как инварианта и варианта) может быть многослойным. Например, в обработке хорала «Allien Gott in der Höh' sei Her» И. Пахельбеля исходное соположение в теме ядра (в восьмых длительностях) и развёртывания (в шестнадцатых) через полтора такта перестраивается в новое иерархическое (уже композиционное) соотношение: в верхнем голосе появляется тема в значительном увеличении (в половинных длительностях), выступая теперь как ядро-инвариант к уже прозвучавшему ядру, ставшему вариантом. Символизм превращения инварианта в вариант (со вступлением новой времязмерительной фазы, более «причастной Вечности») обнаруживается в том, что истинный инвариант (Первообраз) эмпирически сокрыт, находится в духовной реальности. Музыка только выстраивает инвариантно-вариантную диалектику; на истинный же первоисточник – на Бога, по словам Платона, «нельзя указать перстом»⁷.

В изданиях хоральных обработок Пахельбеля приведённый хорал обозначен как «первая версия», за которой следует «вторая версия». Примечательно, что вторая обработка начинается с фигурированно изложенной темы, то есть с развёртывания. И эта обработка, понятно, не могла быть поставлена первой. Соответственно отношению двух обработок также выстраивается по типу ядра и развёртывания (инварианта и варианта).

Музыкальные структуры барокко дают огромное количество примеров разномасштабного (по вертикали и горизонтали) претворения структуры ядра и развёртывания. За пределами темы-периода это могут быть и отношения двух периодов в двухчастной форме (см., например, «Balletti» Дж. Габриели), взаимодействие медленного и быстрого разделов двух- или трёхчастной структуры. Например, в «Canzone dopo l'Epistola» для органа Дж. Фрескобальди первая часть (7 тактов) – строгий хорал в медленном движении крупными длительностями. Вторая часть (20 тактов) – подвижная fuga на тему хорала в уменьшении. То есть, получается, что фигурированный раздел есть «распространение» по голосам (уровням мироздания) темы-идеи хорального раздела как инварианта-ядра⁸. В целом образуется компактная составная (двухчастная) форма. По характеру контраста частей она невольно вызывает аналогии с циклом прелюдии (токатты, фантазии) и фуги, где импровизационное озвучивание онтологического пространства предшествует имитационно-фугированному прорастанию/воплощению.

2. Следующий принцип барочного структурирования основан на *прогрессирующем диминуировании*. С наибольшей очевидностью он просматривается в вариациях на мелодию, например, хорала или арии. На первом плане здесь инвариантно-вариантные отношения символического множественного вариантного прорастания идеи-первозамысла. Учащение диминуированного пульса музыкальная теория часто трактует в привычных динамических категориях. Это может быть справедливым только с учётом иной направленности динамизма – пространственной (*dύναμις*, по средневековым представлениям есть энергия воплощения, распространения

ния). Не случайно в вариационных композициях происходит расширение фактурного пространства, растёт его многозвучность/многоголосие. И тем более не случайно и символично, что учащение ритмического пульса совпадает с ростом импровизационно-юбилейной интонационности, воссоздающей, как мы уже отметили, зримо воспринимаемую и восторгающую душу онтологическую красоту мироздания.

Прогрессирующее диминуирование встречается не только в вариационных формах, но и внутри других форм, вторым планом. Но всякий раз оно несёт в себе символику пресуществляемого и прославляемого творения.

3. Третий принцип барочного структурирования, также осуществляемый на разных уровнях и идущий от отмеченной выше диалогичности тематизма, можно было бы объединить понятием *синтаксиса бинарных оппозиций*. При этом следует сразу дифференцировать *малый бинарный синтаксис* и *большой бинарный синтаксис*. Малый бинарный синтаксис как формостроительный принцип можно было бы именовать принципом «эха». В музыке он проявляется в различных фактурно-, тембрально-, динамико-регистровых сопоставлениях. Это и секвентно-звеньевые переключки, парность которых подчёркивается графикой секвенцируемых шагов, и противопоставления *tutti – soli, continuo – soli*, однофактурные *forte – piano*, это и диалог инструментальных групп оркестра, разнотембровых мануалов на органе, «соревнование» солистов в двойных концертах, антифонное резонирование хоровых групп или хоров, сольно-инструментальное воспроизведение разнотембрового диалога и так далее. Протекающие на малых участках, эти оппозиции звуковых сфер «наглядно» пространственны, соизмеримы со слуховым опытом эхо-реверберации, поэтому символически легко ассоциируются с иерархией миропространства.

Большой бинарный синтаксис, начинающийся (по аналогии с градацией классических форм) со взаимодействия завершённых структур, сопоставляет большие пространства. Поэтому диалог частей уже двухчастной барочной формы охватывает такой временной объём, который трудно сопоставим с непосредственной эхо-реверберацией. Здесь речь может идти об отношении мысленно собираемых пространств. Вертикальная координата этого соотношения устойчиво проступает как через ладотональную (квинтовая корреляция разделов), так и тематическую (мелодическое обращение темы во второй части) симметрию формы.

В бинарном взаимодействии частей рефренных, концертных (ритурнельных) форм барокко также действуют энергии, заложенные в типологических качествах тематизма. В основе интонационного взаимодействия тематических и рефренно-ритурнельных разделов лежат те же оппозиции инварианта и варианта, риторического ядра и импровизационно-прелюдируемого развёртывания, а также темповые и фактурные противопоставления, которые своими внутренними смысловыми энергиями воспроизводят стержневой художе-

ственно-мировоззренческий символ Образа и подобия, взаимодействия первозамысла и претворения.

Как встроены в эту пространственно-символическую звуко-картину человек? Онтологизм барочной образности не исключает его, но основные контуры озвученного музыкой мироздания очерчиваются по существенным основоположениям бытия: через установление гармонии и согласия, созерцательное усматривание красоты и истины даже сквозь драматические прорывы времени. Психологически реагирующее «Я» вставлено вовнутрь этих контуров, временное живёт как поверхность ровного «дыхания» Вечности.

4. Именно этот образ – взаимодействия времени и Вечности – лежит в основе четвёртого, в нашем изложении последнего, принципа тематического развёртывания, основанного на *оппозиции времяизмерительных пластов*. Мы уже отмечали заложенный в барочных темах контраст времяизмерений – символическое соотношение крупных и мелких длительностей. Этот принцип спроецировался и на формостроение. Полифоническая музыка уже давно знала как технологию, так и символику параллельного, но разнометрического проведения темы в уменьшении или увеличении. Барочное тематическое структурирование здесь в который раз выступило наследником средневекового принципа, развёртывая в разных голосах полифонической фактуры разнометрически пульсирующие мелодии/темы. С особой концентрированностью этот принцип используют Пахельбель и Бах в органых хоральных обработках, где известные темы хора узнаваемо звучат в разновременном изложении.

Музыкальное барокко создало особую форму, которая целиком базируется на этом принципе и стала «знаковой» для эпохи: форму вариаций на «не мелодию» – на бас или гармонический оборот. Вряд ли музыкальная мысль могла изобрести ещё более совершенный символ надчувственного/вневременного, нежели циклическое повторение ровного и неторопливого хода баса или ряда мерно шествующих гармоний. Повторяющийся в произведении басо-гармонический оборот образует собственный пульс крупных разделов, который ассоциативно может быть соизмерим лишь с периодичностью циклов природы или космоса. Такого рода «пульсация» схватывается уже не чувством, но лишь внутренним интонационно-структурным умозрением, собирающим пролонгированное целое в идею Вечности.

С фазой «чьего» дыхания может быть соизмерено проведение, например, темы *basso ostinato* II части Концерта *d moll* И. С. Баха, в нотной записи занимающее тринадцать тактов медленного темпа? Такая метрическая единица, длящаяся несколько минут (в исполнении М. Юдиной – две минуты), не может быть соизмерена с чувственным метром. Нацеливая на умо-зрительное («умным зрением») восприятие, музыка отсылает мысль к образности надчувственной.

Выводы, к которым мы подходим, закономерно разделяются на два иерархических уровня. На первом уровне должна быть обозначена некая типологическая

константа барочного структурирования – источник внутренних форм музыкальных композиций. На втором уровне – проистекающий из этой константы генеральный смысловой стержень, согласуемый с эпохальным мировидением. Поэтому в структурном плане главным итогом приведённых рассуждений должен стать вывод о вертикальной концепции синтаксиса барочной формы. Центральной строительной единицей этой вертикали оказывается *принцип диалога*, *принцип бинарности*. Его разновидности и составляют «внутреннюю форму», внутренний модус или энергию формостроительных сил.

Итогом же смыслового плана послужит образ, к которому наше изложение не раз приближалось – это образ Сотворения мира. Строки из первой Книги Бытия: «И сказал Бог: да будет свет. И стал свет. И увидел Бог свет, что он хорош» [Быт. 1, 1], думается, не случайно несут в себе структурно-смысловую концепцию барочной формы: от риторического высказывания (ядра) к пространный развёртыванию и славению! Синергичное единство предвечной мысли о мире и воплощение этой мысли всегда было областью напряжённого осмысления и художественно-символической реализации.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Схожая ситуация существовала с пониманием композиционных закономерностей иконописи. По критической характеристике П. Флоренского, изображения, написанные в системе обратной перспективы, долго оценивались «от будущего» как поиски прямой перспективы [7].

² Царлино, ссылаясь на высказывание Пандара, пишет: «Во всём есть “modo” или мера» [9, р. 1]. «И поскольку, – пишет Н. Кузанский, – всё в разнообразии модусов суть едино ... вот путь стремящихся к теозису: среди разнообразия любых модусов обращаться к единому» [4, т. 1, с. 318].

³ «ТЕЛЕОЛОГИЯ ... Учение, считающее, что всё в мире осуществляется в соответствии с заранее предопределённой Богом или природой целью» [5].

⁴ Здесь, кроме богато разработанного в патристике учения об Образе и подобии, уместно вспомнить классификацию аффектов («эфффектов») И. Тинкториса. Музыкальный философ и герменевт XV столетия писал о трёх видах аффектов: теологическом, теoантропологическом и антропологическом

(по сути – двух и одном промежуточном) [см.: 6]. В основе единства этих видов лежит именно духовно-диалектическая концепция Образа.

⁵ *Albetionis terminatorum* – снятие определённого – понятие Николая Кузанского, которое использовалось им при характеристике священных текстов [см.: 4].

⁶ Понятие «центона» (дословно – лоскут), «центонной структуры» используется И. Лебедевой при характеристике строения григорианского хора [2].

⁷ Воспроизводимый в искусстве «инвариант» даёт поэтому символически, в материи слова, звука, краски, поскольку, как говорил Августин, «по закону человеческой слабости» рассчитан на необходимость воспринимать [1, с. 107].

⁸ У такой структуры тоже есть предтечи из предыдущих эпох – хоровые и инструментальные произведения, две части которых проводились, соответственно, в имперфектной и перфектной метрике.

ЛИТЕРАТУРА

1. Августин. Об истинной религии // Творения Августина еп. Иппонийского. Кн. 20, ч. 7. – Киев, 1893.

2. Лебедева И. Г. К изучению формульной структуры в хоральной монодии Средневековья (по поводу концепции Лео Трейтлера) // Музыкальная культура Средневековья. Теория, практика, традиция: сб. науч. тр. / отв. ред. В. Г. Карцовник. – Л., 1988. – С. 11–23.

3. Медушевский В. В. Внемлите ангельскому понятию. – Минск: Православное братство во имя Архистратига Михаила, 2000.

4. Николай Кузанский. Сочинения: в 2 т. – М.: Мысль, 1979–1980. – Т. 1, 2. – 487 с.; 470 с.

5. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь Ожегова. – 22-е изд. – М., 1992 (URL: <http://www.ozhegov.org/words/35583.shtml>).

6. Поспелова Р. Л. Учение об эффектах музыки в трактате Иоанна Тинкториса «Complex effectum musices» (ок. 1473–1474) // Традиция в истории музыкальной культуры. Античность. Средневековье. Новое время: сб. науч. тр. / ЛГИТМиК им. Н. К. Черкасова. – Л., 1989. – С. 37–44.

7. Флоренский П. А. Обратная перспектива // Иконостаc. Избранные труды по искусству. – СПб.: Мифрил: Русская книга, 1993. – С. 175–282.

8. Шуранов В. А. Внутренний модус барочной формы: ладовое структурирование // Проблемы музыкальной науки. – 2012. – № 1 (10). – С. 86–73.

9. Zarlino G. On the modes [p. 4 of Le Istitutioni harmonic], 1958 / transl. by C. Palisca. – New Hawen, London: Jale univ. press, 1983.

Шуранов Виталий Александрович

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



И. М. КРИВОШЕЙ
Уфимская государственная академия искусств
им. Загира Исмагилова

УДК 781.6.083.2

РУССКИЙ РОМАНС: КОНЦЕПТ «ЧЕЛОВЕК ЛЮБЯЩИЙ»

Всё богатство смысловых оттенков образов любви в русской вокальной музыке объединяет художественный концепт *Человек любящий*. Смысловая многомерность концепта во многом определяется присутствием в поэтических первоисточниках русских романсов мифологических сюжетов.

Интерес к мифу как способу моделирования художественного мира всегда поддерживался ориентацией художников на вечные и неизменные начала, на архетипические константы человеческого и природного бытия. Миф предполагает описание событий и не предполагает рефлексии на них: «Мир мифа есть такой мир, в котором нет непонятого, нет проблем» [8, с. 14]. Даже в авторском контексте миф всегда узнаваем благодаря многотысячелетней коллективной безымянной традиции, сконструировавшей свой собственный мир, «свёрнутый» до имени, событий, сюжетов.

В русской вокальной музыке экспликация мифа происходит, прежде всего, в словесном первоисточнике: миф в переводе с греческого – «слово», а потому миф есть «преимущественно словесное произведение» (А. Потенция), «нечто рассказанное» (Г. Гадамер), «рассказанная история» (К. Леви-Строс, Б. Малиновский), «в словах данная личностная история» (А. Лосев). Однако и в музыкальном тексте русского романса существуют «способы удостоверения» (Г. Гадамер) мифологического имени или сюжета, которые явно или латентно присутствуют в словесном первоисточнике. И связаны они с воплощением не индивидуально-личностных переживаний, а с «всеобщностью музыкального содержания» (Ал. В. Михайлов), способного «объективировать» мифологическую основу литературного первоисточника.

Вербальное воплощение мифологической составляющей концепта «Человек любящий»

Миф – это сказание, но сказание, отрешённое от будничного и повседневного: «Миф есть чудо» (А. Лосев [6, с. 134]). Способность мифа к синтезу «чуда и чрезвычайно практичного» (А. Лосев), «духовного, идеального, ментального и вещественного» (Я. Голосовкер) в русском романсе позволяет высветить особые грани концепта «Человек любящий» – эротический флёр (Сюита «Фавн и пастушка» И. Стравинского)¹, любовный зов в небытие («Песня рыбки» А. Даргомыжского, А. Аренского), ожидание чуда – поиск идеальной женщины («Кудесник» С. Прокофьева) или освобождение от смертельного

сна («Спящая княжна» П. Бородина). Благодаря мифологической составляющей концепт «Человек любящий» имплицитно определяется через призму таинственного, волшебного, соединения реального и нереального.

В русло *волшебного, чудесного* (невозможного в реальном мире) наши ассоциации направляют заглавия романсов, которые отсылают к определённому мифу и репрезентируют имена персонажей, живущих в «кином» пространстве («Рождение арфы» С. Танеева на ст. Т. Мура, «Фавн и пастушка» И. Стравинского на ст. А. Пушкина) и способных творить колдовство («Кудесник С. Прокофьева» на ст. Н. Агнивцева). По определению А. Лосева, «*миф есть развёрнутое магическое имя*» [6, с. 170].

В русском романсе мифологическое имя оказалось метаязыком описания устойчивых моделей поведения человека: одно из главных свойств мифа – персонификация идеи (А. Лосев, Я. Голосовкер, Е. Мелетинский, М. Эпштейн). Например, имя *Фавн* («Фавн и пастушка» И. Стравинского) содержит информацию о лукавом и опасном существе – он воровал детей, насылал кошмары, соблазнял женщин (в ренессансной аллегории Фавн олицетворяет распутство)². С именами *нимф* («Рождение арфы» С. Танеева) и *наяд* («Наяда» Н. Мясковского на ст. Е. Баратынского) связаны представления о юных и красивых женских духах (ревнительницах целомудрия), страдающих от неразделённой любви.

В указанных романсах мифическая составляющая воспринимается как «невинное, безобидное общение» (Р. Барт), где «значение понимается как система фактов» [18, с. 130]. Смысловое же пространство романса С. Прокофьева «Кудесник» организует «рефлексивная игра» с мифологическими образами. Содержание словесного первоисточника романса указывает на способность Кудесника чудодейственно материализовать мечты об идеальной Женщине, что в свою очередь, неумолимо аллюзирует миф о Пигмалионе. Однако заключительные строки поэтического текста романса позволяют говорить о более сложных смысловых переплетениях: «Ровно через две недели / Вышел из дому Кудесник / И... повесился на ели». Такой финал стихотворения вполне укладывается не только в авторскую позицию, но и в систему философских представлений об Эросе в России: «В любви всё самое ценное *рождается*, а не *творится*» [2, с. 366].

Есть ещё одна грань русского Эроса, которая в русском романсе раскрывается через призму ми-

фологической оппозиции любовь (жизнь) / смерть. Смерть всегда понималась как грань между реальным и нереальным миром, но грань, которая может быть преодолена, как, например, в мифах об Орфее или о похищении Персефоны. В русском романсе эта мифологическая матрица традиционно сохранена. Грань реального и ирреального актуализирует тему «вечной» любви, побеждающей смерть влюблённых («О, не грусти!» С. Рахманинова на ст. А. Апухтина, «Любовь мертвеца» П. Чайковского на ст. М. Лермонтова) или «вечной разлуки»: гордыня влюблённых в земной жизни наказывается холодом незнакомства в «кином» мире («Они любили друг друга...» Г. Свиридова на ст. М. Лермонтова). Содержательность этих романсов имплицитно миф о продолжении жизни после смерти.

В целом ряде романсов репрезентируется тема любовного зова в «иной» мир (любовь – вестник смерти), имплицитно миф о царстве мёртвых, в котором нет страданий и несчастий. Несмотря на то, что смерть находится вне практического опыта человека, её образ существовал на всём протяжении развития человеческой культуры. Загадочная, неизвестная сила (смерть), призывающая человека, в русской вокальной музыке осмысливается известными, доступными для понимания мифологическими образами, имеющими веками созданную историю. Так, любовный зов в «иной» мир представлен в русском романсе как манящая, обольстительная серенада рыцаря-смерти («Серенада» М. Мусоргского из вокального цикла на ст. А. Голенищев-Кутузова): многоярусная семантика образа отсылает к культуре европейского средневековья, утвердившей серенаду как форму любовного признания, и к морфологическим особенностям слова «смерть», относящегося в древнееврейском, греческом и немецком языках к мужскому роду. Подчеркнём, что окно (у которого сидит девушка и слушает серенаду) также связано с семантикой перехода в иной мир. В песне рыбки («Песнь рыбки» А. Даргомыжского, А. Аренского на ст. М. Лермонтова), в мифологических представлениях связанной с царством мёртвых³, звучит соблазнительный призыв к блаженному сну. Любовная, манящая песнь о защите и покое (граничащих с небытием) обращена к человеку, совершившему побег из «юдоли тяжкого рабства» (Ю. Манн). Вынужденно воспринимая поэтический текст романа в отрыве от контекста лермонтовской поэмы, мы должны всё же иметь его в виду: «Русская философия смерти в наиболее напряжённых проблемных узлах сопрягается с философией Эроса» [4, с. 153].

Таким образом, можно сделать вывод, что *мифологическая составляющая русского Эроса всегда связана с именем – собственным или нарицательным, без которого практически не может существовать миф* (В. Топоров [15, с. 530]): имя – «окончательная неделимая и центральная смысловая точка мифа» (А. Ф. Лосев [6, с. 170]).

Музыкальное воплощение мифологической составляющей концепта «Человек любящий»

В отечественном музыкознании проблема «близости музыки и мифа» была инициирована идеями К. Леви-Строса об уподоблении мифологического мышления музыкальному [19, с. 23]. Учёные высказывают мысль о способности музыки выполнять функцию носителя мифологической информации (Л. Акопян) и «коллективного, архитипического опыта» (Г. Орлов), указывают на значение мифологического «Мы-сознания» (М. Арановский) в идейных исканиях русского музыкального искусства, исследуют проблему «музыкальности мифа», «мифологичности музыки» (Л. Гервер) и семантики мифологических образов в опере XX века (А. Денисов). Многообразие ракурсов исследования проблемы «музыка – миф» не исключило точек пересечения. Одна из них акцентирует внимание на том, что практически любой элемент музыкального произведения может нести информацию мифологического порядка⁴. Но это происходит лишь в том случае, если данный элемент реализуется в музыкальном тексте «архетипический опыт» (Г. Орлов), «общепринятую традицию» ценностной значимости образов и категорий (М. Арановский).

«Музыка научилась свёртывать культуру в интонацию» (В. Медушевский [10, с. 57]), так же, как и миф включает в себе «в неразвёрнутом виде» модели человеческой деятельности (Е. Мелетинский) [12, с. 335]. Эта точка пересечения музыки и мифа позволила эксплицировать в русском романсе музыкальные коннотации мифологического имени. Конечно, «музыкальное слово» не предполагает конкретного означивания. Музыкальный эквивалент мифологического имени в русском романсе предопределён выбором текстовой и внетекстовой информации, которая даёт наиболее полное представление о совокупности признаков и функций, характеризующих устойчивое мифологическое имя.

Перевод экстрамузыкального в музыкальное с помощью принятой в данной культуре «условной системы эквивалентностей» (Ю. Лотман) осуществляется только в контексте поэтического первоисточника. Так, например, для музыкальной характеристики нимф, поющих о неразделённой любви («Рождение арфы» С. Танеева, «Нимфа» Н. Римского-Корсакова, «Наяда» Н. Мясковского), в русском романсе оказались значимыми их внешний облик (распущенные волнистые косы) и среда обитания (водоёмы и гроты). Эти признаки нимф актуализируются через призму «поэтического комплекса моря» (В. Топоров), который уже со времён музыкального Барокко находит эквивалент в «фигурах волн» – гармонических фигурациях.

Персонажи, выполняющие функцию медиатора с «иным» миром (любовный зов в «иной» мир), находятся в пространстве более сложной системы идентификации. Так, в романах русских композиторов на стихи М. Лермонтова («Песнь рыбки») смысловым центром является подводное пространство покоя – сна – смерти, в которое завлекает любовная песнь зеленоглазой рыбки: море – тысячелетний символ любви, неминуемой смерти, временного забве-

ния. В контексте слова «усыпляющее», колыбельное *ostinato* триолей в ансамбле со знаком «киного мира» увеличенными гармониями – создают в романсах А. Даргомыжского, М. Балакирева, А. Аренского, Г. Катуара семантическое пространство «сна-смерти», в котором превалируют любовь, покой и забвение.

Персонаж Рыцарь-смерть в «Серенаде» М. Мусоргского намекает на тонкую грань в мифологической оппозиции любовь (жизнь) / смерть. Слово в композиторском тексте по сути лишь намечает сюжетную линию; создание образа Рыцаря – смерти оказывается прерогативой текста музыкального. Например, в звучании слов «рыцарь неведомый» на фоне специфически-«церковного» гармонического оборота I–IV–III–VI–III–I [13, с. 70] слух улавливает «панихидные» обертоны, намекающие на ту «неведомую» страну, откуда родом рыцарь, пришедший за «последней наградой». И тогда становится понятным «кружение», «пританцовывание» мелодии серенады в «тесном» диапазоне: так танцевала смерть, «передвигающаяся неверными шажками старенького учителя танцев» [16, с. 146–147] и вовлекающая в свой хоровод людей. В отличие от пылкой серенады реального влюблённого, любовный лепет Смерти, тихий и вкрадчивый (его должна и может услышать только умирающая девушка), в конце романса замирает до еле различимого говорка (*ppp parlando*). Но в гениальной режиссуре Мусоргского Смерть не может отказать себе в удовольствии насладиться своим триумфом: после слов «Ты моя!» внезапный аккорд ($\wedge ff, sf$) наотмашь (как косой) отсекает девушку от жизни.

В сюжете о волшебной силе любви («Спящая княжна» П. Бородина), содержащем аллюзию на миф об Орфее и Эвридике, наблюдаем инверсию: объятая смертельным сном спящая княжна ожидает часа, когда «в лес дремучий богатырь придёт могучий» и разрушит темные силы сна-смерти. В музыкальном тексте царит знак колыбельной, в котором целотонная гамма намекает о похищении волшебными силами княжны⁵ («ведьм и леших целый рой и промчался над княжной»), а настойчивое *ostinato g* контроктавы пытается «разрушить» в среднем голосе фортепианной партии увеличенный лад как знак «иноного мира», «волшебных сил», усыпивших княжну.

Мифологический персонаж в романсе С. Прокофьева «Кудесник» также связан с пространством «нереального», «волшебного», в котором только и возможно сотворить идеальную женщину: имя Кудесник (волшебник, чародей, колдун) указывает на его способность совершать чудеса при помощи нечистой силы. К наиболее явным признакам «иномирного» относится предельная, доведённая до механистичности упорядоченность⁶ музыкального материала: монотонность повторов штрихов (предельное стаккато), ритмических и кругообразных мелодических построений. В контексте слова реальное (Рассказчик) и «волшебное, сказочное» (Кудесник, Женщина)

актуализируются благодаря смене типов фактуры и регистров звучания в фортепианной и вокальной партии: акцентируя значение звука в сказочных текстах, исследователи подчёркивают, что нарушение границы между мирами всегда обозначено сменой звучания [1, с. 160–161]. Фраза «был особой он закваски» заостряет внимание на «особости», «иномирности» Кудесника: в вокальной партии – удлинение на три четверти второго слога в слове «особый», в фортепианной – увеличенное трезвучие, ставшее традиционным в русской музыке символом фантастического. К парадигме признаков, характеризующих Кудесника, можно отнести начальный мелодико-ритмический оборот в нижнем голосе фортепианной партии, «угловатость» которого вызывает ассоциации с «причудливым», «фантастическим».

Музыкальная характеристика каждого персонажа в вокальной сюите Стравинского «Фавн и пастушка» на стихи А. Пушкина дана в определённом для него номере и связана с семантикой мифологического имени. Выбор сюитной формы для воплощения пушкинских «Картин», очевидно, не случаен: многие произведения лицейского периода творчества Пушкина были созвучны темам и настроениям французской поэзии, в частности, Э. Парни, поднявшего до уровня высокого искусства поэзию «легкомысленного» рококо⁷. «Объективная память жанра» (М. Бахтин) не могла не подсказать композитору, что «ветреность рококо» (Д. Лихачёв), уводящая от действительного в мир идиллии и придающая любовным сюжетам лёгкие эротические тона, наилучшим образом проявится в музыкальной модели барочного искусства: музыкальные характеристики мифологических персонажей естественно вплетаются в сюитную форму пасторали. Одна из особенностей музыкального имени мифологических персонажей сюиты раскрывается через тембральную окраску определённого инструмента. Так, например, звучание мотива *solo cogni* вызывает ассоциации с сюжетно-ситуативным рядом – сценами охоты и любыми другими сценами, так или иначе связанными с природой. В контексте слова ритмически заострённый тритоновый интервал роговой интонации ярко характеризует угрюмого, неуклюжего и обиженного Фавна. Имена Лилы (божественно красивой и грациозной) и Филона (любимца Купидона) «произносят» струнные. Таким образом, бинарная оппозиция аполлонического и дионисийского начал представлена в сюите как сопоставление изящного и гротескного и реализована через сопоставление тембров струнных и духовых инструментов и ритмического рисунка (волнообразного, полётного – у Лилы и пунктирного, заострённого – у Фавна).

Приведённый обзор позволяет сделать заключение, что в целом ряде русских романсов (вне зависимости от авторства и времени написания) тема любви органично вбирает в себя мифологические сюжеты, через призму которых высвечиваются националь-

ные особенности русского Эроса – интуиция близости любви и смерти, понимание любви как великой ценности, которая рождается, но никак не творится. Концепт «Человек любящий» как «стусок русской

культуры» не мог исключить смысловую нагруженность мифологических имён, использованных в беспечной любовной лирике Пушкина-лицеиста – певца чувственной любви.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Сюита написана для голоса и симфонического оркестра, но по своей интонационно-мелодической природе и характеру оркестрового звучания это произведение тяготеет больше к камерному жанру. И не случайно наряду с оркестровой версией Стравинский предложил авторское переложение партитуры для фортепиано, что естественно, позволило привлечь это произведение в качестве материала для анализа.

² Обращение к зооморфным и одновременно человекоподобным существам (Фавну, русалкам и т. д.) в контексте концепта «Человек любящий» оказалось возможным по причине того, что миф – это понимание вещей, предметов, сил, соразмерных человеку. По словам М. К. Мамардашвили, «миф – это тщательно разработанная система нейтрализации оппозиции “культура – природа”» [8, с. 16].

³ В славянской мифологии с мифологемой водных глубин (миром усопших) тесно переплетены русалочьи мотивы.

⁴ Практически о том же писал и А. Лосев, подчёркивая, что «структура самой музыки предопределяет и структуру мифа... Тембр, тональность или атональность, темп, характер мелодического или гармонического построения и т. д. дают весьма прочное основание для мифа» [7, с. 587].

⁵ Такие ассоциации могут возникнуть в связи с тем, что в опере М. Глинки «Руслан и Людмила» целотонная гамма является одной из музыкальных характеристик Черномора, похитившего Людмилу.

⁶ Проблему звукового мира мифологических персонажей в славянской культуре подробно исследует Е. Е. Левкиевская [5, с. 72].

⁷ Автор «Фавна и пастушки» – пятнадцатилетний лицеист Пушкин. Двадцатитрёхлетний студент Стравинский написал музыку на стихи I, II, IV картин во время свадебного путешествия со своей женой Е. Г. Носенко.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вахтин Н. Б. О значении звука в сказочном тексте // Евразийское пространство: Звук, слово, образ. – М., 2003. – С. 157–170.

2. Вышеславцев Б. П. Достоевский о любви и бессмертии // Русский Эрос, или Философия любви в России. – М., 1991. – С. 364–376.

3. Зеленин Д. К. Очерки русской мифологии. – М., 1995.

4. Исупов К. Г. Рецензия на книгу: Русский Эрос, или Философия любви в России // Вопросы философии. – М., 1992. – № 12. – С. 150–153.

5. Левкиевская Е. Е. Звук и звучание в славянской мифологии // Музыка и незвучащее: матер. конф. – М., 2000. – С. 65–73.

6. Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. – М., 1991.

7. Лосев А. Ф. Форма – Стиль – Выражение. – М., 1995.

8. Мамардашвили М. К. Философские чтения. – СПб., 2002.

9. Мандельштам О. Э. «Сохрани мою речь». – М., 1994.

10. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки: исследование. – М., 1993.

11. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. – М., 1976.

12. Мелетинский Е. М. Избранные статьи. Воспоминания. – М., 1998.

13. Мясоедов А. Н. О гармонии русской музыки (корни национальной специфики). – М., 1998.

14. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. – М., 1991.

15. Топоров В. Н. Индоевропейская мифология // Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. – М., 1991. – Т. 1. А–К. – С. 527–535.

16. Хёйзинга Й. Соч. В 3 т. Т. 1. Осень Средневековья. – М., 1995.

17. Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы: исследование. – М., 1999.

18. Barthes R. Mythologies / Selected and translated from the French by Annette Lavers. – New York, 1991.

19. Lévi-Strauss C. Mythologiques. 1. Le cru et le cuit. – Paris, 1964.

Кривошей Ирина Михайловна

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



Е. Р. СКУРКО

Уфимская государственная академия искусств
им. Загира Исмагилова

УДК 781.6.082.31

О МУЗЫКАЛЬНОЙ ПОЭТИКЕ «НОВОЙ СИМФОНИИ»
БАШКИРСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

В одной из работ, посвящённых симфонической музыке, М. Арановский назвал жанр симфонии «инструментом анализа Человека и Мира во все времена своей двухвековой истории» [2, с. 309]. И действительно, симфония, создаваемая на разных этапах истории музыки, как никакой другой жанр, представляет наглядную картину эволюции музыкального мышления, раскрывает определённые особенности мировосприятия, типичные как для той или иной эпохи, так и для каждого композитора. Такие параметры жанра, как поэтика, драматургия, композиция, стилевые ориентиры позволяют наглядно показать эволюцию симфонии. Причём, область поэтики – «исторической грамматики языка», по выражению Ю. Лотмана [6], – оказывается глубинным показателем онтологических основ любой художественной культуры, чутко реагирующим на те изменения, которые происходят в истории этноса, его ментальности. Башкирская симфония (впрочем, как и инструментальный концерт) служит яркой иллюстрацией сказанному.

Пленэрный характер башкирского народного искусства, восходящего к архетипу кочевой культуры, определяет особенности музыкальной поэтики композиторского творчества на всех стадиях развития академической культуры, отражая одновременно и те эволюционные процессы, которые происходят в области языка, стиля, музыкального мышления в целом. При этом основой поэтики в системе национального музыкально-стилевого канона становится *образ Великой степи*, её пространство, фоносфера – своеобразный макрокосмос в мировосприятии кочевых народов (вспомним повести и романы Ч. Айтматова и М. Карима, «Алхимика» П. Козьло). Ими определяется эпическая доминанта – содержательно-поэтический, драматургический, ментальный стержень башкирской культуры как текста.

В статье сделан акцент на некоторых особенностях содержания, поэтики современной башкирской симфонии. Но прежде – немного истории.

Возникнув в 1952 г. (Первая симфония Р. Муртазина) как обобщение первых опытов создания оркестровой музыки, симфония становится константным жанром композиторского творчества. Причём, на первой профессиональной стадии (1950–1960-е гг.)¹ происходит присвоение (в своём роде национализация)

европейской классико-романтической модели сонатно-симфонического цикла. Последний, представляющий в свою очередь, по выражению Б. Асафьева, «цепь темпов жизни и чередование стадий поэзии: драма, лирика жизнерадостности, лирика раздумий и эпос народных подвигов» [3, с. 84], неразрывно связан с цитатным, песенно-танцевальным тематизмом и шире – *фольклорным типом мышления*².

Вместе с фольклорным тематизмом музыкально-поэтический строй произведений башкирских авторов ассимилирует определённые музыкальные знаки-образы, обуславливающие национальную характерность художественных текстов³ и получающие продолжение в композиторском творчестве последующих десятилетий. В частности, имеются в виду образы *пространства, курая и кубыза* как наиболее репрезентативных традиционных инструментов. Важную роль также играют и *образы природы*, которые раскрываются в условиях *жанрово-этнографического симфонизма кучкистского «наклонения»* с помощью отдельных звукообразительных приёмов, сложившихся в русле классико-романтической традиции.

На стадии «нового времени» (1970–1990-е гг.) данная тенденция получает продолжение в иных условиях, определяемых стилевым переломом, переходом от фольклоризма к неофольклоризму. Симфонии Р. Газизова, Л. Исмагиловой, Р. Сабитова, Д. Хасаншина и др., не порывая связи с традицией, демонстрируют *новую концепцию жанра*, что выводит башкирский симфонизм конца XX века на уровень мировой музыкальной культуры. Имеются в виду смена стилевых ориентиров, бурное обновление сложившегося национального музыкально-стилевого канона, возникновение альтернативных вариантов жанрового, композиционно-драматургического решения симфонии и др. Сказанное позволяет ввести понятие *«новой симфонии»*, которое хронологически объединяет разные по стилистическим исканиям опусы, созданные башкирскими композиторами в указанных хронологических границах⁴.

В современной башкирской симфонии происходит значительное расширение границ содержания, обогащение новыми темами, идеями, типами образов, а также переосмысление тех образно-поэтических сфер, которые легли в основу жанрового

канона симфонической, камерно-инструментальной музыки первых профессиональных композиторов. При этом обнаруживается действие *двух тенденций*: к *обобщённости* – обогащению идейно-образного диапазона (уровень художественных концепций) – и *конкретности*, возврату к древнейшим формам звукообразности, типичным для народной инструментальной музыки (локальный уровень – тематический, части, раздела и т. п.). Примечательно, что обе тенденции проявляются в условиях как непрограммной, так и программной музыки, часто взаимодействуя в пределах одного произведения.

В области содержания «новой симфонии» наблюдается усиление философского начала (проблемы истории и современности, Человека в его отношениях с Природой, Космосом, окружающим миром, поиск ответа на вечные вопросы Жизни и Смерти, Добра и Зла). Особый содержательный пласт башкирской симфонии конца XX века составляют дихотомии Восток–Запад (Третья, Четвёртая симфонии Р. Касимова, Третья – М. Ахметова), Природа и Цивилизация (Четвёртая, Пятая Р. Касимова, Первая Р. Зиганова), Человек и Религия (Вторая симфония «Символы веры» Р. Зиганова) и др.

Сквозными для многих сочинений башкирских композиторов оказываются такие знаковые образы национальной культуры, как Урал-батыр (Вторая симфония М. Ахметова), Салават Юлаев (симфония-оратория «Разговор с Салаватом» С. Низаметдинова, Шестая симфония Р. Касимова «Мир и война Юлаева сына Салавата») и т. д. Образ Великой степи становится константным «персонажем» симфоний Р. Касимова, Второй – Четвёртой М. Ахметова, Третьей Р. Зиганова и др.⁵

Стремление к конкретизации художественных идей проявляется не только в названиях сочинений, но и в заглавиях частей, расшифровках содержания в устных и письменных высказываниях, введении обобщённых программных уточнений. Это позволяет говорить об *усилении роли программности*. Примерами могут служить как образцы «чистой музыки» (Третья симфония «Путь к истокам» Р. Газизова, Вторая симфония «Символы веры» и Третья «Польнь степная» Р. Зиганова, Шестая Р. Касимова «Мир и война Юлаева сына Салавата»), так и синтетические жанры (вокальные симфонии «По прочтении башкирского эпоса “Урал-батыр”», «Реквием – узункой» М. Ахметова, «Такташ-симфония» Л. Исмагиловой и др.). В этот ряд вписываются и некоторые образцы концертного жанра, например, двухчастный Concerto grosso для органа с оркестром «Памяти жертв войны» (первая часть – под тем же названием, вторая часть – «Радость победы»), Тройной концерт для кларнета, фагота, валторны и симфонического оркестра с подзаголовком «Рагавардхана» Р. Зиганова.

Тенденция к «разъяснению содержания» в непрограммной «новой симфонии» раскрывается в

усилении роли ассоциативности – одного из ведущих принципов музыкального мышления XX века. Это проявляется в образной, звуковой конкретности: *воссоздании–имитации* образов окружающего мира, природы, истории, тембров народных инструментов и т. п. Данная тенденция, корни которой уходят в древний жанр изобразительных инструментальных напевов кыланьп-бюю, получает новую жизнь в современной симфонии. Её действие раскрывается как в статических эпизодах, связанных с природой, пейзажностью, так и в динамических нарастаниях, ассоциирующихся с нашествиями, баталиями и т. п.

Ассоциативность мышления современных башкирских композиторов проявляется в театральности или кинематографичности образно-драматургических процессов, широком применении на разных уровнях драматургии и формы принципов монтажа, комбинаторики и т. п. Особое значение при этом приобретают разнообразные приёмы «игры» стилями, жанрами, тематизмом, репрезентирующим тексты разных национальных культур и эпох. Данное явление в современной музыке получило определение «неопрограммности» (Г. Григорьева), которая «осуществляется средствами самой музыки»: цитатами, аллюзиями, квазичтатами конкретизирующими сюжет, идею, драматургию [5, с. 165, 167]. Сказанное служит отражением нового качества программности и в башкирской «новой симфонии» [9, с. 182–186].

Взаимодействие тенденций к обобщённости и конкретности в лучших художественных образцах башкирской симфонической музыки приводит к созданию многомерного, полисемантического национального образа «высшего порядка», репрезентирующего башкирскую культуру как текст.

При этом в музыке «нового времени» наблюдается смещение внутренних акцентов в системе основных родов художественной поэтики – эпоса–лирики–драмы, происходящее «по горизонтали» и «по вертикали».

Башкирскую симфонию предыдущей стадии характеризует взаимодействие преобладающего жанрово-эпического типа драматургии с лирикой объективного плана (побочные партии, эпизоды в разработках, медленные части циклов) или – реже – элементами драмы (разработки симфоний Р. Муртазина 1980-х гг.) – «по горизонтали», что в целом характерно для русского симфонизма XIX века балакиревской традиции. Напротив, в «новой симфонии» наряду с продолжением – в иных стилевых условиях – данной закономерности на первый план выступает *синтез трёх родов поэтики «по вертикали»*, определяющий смысловую поливалентность в трактовке каждого рода – с дальнейшим расслоением на многозначные составляющие в процессе развития и последующим рождением нового качества. Наблюдается смещение вектора поэтики в сферу эпоса-драмы, эпоса-лирики, углубление и обострение всех родов, возникновение

тонких образно-смысловых градаций внутри каждого рода.

В сфере *этики* можно дифференцировать определённые типы образов, относящиеся к области «экстрамузыкальной семантики» [1, с. 95] и выступающие в значении характерных семантических единиц поэтической системы башкирской музыки как текста. К ним относятся *образы игры, или пляса, пространства, ритуальных действий, нашествия, тишины, природы* и некоторые другие.

Так, *образы игры и пляса*, сформировавшиеся в музыкально-поэтической системе предыдущих стадий в связи господством жанрового, песенно-танцевального начала, получают продолжение и в современной симфонической музыке («Айтыш», «На празднике» Д. Хасаншина, Концерты для оркестра Р. Газизова). Новым в их трактовке является приём переосмысления, «остранения», наполнения иными значениями, не свойственными их первичному содержанию, но раскрывающими в жанровой сфере драматические процессы. Речь здесь идёт о принципе *гротеска*, который приводит к искажению, трансформации начальных первичных жанровых образов, приобретающих *семантику* зла (Скрипичные концерты Л. Исмагиловой и Р. Сабитова, Первая, Вторая симфонии Р. Касимова, преимущественно развивающие разделы формы).

Главным семантическим знаком башкирской поэтики является *образ пространства*, символ внеличного, статического, сурового в своей первозданности начала, порождающий многомерные смысловые ассоциации. *Образ пространства* трактуется как некое постоянное место действия, вечный свидетель разнообразных событий: празднично-ярких (Концерт для оркестра «Айтыш», отчасти Четвёртая симфония Д. Хасаншина, Концерты для оркестра Р. Газизова), драматических (симфонии Р. Касимова), субъективно-психологических (Скрипичный концерт, вокальные симфонии Л. Исмагиловой) и др. Подчас возникает тревожный подтекст, «внутренне-напряжённая статика», ощущение дремлющих до поры стихийных сил, которые, накапливаясь, порождают взрывы-катаклизмы, нашествия и т. п. Длительность процессов такого рода, приводящих к последовательному переждению статики в динамические нарастания, позволяет говорить о *своеобразном пространственно-временном континууме* (аналогично симфониям Тертеряна, Канчели) как о новом качестве содержания, драматургии, формы современной башкирской симфонии.

Об углублении в область эпоса свидетельствует *особая роль архаики* – основы по-

этики неофольклоризма, наиболее ярко обнаруживающей *синтез эпика с драмой*. Этот относительно новый для национальной музыки слой поэтики отражает общие принципы мышления, типичные для «Свадебки» и «Весны священной» Стравинского, «Скифской сюиты» Прокофьева, триады кантат Орфа, неофольклорных опытов советских композиторов. Данная сфера конкретизируется через образы ритуальных действий и нашествия. Первый, обращённый к древнему языческому прошлому башкир-кочевников, обрядам, заклинаниям, шаманству, наиболее непосредственно раскрывается через «музыку для ударных» (*quasi cadenza* литавр из Четвёртой симфонии Д. Хасаншина, ритмические эпизоды ударных из Скрипичного концерта Л. Исмагиловой, Второй, Третьей, Пятой симфоний Р. Касимова и т. д.).

Пример № 1 Л. Исмагилова. Скрипичный концерт

Образ нашествия – символ агрессивных, разрушительных сил – обуславливается как глубинными историческими ассоциациями (Великое переселение племён, нашествия варваров, битвы кочевников и другие многообразные лики антигуманистического начала), так и связью с общим образно-содержательным контекстом художественной культуры XX («образом зла» в музыке Шостаковича, Шнитке, образом «хаоса» у Шнитке, Тертеряна, Канчели и т. д.). Причём, специфика соотношения эпика и драмы в современной башкирской симфонии состоит в *трактовке драматического начала как инобытия эпика, её оборотной стороны*. Отсюда проистекает логика постепенных сквозных процессов перерождения эпика в драму, в результате которого происходит смещение драматического начала из подтекста в текст, из скрытого фактора напряжения и тревоги внутри эпика – в лавинообразные стихийные нарастания «образа нашествия», приводящие к кульминациям-катастрофам. В итоге «рождение хаоса, его осмеяние, беспощадная ирония над ним, картины разрушения и распада» [7, с. 121–122] становятся сквозными для симфонических концепций Второй – Шестой симфоний Р. Касимова, Скрипичного концерта Л. Исмагиловой, Третьей симфонии Р. Газизова и др. Этим продиктовано обращение к методу гротеска, что особенно наглядно проявляется в условиях полистилистики (Третья – Пятая симфонии Р. Касимова).

Противоположным полюсом эпика по отношению к предыдущему оказываются *статика, созерцательность, стереофоничность, звукоизобразительность, воплощающие картинно-пейзажное начало*. В современной симфонии про-

исходит усиление роли данных компонентов поэтики в художественной системе произведений, их «уравнивание в правах» с активными, действительными образами, а во многих случаях – смещении вектора содержания в заявленную сферу. Рассредоточенность статических эпизодов в художественном тексте, многократность, подчас неожиданность их введения (как правило, по принципу «стоп-кадра») приводит к иной, чем в ранней симфонии, расстановке драматургических акцентов. Для воплощения статических образов-состояний применяются разнообразные сонорно-колористические приёмы, позволяющие с большей детализированностью и звуковой достоверностью раскрыть разнообразные образно-смысловые оттенки эпика.

Одним из устойчивых знаков пейзажности, статики, созерцательности является образ тишины, временами прерываемой имитацией криков птиц и животных. Многократно вторгающийся в течение событий, контрастирующий динамическим эпизодам, данный образ часто завершает художественные концепции произведений (Вторая – Четвёртая симфонии Р. Касимова, Четвёртая симфония Д. Хасаншина, Первая, Третья Р. Газизова и многие другие). Кроме того, и образ тишины, и образ природы, преломленные сквозь призму господствующей эпика, обнаруживают глубокий лирический подтекст.

Особый семантический пласт сферы эпика образуется благодаря созданию образов традиционных башкирских инструментов (кубыза, курая, думбыры и др.), узлау, а также имитаций звуков мира, голосов природы, животных, птиц, восходящих к древним звукоизобразительным инструментальным напевам и создающим необычные звуковые, тембровые краски.

В сочинениях первых профессиональных композиторов имитация звучания кубыза осуществлялась преимущественно виолончелями и контрабасами, курая – флейтой и кларнетом. В «новой симфонии» принцип имитации получает детализированную семантическую разработку, становится одной из главных закономерностей тембрового мышления. При этом резко расширяется диапазон применяемых инструментов, приёмов звукоизвлечения, среди которых особую роль играют принципы сонорного письма, типичного для второй половины XX века. Это способствует более точному воспроизведению архетипических свойств народных инструментальных тембров и вносит новые краски в тембровую палитру произведений в целом.

Так, для создания образа кубыза, с его вибрирующим, «жужжащим» тембром в низком регистре широко применяется один из «классических» сонорных приёмов музыки XX века – глissандо. Таковы глissандо ногтем вдоль струны фортепиано в низком регистре (или удары по низким струнам палочкой от литавр), часто в сочетании с тремоло на одном звуке струнных или литавр (симфонии Р. Касимова) (пример № 2).

Пример № 2

Р. Касимов. Шестая симфония

Для создания образа курая, одного из главных знаков башкирского «национального образа мира», в современном симфоническом оркестре используются альтовая флейта и вибратон, не применявшиеся в практике башкирских композиторов прежде. Например, тембр альтовой флейты, усиленный приёмом *frullato*, в сочетании с приблизительной звуковысотностью, переходом в нетемперированный строй, составляющими основу народного интонирования, наиболее точно приближает к своеобразному «хриплому» звучанию традиционного инструмента (Камерная симфония Л. Исмагиловой, Вторая, Третья, Шестая симфонии Р. Касимова). Для воспроизведения тембра курая также используются валторна, труба *con sordino* в низком и среднем регистрах, альт и вибратон в низком регистре.

Пример № 3

Р. Касимов. Вторая симфония

В продолжение фольклорной традиции для создания образа курая композиторы моделируют интонационно-

ритмические элементы разных жанров, звучащих на этом инструменте, главное место среди которых занимает озон-кюй. Как правило, этому сопутствует прозрачная («пустая») фактура, охватывающая крайние регистры (до шести – семи октав) и вызывающая тем самым почти «физическое» ощущение бескрайнего пейзажного пространства, в котором звучит напев на «курае» (Р. Касимов, Вторая симфония, пример № 3). В подобных случаях образ курая резонирует *тембром* образ узляу, который в современной симфонической партитуре моделируют преимущественно низкие струнные или вибратон. Например, в Четвёртой симфонии Д. Хасаншина вибратон *con vibrato* в басовом регистре с выдержанными тонами, имитирующими «неустойчивое узляу», становится фоном для соло валторны, приближенной к тембру курая и исполняющей протяжный напев *quasi* озон-кюй (с. 41 партитуры) (пример № 4).

Пример № 4 Д. Хасаншин. Четвёртая симфония

Современные авторы также воспроизводят образы *деревенских ансамблей*, моделируя тембры как древней башкирской думбыры, так и более поздних скрипки, гармонии (тальянки). Причём, народный темброво-интонационный образ подчас усиливается типичным для фольклорной манеры исполнения постепенным ускорением темпа, которое приводит к темповому сдвигу от *Andante*

к *Presto*. Создаётся эффект неторопливого «раскачивания» при исполнении инструментальной плясовой мелодии, постепенно переходящей в плясовую вихрь, одновременно сопровождающийся общим усилением динамики (Четвёртая симфония, «Айтыш» Д. Хасаншина).

Наконец, логическим итогом развития тенденции к созданию образов народных инструментов оказывается *введение их в симфонический оркестр* в качестве специфической краски – тенденция, в целом типичная для не-офольклорной художественно-эстетической системы (например, зурна и дудук, каманча, дап в симфониях А. Тергеряна). При этом в башкирской музыке кубызы, образующие остинатный, квинтовый фон, курай (мелодический голос) с присущим им вибрирующим звучанием в сочетании с флажолетами скрипок, передают, как правило, состояние статики, пустого пространства, в котором звучит лишь остинат ударных инструментов («Мелодия» Р. Касимова).

В сфере лирики взаимодействие экстра- и интроспективных тенденций в области музыкального содержания башкирской «новой симфонии» раскрывается наиболее наглядно. Первая, тесно связанная с доминирующей ролью эпики, приводит, как отмечалось, к возникновению объективной, статично-созерцательной «лирики природы», играющей константную роль на всех стадиях формирования и развития композиторского творчества.

Вторая влечёт за собой рождение *нового для национальной музыкальной поэтики типа лирики в синтезе с драмой*: внутренне конфликтной, субъективной, психологически неуравновешенной, составляющей основу симфонических и вокально-симфонических концепций Л. Исмагиловой.

Наконец, образы *тишины, природы* в контексте башкирской симфонии, концерта, камерной музыки последних десятилетий воспринимаются также как символ Красоты мироздания, бытия, заключая в себе, таким образом, и романтический смысл. Отсюда проистекает особый пласт так называемой *тихой музыки, тихой лирики* – один из компонентов неоромантических концепций Р. Касимова, Р. Сабитова, Р. Газизова. По поэтическому ощущению А. Тергеряна, «тишина абсолютна... Она наполнена чем-то бесконечным и глубоким, подобно мирозданию, не знающему границ пространства и времени» [11, с. 169]. Такое же ощущение вызывают тихие лирические звукописные эпизоды называвшихся сочинений башкирских композиторов.

В музыке «нового времени» происходит заметное усиление роли драмы как одного из ведущих компонентов триады поэтических родов. В частности, внедрение драматических элементов в жанровые (плясовые, игровые), созерцательно-статические образы приводит к синтезу *эпики-драмы* – новому качеству современной башкирской симфонии – и обуславливает гибкость перехода в собственно драматическую сферу в процессе развития. С этой точки зрения особенно показательны «эпизоды нашествия». Соединение *драмы-лирики* на эпическом фоне создаёт интроспективный характер музыкального содержания (Л. Исагилова, Р. Сабитов).

Взаимодействие, синтез всех родов поэтики (в разных «пропорциях»), порождает новое качество каждого компонента, обновление изнутри тех типов образов, которые сложились в национальной симфонической музыке 1950–1960-х гг., а также определяет появление новых образных типов, расширяющих национальный музыкально-стилевой канон⁶.

Наконец, обозначенные тенденции синтеза в области содержания, поэтики «новой симфонии» – в их проекции на художественный текст произведений – влекут за собой разнообразные политенденции в области драматургии, композиции, стиля, что, в свою очередь, является темой отдельного исследования.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Периодизация башкирской академической музыки с позиции теории стадильности разработана в монографии автора данной публикации [9, с. 42].

² Основные параметры данного типа мышления определяются автором публикации в статье «Феномен канона как методологическая основа изучения национальных музыкальных культур» [10].

³ На некоторые из них, в частности, обращается внимание в монографии Н. Ф. Гариповой [4].

⁴ К «новой симфонии» можно отнести созданные в период 1980 – начала 2000-х гг. три симфонии Р. Газизова, десять

симфоний Р. Касимова, три – Р. Сабитова, «Такташ-симфонию» и Камерную Л. Исагиловой, Четвёртую Д. Хасаншина, четыре симфонии М. Ахметова, Первую – Третью Р. Зиганова и некоторые другие.

⁵ Л. Исагилова даёт название «Степь» первой – медленной – части своего раннего симфонического цикла «Земля отцов».

⁶ Система канонов как структурная основа текста башкирской музыкальной культуры рассматривается в монографии автора статьи: [9, с. 13].

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М., 1998.

2. Арановский М. Симфония и Время // Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории культуры XX века. – М., 1998. – С. 303–370.

3. Асафьев Б. (Игорь Глебов) Симфония // Очерки советского музыкального творчества. – М.; Л., 1947. – С. 78–92.

4. Гарипова Н. Башкирская фортепианная музыка: язык, стиль, национальные традиции. – Уфа, 1997.

5. Григорьева Г. К изучению современных индивидуализированных форм // Музыкальная культура: век XIX – век XX. – М., 2002. – Вып. 2. – С. 164 – 179.

6. Лотман Ю. Культура и взрыв. – М., 1992.

7. Орлов Г. Русский советский симфонизм: Пути. Проблемы. Достижения. – М.; Л., 1966.

8. Рухкян М. Авет Тертерян. Творчество и жизнь. – Ереван, 2002.

9. Скурко Е. Башкирская академическая музыки: традиции и современность. – Уфа, 2005.

10. Скурко Е. Феномен канона как методологическая основа изучения национальных музыкальных культур // Проблемы музыкальной науки. – 2011. – № 1 (8). – С. 11–15.

11. Тертерян Р. Авет Тертерян: беседы, исследования, высказывания. – Ереван, 1989.

Скурко Евгения Романовна

доктор искусствоведения,

профессор кафедры теории музыки

Уфимской государственной академии искусств

им. Загира Исагилова



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

УДК 781.6.083.6

«ТРИ ПЕСНИ НА СТИХИ М. ЦВЕТАЕВОЙ» Б.ТИЩЕНКО: ПРОБЛЕМА ГЛУБИННОГО СЮЖЕТА

«Три песни на стихи М. Цветаевой» Б. Тищенко – уникальное по своей природе музыкальное преломление цветаевской поэзии.

Диалог музыки и слова предстаёт в новом неожиданном измерении – в виде глобального противостояния «двух мифов»: петербургского и московского.

Уже название цикла, казалось бы, столь прозаичное, во многом предсказывает таящуюся за ним смысловую глубину и сложность: впервые в отечественной музыке на стихи Цветаевой композитор помещает во главу угла жанр песни, причём в значении lied, что, с одной стороны, ставит акцент на взаимодействии, противоборстве музыки и поэзии, с другой, – ведёт в глубь поэтического источника. Помещение выбранных Тищенко текстов в пространство петербургского мифа кажется чем-то немислимимым, невозможным, ведь Цветаева – ярчайший антипод его представителей, она всегда остро чувствовала свою чуждость противоположной ей стихии Петербурга («Твой – Петербург, моя – Москва!»). Однако Тищенко, со свойственной ему тонкостью следуя своей метафизической укоренённости, совершает это преображение. Специфика трактовки композитором цветаевской поэзии связана с актуализацией фундаментального свойства петербургского самосознания, раскрывающегося в таких понятиях, как «остранение» (В. Шкловский), «очуждение» (Б. Брехт), «театральность особого рода» (В. Топоров). Эта сущность проявляет себя через постоянное обращение к памяти культуры, к целому спектру произведений искусства прошлого, к скрытой и явной цитатности, в конечном итоге, – «чуждому слову». Здесь выявляется особенность «петербургского» типа высказывания, представляющая собой как бы взгляд сквозь стекло «памяти культуры». Наиболее точное определение основ петербургского мировосприятия зафиксировано в статье А. Шнитке «Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского», вектор которой выходит к глубинным основаниям «метафизики Петербурга». Парадоксальность мышления в этой системе, по мнению Шнитке, состоит в том, что условный символ – иероглиф – выражает лишь идею, смысл происходящего, но не претендует на иллюзию реального воскрешения событий: «Степень зрительского участия увеличивается. Он ощущает не пережитую и воплощённую автором и исполнителем эмоцию, а эмоциональный толчок к её первичному переживанию. Субъективный трагизм пе-

реживания вытесняется объективным трагизмом изображения» [4, с. 127].

И действительно, только в пространстве петербургского мифа можно объяснить выбор Тищенко трёх стихотворений Цветаевой, их особую последовательность. Так, композитор останавливается на текстах, объединённых одним из ведущих мотивов творчества Цветаевой – мотивом зеркала. Уже в первом избранном Тищенко стихотворении «Окно» присутствует символика двойного зеркала. Окно как символ у Цветаевой порождает цепочку синонимов: окно – глаза («два зарева, нет – зеркала!») – зеркало – покров – занавес. Глаза отражают человеческую душу и одновременно внешнее, являясь двойным зеркалом. При этом «глаза-окна» сочетают в себе кристальную прозрачность стекла и призрачную, туманную зеркальную поверхность, свойства отражающего предмета и самого отражения, покрывающего истину и саму истину. Важным атрибутом окна в стихотворении выступает заключённый внутри огонь, свеча, зажигающая темноту, что сразу отсылает к другому представителю московского направления – Пастернаку и не даёт воспринимать зеркальную поверхность как дистанцирующую, разделительную. Сущность зеркального мотива у Цветаевой ярче всего представлена в стихотворении «Занавес». Занавес, как и «глаза-окна», – не просто покров, посредник, обращённый к двум противоположным сторонам, зрителю и актеру, и отражающий одновременно обе эти стороны, но некий перевёртыш, постоянно меняющий своё значение (от сокрытия до заволакивания) и фокус взгляда, в конечном итоге оказывающийся главным действующим лицом триады Я (занавес) – Ты (сцена) – Зала (жизнь), смыслопорождающим фактором, живым организмом, хранящим в себе весь тайный смысл действия, всю кровь его, умирающим вместе с героем:

Из последнего сердца тебя, о недра,
Загораживаю. – Взрыв!
Над ужа – ленною – Федрой
Взвился занавес – как – гриф.
Нате! Рвите! Глядите! Течёт, не так ли?
Заготавливайте – чан!
Я державную рану отдам до капли!
(Зритель бел, занавес – рдян).

Цветаевское двойное зеркало созвучно отмеченно-му выше свойству петербургского самосознания, но как

же остро у поэта ощущается отсутствие разделительной черты, дистанцированности субъекта от объекта! Это именно «пережитая и воплощённая автором» эмоция, ведь действие проходит прямо сквозь занавес, исходит из занавеса, разрывая его на части. Вторая часть цикла Б. Тищенко являет собой шаг внутрь предмета, в Зазеркалье. В центре внимания здесь стоит символика Смерти, воплощённая особым образом. Ярчайшим мотивом стихотворения становится оксюморон «мёртвый – милый», отражающий основы зазеркального мира, мира перевёрнутых устоев, где действуют свои законы, нарушается естественный порядок вещей, стирается разделение «живой-мёртвый», «естественное-противоестественное». Стихотворение «Осыпались листья» посвящено Петру Эфрону (брату Сергея Эфрона), которого Цветаева полюбила уже умирающим и с которым была рядом весь предсмертный период. Текст входит в круг стихов, связанных с особым переживанием архетипа *Анимус* (терминология К. Юнга), которое основано на смыкании высокого, одухотворённого, небесного начала и хрупкости, нежизнеспособности, умирания, истаивания. В стихотворениях Цветаевой ясно слышна эта тяга к тому, что вот-вот исчезнет, покинет, умрёт:

«...Как водоросли Ваши члены».
 «...Имя твоё – птица в руке,
Имя твоё – льдинка на языке».
 «...Такие в роковые времена
Слагают стансы и идут на плаху».

Для поэта притягательная сила, магнетизм процесса умирания связаны со специфическим собственным переживанием феномена Смерти, с попытками, недоступными обычному человеку, пережить вместе с другим состояние умирания и через прохождение его осознать, прочувствовать свою не человеческую, а божественную, бессмертную природу. И в стихотворении «Осыпались листья» присутствует зеркальный мотив. Но в чём он? В спектр стихов, подобных этому, входит стихотворение «На смерть Рильке». И. Бродский, анализируя его, отмечал, что в определённый момент читатель задаётся вопросом: где же находится автор? В каком из пространств? Так вот, в «Осыпались листья» поэт, проникая во внутрь зеркала через посредника-мёртвого, пытается выйти к себе же, к своему собственному отражению, проникнуть в глубь его, что актуализирует феномен Нарциссизма. В стихотворении в качестве цели путешествия в Зазеркалье выдвигается некая ситуация борьбы за душу:

Послушайте, мёртвый,
Послушайте, милый,
Вы всё-таки мой!
Мой – так несомненно
И так непреложно,
Как эта рука.

Это постоянное навязчивое «мой» есть покушение на прерогативы Бога, богоборчество. Смысл стихотво-

рения чрезвычайно трагичен, ведь эта борьба неминуемо завершается поражением.

Для Тищенко выход за пределы человеческого существования не мог иметь целью осознание собственной богоравности, борьбы за душу, – он человек иной природы. Мёртвый – только проводник, благодаря которому реализуется возможность этого шага в бездну. Композитор стремится получить иное знание, чем поэт. И принципиальное различие их целей подтверждается в третьей части. Именно финал своим, можно сказать, аномальным выбором текста, показывает, каким образом поэтическую основу «Трёх песен» преобразуют глубинные структуры композиторского мышления, его укоренённость в петербургском мифе. Выбранное Тищенко стихотворение, если не слышать музыки, чрезвычайно не соответствует предыдущей остро трагической ситуации, где фактически оспаривается самая глубокая и вечная основа человеческого существования – смерть. В третьей части действие снова возвращается за пределы зеркальной поверхности. У Цветаевой в «Зеркале» предстаёт картина гадания, предполагающая томление духа, священный страх, некий вопрос к миру Зазеркалья. И первая половина стихотворения реализует это. Однако окончание «Зеркала» резко обрывает гадание холодным, надменным восклицанием «Благословляю Вас на все четыре стороны!». Подобная двойная структура стиха вновь актуализирует феномен Нарциссизма, богоравности, воплощённый во второй части. Последняя фраза звучит особенно жёстко, если знать цветаевский цикл «Подруга», в который входит «Зеркало». Например, рядом с «Зеркалом» находятся такие строки:

Вспомните: всех голов мне дороже
Волосок один с моей головы.
И идите себе... – Вы тоже,
И Вы тоже, и Вы.

Тищенко в корне трансформирует это стихотворение. У него не просто исчезает двойственность «Зеркала», но вообще отсутствует и ситуация гадания, и надменность, жестокость последней фразы. С первых же тактов музыки становится понятно, что здесь нет того вопроса, вдоха, нетерпения сердца, которое предполагает гадание, наоборот, третья часть – это выход, выдох, конец пути, достижение цели. И трижды повторенная фраза «Благословляю Вас на все четыре стороны» теряет цветаевскую окраску, становясь настоящим благословением. Героиня «Трёх песен», пройдя через испытания в Зазеркалье, становится носителем Истины, преобразующей её человеческую природу таким образом, что потусторонний мир предстаёт чем-то второстепенным, уже ненужным, так как она сама заключает в себе то, что искала. «Зеркало» возникает как итоговая часть инициального обряда, звенья которого – первая часть (начало пути), вторая (выход во всесветное странствие через посредника – мёртвого, испытания) и третья (получение некоего тайного знания, благодаря которому будут изжиты смятение, страх, боль, так или иначе

связанные с индивидуальным переживанием природы смерти). В «Трёх песнях» диалог музыки и слова тем самым выходит в новую плоскость, в противостояние двух мифов – московского и петербургского, что порождает особую сущность этого сочинения, выделяет его в кругу других произведений на цветаевские тексты в отечественной музыке. Чтобы пойти дальше и углубиться в отмеченные выше взаимодействия, необходимо обратиться к особенностям музыкального текста. Мы попытаемся выйти к явлению более сложного доступа – к тайному интертексту, который обнаруживает себя через всевозможные аномалии музыкального развития.

Уже в первой части цикла («Окно») возникает диссонанс между двумя символическими уровнями: доступностью музыкальных знаков и глубинным их смыслом, многогранным и сложным в истолковании. Здесь актуализируется архетип Занавеса, Со-крытия. Первичный импульс в понимании того или иного знака постоянно переворачивается. Первый образ-перевёртыш возникает в сопоставлении двух вариантов «Песен» – гитарного и фортепианного. Гитарный аккомпанемент, гомофонно-гармоническая фактура «бас-аккорд», гармоническая простота апеллируют к бардовской песне, особого рода камерности, исповедальности. Но «подражание гитаре» с помощью стаккато и неизменного пиано в качестве доминирующей динамики в фортепианной версии рождает иное: богатое обертонами звучание задетой пальцем струны преобразуется в осторожное, затаённое касание кончиками пальцев клавиш, лишаящее звук обертонов, делающее его холодным и неясным. Постоянные паузы, рассекающие аккомпанирующий пласт, создают ощущение, будто музыка в любой момент может оборваться. Это ощущение очень остро, ведь паузы срывают всегда именно восходящее движение. Здесь возникает коннотация с явлением прерванной серенады. Заявленный в названии жанр песни обращается в танец-перевёртыш. Прихотливая ритмика с паузами и синкопами в сочетании с хроматизированной мелодикой рождает ассоциации с неким страстным латиноамериканским танцем, возможно, даже танго (ведь метр $3/4$ и $4/4$ здесь сливаются). Но динамика и штрих стаккато переворачивают в корне смысл танца. Это танго, бинарное по своей сути, отражающее одновременно изнаночную сторону любви и её высокое назначение в противопоставлении «любовь – смерть». При этом танго «двоится» не только внутри самого себя, но и в диалоге с чёткой двухдольной танцевальностью вокальной партии, в которой ясно угадывается связь с «Трепаком» из «Песен и плясок Смерти» Мусоргского, с завалированной темой *Dies irae*. Так отражаются друг в друге парный страстный танец (одновременно являющийся и как закрытый и холодный), и одиночный танец – состязание, в конечном итоге – головокружительное соревнование с самим собой, вызов человеческой природе.

На уровне метроритма возникает та же ситуация. Первый круг метроритмического развития сначала вырисовывает традиционную мифологическую числовую

модель: сопоставление двухдольности и трёхдольности как чётного и нечётного, мужского и женского, – приводит к их синтезу в размере $6/8$. Но далее этот итог подменяется «искусственным» $5/8$, который возникает как сокращение первоначальной формулы за счёт удаления восьмой паузы. Таким образом обнаруживается монтажная природа этого завершения. Здесь появляется ещё одна интертекстуальная отсылка – к творчеству Стравинского. Следует отметить, что первый круг метроритмического развития осуществляется в рамках bag-структуры AA^1B , где A и A^1 отмечены чередованием двухдольности и трёхдольности, а B – синтез и его опровержение. Во втором круге после «искусственного» $5/8$ врывается нечто новое: это выход к псалмодии с её силлабической зависимостью от текста. Возникает кардинальная смена дискурса, происходит слияние всех многообразных векторов предыдущего развития, которое предстаёт теперь как некая игра, в которой мерцают различные стилевые знаки: Шостакович, Мусоргский, Стравинский, авторская песня и т. д. Монодическое заключение части выделяется и в фактурном плане. Весьма заметная структура респонсория, представленная в первом круге развития (сопоставление гомофонно-гармонического склада и унисонов в моменты на $6/8$) преобразуется эллиптическим вторжением псалмодии: горизонтальный унисон становится вертикальным, штрих стаккато уступает место аккорду на арпеджато, усиливающему богатство обертонов. Здесь впервые в первой части возникает ситуация наивысшей откровенности, когда автор сбрасывает маски, признаёт своё поражение и обращается к высшим сущностям. Не случайно этот момент образует третью, чрезвычайно важную грань bag-структуры, которая проявляется уже на уровне части.

Значение описанного выше мерцания смыслов становится понятнее при рассмотрении интонационного развития части и тональных её преобразований. Протоинтонацией первой части и всего цикла является квартсектаккорд, минорный и мажорный, с заключённой в нём бинарной оппозицией терции и кварты – «природное – культурное», «человеческое – социальное». Все интонационные изменения части так или иначе связаны с проникновением в природу кварты и терции. Эти интервалы обладают устойчивой прототипической семантикой. Сначала в интонационном развитии наблюдается тенденция сблизить чуждые друг другу явления. Так, кварта уменьшается (тема «В каждом доме, друг...»), приближаясь к звучанию терции, «очеловечивается». Терция также «устремляется навстречу» кварте, теряя свою ладовую окраску, но обе эти попытки – со знаком минус.

Во второй части («Осыпались листья») «принцип двоения» выходит на новый уровень. В её основе – две ведущие темы. Остатная первая актуализирует оксюморон «живое-мёртвое», «естественное-противоестественное». Особое чередование $3/4$ и $5/8$ создаёт почти физическое ощущение «нехватки воздуха» за счёт

стирания предполагаемой паузы между двумя проведениями темы. В этой «бездыханной» теме парадоксальным образом сочетаются терцовая интонация колыбельной с её раскачивающимся движением, *catabasis*, колокольность погребального звона, создающаяся в быстром темпе и отсылающая к «Колоколам» Рахманинова, особенно если учесть появление в первых тактах вокальной строки рахманиновской лейтгармонии. Всё это усилено коннотациями с тональностью Четырнадцатой симфонии Шостаковича и интонационной близостью её ведущей теме. Вскоре первая тема «Песен» из мелодической перерождается в ритмическую, что усиливает её «мёртвую» сущность. Вторая тема связана с противоположной дизонной сферой. Она зеркальна по своей природе и интонационно является двойником, призрак первой темы, олицетворяя человеческое, живое начало. В момент, приходящийся на слова «Мой – так несомненно», появляется новая тема (С), связанная с попыткой соединения ритмической структуры двух тем и содержащая шубертовскую шестую ступень в своей гармонической основе. Но попытка эта оказывается неудачной. Снова появляется расщеплённая первая тема и, подобно тому, как это было в первой части, первый круг развития переходит во второй. После темы С¹, звучащей выше предшествующего её варианта, две темы просто искусственно «склеиваются», что проявляется в разнице двух половин в тональностях, регистре, динамике. В целом начало этого момента проходит на фортиссимо, затем следует диминуэндо, «тихая кульминация» в виде третьего проведения темы С и, наконец, звучит новая тема с увеличенной квартой в основе и с риторической фигурой креста. Здесь действительно осуществляется символическое жертвоприношение.

При сопоставлении опорных тонов и центральных тем двух частей начинают выстраиваться фрагменты натурального обертонового звукоряда:

II часть

E g b c d e fis

I часть тема D, II часть

Эта чрезвычайно важная линия завершится уже в финале цикла.

Третья часть цикла («Зеркало») являет собой финал, в котором, с одной стороны, происходит возвращение к неустойчивости, амбивалентности первой («мерцания» в аккомпанементе). Но здесь это составляет лишь один из двух пластов, сосуществующих параллельно. Аккомпанемент фортепиано становится максимально обособленным от вокальной партии и эта обособленность доходит до того, что две линии вступают практически поочерёдно. Данный эффект подчёркивается тематическим контрастом двух планов (метроритмическая свобода, ладотональная изменчивость аккомпанеента и метрическая чёткость, устойчивость вокальной партии). У фортепианной линии в качестве ведущих интонаций

выступают кварта и квинта. В вокальной строке наблюдается исчезновение квартового хода. Краткая тема в объёме терции постоянно вариантно повторяется, выходы за её пределы связаны с широкими квинтовыми шагами в секвенции с арпеджато в аккомпанементе, обрастающими нас к заключительному фрагменту первой части, где уже предсказывалось появление этой откровенности, свободы самовысказывания, проявляющихся в актуализации приёмов музыкальной агогики. Всё это говорит о том, что проблема, поставленная в первой части, разрешается не путём преобразования, той странной, возможно, со знаком минус сферы, которая является неоглашённой в начале произведения, но обретением мужества существовать, несмотря на её постоянное присутствие.

Кульминационным моментом третьей части становится появление кварты в вокальной партии. Это видоизменение второго тематического элемента (секвенции с квинтовыми шагами), который здесь дан в ритмическом увеличении, с заменой квинты на кварту в мелодии и секвенцировании – повтором. Данный момент близок последнему звену натурального обертонового звукоряда, сопровождающегося созвучием *c-g-c* в фортепианной партии, соответствующим первым обертонам. Таким образом, третья часть знаменует собой одновременно и начало, и конец, актуализируя идею замкнутого круга.

Итак, в ходе анализа «Трёх песен» обнаруживает себя тайная сфера, «просвечивающаяся» сквозь внешние текстовые слои. Наиболее ярким её музыкальным знаком становится неожиданное осознание в качестве «красной нити» музыкального текста натурального обертонового звукоряда. Чтобы понять сущность этой глубинной проблемы, следует поставить «Три песни» в контекст всего творчества Тищенко. В монографии «О музыке Бориса Тищенко» Б. Кац подробно рассматривает инвариант драматургического развития в сочинениях композитора, выделяя при этом несколько этапов: 1. «Творение» музыкальной ткани из одного первоначала – звука, возникновение разнообразных тем-эмбрионов и их постепенное преобразование, оспаривание. 2. «Зона роста», развитие тем-эмбрионов. 3. «Зона кризиса», когда чрезмерная свобода первых этапов оборачивается чрезмерным разрастанием звуковой ткани, приобретающим угрожающий характер. 4. «Зона катастрофы». 5. Момент преодоления хаоса, актуализирующий образы раскаяния, плача, сострадания. В качестве типичного решения этой сферы Кац выделяет появление нового музыкального тематизма, находящегося под знаком «благой вести».

Структурная логика, обнаруженная автором, способна вызвать ассоциацию с ветхозаветным мифом о сотворении мира: слово – творение – искушение – катастрофа. При этом ветхозаветный миф смыкается с евангелическим («благая весть»). Но как эта версия сочетается с пониманием первого этапа как «авторского слова», «человеческого голоса»? Эти парадоксы можно

объяснить особым местоположением Творца, который одновременно является и Творением. Возникает ситуация поиска ответа на вопрос о самоидентификации. В данном контексте более адекватным становится рассмотрение этого драматургического инварианта в русле мифа о святом Иосифе, в том осмыслении, которое даёт ему Т. Манн. Мифологический сюжет об Иосифе и его братьях находится в «зеркальном» положении по отношению к евангелическому сюжету: та же история предательства и жертвы, символика числа 12 и т. д. Христианские авторы видели в Иосифе как невинном и целомудренном страдальце прообраз Христа. Но таков ли Иосиф? Сам глубинный смысл «жертвования» и «предательства» в мифе об Иосифе иной. У Т. Манна это ярко раскрывается в финале его знаменитого произведения, где Иосиф разъясняет братьям смысл произошедших событий.

«Если вы ходатуствуете передо мной о прощении, то, по-видимому, вы не поняли толком всей истории, в которой мы находимся <...> Разве вы не слышали из уст отца, когда он благословлял меня, что моя жизнь была только игрой и намёком? А вспомнил ли он, открывая вам свои приговоры, то зло, что разыгралось когда-то между вами и мной? Нет, он умолчал о нём, ибо он был тоже в этой игре, игре Бога. Под его защитой я должен был вопиющей своей зрелостью подстрекнуть вас ко злу, а уже Бог повернул это к добру, и, накормив множество людей <...> Но если речь идёт о прощении человеческого, то просить о нём должен вас я, ибо вам пришлось играть злодеев, чтобы всё получилось так, как получилось» [5, с. 92].

Нравственный аспект в истории Манна нивелируется. Есть только внутренняя обусловленность всех человеческих поступков, которые оказываются вписанными в некий сценарий божественной игры. Тогда граница между добром и злом становится всё более размытой. Более того, Иосиф предстаёт в некотором смысле даже «подстрекателем», вызывающим аналогию с Семаилом. Жертва и предатель меняются местами. Перевора-

чивается у Манна и смысл вертикали «человек – Бог», переиначивается идея божественного суда и возмездия. «Человек был порождением любопытства Бога к Самому Себе» [там же, с. 1]. Из этого утверждения вытекает зачастую случайный характер божественных наказаний и вознаграждений, их «игровая» сущность.

Тищенко было близко подобное понимание человеческой природы. Его известные высказывания – тому подтверждение: «В музыке, как и во всей природе, всё подчинено божественному порядку вещей, и задача человека лишь угадывать его и следовать ему».

Заметим – «угадывать», а не постигать, не проникать в его глубины.

«Никто тебе не друг, никто тебе не враг, но всякий – великий учитель» (из восточной философии).

Миф об Иосифе вполне адекватно объясняет сходство и различие в драматургических моделях Тищенко и Шостаковича (евангелический миф), а также важное влияние восточной философии на мировоззрение Тищенко. В обозначенном нами смысловом контексте начальная стадия драматургического развития у Тищенко предстаёт как начало постижения Иосифом своей особой ипостаси, божественно-человеческой. Кризисная зона связана с погружением в «колодец времени» (Т. Манн), что завершается осознанием происходящего (зона преодоления) как «игры Бога». В результате возникает своеобразная реприза, когда в тех же самых событиях открывается особая прозрачность, сквозь которую просвечивает некий изначально присутствовавший божественный замысел. В «Трёх песнях» эти этапы представлены следующим образом: первая часть – зона роста и кризиса, вторая – катастрофа и преодоление, третья часть – итог. При этом именно на грани второй и третьей частей начинает нивелироваться поверхностный уровень и высветиваться внутренний глубинный сюжет. И в нём выявляется удивительный парадокс: в этой глубине музыкального текста Тищенко оказывается чрезвычайно близок цветаевскому мироощущению.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кац Б. О музыке Бориса Тищенко. Опыт критического исследования. – Л.: СК, 1986.
2. Письма Дмитрия Дмитриевича Шостаковича к Борису Тищенко. – СПб., 1997.
3. Цветаева М. Неизданное. Сводные тетради. – М.: Эллис Лак, 1997.
4. Шнитке А. Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского // Статьи о музыке. – М.: Композитор, 2004.
5. Манн Т. Иосиф и его братья [Электронный ресурс]. – URL: readr.ru/tomas-mann-iosif-kormilec.html. – (119 с.).

Шеломенцева Вероника Валерьевна

аспирантка кафедры теории музыки и композиции
Саратовской государственной консерватории
им. Л. В. Собинова





Е. И. ЛУЧИНА

Воронежская государственная академия искусств

УДК 78.071.1

О ХУДОЖЕСТВЕННОМ МЕТОДЕ АЛЕССАНДРО СКАРЛАТТИ

Пограничные десятилетия XVII–XVIII веков – период активного взаимодействия различных стилевых тенденций в европейском музыкальном искусстве. Определяя историческую позицию Алессандро Скарлатти (1660–1725) – композитора рубежа столетий, оперное творчество которого продолжалось сорок два года (1679–1721) и давно признано в качестве целой эпохи в истории жанра, исследователи неизменно обращают внимание на масштабность, неординарно высокий уровень и значение творческих достижений прославленного итальянского мастера, акцентируя при этом разные аспекты в его историко-стилевой идентификации. Так, например, Э. Дент считает, что А. Скарлатти «представляет барочный стиль в его наилучшем воплощении», подчёркивая, вместе с тем, что композитор, обобщив достижения итальянской музыки XVII века, сформировал язык, ставший затем фундаментом классической музыки, что Скарлатти оказал безусловное, ясно выраженное и пролонгированное, устремлённое к далёким историческим горизонтам влияние на развитие европейского музыкального искусства в целом¹. Д. Граут характеризует стиль последнего оперного творения композитора (оперы «Гризельда») как позднее барокко, а самого А. Скарлатти – как мастера, творчество которого «отмечает историческое завершение эпохи Монтеверди, Кавалли, Чести, Кариссими и Страделлы»². А. Эйнштейн называет Скарлатти в качестве «одного из самых влиятельных» композиторов времени победившего галантного, гомофонного концертного стиля³. Затрагивая культуру итальянского бельканто «на всём её протяжении от конца XVII до первой трети XIX века», культуру, которая стала «одним из компонентов венско-классического стиля», Л. Кириллина прочерчивает линию: А. Скарлатти – Гендель – Хассе – И. К. Бах – Моцарт⁴. П. Луцкер и И. Сусидко, комментируя позицию Скарлатти относительно темповых указаний в ариях, сформулированную композитором в одном из писем (1705 года, по поводу своей оперы «Люций Манлий») к Фер-

динанду III Медичи⁵, усматривают в ней «отпечаток ... аркадского вкуса, его утончённой умеренности»⁶, а скарлаттиевскую «Гризельду», которая «вбирает в себя и доводит до высшей полноты выражения лучшие качества, отчётливо обозначенные в музыке на рубеже веков», оценивают как «гениальный эпилог эпохи, прошедшей “под знаком Аркадии”, эпохи динамичного становления итальянской оперы»⁷. Напомним в этой связи, что в числе приоритетов, которые выдвинула знаменитая римская «Аркадская Академия» («Accademia degli Arcadi», «Arcadia»), начавшая свою деятельность в октябре 1690 года как объединение литераторов-основателей, – противодействие проявлениям варварского, по мнению аркадийцев (литераторов и филологов), художественного вкуса XVII века (т. е. – барокко), который разрушил, как они считали, итальянскую поэзию. А. Скарлатти (вместе с А. Корелли и Б. Пасквини) был, одним из первых среди музыкантов, официально принят в «Аркадию» в апреле 1706 года. Заметим также, что И. Голенищев-Кутузов назвал, в своё время, участников «Аркадии» итальянскими неоклассиками⁸.

Таким образом, уже в приведённых суждениях об А. Скарлатти со всей очевидностью раскрывается этапное, неординарное в своей широкоохватности, весомости и высоте творческих завоеваний, положение «феномена Алессандро Скарлатти» в стилевых процессах пограничных десятилетий XVII–XVIII веков и, в целом, – в истории музыкального искусства. Его творчество, обобщив и доведя до наивысшей степени развития достижения более чем вековой традиции итальянской оперы (и само став целой эпохой в её истории), вошло одновременно в число художественных явлений, определивших пути дальнейшего развития европейской музыки.

В ряду принципиально значимых, системообразующих сторон художественного метода А. Скарлатти закономерно представлены составляющие, ориентированные на барочные творческие

концепты. Среди последних – теории «быстрого разума», «изошрённого ума», сформулированные в трактатах идеологов барокко. Одним из центральных моментов этих теорий являлось, как известно, представление о «conchetto». Понятие *conchetto* интерпретировалось как «уменьше сводить несхожее», как «остроумный замысел» и рассматривалось как дар быстрого разума⁹. Воплощением искусства быстрого разума было остроумие – *agudeza* (исп.), оно же – *acutezza* (ит.), что нашло отражение и в названиях посвящённых ему трактатов, например: «*Agudeza y Arte de ingenio*» («Остроумие, или искусство быстрого разума») Б. Грасиана, «*Trattato delle Acutezze*» М. Перегрини (Пеллегрини). О взаимодействии универсального художественного мышления А. Скарлатти¹⁰ с эстетикой искусства быстрого разума свидетельствует сама специфика оперной концепции композитора. Для неё характерно наличие неповторимого идейного и имманентно-музыкального «остроумного замысла», выявляющегося в художественной структуре каждой оперы А. Скарлатти. Также об этом свидетельствует специфика самой художественной материи его опер, в глубинных пластах которой (в её разномасштабных компонентах) также обнаруживается «остроумный замысел». Это позволяет нередко интерпретировать один и тот же составной элемент конструкции оперы (например, ту или иную арию) в качестве многозначной целостности, представляющей, при её восприятии под определённым «углом зрения», как «искусство для знатоков», «шифrogramма», но одновременно, благодаря яркости воплощения аффекта, силе патетики или проникновенной трогательности, или же – захватывающей комедийности, искрящейся иронии и остроумной пародийности, – как искусство, «направленное на слушателя» (подчас обладающее особой суггестивностью воздействия). Хотя и в этом аспекте восприятия, вследствие филигранной отточенности и, можно сказать, изысканности письма А. Скарлатти, как бы предполагается наличие у слушателя тонкого, если не утончённого, вкуса. Характерно, что и тексты либретто многих опер композитора (включая либретто С. Стампили, бывшего, как известно, одним из основателей «Аркадии») содержат (в разных вариантах) слова, вошедшие в характерный репертуар понятий, определений и положений, которые составляли основу теорий «изошрённого ума» и эстетики барокко. В их числе: *bizzaria*, *imbroglio*, *ingegno*, *invenzione*, *sagacia*, *stranezza*, *stravaganza et al.* И в либретто одной из самых признанных опер А. Скарлатти «Тигран»¹¹, относящейся ко второму десятилетью XVIII века, тема хитроумности, изошрённости, искусности и изобретательности становится значимым подтекстом (и внутренним сюжетом), в том числе, – раскрывающим и характеризующим моти-

вы и поступки персонажей. И не только жертвенный подвиг Тиграна, но и шаги, предпринятые героем в соответствии с разработанной им хитроумной диспозицией действий, приводят, в конечном счёте, к благоприятному исходу событий. Таким образом, и всю сюжетную канву либретто можно, в одном из аспектов, интерпретировать как результат проявления искусства «быстрого разума».

...Значение «*agudeza*» понимается Грасианом и «как акт познания неведомого с помощью мгновенно действующей интуиции»¹². При этом Грасиан обращает внимание на способность творческой интуиции «проникать в сущность отдалённых предметов и явлений, мгновенно комбинировать их и сводить воедино»¹³. Автор ещё одного из наиболее масштабных и концептуальных трудов, посвящённых искусству «быстрого разума», – Э. Тезауро, в своём трактате об остроумии (вышедшем под названием «Подзорная труба Аристотеля») выделяет, в виде его (остроумия) «двух главных качеств», Прозорливость и Многосторонность¹⁴. Анализируя трактат Тезауро, И. Голенищев-Кутузов разъясняет, как его автор понимает названные качества: «Прозорливость проникает в загаённые свойства предметов», а Многосторонность «быстро схватывает все эти [загаённые. – Е. Л.] сущности и их соотношения», она, по словам Тезауро, «их связывает и разделяет, увеличивает или уменьшает, выводит одно из другого и с поражающей ловкостью ставит одно на место другого»¹⁵.

В отмеченных творческих возможностях остроумия обозначаются и проявления *ars combinatoria*, актуализирующегося, в данном случае, как один из аспектов философии «быстрого разума». В операх А. Скарлатти архитектурность – иерархичность, стройность целого сочетаются с концертной составительностью компонентов на разных уровнях музыкально-драматургического универсума, в чём сказывается (наряду с другими его формами в оперных произведениях композитора) и всепроникающий характер сущностного для барокко игрового мышления, связанного у Скарлатти и с виртуозным многообразным претворением *ars combinatoria*. При этом одним из значимых порождающих аспектов становится контрапунктический фактор в его взаимодействии с риторическим мышлением. *Ars combinatoria* – искусство, действие которого охватывает в операх А. Скарлатти разномасштабные слои музыкально-драматургической ткани, начиная с уровня интонационного развития и вплоть до строения целостного произведения, что придаёт особый блеск художественной материи оперных творений итальянского мастера.

Самый жанр барочной оперы-трагикомедии (концептуальной модели барочной оперы и, одновременно, – базисной жанрообразующей модели опер А. Скарлатти, именно в его творчестве

достигшей предельного развития), жанр, в художественном пространстве которого воплощение пафоса высоких чувств и героики сочеталось с претворением комедийного и пародийного, – был изначально ориентирован на комбинаторную идею. В скарлаттиевской опере-трагикомедии именно на имманентно-музыкальном уровне особенно ярко и разнообразно претворяются Прозорливость и Многосторонность, раскрывая затаённые свойства явлений, связывая и разделяя их, ставя одно на место другого и, тем самым, воплощая многоаспектный взгляд на мир и концепт единства в многообразии (единства, предстающего в разных воплощениях, единства, выявляемого в многообразии).

Репрезентативными проявлениями художественного метода А. Скарлатти являются мастерство неуклонного и непрерывного интонационного становления, энергия и интенсивность многогранного мотивного развёртывания, формируемого как природоподобное, в своей органичности и гибкости, прорастание исходного тезиса, воспроизводящего типизированные интонационные формулы¹⁶, а также имманентно-музыкальная целостность оперной концепции, свойственная всем оперным произведениям А. Скарлатти, начиная с первой и до последней его оперы. Одна из сторон этого принципиального качества оперной концепции композитора – изоморфность – иерархичность строения целого, единство принципов организации разномасштабных уровней драматургической конструкции. Отвечая универсальным критериям системности как таковой, эти свойства актуализируются в операх А. Скарлатти на основе риторической парадигмы. И, например, даже колоратура (имеется в виду аутентичная скарлаттиевская колоратура, в данном случае – виртуозный распев на последнем слоге слова), «усиливающая аргументацию» перед выводом-резюме (что является характерным ораторским приёмом А. Скарлатти) в диспозиции арии (точнее, фактически, каждого её структурно-завершённого раздела), нередко предстаёт как своего рода миниатюрное риторическое доказательство.

При этом артистически непринуждённое, природоподобно-естественное и гибкое, одушевлённое и взаимосвязанное интонационное развёртывание, свойственное А. Скарлатти, подчиняется также ораторски убедительной, необходимо обусловленной авторским замыслом логике последовательного каузального становления, поэтапного доказательства (вариантного прорастания и разностороннего многообразного «рассмотрения», в том числе, – через парафразные «разъяснения») изначальной имманентно-музыкальной, интонационно-ритмической и (или) конструктивной (интервально-конструктивной) идеи; логике, которая подразумевает значимость и необходимость любой, даже самой сколь угодно малой детали этого

доказательства и развёртывания. Но, как известно, исполнение арий в опере рубежа XVII–XVIII веков предполагало и орнаментальное варьирование, и введение каденций. И, например, в операх Скарлатти «Марк Аттилий Регул» (1719) и «Гризельда» (1721), в ряде случаев, предусмотрены каденции. Однако масштабность А. Скарлатти-драматурга отражается именно в концептуальности его музыкально-драматургического мышления. Так, ещё Э. Дент обратил внимание, что в рукописях А. Скарлатти встречается обозначение «lasci» (или же «lasciata»¹⁷), которое композитор специально ставил, как бы акцентируя то обстоятельство, что музыка должна здесь оставаться без изменений, такой, как написана; но вокальная партия могла быть помечена также словом «solo», – здесь певцу, в соответствии с замыслом А. Скарлатти, предоставлялась известная свобода действий¹⁸. При этом авторская колоратура А. Скарлатти в ариях – всегда неотъемлемая и необходимая сторона процессов закономерного интонационного становления и риторического «доказательства» (а также риторического дискурса); она всегда семантична и воплощает определённый образ и драматургический замысел¹⁹.

Ещё одна сторона отмеченной имманентно-музыкальной целостности в операх А. Скарлатти – разнообразные и разномасштабные формы взаимосвязанности музыкальной материи в произведении, имманентно-музыкальная логика конструирования и развёртывания музыкально-драматургической ткани, в том числе – на уровне комплекса (системы) определённых, идентичных, или коррелирующих друг с другом (например, на основе комбинации разных элементов) интонационных моделей, ставших основой «тезисов» – начальных мотивов арий, или же – на уровне имманентно-музыкального сквозного развития и единства, разные виды которого присутствуют во всех операх композитора. Именно концептуальный контроль над целостностью произведения, наличие в нём имманентно-музыкального замысла, режиссирующего процесс формирования и развёртывания музыкально-драматургической материи оперы, – ясно различимое качество композиторского мышления А. Скарлатти. Среди примеров проявления этого качества – единство интонационного рисунка партии определённого персонажа, драматургически обусловленная взаимосвязанность характеристик разных персонажей, имманентно-музыкальное сквозное развитие в комедийных сценах при, одновременно, их встроенности в музыкально-драматургический процесс оперы в целом и многоаспектном взаимодействии с другими её музыкально-драматургическими компонентами; или же – образование (за счёт различных факторов) разномасштабных музыкально-драматургических единств (блоков) и т. д.

Подчеркнём принципиальный характер целостности, имманентно-музыкального единства драматургической концепции А. Скарлатти в контексте оперной практики XVII – первой половины XVIII в. Напомним, в этой связи, что вариантность как форма существования оперного произведения на обозначенном этапе истории жанра отмечена исследователями в качестве характерной стороны практики музыкального театра того времени²⁰. Имеющая нередко прагматические основания и, в то же время, не противоречащая эстетике искусства, которое претворяет свойственный самосознанию XVII – начала XVIII в. многоаспектный взгляд на мир, вариантность оперного произведения, в той или иной форме, не могла не присутствовать, при определённых обстоятельствах, в судьбе оперных творений А. Скарлатти²¹.

Вместе с тем, отмеченное имманентно-музыкальное единство, концептуальная целостность опер А. Скарлатти изначально присущи им как обусловленный и закономерный результат актуализации его художественного метода и принципов композиторского мышления.

Конфигурация музыкальной ткани оперных произведений А. Скарлатти воплощает, в том числе, её концертно-состязательную и риторическую природу, её ориентацию на типологически обусловленную, для барочной музыкальной трагикомедии, бинарную парадигму и предстаёт в качестве одной из форм отражения образа мира, репрезентируемого в операх.

При этом мастерство контрапунктической техники, отточенность инструментального письма, искусная детализированность, пластичность, виртуозность и красота вокального «слоя» и, в целом, музыкальной материи, тропированной и эмблематичной, – факторы, формирующие (принимая во внимание специфику их проявления в комедийно-фарсовой драматургической составляющей) характерный облик и семантическую структуру скарлаттиевской художественной материи, которой свойственно сочетание непринуждённой естественности и «разумности», чувственной красоты и интеллектуализма, взаимосвязанности, прорастаемости и конструктивности, «доказательности». В обозначенных факторах нашли отражение стилевые ориентиры творческого мышления А. Скарлатти и, вместе с тем, – константы его индивидуального композиторского стиля, результаты претворения его художественного метода.

Именно им, в целом ряде проявлений, детерминирована и мастерство А. Скарлатти-драматурга, которое воплощается в виртуозной ораторской выстроенности художественной материи, что раскрывается в красноречивой убедительности риторического «расположения», с каким бы уровнем музыкально-драматургического целого оно не было бы связано;

раскрывается в разномасштабных и разноуровневых «доказательствах», разворачивающихся, например, в масштабе арии, ансамбля, сцены, нескольких сцен или оперы в целом. Покоряющая убедительность, «доказательность» ораторской «речи» А. Скарлатти проявляется (в «доказательствах» разного уровня) и в затронутом ранее отличным приёмом мастерского усиления аргументации (что достигается применением ряда специальных средств) перед артикулированием вывода, убедительность которого усиливается, в свою очередь, его неоднократным, разными способами, формулированием-утверждением. Примечательно, в этой связи, отношении А. Скарлатти к композиции оперы в целом, раскрытое им в цитированном ранее письме к Ф. Медичи (по поводу оперы «Люций Манлий»), в котором автор письма подчёркивал, что в сочинениях для театра он стремился «сделать первый акт имеющим сходство с ребёнком, который делает свои первые шаги, но слабо; второй – с юношей, который ходит прямо и верно, и третий, чтобы был как молодой человек, быстрый и сильный, смелый в предпринимаемом и успешный во всём, что он предпринимает»²².

Среди констант оперного стиля и, одновременно, рельефно обозначенных проявлений художественного метода итальянского мастера необходимо также отметить: характерные для А. Скарлатти развитость и выразительность, драматургическую значимость речитативно-декламационного начала, внимание к нему на всех этапах оперного творчества композитора; гибкость, непринуждённость взаимодействия, в процессе развёртывания завораживающей своей красотой мелодической ткани, ариозных и декламационных элементов, что сообщает мелодике особую грацию, естественность и выразительную силу; смелость драматургических решений (в том числе, – на уровне разных вариантов взаимодействия и трактовки речитативов и арий в качестве композиционно-драматургических компонентов, а также – трактовки речитатива как компонента структуры арии и наличия форм, которые можно обозначить как «ария с речитативом», «ария, переходящая в речитатив», «ария, прерываемая речитативом»); ораторскую убедительность драматургии в сочетании со свойственными А. Скарлатти, как отмечает Г. Аберт, «серьёзной, характерной, часто страстной настроенностью музыки и тонким пониманием поэтической образности»²³; блестящее претворение комедийного и пародийного, отточенность комедийной стилистики и средств пародирования; интеллектуальную красоту и искусность письма, артистичность художественного мышления. И, наконец, необходимо отметить, повторим, целостность, органичность и одухотворённость оперных творений итальянского мастера.

Вновь возвращаясь к качеству целостности как одному из концептуально значимых результатов

актуализации художественного метода А. Скарлатти, подчеркнём ещё раз затронутый ранее, в разных аспектах, момент присутствия в художественной структуре каждой оперы композитора неповторимого идейного и имманентно-музыкального «остроумного замысла». Тем самым, – обусловленного им выделяющегося эмблематического смыслового слоя и ведущего конструктивного принципа, на основе которого создаётся единство музыкально-драматургической материи произведения, развёртываемой как неуклонно-логическое, детерминированное становление. Так, например, одно из проявлений удивительной целостности, свойственной драматургической конструкции «Гризельды», – сквозная драматургическая линия противостояния главной героини оперы и Рока, Судьбы; можно также сказать: линия противостояния Гризельды и её Рока. Уже в драматической основе оперы (в либретто А. Дзено) мотивы Судьбы, Рока формируют важнейший пласт его смыслового пространства и сквозную линию, своего рода «партию» в его словесной «партитуре». В сложноорганизованной системе интонационных взаимосвязей (взаимодействий) в опере линия, объединяющая номера, музыкальная ткань которых включает разнообразные преломления интонационных (интонационно-ритмических) образований, корреспондирующих с различными вариантами своего рода «мотива судьбы» (их ядро – грозно и неумолимо стучащие речитации), – одна из самых рельефных, выделяющаяся последовательной стабильностью, своеобразным драматургическим фактурным *crescendo* (за счёт как бы прогрессии ансамблей), и, несомненно, – самая протяжённая, так как в неё входят (наряду с целым рядом арий и ансамблей) *Sinfonia*, открывающая оперу, и ансамбль всех действующих лиц, завершающий «Гризельду».

Обращаясь к истории «мотива судьбы» «у венских классиков и их современников» Л. Кириллина отмечает варьирование, «в зависимости от контекста», его содержания – «от глубоко трагического» до возможности «иронически переосмыслиться», привлекая, далее, внимание к одному из вариантов «мотива судьбы», входящему в тематический материал первой части Сонаты для фортепиано (ор. 42, *a moll*) Ф. Шуберта, в творчестве которого, как подчёркивает исследователь, берёт начало тенденция новой трактовки идеи Рока композиторами-романтиками²⁴. В операх А. Скарлатти различные варианты «мотива судьбы» встречаются и в комедийных сценах, и в эпизодах мистического характера, и как своего рода эмблема-символ Рока, Судьбы, в том числе, в контексте раскрытия концептуальной идеи произведения, – в «Гризельде» (включая отмеченный Л. Кириллиной «шубертовский» вариант мотива). Наличие в музыкальной материи «Гризельды» элементов, коррелирующих

с вариантами «мотива судьбы» связано не только с упоминаниями Судьбы, Рока; эти элементы встречаются и в иных ситуациях, встраиваются и в ряд других имманентно-музыкальных драматургических линий. Вместе с тем, данные элементы входят в одну из ключевых, в драматургическом отношении, арий Гризельды, в которой она стоически предлагает Судьбе (*Sorte*) свою жизнь, так как всё остальное жестокая Судьба уже отняла у неё. Таким образом, к Судьбе обращается сама главная героиня и, следовательно, линия их взаимодействия (и семантика соответствующих элементов) обозначена в этой арии наиболее рельефно.

В артистичности «вмонтирования» «линии Судьбы» в имманентно-музыкальную драматургическую структуру «Гризельды» особенно отчётливо выявляется её бриллиантовая огранка, а также многосторонность процесса неуклонного развёртывания – претворения имманентно-музыкальной концепции оперы. При этом, даже учитывая всю драматичность коллизии и хода событий в «Гризельде», а также принимая во внимание отсутствие в ней характерных комедийно-фарсовых персонажей и, тем самым, соответствующих сцен, акварельно-намеченная и изящно подсвеченная лёгкой иронией, грациозная лирико-комедийная линия «Гризельды», представленная парой юных влюблённых, Костанцей и Роберто, лишь оттеняя напряжённую экспрессию, сконцентрированность на остро-драматической коллизии в последней опере мастера, тем не менее, намечает, пусть и лёгким штрихом, контуры драматургического каркаса барочной трагикомедии. Но трагикомедии, которая, «в силовом поле» универсального мышления и виртуозного синтезирующего метода А. Скарлатти, удивительным образом приобрела, можно сказать, классическую соразмерность, стройность и гармоничность. Так в последнем оперном произведении прославленного итальянского маэстро вновь раскрываются свойственные его творениям интеллектуализм, красота, соразмерность, гармоничность и возвышенная одухотворённость, в чём отражаются его индивидуальный композиторский стиль, художественные идеалы и специфика взаимодействия в его методе барочных и классицистски-ориентированных, аркадийских векторов.

На рубеже XVII–XVIII столетий А. Скарлатти претворил ведущие художественные интенции своего времени, но своим универсальным композиторским мышлением, своим синтезирующим художественным методом придал их актуализации (и взаимодействию) особое, неповторимое эстетическое «звучание» – одновременно и «полифоническое», и «симфоническое», чем, во многом, и было предопределено значение и «долгое эхо» феномена А. Скарлатти и «эпохи А. Скарлатти» в истории европейского музыкального искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Dent E. Alessandro Scarlatti: his life and works / new impression with preface and additional notes by F. Walker. – London: E. Arnold (Publishers) Ltd., 1960. – P. 6, 201–204.

² См.: Grout D., Hughes E. Introduction [A. Scarlatti. *Griselda*] // *The Operas of Alessandro Scarlatti* [далее: OAS]. – Vol. 3. – Cambridge, Massachusetts and London, England: Harvard University Press [далее: HUP], 1975. – P. 5–6. А также: Grout D., Hanley E., Boyd M. Alessandro Scarlatti // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. – Vol. 16. – London: Macmillan Publishers Limited, 1980. – P. 558.

³ Эйнштейн А. Моцарт. Личность. Творчество / пер. с нем.; под ред. Е. Чёрной. – М.: Музыка, 1977. – С. 152.

⁴ См.: Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков. Самосознание эпохи и музыкальная практика. – М.: Московская гос. консерватория, 1996. – С. 164.

⁵ Переписка А. Скарлатти с сыном Великого герцога Тосканского Фердинандом III Медичи, для которого в первом десятилетии XVIII века, на протяжении ряда лет, композитор создавал оперы в связи с постановками на вилле Пратолино (около Флоренции), даёт редкую возможность познакомиться с художественными воззрениями А. Скарлатти.

⁶ Луцкер П., Сусидко И. Итальянская опера XVIII века. Ч. 1: Под знаком Аркадии. – М., 1998. – С. 133.

⁷ Там же. С. 361.

⁸ См.: Голенищев-Кутузов И. Романские литературы. – М.: Наука, 1969. – С. 352.

⁹ См. об этом: Голенищев-Кутузов И. Указ. соч. С. 329–330, 336.

¹⁰ В письме к Ф. Медичи (в мае 1706 года) А. Скарлатти назвал музыку «дочерью математики». См.: Dent E. *Op.cit.* P. 204.

¹¹ Автором либретто, под псевдонимом Доменико Лалли, является Себастьяно Бьянкарди. В число созданных им текстов входит, например, либретто первой оперы А. Вивальди «Оттон на вилле» (1713). См.: Луцкер П., Сусидко И. Итальянская опера XVIII века. Ч. 2: Эпоха Метастазии. – М.: Классика – XXI, 2004. – С. 677.

¹² См.: Голенищев-Кутузов И. Указ. соч. С. 240.

¹³ Там же. С. 240.

¹⁴ Там же. С. 326.

¹⁵ Там же. С. 327.

¹⁶ Как характерные стороны композиторской техники А. Скарлатти П. Луцкером и И. Сусидко отмечаются мотивное вариантное прорастание, интенсивное вариантное развёртывание. См.: Луцкер П., Сусидко И. Указ. соч. Ч. 1. С. 354; Там же. Ч. 2. С. 472–473.

¹⁷ Форма написания композитором данных обозначений приводится в соответствии со сведениями из книги Э. Дента (*Dent E. Op.cit.* P. 162).

¹⁸ *Ibid.* P. 162.

¹⁹ Подобное отношение к колоратуре и, в целом, к украшениям, свидетельствует и об эстетико-стилевых приоритетах А. Скарлатти в этой сфере. О подходе к украшениям как выполняющим риторическую функцию, о понимании вокальной импровизации как, в первую очередь, техники варьирования, а также о характере и значении авторских украшений и колоратур и об их соотношении с импровизацией певцов см.: Луцкер П., Сусидко И. Указ. соч. Ч. 1. С. 304–305; Там же. Ч. 2. С. 485–486. А также: Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков. Ч. 3: Поэтика и стилистика. – М.: Композитор, 2007. – С. 136–137.

²⁰ См. об этом: Луцкер П., Сусидко И. Указ. соч. Ч. 1. С. 241–242; Там же. Ч. 2. С. 357; Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. – Ч. 2: Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. – М.: Композитор, 2007. – С. 151.

²¹ См. об этом: Accone F.D'. Introduction [A. Scarlatti. *Gli Equivoci nel Smbiante*] // OAS. – Vol. 7. – Cambridge, Massachusetts and London, England: HUP, 1982. – P. 16; Grout D. Introduction [A. Scarlatti. *Eraclea*] // OAS. – Vol. 1. – Cambridge, Massachusetts: HUP, 1974. – P. 5; а также: Луцкер П., Сусидко И. Указ. соч. Ч. 1. С. 365, 372; Там же. Ч. 2. С. 692.

²² См.: Dent E. *Op.cit.* P. 104.

²³ Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. 1, кн. 1 / пер. с нем., вступит. ст., коммент. К. Саквы. – М.: Музыка, 1978. – С. 249.

²⁴ См.: Кириллина Л. Указ. соч. Ч. 3. С. 37–38, 43.

Лучина Елена Игоревна

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры истории музыки

Воронежской государственной академии искусств



О. П. ГОРБУНОВА
Саратовская государственная консерватория
(академия) им. Л.В. Собинова

УДК 783.5

ГРИГОРИАНСКИЙ ХОРАЛ В ОРАТОРИИ Ф. ЛИСТА «ХРИСТОС»

В последние десятилетия исследовательский интерес к поздним сочинениям Франца Листа и, в частности, к его крупным вокальным сочинениям, заметно активизировался. Данный процесс вполне закономерен, так как творчество позднего Листа было мало изучено отечественными музыковедами, и современные учёные, стремясь восполнить этот пробел, осуществляют в данной области всё больше ценных открытий. Здесь, прежде всего, стоит отметить исследование О. С. Фадеевой, посвящённое немецкой оратории XIX века, в частности, рассмотрению двух ораторий Ф. Листа – «Легенда о Святой Елизавете» и «Христос» как примеров романтической оратории, а также этапных сочинений в творческой эволюции композитора.

Оратория «Христос» занимает одно из центральных мест в творческом наследии Ф. Листа «римского» периода. Положение оратории можно расценить как пограничное и синтезирующее. С одной стороны, оно органично занимает видное место среди духовных произведений, созданием которых композитор был увлечён в поздний период, а с другой, «Христос» всё же претендует на позиции светского сочинения в лучших традициях романтизма. Музыкальный язык демонстрирует, таким образом, стремление композитора к соединению принципов старинной полифонии с выразительными средствами романтического музыкального искусства.

Известно, что в «римский» период творчества Лист тщательно изучал произведения мастеров старинной полифонии – Ж. Дебре, О. Лассо и особенно пристальное внимание уделял музыке Дж. Палестрины. Именно имя Палестрины возникает в ряде произведений Ф. Листа в виде различных посвящений, а также использования цитат; цитаты, в том числе, звучат и в оратории «Христос».

Мировидение Ф. Листа объединяло религиозные и светские тенденции, которые органично сливались в его музыке, отсюда и проистекают те свойства, которые присущи и духовным, и чисто светским произведениям композитора. Тем самым границы между религиозными и нерелигиозными сочинениями Листа оказываются весьма прозрачными. Одни и те же стилистические признаки обнару-

живаются и в его мифологических симфонических поэмах (например, «Орфей», «Прометей»), и в произведениях на христианскую тематику и в оратории «Христос». В самом звучании музыки противоречия между духовными и светскими сочинениями нет: единство этих сфер обеспечивается характерным стилистическим почерком композитора. Тем более парадоксальным является тот факт, что средством, обеспечивающим это единство, оказывается смысловая и драматургическая интерпретация григорианского хора. Целью данной статьи является попытка проследить и обозначить драматургическую функцию нескольких григорианских напевов, к которым композитор обратился при создании оратории «Христос».

Характерной особенностью музыкального языка Листа зрелого и позднего периодов творчества стало обращение к григорианскому напеву, который, наряду с выполнением отчётливой символической функции, становится также основой одного из важнейших композиционных методов композитора – принципа монотематического развития музыкального материала. Музыкальная драматургия оратории «Христос» представляет собой яркий пример работы композитора с григорианскими напевами.

Основу композиции оратории «Христос» составляют 14 номеров – замкнутых эпизодов-фресок, объединённых в три части, последовательно воссоздающие основные этапы и ключевые моменты жизни Христа: I часть «Weinachtsoratorium» («Рождественская оратория») – №1–5; II часть «Nach Ephifania» («После Епифании») – № 6–10; III часть «Passion und Auferstehung» («Страсти и воскресение») – №11–14.

Учитывая грандиозные масштабы произведения, а также количество и разнородность духовных текстов (либретто оратории составляют тексты на латинском языке из Библии, двух Евангелий – от Матфея и Луки, а также католические литургические тексты), важную роль приобретают приёмы, объединяющие композицию в единое органичное целое. Задача композиционного единства и драматургической целостности сочинения решена при помощи и лейтмотивного, и монотематического методов, которые, как известно, характерны для Листа.

В оратории «Христос» функцией лейтмотива наделён напев Рождественского интроита «Rorate coeli» («Кропите небеса свыше») (пример № 1). Данный напев является частью рождественской Мессы в честь пресвятой девы Марии, именуемой «рората». Название мессы происходит от названия песнопения, исполняемого при входе в храм:

Rorate caeli desuper et nubes pluant justum,
aperiatur terra et germinet Salvatorem.
Caeli enarrant gloriam Dei
et opera manuum ejus annuntiat firmamentum.

Впервые напев «Rorate coeli» появляется в оратории Ф. Листа во вступлении в № 1, где звучит практически без изменений в своём оригинальном варианте (пример № 2). Небольшим преобразованиям подвергается ритмическая сторона исходного напева, композитор заостряет начальную секундovou восходящую интонацию с помощью «задержания» на четверть с точкой и восьмую. Напев «Rorate coeli» появляется в каждой из трёх крупных частей оратории практически без изменений, тем самым приобретая черты лейтмотива. Он открывает Вторую часть «После Епифании», где звучит в № 6 «Beati raureges» («Блаженства»), образуя тематический и смысловой контраст последующей «Нагорной проповеди» (№ 7), а также обрамляет финальный № 14 «Rexiitexit», где звучит во Вступлении и Коде, завершая всю ораторию. Таким образом, обрамляя ораторию и создавая интонационную арку, напев «Rorate coeli» выполняет функцию общей репризы и придаёт композиции черты симметрии.

Вторым по драматургической значимости является напев «Angelus», который интонационно предвосхищается в № 1, а в основном варианте дан в № 2. В модифицированном варианте напев появляется в № 5, где «Angelus» узнаётся в новом маршевом варианте с венгерским колоритом, и в № 14, где квинтовые интонации хора «Angelus» можно распознать в теме фуги.

Обращает на себя внимание интонационное сходство избранных композитором напевов «Rorate coeli» и

Пример № 1

Рождественский интроит «Rorate coeli»

Adventní introit

Пример № 2

Ф. Лист. Оратория «Христос», № 1

Andante sostenuto

«Angelus». Оба напева содержат интонацию восходящей квинты, поэтому не всегда возможно указать точное происхождение производных тем. Они оказываются переплетены между собой и

родственны как в интонационном, так и в смысловом отношении. Таким образом, два григорианских напева образуют «сверхтему» всей оратории. Тесные интонационные связи возникают на основе специфического григорианского мелодического склада со свойственным ему единством начальных мотивов. Листовская романтическая моноинтонационность в данном случае переплетается со свойствами григорианского напева.

Помимо лейтмотивной функции, напевы обретают роль импульсов для развития музыкальной ткани сочинения. Характерный для симфонической программной музыки и являющийся знаковым для стиля композитора метод монотематизма своеобразно реализован в вокально-инструментальном жанре.

В обращении с григорианским хоралом Лист применяет следующий способ сочинения: исходный целостный напев разбивается на составляющие интонационные звенья, которые становятся впоследствии основой «конструирования» новых тем и развития музыкальной ткани (пример № 3).

Пример № 3

Ф. Лист. Оратория «Христос», №2

Non lento

SOPRANO I

p An - ge - lus ad Pa - sto - res a - - it!

f An - nun - ti - o ve - bis gau - di - um ma - gnum, *p dolce* qui - a na - tus

pp I.

2 Soli (o Coro)

Hal - le - lu - ja,

26

4 Soli

2 Soli (o Coro)

Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu - ja,

В № 1 второй раздел, следующий за фугато (на теме «Rorate coeli»), буквально соткан из узнаваемых интонаций григорианского напева.

Примеры монотематического метода развития присутствуют и в других номерах оратории. Так, музыкальная ткань № 10 «Вход в Иерусалим» формируется из начальной восьмитактовой темы, которая по своей интонационной структуре сходна с григорианским напевом в уравновешенности восходящего и нисходящего движения, узкой интервалике, ладовой неопределённости. Дальнейшие преобразования данного мотива обретают выраженные жанровые признаки марша, а затем хорала.

Григорианский хорал «Angelus» обрамляет № 2 «Пастораль и явление ангелов», причём звучание хорала воспринимается как знакомое благодаря предвосхищению его в среднем разделе из № 1. На основе тесных интонационных связей и взаимодействий тематизма первых двух номеров, они объединяются в единое развёрнутое вступление к оратории. Примером реализации принципа монотематизма является также № 5 «Die heiligen drei Konige», где основой для жанровых модификаций служит тема напева «Angelus».

Григорианский хорал в оратории Ф. Листа оказывается связан также и с образом Богородицы. В № 12 «Stabat mater dolorosa» из III части оратории, помимо цитирования полного текста средневекового францисканского поэта Якопоне да Тоди, композитор обращается к мелодии гимна анонимного автора «Stabat mater dolorosa» в шестом ладу. Всю музыкальную ткань номера пронизывает лейтмотив, трансформирующаяся в каждом куплете. Характерно, что данный основной мотив, который является цитатой средневекового напева на текст «Stabat mater dolorosa», близок тематическому ядру аналогичного произведения Дж. Палестрины, вероятно использовавшего тот же напев в качестве *cantus firmus* в своей полифонической композиции «Stabat mater» (пример № 4).

Пример № 4 Дж. Палестрина. «Stabat mater»

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The music is in a 2/2 time signature and consists of several measures of music with various note values and rests.

«Stabat mater» в оратории «Христос» – очередной явный знак, отсылающий к искусству «спасителя полифонии в церкви» – оставлен композитором также и в заключительном разделе номера, где Лист цитирует последовательность аккордов из «Stabat Mater» Палестрины.

Ещё одно интонационно-тематическое сходство обнаруживается с темой из № 7 «Pater noster» оратории. В данном случае родство интонаций определяет восходящий мотив в объёме терции. Движение от I к III ступени с последующим возвратом-«заполнением»

является одной из стилистических черт мелодики Палестрины, что неоднократно подчёркивается исследователями. Данную характерную черту Лист применяет и как своего рода «знак Палестрины», а в более широком значении – стилизации мелодики строгого стиля, для которой характерно плавное поступенное движение. Такой принцип использован композитором в упомянутом № 7 из оратории «Христос».

Появление хоралов «Rorate coeli» и «Angelus» в номерах оратории можно наглядно изобразить на схемах:

«Rorate coeli» 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

«Angelus» 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

Таким образом, оба григорианских напева, будучи включёнными в процесс музыкального развития оратории, приобретают функцию «сверхтемы», становясь одним из приёмов создания композиционного и драматургического единства сочинения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев А. К истории европейской музыкальной интонационности. Ч. 2. Григорианский хорал. – М.: Музыка, 2004.
2. Григорианский хорал: науч. тр. / сост. Т. Кюрегян, Ю. Москва; Московская гос. консерватория. – М., 1998. – Сб. 20.
3. Кривеженко В. Трактовка христианских образов в свете религиозно-философских взглядов Ф. Листа (на примере ораторий «Легенда о Святой Елизавете» и «Христос») // Проблемы музыкальной науки. – 2010. – № 2 (7). – С. 70–72.
4. Кривеженко В. Функции словесного текста в ораториях Ф. Листа «Легенда о Святой Елизавете» и «Христос» // Проблемы музыкальной науки. – 2012. – № 1 (10). – С. 236–240.
5. Лист и проблемы синтеза искусств: сб. науч. тр. / сост. Р. Гинзбург; под ред. Т. Веркиной. – Харьков: РА-Каравелла, 2002.
6. Фадеева О. С. Оратория в XIX в. в Германии: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1999.

Горбунова Ольга Павловна

аспирантка кафедры гуманитарных дисциплин
Саратовской государственной консерватории
им. Л. В. Собинова





А. И. ДЕМЧЕНКО, Ю. Г. ФИЛИППОВА
 Саратовская государственная консерватория (академия)
 им. Л. В. Собинова

УДК 792.731

ВОЗВРАЩАЯСЬ К СОВЕТСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КЛАССИКЕ (О БАЛЕТЕ «МЕДНЫЙ ВСАДНИК» Р. М. ГЛИЭРА)

Балет Рейнгольда Морицевича Глиэра «Медный всадник», созданный в 1949 году по одноимённой поэме А.С. Пушкина, содержит в себе массу характерного как с точки зрения бережно-адекватной интерпретации литературного первоисточника, так и в плане неизбежной его актуализации, вызванной запросами соответствующего времени.

Бережность отношения к пушкинской поэме проявляется в сохранении сюжетной канвы и в аналогичной трактовке основных характеров. Адекватность поэтического строя оригинала состоит в убедительной обрисовке атмосферы исторических эпох (начало XVIII века – времена Петра I, первая треть XIX-го – пушкинское время) и в отвечающем стилю великого поэта сочетании примет классики и романтики (к примеру, первое – в воссоздании облика Петербурга и образа Параша, второе – в образе Евгения и передаче драматических коллизий). Кроме того, адекватность первоисточнику сказывается в законченной стройности композиции, строго продуманной драматургии целого и составляющих его частей, безупречной мотивированности сценических ситуаций и положений, высоком мастерстве разработки тематического материала, скрепляемого системой лейтмотивов.

При всём соответствии первоисточнику столь же очевидна и его актуализация. Не может быть сомнений в достаточно непосредственном воздействии на концепцию данного балета со стороны царившего в СССР тех времён тоталитарного режима. Глиэр был в числе вполне «правоверных» представителей советской интеллигенции, всегда отличался полной лояльностью в отношениях с властью, поэтому его нельзя заподозрить в сознательном проведении каких-либо аллюзий, но, будучи большим музыкантом, он не мог чисто интуитивно не спроецировать на пушкинский сюжет своего подспудного восприятия современных ему событий.

Помимо этого общего для всей «сталинской эпохи» отпечатка, нельзя снимать со счетов и естественного воздействия на концепцию балета более локализованного психологического пресса событий только что прошедшей войны с давящим грузом всеобщих бедствий и неисчислимых жертв.

Так на пересечении многослойного исторического прошлого (эпоха петровская – эпоха пушкинская) и актуально переживаемой современности рождалось музыкально-хореографическое повествование о жизни России и драме человека в его столкновении с надличными силами.

* * *

Какой видится жизнь России сквозь призму историзированного сюжета? В балете представлены два исторических слоя: Пётр I, петровская эпоха (начало XVIII века) и пушкинский Петербург (первая треть XIX столетия). У каждого из этих двух драматургических пластов есть своя стержневая линия и соответствующий им народно-жанровый фон.

Пётр и его эпоха представлены в широко развёрнутом Прологе, состоящем из четырёх картин. Образ русского царя-императора преподносится в стабильном качестве, по своему интонационно-гармоническому контуру напоминая гранитный монумент, пришедшую из глубины веков легенду. Ядро характеристики сосредоточено в лейттеме и лейтмотиве Петра (впервые экспонируются в среднем разделе № 1).

В лейттеме музыка передаёт ощущение силы, незаурядности природы. Впечатление величавого спокойствия, уверенности сочетается с чертами деятельной, активной настроенности. Благородство тона подчёркнуто присутствием неоклассического оттенка (в этом отношении особенно примечательно задержание в заключительном кадансе). Сопрежение всего отмеченного выше базируется на элементах канта, гимна и завуалированной маршевости.

Лейтмотив Петра (в № 1 это середина портрета-характеристики) основан уже не на широких мелодических линиях, а на сцеплении кратких фраз. Это дробное композиционное построение соответствует раскрытию решительного, воинственного духа, свойственного монарху-реформатору, а героическая окрашенность лейтмотива поддержана ведущей ролью пунктирных ритмов.

Упомянутая стабильность рассмотренного тематизма состоит в заведомой неизменности его проведений, которые варьируются практически только тональным расцвечиванием (к примеру, после *E dur* в № 1 – *D dur* в № 2, *Ges dur* в № 9, *F dur* в № 12 и т. д.).

Косвенно Пётр и его деяния охарактеризованы рядом тематических построений, которые также объединены чертами величавой гимничности. Два важнейшие из них впервые появляются в № 2: торжественный кант-виват как конкретный жанровый штрих петровской эпохи (с точно подмеченными оттенками бодрости, упругой динамичности и некоторой прямолинейности) и ликующие фанфары с их декоративным блеском (в том числе благодаря красочному сопоставлению тоники с альтерированной DD) – то и другое по-разному акцентирует действенный, утверждающий и победоносный настрой петровского времени.

Наконец, безусловно связана с образом величайшего из русских царей музыка, прославляющая его детище, «Петра творенье» – Санкт-Петербург (она переключается с тематизмом Петра и интонационно). С необычайной полновесностью, во всю свою могучую ширь эта музыка «декларируется» в № 13. По достоинству знаменитая, она в полной мере соответствует авторскому обозначению «Гимн великому городу».

Следует признать, что данный номер является, пожалуй, лучшим из образцов гимнической музыки, когда-либо созданных в сфере академического искусства. И дело не только в её само собой разумеющейся торжественности, величественности, подчеркнутой значительности образа. В высшей степени облагораживает его строгость, серьёзность, ощутимо суровая окраска. Особую возвышенность ему придают вневременные очертания.

Но, будучи знаком вечного, «Гимн великому городу» остаётся в пространстве России. Национально-русское даёт знать о себе в эпической неспешности движения и широких линиях опорного баса, в сочетании богатырски-былинного начала с идущей изнутри задушевностью, теплотой интонирования, а также в характерных ладовых штрихах, подобных отклонению в тональность III степени.

Бытовой фон петровской эпохи очерчен в двух дивертисментах Пролога, стилизованных под музыку XVIII века. В первом из них удалые лубочно-русские пляски (№ 3, 5) выступают в контрасте с

танцами иноземных гостей (№ 4), выдержанными в ритмах лендлера, поданного в комичных, несколько пародийных тонах. Дивертисмент 4-й картины воспроизводит атмосферу этикета и церемоний петровских «ассамблей», в том числе в опоре на своеобразное сочетание особенностей российского канта и западноевропейского менуэта.

Пушкинская эпоха обрисована композитором в совершенно ином ключе. Она прежде всего соотносится с миром лирических героев. Их образы развиваются во многом совместно, в непосредственном сопряжении, даже исходная экспозиция каждого из них даётся в соседних номерах с соответствующими обозначениями: № 18 «Евгений», № 19 «Параша».

Фигура Евгения обрисована в сугубо романтических тонах и очень разнопланово. Сразу же обращает на себя внимание овевающий её онегинский дух – в соответствии с определёнными сторонами главного героя не только пушкинского романа, но и «лирических сцен» Чайковского. Черты светской непринуждённости соседствуют с искренностью выражения эмоций, мечтательность и задумчивость – с пылкостью натуры (передаётся в том числе цепочками задержаний), нагнетания взволнованной восторженности – с неожиданными срывами в сумрачную меланхолию.

Сказанное дополняется наплывами рефлексии и смутных, неопределённых поэтических настроений (нервная пульсация ритма и зыбкость полиметрической фактуры, интенсивная хроматизация, что вызывает обильную альтерацию тонов). Так раскрывается сложная, напряжённая внутренняя жизнь интеллигентной натуры с её впечатлительностью – натуры, не лишённой определённых амбиций и заглавной горделивости.

Облик возлюбленной Евгения отличается кардинально, и прежде всего цельностью, простодушием, мягкостью, покойностью, покоряющей женственностью. В музыке ярко запечатлено представление о русской девичьей красоте во всём её обаянии. И если лейттема Евгения построена на развёртывании краткого мотива, то лейттема Параша – это широкий лироэпический распев песенного склада с закруглённостью линий и плавностью ритма, идущего от завуалированной вальсовости. В характерное для этой героини состояние трогательной идиличности временами привносится оттенок ласковой неги, истома.

При всём различии характеров главных персонажей их сближает душевность и одухотворённость, полнота лирического чувства и его проникновенность, а также способность к эмоциональному порыву с чертами не только экспрессии, но и экстагичности. И в отличие от образа Петра, их характеристики мобильны, даны в движении, развитии, изменении, они наполняются всё новыми гранями

и смысловыми оттенками (композитор с завидной изобретательностью преобразует исходный тематизм, трансформируя его в иные мотивно-тематические образования).

Народно-жанровый фон пушкинской эпохи выдержан, в сравнении с петровским временем Пролога, также в другом стиле. Лирическая линия Евгения и Параша в I действии вписывается в бытовые сцены Петербурга, а во II акте – в пасторальную обстановку городского предместья. В первом дивертисменте разнохарактерных номеров ведущее место занимает № 15 («На Сенатской площади»), где пестрота, шум, сумятица и нестройное многоголосие нарядной городской толпы передаётся посредством нарочитой хаотичности как композиционной структуры, так и тонального плана (обилие модуляций, создающих настоящий калейдоскоп тональностей).

Точно так же и в танцевальной сюите из II действия наиболее важным оказывается первый из номеров (№ 22 «Хоровод»), где Параша со своим девическим окружением обрисована мягкими, плавными, распевными линиями, в самых тёплых и нежных тонах (симптоматична определяющая роль струнных).

При всём ярко выраженном русском национальном колорите этих сцен, следует признать их умилительно-идиллическое наклонение, их некую идеализированность и академизированную «причёсанность». К примеру, используя в № 25 («Танец матери Параша») мелодию песни «Вдоль по Питерской», Глиэр трактует её ухарский напев очень мягко, сглаженно – таков контраст к интерпретации того же материала в балете Стравинского «Петрушка», написанном за четыре десятилетия до «Медного всадника».

Другой акцент рассматриваемого произведения состоял в существенной значимости того эстетического феномена, который можно обозначить через понятие *сентиментальный гуманизм*, что ощутило затронуло как жанровую, так и лирическую сферу балета. Имеется в виду подчеркнутая душевность, благодная размягчённость и опять-таки идиллическая умиленность целого ряда эпизодов, чаще всего связанных с фигурой Параша (с соответствующей опорой на романсные интонации и оркестровое «сладкозвучие»).

Итак, на большом протяжении музыкально-хореографического повествования безусловно господствуют образы, полные жизни и света, вплоть до идиллического любования столь милой сердцу автора картины мира и благодати бытия. Из этой картины постепенно вырастает история трагически оборвавшейся любви.

Именно постепенно, поскольку «сигналы» предстоящего бедствия слушатель может почувствовать задолго до возникновения драматических коллизий.

Уже в исходной экспозиции главного героя намечены те неожиданные психологические «срывы» в рефлексию и меланхолию, по которым нетрудно предугадать его потенциальную склонность к возмужно неадекватным реакциям на воздействия извне. И далее по ходу действия мало-помалу вкрадываются разного рода предчувствия.

Очень показателен в этом отношении № 28 («Свидание»), где страстно-порывистая кульминация окрашивается оттенком страдания, а распевная лейттема Параша звучит фрагментарно и элегично (впервые в миноре), приобретая черты смятения и тревожной взволнованности, и в прорывах лирической экзатичности содержится легко прочитаемый намёк на то, что это *последнее* свидание. Кроме того, в средний эпизод данной сцены вляется грозная тема Петра – Медного всадника, что привносит не просто тревожную, но даже пугающую ноту.

Этот акцент был заложен ещё в начальной точке соприкосновения героев балета и знаменитого памятника. Имеется в виду № 21 («Рассказ Евгения о делах Петра»). В окружении светлых по колориту сцен слушателя не может не насторожить возникающая здесь тревожность ощущений. Она никак не оправдывается внешней торжественностью момента (Евгений, как во всех отношениях осведомлённый горожанин, разъясняет несведущей девушке из предместья величие деяний столетней давности).

Лейтмотив Петра при всей импозантности очертаний неожиданно предстаёт как грозно-внеличная, наступательная в своей сути, неумолимая и открыто злобная данность. Примечательна и реакция Параша: её лейттема подаётся в сильнейшей трансформации, напоминая драматические страницы музыки Чайковского. Так заранее программируется заведомая обречённость лирических героев.

Эта запрограммированная обречённость поэтапно реализуется в большой череде сцен с их неуклонно проведённой драматизацией, что начинается уже в конце II действия (№ 33 «Расставание» и № 34 «Предчувствие»). Последовательное нагнетание экспрессии без каких-либо отстранений продвигается в III и IV актах от предчувствий беды (№ 35–36) через осознание происшедшего (№ 42–43 с характерными названиями «Танец отчаяния» и «Сцена сумасшествия») к неотвратимой гибели (№ 45 «Кумир на бронзовом коне» и № 46 «Бег Евгения»).

На всём этом протяжении в сгущающейся мрачной, гнетущей атмосфере происходит нагнетание катастрофичности. Фатальные предзнаменования, патетические взывания, боль, отчаяние, фигура человека, изнемогающего под бременем невыразимых страданий и необратимых психических потрясений, – всё это передаётся путём кардинальной трансформации тематизма обоих героев.

Композитор находит новые и новые резервы всё более динамичной и обострённо драматичной разработки лейтматериала. Нарастает бурное движение, выдержанное в характере *agitato*, усиливается значимость тех мотивов, которые фиксируются как навязчивая идея. Один из ключевых приёмов состоит в том, что, начиная с № 43 и до конца, основная тема Евгения звучит в *обращении*: мир в его представлении *перевернулся*. После судорожной моторики, так отличающей музыку этих сцен, история померкшего сознания закономерно завершается погребальными ритмами в предельно «чёрной» тональности *ces moll*.

Свою зловещую роль в происходящей губельной эволюции играет образ Петра. В его тематизме с самого начала (середина № 1) акцентируется властная императивность. Эта скрытая потенция разворачивается во всю мощь с того момента, когда Евгений, считая его виновником гибели Параша, посылает ему проклятья. Соответственно – тематизм Медного всадника пронизывает сцены развязки, каждый раз возникая мощной, величественной, давящей глыбой, неумолимо настигая жертву. Контрапунктом к этой плакатно очерченной звуковой глыбе проводится лейтмотив Евгения, модифицированный в плоскость эмоций нервной дрожи, испуга, страха, а затем «гибнущий» под тяжёлой дланью роковой десницы в волнах жестокого жизненного водоворота.

Именно *водоворота*, поскольку, помимо психологических воздействий, в судьбу героев вторгается и фактор пейзажно-географический. Он заявляет о себе изначально, в № 1 (Вступление). Это образ Невы, всечасно грозящей бедствием наводнений. Её мотив-символ изобразительного склада, основанный на хроматической цепочке секстаккордов, до поры до времени олицетворяет облик спокойной, но сумрачной стихии, предстающей как замкнутый в себе исполин, наделённый потенцией затаённой, фатальной угрозы.

Эта угроза с нарастающей активностью заявляет о себе с конца II акта (Нева начинает выходить из берегов), в следующем действии становится внутренней пружиной происходящего и во всём своём зловещем величии предстаёт в № 39 («Наводнение»). Здесь грозное бушевание водной стихии достигает апогея. Изложение основного мотива доводится до абсолютной хроматизации, чем своеобразно передаётся её беспощадность, мрачная неумолимость.

Человеческая судьба, подобно песчинке, бесильно бьющаяся и мечущаяся в тисках этой пучины, в конце концов оказывается безвозвратно захлестнутой циклопической волной. Эта ситуация обрисована «осколками» темы Параша, которые воспринимаются как тоскливо-смятенные взывания, а на кульминации – как крик отчаяния.

* * *

За историзированной событийной канвой балета «Медный всадник» незримо, но вместе с тем вполне отчётливо вставали реалии актуально переживаемого этапа второй половины 1940-х годов и шире – «сталинской эпохи» в целом. Композитору удалось (по всей видимости, чисто интуитивно) со всей остротой раскрыть драму личного, индивидуального в его столкновении с надличным, всеобщим.

Лирическая пара, раздавленная всемогуществом обстоятельств – это только внешняя оболочка сюжета. Его глубинная суть состоит в воссоздании характерного для отечественной действительности середины XX столетия безусловного господства идеи государственности, идиллически-прекраснодушной в нейтральных ситуациях (досуг, празднество, лиро-эпика) и угрожающе-деспотической в случаях несогласия, противления, конфликта.

Образ Невы олицетворяет собой мрачную, тяжёлую, давящую стихию, поглощающую индивидуально-личное, и в этой фатальной громаде, нависающей над человеческим существованием, без особого труда угадывается лик тоталитаризма. Образ Петра становится носителем идеи государственности, в его обрисовке композитором чувствуется преклонение перед крупной исторической личностью, наделённой миссией ниспосылать императивы (здесь просматривается мифологизированная фигура «вождя народов»).

За этими сущностями стоит торжествующая сила всеобщего, поток которого «смывает» индивидуальное настолько, что от происшедшей личной драмы не остаётся даже следа. Её совершенно перекрывает течение всенародного бытия, так корреспондирующего поразительному жизнелюбию 1930–1950-х годов, и триумфальное утверждение некой «вечной истины» (увенчано заключительным *Maestoso* музыки «Гимна великому городу»).

Соответствие господствующей мировоззренческой парадигме явлено со всей очевидностью и по всевозможным параметрам. Сходную концепцию находим в Шестой симфонии Прокофьева, написанной несколько раньше (1947). Естественно, это произведение, в согласии с жанром, выдержано в обобщённом, а не сюжетно-повествовательном ключе.

Кроме того, прокофьевскую симфонию отличает отчётливо современный интонационный абрис, в то время как музыка балета Глиэра во всём отвечала возобладавшей тогда установке на приверженность традициям. Стилиевые истоки «Медного всадника» ограничиваются в основном почерпнутым в искусстве рубежа XX века: поздние Чайковский и Римский-Корсаков, а также Рахманинов и отчасти Скрябин, но более всего Глазунов.

Вообще свойственное отечественной музыке этого времени тяготение к такому качеству, как

классичность (ориентация на дух и принципы классики) вылилось в творчестве Глиэра в то, что именуется традиционализмом. В данном случае это проявилось в прямом родстве с позднеклассической культурой в целом и с балетной культурой рубежа XX столетия, в частности (явные связи с поэтикой балетов Чайковского и Глазунова).

Классичность сказывается в общем благородстве художественного высказывания и в превосходном владении всеми компонентами композиторского письма. Впечатляющая рельефность звукового материала обеспечивается благодаря опоре на выразительную, пластичную мелодику. Присоединим к этому ясность гармонического языка и классическую стройность форм. Безупречно выстроена драматургия балета – здесь всё логично, взаимосвязано, демонстрирует выдающееся мастерство симфонического развития (использование системы лейтмотивов, разработка тематизма).

Крен в традиционность наиболее ощутим в чисто танцевальных номерах (к примеру, в № 28 «Большой вальс»). В остальном мы имеем дело с вполне приемлемой адаптацией поздней русской музыкальной классики к художественным запросам середины XX века. В качестве аналога этому особому глиэровскому стилевому сплаву можно привести Двадцать седьмую симфонию Мясковского (тот же 1949 год), которую справедливо относят к истинно классическим партитурам.

В «букете» характерных примет времени, отличающих балет «Медный всадник», возможно, наиболее отчётливым следует признать то, что для отечественного музыкального искусства он стал са-

мым значительным памятником того стиля, который получил наименование *ампир* (с добавлением – *послевоенный*, или *сталинский*, как известно, наиболее ярко заявивший о себе в архитектуре).

У Глиэра это сказалось в эпической трактовке сферы государственно-исторического, которая обрела черты особой весомости, полноты, «изобильности» и фундаментальности. Величественно-монументальный лик данного звукового «сооружения» базируется на великолепии мелоса, гармонии и оркестровки, на чрезвычайной насыщенной фактуре и на выверенной симметричности архитектоники.

Ампир даёт свои проекции и на сферу лирических образов, которой в ряде случаев присущи балетная пышность, декоративная роскошь, красочные аккордовые «гирлянды», подчёркнутая импозантность вальсовых эпизодов («Большой вальс», «Вальс-кода»).

Квинтэссенцией ампира становится, конечно же, «Гимн великому городу». В его величавой стати, торжественной размерности и внушительности заложено неизмеримо большее, нежели прославление единичного населённого пункта. Через исключительную репрезентативность выражены триумф «сталинской эпохи» на её завершающем витке и горделивая мощь великой державы, только что одержавшей победу в войне, самой страшной за всю историю человечества.

Именно Глиэру было суждено дать лучшую музыкальную эмблему всего этого в академическом искусстве, в известной мере обобщив то, что развивалось в песенном гимническом эпосе И. Дунаевского, А. Александрова.

Демченко Александр Иванович

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

Филиппова Юлия Геннадьевна

преподаватель кафедры народного пения
и этномузыкологии
Саратовской государственной консерватории
им. Л. В. Собинова





Г. А. ДЕМЕШКО

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

УДК 78.03:781.7

ВАРИАНТНОСТЬ КАК ФЕНОМЕН МУЗЫКАЛЬНОЙ ПРАКТИКИ XX ВЕКА

Вариантность, вариантное формообразование занимают особое место в музыке. Масштаб и всепроникаемость этого явления поистине безграничны. Однако история вхождения вариантности в академическую практику и её судьба по-своему уникальны в музыке XX века.

Одним из источников проникновения вариантности в профессиональную музыку является фольклор. Именно здесь, в живой связи с мифологическим мышлением и древнейшими видами формотворчества вариантность предстаёт в своём наиболее чистом виде. Дорефлективный тип целостного, эмоционально-интуитивного постижения мира, единство микро- и макрокосмоса воплотились в главном (онтологическом) свойстве вариантности: элементами схватывается целое, совокупностью модальностей – закономерное.

Канон (объективный закон, архетип, образец) и вариантыные способы его воспроизведения – главный принцип устного народного творчества. Каждое исполнение в рамках такого тандема всегда креативно, контактно и вместе с тем окончательно, осуществляется без текстового посредника, но с интуитивной опорой на некий исходный «пра-текст»¹.

Эта естественная среда существования вариантности скорее диссонирует, нежели согласуется с закономерностями профессионального музыкального творчества:

– коллективной модели мира опусная культура противопоставляет опыт личностного мировосприятия, запечатлённый в жанрово-языковой системе музыкального искусства;

– принципу устного, вариативного воспроизведения канона – текстово фиксируемую художественную идею;

– мнемонической эмоциональной памяти коллектива – категориальный опыт субъективного восприятия, воспитанного на письменной традиции.

Отсюда – ситуация приспособления, перманентной дискуссии вариантности с принципами клас-

сического формообразования, с закономерностями эстетически ориентированного музыкального языка в целом. XX век заново обнажил древнейшие истоки вариантности, уходящие в дотематические пласты музыки. Доказательство тому – мощный вектор современного композиторского творчества, его новое, недоступное прошлым стилям сближение с архаикой. И всё чаще канон традиционной культуры проникает в современную систему авторского языка, перестраивая его «синтаксис» и «грамматику».

Особое значение вариантности в XX веке заключается не в её возникновении «вдруг»² и даже не в самом появлении некой мощной страги объединяемых ею музыкальных форм. Свообразной вывеской вариантности в XX–XXI веках становятся, во-первых, иные способы сотрудничества композитора с одним из древнейших видов формотворчества, дающие на выходе новый, порой, неожиданный результат; во-вторых – её территориально размытое, но тотальное воздействие на область современной опусной музыки.

В. Екимовский ещё в конце 90-х годов как-то назвал комплекс черт, присущих творчеству некоторых представителей современной академической музыки, «неклассическим минимализмом»³. Но если, по словам автора, «истинные минималисты *сочиняют формулу* – и понеслось!...» (речь идёт об ограничении процесса творчества лишь нахождением соответствующего ритмического «паттерна»), то А. Пярт, А. Кнайфель, В. Мартынов и другие композиторы XX века *сочиняют именно музыку*, а не «формулу». Затронутая В. Екимовским проблема, по-видимому, может быть спроецирована на весьма широкий круг явлений нынешней музыкальной практики. В этом смысле можно говорить не только о «неклассической минимализме», но и о «неклассических» же (свободно, вариативно используемых): пуантилизме, додекафонии, сонорике, ритмических рядах и сериях и т. д. Новая техника или стиль письма в этом случае – сво-

его рода конститутивная матрица («тема»), способ же её функционирования в индивидуально-авторской стилиевой системе – *вариантная обработка*.

В отличие от близкого понятия «вариации на стиль», *тема* и *вариант* оказываются здесь практически неразделимы. Нередко художественный результат такого рода «варьирования» противоположен возможностям самой «темы». Например, минималистские процессы в их чистом виде («тема») предельно остранены, объективны, пантеистически гармоничны. Но в различных вариантах академической интерпретации это не всегда так. В этом смысле показательна музыка Г. Уствольской, минималистски скупая в комплексе исходных формообразующих средств. Но эта простота – лишь внешняя сторона медали, ибо в катастрофических по силе воздействия кульминациях она нередко оборачивается «узостью лазерного луча, прошивающего металл» (Т. Черденченко). А поскольку энергетический вольтаж длительно скандируемых «паттернов» у Г. Уствольской невероятно высок, ни о каком минимализме и «природной» сгармонизованности не может быть и речи. Перед слушателем раскрывается нечто совсем иное: крайне напряжённая, балансирующая на пределе людских возможностей устремлённость к личностному абсолюту.

Выделим один из базовых тезисов статьи: *вариантность в музыке отражает неклассическую природу современного художественного мышления*, в основе которого – «...отказ от посылки существования некоторого предустановленного мира с готовыми законами и сущностями» [4, с. 69]. Отсюда – столь органичный и всепроникающий характер вхождения данного феномена в культурный контекст XX–XXI веков.

В продолжение этой мысли выскажем и ещё одну важную, как нам кажется, гипотезу: если предшествующая опусная культура (главным образом, её гомофонная традиция) создавала на основе вариантности некий вторичный продукт, своего рода вариантную логику «под себя», то сегодня перед нами процесс, в чём-то «зеркальный» описанному. Контурно его можно обозначить так: вариантность всё более адаптирует, подчиняет себе современное композиторское творчество, ибо едва ли не каждый новый опус-продукт так или иначе мимикрирует под «креативность», «устность», вариативную открытость.

Попробуем развить эту мысль несколько подробнее. Не секрет, что современная теория вариантности складывается из аксиоматической установки на «первичность» тематизма, на модель: *тема – вариант*, в рамках которой последний *произведен* от темы. При этом вариантность, с одной стороны, и вариационность, с другой, – рассматриваются в одном смысловом ряду, как *различные способы отношения к теме*, к сохранению и изменению тех или иных её параметров. Для вариантности это – специфический алго-

ритм изменяемого – неизменного, в рамках которого свободные величины обновляемости всегда сбалансированы величинами сохранности материала. В отличие от вариационности, здесь, как правило, акцентируется большая независимость, равнозначность варианта (в сравнении с вариацией) по отношению к теме⁴. И в ряде образцов новейшей музыкальной практики это действительно так, ибо опусная музыка XX–XXI веков продолжает выстраивать вариантную логику «под себя», с опорой на классическую традицию, где тема фигурирует априори.

Вместе с тем исконно вариантная (фольклорная) модель, как мы уже отмечали, была ориентирована на всю совокупность модальностей (!), обнаруживала и воспроизводила инвариант (канон, архетип) в качественно иной, интровертированной плоскости: *варианты – инвариант*. Более всего к этой модели устремлены поисковые векторы новой «рукотворной» вариантности, опирающиеся на: 1) организацию свободно модернизируемого контрапунктического пространства (вариантно-остинатные, -канонические, -гетерофонные формы) и собственно-контрапунктических техник (вариантно-подвижной, вариантно-обратимый, вариантно-умножаемый и т. д. контрапункты); 2) вариантную интерпретацию новых композиторских техник («неклассический» минимализм, пуантилизм и т. п.); 3) опыт переосмысления древнейших моделей вариантности в опусах, представляющих линию новейшего фольклоризма.

Отчётливое стремление музыки XX века создавать произведение не в системе «эстетического языка», а на иной, альтернативной европейской традиции, лад заново вскрывает и суть различия между вариационностью и вариантностью: изначальное несходство глубинных механизмов их функционирования. В одном случае это импульсирующая процесс формообразования *тема* и соответствующая этой логике его классическая модель: «рельеф – фон», «центр – периферия», «экспонирование – развитие». В другом случае перед нами переменная (неклассическая) модель, где каждый момент развёртывания – точка «транзита» и вместе с тем центр; это модель, где важен весь процесс, «излучающий» *инвариант*, непрерывно формирующий представление о нём и т. д.

Свойственные вариантности функциональная переменность, принцип прорастания, свобода выбора и постепенность изменений легли в основу полифонической стратегии развёртывания формы. Через «врата» полифонии, образно говоря, осуществляется и вход вариантности в профессиональную культуру⁵.

Вместе с тем в рамках композиторского творчества вариантность – при всех своих мутациях – апеллирует, вероятно, к нескольким базовым моделям устного формотворчества, обозначенных И. Земцов-

ским. Одна из них связана с древнейшими системами «мелопеи» псалмодического и формульного типа и отражает континуальность как синкретичность архаического сознания. «Тематического мелоса как такового, – отмечает он, – в данной группе фольклорных форм ещё нет. Развития – тоже»⁶. Таким образом, вариантность здесь предстаёт как единственный способ обнаружения, очерчивания устойчивых ладоинтонационных попевок и формул, просвечивающих в сквозной линии развёртывания.

Другие архаические модели восходят к собственно мелодическим формам фольклорного творчества. Первая из них – это мелострофы, базирующиеся на вероятностной комбинаторике попевок. Вторая – представляет формы «мелострофы лирических песен ... без композиционно вычлененного тезиса ... основанные не столько на “развитии”, сколько на “развёртывании”» [3, с. 95]. Наконец, третья – уже демонстрирует формы, основанные на развитии «интонационного тезиса» (лирика типа русской протяжной песни, своеобразный музыкально-песенный симфонизм, тип музыкально-композиционной “тоники”...)» [там же]. Функция вариантности здесь – допевание, всё новое и новое продолжение исходного тезиса, сообщающее индивидуальный облик каждой лирической мелострофе.

Близкий к фольклорной вариантности тип развёртывания (в том числе и «вне композиционно вычлененного тезиса» – ядра, «темы») реализуется в барочных, а затем и в современных моделях полифонического формообразования. В отличие от «направленного развития», он представляет собой нерасчленённое, открытое, тематически не маркируемое движение и соответствующую ему концепцию музыкального времени⁷, близкую, с одной стороны, устной традиции, а с другой, – старинным контрапунктическим формам «длящегося пребывания». В отличие от хронотопа структурирования, логика развёртывания здесь опирается на многопланово *варьируемый повтор* и, таким образом, оказывается наиболее органичной средой для вариантного формообразования.

Сошлёмся на любопытный пример – тему фуги из II части Симфонии псалмов И. Стравинского. На первый взгляд, она должна находиться вне зоны вариантного императива, так как сама органика постулирующей темы (ядро-развёртывание), равно как и вся логика фуги, изначально «завязаны» на алгоритм: тема – её многократные имитационные проведения (развитие). Однако формульно-попевочная основа внутритематического варьирования, разнообразные приёмы работы с мотивами (в основном акцентно-ритмической), столь характерные для стиля И. Стравинского периода «русских балетов», придают этой теме весьма необычный, словно «зависающий» во времени («длящееся пребывание»), ревербирующий характер.

Возникает ощущение, что всё многообразие её осциллирующих мотивных вариантов необходимо композитору для того, чтобы крупным планом высветить некий интонационный «унисон» – основное ядро темы (а точнее, её инвариант). Или иначе: вся эта длинная тема – своего рода цепь его перманентных гетерофонных ответвлений и нащупываний⁸.

Не менее показательны в этом смысле и пьесы Бартока из цикла «Микрокосмос», в том числе – небольшая пьеса под названием «Homage a J.S.B.», выращенная из фактурной формулы первого такта. На протяжении всего развёртывания сохраняется и заданный ею склад, и комплементарно поддерживаемое движение восьмыми, и квинтовый диапазон миксодиатонического лада *e* с переменной терцией *g – gis*. Детализация контурно очерченных в «заглавии» пьесы параметров на всём её композиционном пространстве напоминает характерный для этнофора принцип «элементами схватывается целое». Как и в фольклоре, здесь реализуется образ нелинейного времени. Архаическое скандирование фигурируемых ячеек мелоса в узком звуковом пространстве, его выявление и осваивание «... напоминает сразу два архаичных феномена: в области хореографии – “топтание” в хороводе ... в области языка – “развёртывание в перекомбинациях одного и того же фонетического комплекса”, своего рода “словесная пляска на месте”» [там же, с. 96].

Чем теснее в процессе исторического развития сталкиваются вариантность и опускающая (особенно, гомофонная) культура, тем всё дальше первая уходит от своих фольклорных праистоков, приспособляясь к инородной формотворческой среде. Но одновременно трансформируется и эта, последняя, погружая слушателя в непривычный для академической традиции звуковременный процесс.

Пространство, в рамках которого вариантность выполняет функцию своеобразного посредника между устной и письменной формотворческими традициями, можно условно демаркировать следующими «величинами»:

Контонация	–	Интонация
Инвариант (канон)	–	Тема
Повтор	–	Контраст
Развёртывание	–	Разработка
Полифония	–	Гомофония

Мелодическая природа вариантности, уже в пределах фольклорной лирики сталкивая её с разнообразными интонационными молекулами народно-песенного «тела», предполагает внутреннее психологическое отношение к произносимому. В профессиональной музыкальной практике *интонация*, вся система интонирования ещё в большей степени оказываются связаны, во-первых, с особым эстетическим качеством звуковысотной линии, а во-вторых – с тематически артикулируемыми формами интонирования. Это позволяет говорить, прежде

всего, о близости этой системы обобщаемому через музыкальный язык опыту личностного переживания мира (гомофония). *Контнация*⁹ же, напротив, предполагает нечто иное, ибо объект здесь не рефлексирован, а рассматривается множеством субъектов с различных позиций. Эти позиции сосуществуют, они даны в сопорции и равно важны. Близость этой системы коллективной модели мировосприятия (мифотворчество) делает её наиболее органичной для вариантного формотворчества. В профессиональной практике XX–XXI веков контонирование сродни гетерофонии и полифоническому типу музыкального мышления.

Позднее «гетерофонирование» (отпочковывание нового, укрепляющего представление о едином, инвариантном) как главный механизм вариантной генеалогии заявляет о себе на различных масштабных уровнях вариантной формы. И чем крупнее её художественное задание, тем сложнее и разветвлённое представлена в ней сама вариантная структура. Как правило, она включает в себя не менее трёх уровней организации вариантных процессов: микро-, мидио- и макроуровень (по В. Холоповой). К середине XX века вариантные формы впервые предстают как системы с многоуровневой и мобильной организацией композиционных процессов, способные выполнять сложнейшие концепционные задачи (крупные жанры в творчестве Д. Шостаковича, Б. Тищенко, Б. Чайковского, А. Шнитке и т. д.). Названные возможности являются результатом накопления и усвоения ими свойств, изначально вариантности не присущих. Вместе с тем в генетической «памяти» этих модернизированных инструментальных «тяжеловесов» по-прежнему сохраняется их древнейший фольклорный код и преемственная связь с барочной традицией. Но, пожалуй, самая яркая сфера действия вариантности в XX веке – *неофольклоризм*. Способы воспроизведения канона, характерные для устной музыкально-исполнительской традиции, проникают в обиход академической музыки уже в начале столетия. И это отнюдь не наивный фольклоризм предшествующего столетия, а некий новый баланс архаически-ритуального и современного, нашедший своё наиболее яркое воплощение в «язычестве» И. Стравинского, «варваризмах» Б. Бартока и С. Прокофьева («модернизированная архаика»).

С 70-х годов XX века на авансцену выдвигаются образцы нового примитива, связанного с воспроизведением архаических терпкостей и угловатостей («новейший фольклоризм» – Т. Чередниченко)¹⁰. Как и в фольклоре, здесь реализуется образ «остановленного» времени. «Его принцип, – точно констатирует автор, – пространственная координация точек звуко-ряда. Мелодии важно в любом порядке набрать обязательные звуколукусы, постепенно “вытоптав”, “оживив” звуковое пространство, – пройдя ограниченный звукообъём всеми возможными маршрутами. Повто-

рение мелодических оборотов поэтому сочетается с калейдоскопической комбинаторикой. Одни и те же элементы складываются в новые порядки, которые, однако, никуда не продвигают, но только укореняют музыкальное время в раз и навсегда очерченном пространстве. Происходит вращение времени в неизменно-прочную звукопочву» [5, с. 549].

Иная грань этого направления – сакрализация авторского творчества, тенденция к персонально окрашенным формам «неоканонизма» (в том числе – на основе деиндивидуализации тематизма, монодраматургии, минимализма и т. д.). Новое на этом этапе – дальнейшая модернизация почвенных «варваризмов» и «этнографизмов» и вместе с тем тенденция выдвинуть авторскую систему норм, претендующих на «народную» всеобщность. Пересечённость новейших авторских опусов с увлечениями рок-музыкой, неевропейскими культово-церемониальными традициями, тем же минимализмом заметно смещает акцент этой волны фольклоризма в сторону «архаизированного модерна».

Итак, музыкальные инновации XX–XXI веков ярче всего проявились в альтернативе классическому (тонально-тематическому) формообразованию. *Авангардные техники* – один из наиболее дерзких вызовов по отношению к тематизму (Веберн – «я могу писать и без темы, которую заменяет серия...», Шёнберг – о возможности атематической сонатности и т. д.).

Другой, более опосредованный вызов – тотальное проникновение *вариантности* в опусную традицию, взрывающее её монотекстуальную основу и в своём пределе обрисовывающее особое, «письменно-устное» направление в современной академической музыке. Девальвация индивидуально-авторского начала и усиление модальных, импровизационных свойств этой музыки способствуют эффекту её непосредственного, сиюминутного («да!»)-хронотоп, момент-форма, драматургия пребывания) рождения, инициируемого усилиями всех исполнителей.

О несходстве моделей: «тема – вариации» и «варианты – инвариант» говорилось выше. Логическим пределом встречного движения вариантности и академического творчества в музыке XX века становится, с одной стороны, «тематизация» варианта и его способность заменять тему в известных условиях, а с другой, – размывание посредством вариативной «текучести» атрибутивных признаков музыкальной темы, уподобляемой фольклорному первообразу – внетекстовому тематизму, «просвечивающему» во всех вариантах его воплощения¹¹.

Процессы, происходящие в области современного композиторского творчества, далеко не завершены. Но рассмотренный нами феномен свидетельствует об одной его весьма характерной тенденции: интровертированном характере взаимодействия академической музыки и праобраза устного вариантного формотворчества.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Этот принцип и в наши дни сохраняется в некоторых образцах традиционной музыки. Как и в древних музыкальных обрядах, архетип в них, как правило, представлен *первоформами* ладовых опор и простейших ритмодвижений, символизирующих труд или ритуальный танец.

² Напомним, что вариантность, наряду с вариационностью, была естественной средой проживания музыкальной материи во всех стилевых системах прошлого.

³ В том числе композитор имел в виду и собственный «минималистический опус» – «В созвездии Гончих псов» для трёх флейт.

⁴ Общие закономерности вариантности, выявленные Л. Мазелем, И. Лаврентьевой, Л. Дьячковой, Е. Ручьевской и другими авторами кратко суммирует Б. Бергинер в своей статье, посвящённой творчеству Б. Бартока [2, с. 160]: 1) в вариантной форме явления должны быть родственными; 2) варианты обладают равноценностью по отношению к исходному явлению (все производные явления не подчинены начальным, а равнозначны им); 3) вариант структурно не нормирован.

⁵ Поэтому блок «вариантность – неклассичность» логично дополнить ещё одним звеном: *полифоничность* (с соответствующей более полной конфигурацией самого блока: «вариантность – неклассичность – полифоничность»).

⁶ И. Земцовский, наряду с псалмодическим типом, вслед за Асафьевым, относит его к миру «образной речитации» [3, с. 95–97].

⁷ По словам М. Бахтина, «всякое вступление в сферу смыслов совершается только через ворота хронотопов» [1, с. 406].

⁸ Отметим, что и на уровне проведений тематизм этой двойной фуги продолжает постоянно меняться, «вибрировать».

⁹ Интонация – от лат. *intonare* (*in* – в, внутрь; *tonare* – произносить) – система напряжений, возникающих за счёт звуковысотных повышений и понижений. Ср.: контонация – *contonare* (*con* – вместе, *tonare* – произносить) – сопроизносить, совместно произносить.

¹⁰ В творчестве В. Мартынова, например, эта тенденция совпала с его увлечением аутентичным исполнительством. Один из наиболее ярких опусов, представляющих её – «Ночи в Галиции» для фольклорного ансамбля Дм. Покровского и струнного ансамбля Т. Гринденко на тексты В. Хлебникова и русалочьих песен из «Сказаний русского народа» Ивана Сахарова.

¹¹ Уделом же вариантности (подчёркнём: именно *вариантности*, ибо вариант возможен «до» сформулированной темы; чистая же вариация возникает только на базе и «после» самой темы), привитой на почву академической традиции XX века, становится вновь открывшаяся возможность «работать» с рассредоточенным и децентрализованным тематизмом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975.

2. Бергинер Б. О полифоническом развитии в сонатных формах квартетов Белы Бартока // Полифония / сост. К. Южак. – М., 1975.

3. Земцовский И. И. Хронотопы музыкального фольклора: опыт типологии // Пространство и время в искусстве. – Л., 1988.

4. Мамардашвили М. К. Классический и неклассический идеалы рациональности. – Тбилиси, 1984.

5. Чередниченко Т. В. Музыкальный запас: 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. – М., 2002.

Демешко Галина Андреевна

доктор искусствоведения,
профессор кафедры теории музыки
Новосибирской государственной консерватории
им. М. И. Глинки



И. А. СКВОРЦОВА
 Московская государственная консерватория
 им. П. И. Чайковского

УДК 78.011

МЕЖВИДОВЫЕ МЕТОДЫ ИССЛЕДОВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО МОДЕРНА

Любой стиль, и стиль модерн в частности, обладает определённым почерком. Под ним подразумеваются отличительные, характерные черты, которые проявляются в самом тексте произведения, в его организации. Рассматривая современный текст, и музыкальный в том числе, мы можем по характеру отбора средств музыкального языка обнаружить почерк, типичный для стиля модерн. В связи с этим встает закономерный вопрос: какие средства музыкального языка репрезентируют музыкально-звуковой текст стиля модерн? К ним относятся: декоративность музыкальной ткани, как видовая и наиболее типичная черта модерна; её проявления в виде орнаментальности, культа всевозможных украшений, изобилия разнообразных деталей. Сюда же относятся особенности произнесения, то есть артикулирование текста, характер эмансипированной мелодической линии, рельефный и прихотливый рисунок которой становится самоценным, соотношение рельефа и фона, точнее, растворение рельефа в фоне, а в музыкальной ткани – растворение тематизма в фактуре¹.

Между тем, приведённые средства музыкального выразительности стиля модерн (как суть явления, так и лексика) заимствованы из *визуального модерна*, выделены в исследованиях по архитектуре и живописи. Осмыслению этого в какой-то степени парадоксального явления и посвящена данная статья.

В качестве специального инструмента анализа музыкального модерна используется категория *аналогии* как межвидового метода постижения и познания музыкально-художественных явлений². Сошлёмся на высказывание исследователя: «Аналогия выявляет общие элементы соотносимых объектов, которые при благоприятствующих условиях могут стать ... их связующим звеном. В этом смысле она становится как бы путеводной звездой, указателем проблем и новых идей»³. Автор данной теории Евгений Трёмбовельский совершенно справедливо утверждает, что аналогии «рождались и рождаются вновь и вновь как озарения, поражая воображение открытием *неожиданных связей*, заставляя увидеть каждое из уподобляемых явлений с новой стороны, побуждая к *познанию их сути* и выведению *общей логической платформы* [курсив мой. – И. С.]»⁴. «Аналогии ... словно бы наводят мосты между разными искусствами. Они помогают достичь того высокого

уровня обобщения, на котором преодолеваются или вообще снимаются “барьеры” между искусствами ... Весьма высокий уровень осознания современной наукой этой всеобщности позволяет понять опыты художников, исходивших из аналогии в самом творчестве и практически использовавших принципы одного искусства в другом»⁵.

Опираясь на данный постулат, мы можем объяснить с позиции метода аналогии соответствие основополагающих художественных принципов стиля модерн, сложившихся в визуальном искусстве, с типологическими чертами стиля модерн в русской музыке. Такая постановка проблемы чрезвычайно важна, поскольку она позволяет обосновать опору музыкального модерна на постулаты визуального модерна и провести параллели между их типологическими чертами.

Важным фактором, аргументирующим такую возможность, является утверждение *первичности стиля модерн в визуальных искусствах*. Как известно, модерн первоначально сложился именно в визуальных видах искусств. Не случайно впервые исследовательская мысль сформулировала основные постулаты модерна именно на примере архитектуры и живописи.

По отношению к ним музыкальный модерн, как и театральный, и литературный, – вторичен и проявился опосредованно, в общеэстетической позиции, сюжетно-смысловом, содержательном пласте и художественных средствах, адаптированных к специфике материи каждого конкретного искусства. Именно *по аналогии* с архитектурой и живописью мы можем говорить о воплощении типологических черт модерна в этих видах искусств.

Метод аналогии, то есть «относительный, адаптированный перенос знаний об одном явлении на другое»⁶, который использован в данной работе, сложился в музыковедческом мире сегодняшнего дня, но, тем не менее, в самой материи, о которой идёт речь, отделяемой от нас исторической дистанцией более чем в сто лет, заложены аргументы этого переноса. Правомочность распространения понятия модерн на различные сферы русской культуры конца XIX – начала XX веков спровоцирована его внутренним самоопределением: модерн стал неким жизнеощущением эпохи, мировоззренческой позицией. Именно тогда эстетика, сложившаяся в визуальных искусствах и, прежде всего, в архитектуре, в мгновение ока распространилась

повсюду, спроецировав свои флюиды на всю среду, и в частности, на другие виды искусства.

Скорее всего, первопричина перенесения видовых современных черт архитектуры и живописи в другие искусства: музыку, театр и литературу, – коренится в самой модной и актуальной идее этого времени – *синтезе искусств*. Вполне в духе времени разные смешения и «переход» границ между смежными художественными сферами.

На рубеже XIX и XX веков романтическая идея синтеза искусств перерождается в синтез всего и вся, и главное – в синтез типовых черт разных видов искусств в одном виде, например, в изобразительном искусстве рождается синтез живописного, декоративного и прикладного направления. Один вид искусства словно перенимает и примеряет на себя стилевые черты другого вида: поэзия – музыку, музыка – живопись, живопись – музыку и т. д. Как писал по этому поводу Антокольский, «музыку хотели видеть, а живопись и скульптуру слышать». В это время не только музыка словно бы «внедряется в пространство смежных искусств, но и сами они подчас проникают на территорию музыки»⁷.

Музыка в эпоху модерна возводится поэтами и художниками в ранг искусства, занимающего ведущее место в воображении человека, представляется наиболее соответствующим мироощущению видом искусства. Возникает своего рода культ музыки. Музыкальность как категория приобретает характер всеобъемлющего художественного средства, становится ведущей категорией художественной выразительности, которая распространяется на все виды искусств.

Вспомним в связи с этим «музыкальные» стихи Бальмонта, столь любимые и чаще других используемые в своих сочинениях различными, подчас противоположными по взглядам и направлениям композиторами начала XX века. Или хорошо известные высказывания поэтов этого времени, например, Блока: «Музыка творит мир. Она есть духовное тело мира – мысль (текучая) мира ... Музыка предшествует всему, что обуславливает»⁸. Или сентенцию Вячеслава Иванова: «В каждом произведении искусства, хотя бы пластического, есть скрытая музыка. И это не потому только, что ему необходимо присущи ритм и внутреннее движение, но *сама душа искусства музыкальна* [курсив мой. – И. С.]»⁹.

В этой связи интересно провести параллель и выявить сходство между способами проявления модерна в музыкальной и в поэтической ткани. Приведём два показательных примера на эту тему. Один из них – отрывок из стихотворения И. Северянина «Это было у моря», написанный в 1910 году. Он демонстрирует использование двух характерных видовых черт модерна – *особого характера линии*, в данном случае линии словесного, речевого рисунка, и *стилизации*, ведущих к историческому синтезу смысловых и временных пластов и, таким образом, к текстовому многостилью.

Это было у моря, где ажурная пена,
Где встречается редко городской экипаж...
Королева играла – в башне замка – Шопена,
И, внимая Шопену, полюбил её паж¹⁰.

Здесь совмещаются разные временные пласты: реальность (море, городской экипаж), историческое прошлое (королева, паж, башня, замок) и романтический музыкальный образ (Шопен).

Другой пример смешения стилевых пластов (исторического прошлого и современности) в одном тексте, с характерной избирательной лексикой в каждом из них, – стихотворение А. Ахматовой «Сероглазый король», написанное в том же 1910 году.

Слава тебе, безысходная боль!
Умер вчера сероглазый король.
Вечер осенний был душен и ал,
Муж мой, вернувшись, спокойно сказал:
«Знаешь, с охоты его принесли,
Тело у старого дуба нашли.
Жаль королеву. Такой молодой!..
За ночь одну она стала седой».
Трубку свою на камине нашёл
И на работу ночную ушёл.
Дочку мою я сейчас разбужу,
В серые глазки её погляжу.
А за окном шелестят тополя:
«Нет на земле твоего короля...»¹¹

Лексику модерна можно обнаружить и в прозе, например, М. Пруста, И. Бунина, О. Уайльда и др. Адекватные художественные приёмы: декоративность, орнаментальность, витиеватость линии мелодического рисунка, стилизацию, растворение рельефа в фоне, синтез различных исторических моделей, то есть многостилье – мы можем наблюдать и в музыкальной ткани произведений, относящихся к стилю модерн.

В русской музыке стиль модерн проявился избирательно, отдельными признаками в творчестве разных композиторов. Если сделать вертикальный срез, то на рубеже XIX–XX веков можно обнаружить целый всплеск произведений в стиле модерн. Стиль модерн очевиден в русском музыкальном искусстве во всём: в духе самой музыки, её атмосфере, настроении, образах, смыслах и в технике письма.

Можно даже представить некое эстетическое и художественное подобие отдельных музыкальных произведений и живописных полотен в стиле модерн: декоративная лубочность объединяет «Салтана» Римского-Корсакова и Билибина.

Эстетика декоративной, витиеватой орнаментики со стилизацией барочной мелизматике «обольстительных васильков и маков» (Асафьев) в музыке «Времени года» Глазунова близка эстетике плакатов Альфонса Мухи в цикле «Времена года», с характерными для них прихотливыми изгибами плетущихся цветочных украшений. Сходство усматривается в эмоционально-ностальгических настроениях музыки Рахманинова и картин Борисова-Мусатова; в аналогии принципа растворения фигуры-темы в мозаичном фоновом окруже-

нии – в «Сирени» Рахманинова и «Сирени» Врубеля. Утончённо-прихотливая линия скрябинских фортепианных миниатюр сопоставима со столь же утончённой аксессуарностью портретов Серова. Игровой стиль Бенуа и Сомова, Кустодиева, Малявина, Сапунова перекликается с «Петрушкой» Стравинского.

Данное сравнение демонстрирует сходство не только на общехудожественном эстетическом уровне, но, что важно, и на уровне подобия техники письма. Как уже отмечалось, свойство перетекания одного вида искусства в другой, размывание границ между ними отражает доминантную черту искусства модерна.

В архитектуре в композицию фасадов зданий включалась изобразительная орнаментика – декоративная живопись. Как метафорично выражалось в то время, «художник выходит на стену». Наглядным примером такого синтеза искусств может служить здание «Метрополя», где в фасады вмонтированы, вписаны, если можно так сказать, живописные панно Врубеля и Головина. В этом же ряду – желание Врубеля, чтобы его картина «Сирень» существовала не в музее, а была вделана в стену жилого дома.

В музыке эпохи модерна идея синтеза искусств отразилась во многом, и прежде всего, в жанре балета, ставшем в это время средоточием всего нового, экспериментального, витающего в воздухе. Одним из ярких образцов воплощения идеи синтеза искусств в балете стала «Жар-птица» – Стравинского, Фокина, Головина и Бакста (1910). В прессе того времени с огромным восторгом отмечалось именно неразрывное слияние хореографии, музыки и оформления, то есть синтез пластики, музыки, живописи и драматургии.

Своеобразный вариант синтетического театра представляет собой опера Ребикова «Ёлка». Здесь наблюдается стремление к синтезу театра, музыки, живописи, поэзии и танца. Пение Ребиков заменяет «музыкальной речью», а в драматургии произведения свободно совмещает элементы оперы, балета (танце-

вальная сюита, 2-я картина) и симфонической поэмы (отсутствие вокальной партии в 3-й и 4-й картинах). В результате взаимодействия художественных принципов и приёмов разных искусств в творчестве Ребикова рождаются разнообразные новые музыкально-синтетические формы: меломимика, мелопластика, мелопоэза и ритмодекламация.

Конечно же, идея синтеза искусств была неразрывно связана с именем Скрябина. Она выразилась в его творчестве по-разному: и во введении световой строки в симфоническую партитуру («Прометей»), и в предполагаемой и неосуществлённой «Мистерии» – синтезе музыки, света и пластики. Идея синестезии носилась в воздухе, и хорошо известные звуко-цветовые представления Скрябина явились не только специфической особенностью его композиторского дарования, но в какой-то мере отражением эстетики и моды стиля модерн.

Но, прежде всего, синтез искусств в модерне выразился в заимствовании одним видом искусства характерных признаков другого. Мы говорим об ассоциациях музыки с особыми выразительными средствами архитектуры и живописи этого периода. На пересечении музыки с обозначенными новыми приёмами письма визуальных искусств *стиля модерн* возникает их музыкальная проекция, то есть рождаются специфические *музыкальные эквиваленты*. Иначе говоря, попытка музыкального искусства, в сущности, «подражать» живописным и архитектурным приёмам стимулирует обновление музыкального языка и рождение новых языковых средств.

Подводя итог, отметим, что *метод межвидовых аналогий*, то есть сравнение стиля модерн в визуальных искусствах и в русском музыкальном искусстве, несомненно, продуктивен. Он дал возможность выявить в творчестве отдельных русских композиторов сходство эстетических позиций, сюжетно-смыслового, содержательного пласта и адаптированных к материи музыкального искусства художественных средств.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. подробно об этом: Скворцова И. А. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков. – М., 2009.

² Этому феномену посвящена статья Е. Трёмбовельского «Два этюда к проблеме аналогий» (Музыкальная академия. – 2006. – № 1. – С. 1–10).

³ Там же. С. 3.

⁴ Там же. С. 1.

⁵ Там же. С. 4.

⁶ Там же. С. 1.

⁷ Там же. С. 4.

⁸ Блок А. Записные книжки // Собр. соч. Т. 8. – М., 1965. – С. 150–151.

⁹ Иванов Вяч. Лик и личины России. Эстетика и литературные теории. – М., 1995. – С. 78.

¹⁰ Северянин И. Это было у моря // Поэзия Серебряного века. – М., 2004. – С. 187.

¹¹ Ахматова А. Сероглазый король // Поэзия Серебряного века. – М., 2001. – С. 263.

Скворцова Ирина Арнольдовна

доктор искусствоведения,
профессор кафедры истории русской музыки
Московской государственной консерватории
им. П. И. Чайковского,
декан факультета повышения квалификации



Н. В. РАСТВОРОВА

*Южно-Уральский государственный институт
искусств им. П. И. Чайковского*

УДК 78.071.1

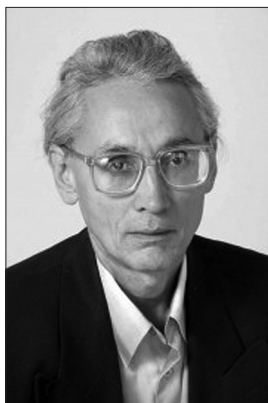
**ЖАНРОВАЯ ПАНОРАМА ТВОРЧЕСТВА
ВЛАДИМИРА КОБЕКИНА**

Владимир Александрович Кобекин (р. 1947) – признанный мастер современной отечественной музыки, активная творческая деятельность которого, начавшись в середине 70-х годов прошлого века, охватывает с тех пор жанры от миниатюры – до симфонии и оперы¹. Это разносторонняя по художественным интересам личность: либреттист своих опер, автор статей, отразивших осмысление собственного творчества, пианист, выступающий с премьерами своих сочинений. Выпускник Ленинградской консерватории по классу Сергея Слонимского (1971), он перенял от своего учителя эстафету преемственности традиций петербургской музыкальной школы.

Отражая всеохватность кругозора художника XX века, интерес к философскому осмыслению действительности, музыкальный мир Кобекина вбирает сюжеты разных эпох и традиций, наполняя их дыханием современности. Индивидуальное преломление петербургских традиций в музыке автора раскрывается в глубинно-национальной природе мелоса, в раскованности метрритмики с её неотъемлемой сферой витальной «скифской» энергетики и в богатой палитре колокольных звучностей.

Талант композитора позволяет ему свободно обращаться к различным техническим средствам из арсенала музыки XX века, но определяющим в его музыкальном стиле является мелодическое начало особого рода. Оно отсылает к древней монодии, обладающей уникальным свойством воздействия на сознание, возводя его к состоянию высоких духовных прозрений. В сфере интонационных истоков мелодики Кобекина тонко преломляются элементы различных архаических культур. Однако особую значимость имеют знаменный распев и русский фольклор, характерные обороты которых, растворяясь в сфере идиостиля композитора, высвечивают генетический код его музыкальной самобытности. Так в творчестве Кобекина осуществляется «интонационная связь времён» и поднимается насущная проблема современности – возвращения музыкальному искусству его мелодических художественных достоинств.

К настоящему моменту композитором создано двадцать опер, девятнадцать крупных симфонических произведений, значительное количество камерных сочинений для различных исполнительских составов. Каждая из жанровых сфер его творчества привлекает к себе внимание интересными находками и подлинно художественными открытиями.



В. А. Кобекин

Оперное творчество

По признанию самого автора, музыкальный театр является магистральной линией его художественной деятельности. Это не удивительно, ведь в опере во всей полноте раскрывается театральное дарование композитора.

В эстетике музыкального театра В. Кобекина [см.: 1] отражается взгляд на оперу как на самое магическое искусство, открывающее то пространство непроявленных в обыденности смыслов, к которому устремлены главные действующие лица его произведений. Например, в первых по времени создания одноактных операх (1978–1981) таковы старый актёр, вырывающийся из плена ощущений горечи и разочарования от прожитых лет («Лебединая песня» по рассказу А. Чехова), и безумец, ведущий поединок с людоедством – метафорой человеческой жестокости и бездуховности («Дневник сумасшедшего» по повести китайского писателя Лу Синя). Таков и герой «Сапожек» – дорогого, непрагматичного подарка, который персонаж новеллы В. Шукшина и телеоперы Кобекина преподносит своей жене. В нелепом и безрассудном поступке деревенского шофёра Сергея раскрываются как истинно поэтический смысл не примечательного бытового события, так и лучшие качества человеческой души, способной к взлёту над повседневностью.

В трёх произведениях 1982–1984 годов Кобекин обращается к жанру многоактной оперы, передавая её средствами трагедийный пафос вечных тем. Идея антагонизма власти и судеб народных воплощается в «Пугачёве» (по мотивам поэмы С. Есенина) и «Игре про Макса-Емельяна, Алёну и Ивана» (по поэме С. Кирсанова), где она красной нитью проходит в подтексте сказочного сюжета и в полную силу за-

являет о себе в хоровых эпизодах оперы. Значимой вехой вошёл в историю отечественного музыкального театра XX века пушкинский триптих «Пророк». В отзывах на спектакль отмечались «его особое место в нынешней культурной ситуации» [4, с. 5], «музыка, по оперному масштабная, углублённо раскрывающая «истину страстей», движущих действие» [3], высокая духовность, эмоциональная и философская глубина произведения.

В ренессансной карнавальной стихии дуооперы «Шут и король» (по пьесе М. Гельдельроде «Эсориал», 1989) сосуществуют трагедийное и смеховое начала, а сказочная линия музыкального театра композитора связывается с произведениями «Счастливый принц» (по сказке О. Уайльда, 1991), «Волшебная скрипка» (по мотивам русских сказок, 1992) и «Принцесса и свинопас» (по сказкам Г. Х. Андерсена, 2007). В первой из этих опер сквозь контуры «андерсеновского» по колориту сюжета просвечивает основополагающая христианская идея бескорыстной любви и жертвы ради спасения ближнего. В то же время, «Счастливый принц» своим глубинным смыслом резонирует с камерной психологической драмой «Н.Ф.Б.»² (по роману Достоевского «Идиот», 1995).

Впечатляющим творческим достижением Кобекина явился «Молодой Давид» (1999). В музыке оперы – то архаически-суровой, то проникновенно-лирической, то триумфально-торжественной и лучезарно радостной, словно оживают страницы Ветхого Завета, повествующие о закате правления царя, утратившего моральные устои (сюжетная линия Саула), и заре царствования Давида – носителя идеи сакрализованной власти, следующего закону высшей справедливости в ответственные моменты нравственного выбора. Замечательно претворяется в «Молодом Давиде» ещё одна исконно русская музыкальная традиция, изначально подразумевающая творчески-свободное обращение с первоисточниками, а от современного автора требующая особого рода исследовательской интуиции, необходимой для решения задачи воссоздания атмосферы древнейших эпох.

При этом метод обнаружения композитором звуковой аутентичности путём сопоставления универсальных и специфических закономерностей архаических монодиальных культур в некотором отношении напоминает интеллектуальное схватывание сути языков ушедших цивилизаций. Например – древнеегипетской, тайны которой стали доступны человечеству благодаря тому, что в позапрошлом веке Жан Франсуа Шампольон, сообразуя своё колоссальное знание с чутьём гениального лингвиста, нашёл ключ к расшифровке иероглифического письма. И как бы в параллели с непрекращающимся изучением далёкого прошлого современный композитор открывает его в художественных образах, подкрепляя силу творческого воображения хранимым в своей памяти обширнейшим музыкально-историческим опытом.

Оттого условный интонационный колорит подобных произведений оставляет впечатление подлинности звуковой атмосферы и достоверности лексического строя речи населяющих её персонажей. Такова и эпическая опера Кобекина по Ветхому Завету, словно заигравшая богатством архаических ближневосточных ладовых красок при сохранении в ней качества индивидуальности авторской интонации.

Дух творческого поиска не покидает и произведения, созданные композитором в новом тысячелетии. Этот дух ощущается в отсылающей к доходчивости выразительных средств мюзикла «Маргарите» (по мотивам трагедии И. Гёте «Фауст»), в «Александре Македонском» и «Кудангсе Великом» (персонаж якутского национального эпоса олонхо), расширяющих географическое пространство кобекинского музыкального театра, и в эпатажно-фарсовом «Гамлете» – осовремененной интерпретации шекспировской трагедии.

Симфоническое творчество

У Кобекина оно представлено симфониями, вариациями на тему Г. Лорки для фортепиано с оркестром, концертами, различными программными жанрами. Их сущностные черты – зрелищность, пластичность, опосредованное законами музыкальной логики и потому далёкое от сюжетной иллюстративности образно-содержательное начало. Уверенную руку мастера обнаруживает уже первая симфония Кобекина, имеющая подзаголовок «С тремя солистами» (1978). В её первой части ярко национальные в своей основе темы солистов – трубы («плач»), фюгата («монолог») и фортепиано («колокола») сопоставляются со средневековой мелодией-цитатой, исполненной, в последнем своём проведении, дыханием грозной величавой силы. Во второй части этот замысел отражается в глубоко трагедийном прочтении темы противостояния судьбы и человека.

Печатью высокого философского обобщения отмечены последующие симфонии «В трех песнях» (1986) и «Несение креста» (1991) – своеобразный кинематографически динамичный симфонический вариант «Страстей»³. А в фантазии «Благовест» (1985) царит атмосфера праздника бытия. Главный тематический комплекс сочинения воссоздаёт полнозвучие православных колокольных ансамблей в звончатой и будто осыпанной солнечными брызгами тембровой ауре двух фортепиано. Пушкинскую тему творчества Кобекина продолжает симфоническая поэма «Бесы. Седьмое сентября» (1999)⁴. Разворачивая острейшую коллизию противостояния путников нечистой силе, произведение воспринимается как выразительное высказывание о судьбе поэта в сопутствовавших ей роковых обстоятельствах. Захватывающее качество сочного фрескового оркестрового письма отличает кобекинские музыкально-эпические полотна XXI века. Панораму библейских сочинений композитора,

ассоциативно отражающих важнейшие проблемы современного мира, пополняют «Кортеж трёх царей» (по сюжету «Поклонения Волхвов»), словно озвучивающий мысль о необходимости движения к постижению истинных ценностей и смысла человеческого существования, и «Всадник», воссоздающий дух и атмосферу Книги Апокалипсиса.

Как символ самобытной духовной красоты России и неиссякаемой силы её народа выступают «Золотые купола», включающие широко разработанный, но притом темброво-сберегающий звонный план партитуры. Исконно колокольные персонажи представлены здесь довольно скромно (фортепиано и Campanelli), и тем более изумительны мастерство и безграничная фантазия композитора, наделяющего все инструменты большого симфонического оркестра функцией «вещих» колоколов, доносящихся из всех пределов бескрайней русской земли. Красотой своего собирательного народно-музыкального образа покоряет широко развёрнутая заглавная тема сочинения, вбирающая фольклорные мотивы, попевки знаменного распева и призывно-речевые интонации. После драматичных коллизий разработочного раздела она будто на крыльях устремляется к венчающему «Золотые купола» мощному оркестровому tutti – великому праздничному звону, объемлющему земные и небесные просторы.

Камерное творчество

К сфере камерной музыки автор обращается параллельно с созданием крупномасштабных произведений. Она богата яркими музыкальными образами. Это кантата для смешанного хора a cappella «Панта Рей. Семь изречений Гераклита Эфесского» (1979), сочинения для различных ансамблей и инструментов соло, в числе которых мелодически самостоятельные «В магическом круге» (для виолончели) и «Ветер и птицы» (для флейты). Они появились на свет в 90-х годах прошлого века одновременно с «Тремя сонатами Нового завета», сонатой «Феофан Грек», капричио «В красном и синем», а предшествующее десятилетие было отмечено созданием циклов миниатюр «Деревенская тетрадь» и «Из первых летописей».

Содержание первого из них связано с жанровыми сценками, пейзажными зарисовками, портретами. Приведём названия некоторых прелюдий «Деревенской тетради», поданные по их завершении в окружении многоточий: «...Дерзкий парень...», «...Леший...», «...Пересуды домашней птицы...». Спустя два десятилетия импрессионистические аллюзии этого раннего цикла нашли своё продолжение в Четырёх прелюдиях (2000) с «программными постскриптумами»: «Рассвет», «Всадники», «Мелодия», «Снежная пляска». В написанных тогда же пьесах для фортепиано в четыре руки шествующие под звуки Преображенского (точнее – «преображённого») остроумным переинтонированием) марша бравые

«Гренадеры» соседствуют с неутомимыми «Скифами», безостановочно движущимися по бескрайней степи. В затейливом узоре русского танца кружится нежно-акварельный «Хоровод осенних листьев», а «Тихая обитель» окутана атмосферой одноимённого левитановского «церковного» пейзажа.

В фортепианном цикле «Из первых летописей», навеянном поэтическими образами «Повести временных лет» и других памятников древнерусской литературы, ход музыкального повествования направляется драматургической логикой контраста. На былинный мужественно-энергичный «Призыв» отзываются отважные витязи «Дружины Святослава», а затем его «Лоды на рассвете» в атмосфере трагических предчувствий плывут навстречу своей гибели – туда, где их поджидает «Куря – князь печенежский». Заворожившие русичей таинством православного обряда «Византийцы» соседствуют с зачаровывающим своим кружением языческим «Хороводом», «Монахов-воинов» сменяют «Всадники в степи» и наступает «Ночь». Она протекает в модусе психологического пейзажа, резонирующего эмоциональной обстановке третьей пьесы цикла и в дополнение к заголовку содержит восхищающий выразительностью древнего слова эпитафия-метафору: «Когда дойдёт солнце западного предела, то подойдя под земные пол-небес и скрывшись, ночь сотворит, свой свет сокрыв».

В ряду античных сочинений автора 1990–2000-х годов привлекают внимание «Плач Орфея» (для виолончели соло) и «Фамира-кифаред» (для флейты соло). В других произведениях композитора при использовании аналогичного рода принципов реконструкции ладовых и метроритмических особенностей античной музыки обыгрываются жанровые ситуации художественно-обиходной практики древнегреческого мира. Ритмическая модель «сапфической строфы» воспроизводится в «Сафо I» для альт-саксофона соло и в «Сафо II» для виолончели и фортепиано, которые выступают в роли участников проникнутой поэтическим духом аполлонийского искусства хороводной песни-пляски. Она приобретает совершенно иные черты в стихийно-языческой оркестровой «Бурлеске» (другое название – «Вакханки») и струнном квартете «Nomos». Разворачивающиеся в них картины питаются внутренней энергетикой размеров, свойственных вакхическим дифирамбам и «кифародическим номам»⁵, исполнявшимся в дни дионисийских празднеств.

Актуальная для всех современных русских композиторов тема родного края, неизъясимой красоты его природы эстетически тонко претворяется композитором в трёх циклах «Екатеринбургских элегий» (1994–1998) для различных инструментальных и вокально-инструментальных составов. Лирический об разный строй и изысканность тембрового колорита отличают «Песнь Песней» (1996). Воздушное поле

произведения, словно источающее тончайшие ароматы любви, соткано из мотивных вибраций струнного квартета. На этом фоне прочерчиваются парящие вокальные линии широкого дыхания (два женских и мужское сопрано), иногда сопровождаемые «комментариями» инструментальных персонажей (преимущественно изящными подголосками флейты). В завершении большинства частей сочинения возникают развернутые монологи – то валторны, то альт-саксофона, призванные продлить лирико-суггестивную атмосферу вокальных разделов.

Произведения Кобекина покоряют интонационной самобытностью и яркой выразительностью музыкальных образов, многие из которых обладают качеством большого художественного обобщения. Поэтому тему его творчества, охватывающего Восток и Запад, вбирающего вечные ценности человеческой культуры и доносящего до нас первозданную красоту природы, можно сформулировать следующим образом: мир и человек, раскрывающиеся в удивительной полноте проявлений и многосложности своих внешних и внутренних взаимосвязей.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Практически все сочинения композитора находят своих исполнителей и слушателей. Качество «востребованности» музыки Кобекина отражается и в официальном признании результатов его творчества: заслуженный деятель искусств РСФСР, лауреат престижных премий, среди которых Государственная премия СССР (за оперу «Пророк», 1987), премии имени Шостаковича, Союза композиторов СССР и др. Из двадцати созданных Кобекиным опер свет рампы увидели семнадцать произведений. При этом в числе его последних достижений две Золотые маски в оперной номинации «Лучшая работа композитора», присужденные за оперы «Маргарита» (2008) и «Гамлет (датский) (российская) комедия» (2010).

² Инициалы героини романа Настасьи Филипповны Барашковой.

³ «Несение креста» первоначально являлось первой частью сочинения под названием «Симфония Голгофа». Кобекин написал её почти в одно время с Десятой симфонией «Круги ада» (по Данте) своего учителя Сергея Слонимского (1992). Впоследствии уральский композитор, отказавшись от второй части ранее созданной симфонии и переименовав со-

чинение, представил также новый вариант его оркестровки. В настоящее время «Несение креста» существует в изначальной камерной версии (литавры, два фортепиано, струнные) и в редакции для большого симфонического оркестра.

⁴ Указанная в заглавии произведения дата говорит о «дне рождения» стихотворения, написанного в 1830 году. В пушкинских «Бесах» отразились настроения и предчувствия, охватившие поэта в начале болдинской осени – периода, который впоследствии был ознаменован высшим расцветом его творчества.

⁵ Претворение принципов античной поэзии, допускавшей в рамках исходных размеров стяжения и растяжения слогов всевозможные метрические отклонения, осуществляется в названных сочинениях посредством филигранного мотивно-ритмического варьирования ритмоформул, соответствующих стопам бакхия (U – –) в «Бурлеске» и ионика восходящего (UU – –) в квартете «Nomos». Аналогичным путём внутривидового обновления «сапфической строфы» достигается эффект ритмомелодического разнообразия в обеих «Сафо».

ЛИТЕРАТУРА

1. Кобекин В. А. Кое-что об опере // Советская музыка. – 1987. – № 7. – С. 28–31.

2. Кобекин В. А. Мелодизм – развитие – суггестия: беседы с композитором // Музыкальная академия. – 1993. – № 1. – С. 22–25.

3. Корев Ю. С. Дыхание оперы // Правда. – 1986. – 22 сентября.

4. Парин А. В. Духовной жаждою томим... Размышления об оперных спектаклях Свердловского

театра оперы и балета им. А. В. Луначарского // Музыкальная жизнь. – 1987. – № 23. – С. 4–6.

5. Холопова В. Н. Импульсы новаторства и культурный синтез в творчестве Сергея Слонимского // Музыка из бывшего СССР: сб. ст. – М., 1994. – Вып 1. – С. 41–55.

Растворова Наталья Валерьевна

кандидат искусствоведения, доцент
кафедры истории, теории музыки и композиции
Южно-Уральского института искусств
им. П. И. Чайковского



Т. В. НОВИКОВА

Воронежская государственная академия искусств

УДК 78.071.1

**«ТРИ ЭКСЦЕНТРИЧЕСКИЕ ПЬЕСЫ» op. 21 с М. КОЛЛОНТАЯ
В АСПЕКТЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ТРАДИЦИЙ И НОВАТОРСТВА**

Любое упоминание имени Михаила Коллонтая вызывает в профессиональной среде неизменный интерес. Его идеи, высказывания и интервью всегда оригинальны и новы. Они заставляют задуматься и, быть может, даже пересмотреть и скорректировать сложившиеся взгляды по тем или иным вопросам. Не случайно, что и композиторские концепции М. Коллонтая, реализованные практически во всех жанрах академической музыки¹, поражают изобретательностью и, вместе с тем, производят впечатление абсолютно естественного, «натурального продукта». В подтверждение назовём хотя бы ансамблевые произведения – «Чувства злодея в Рождественский сочельник» для виолончели и фортепиано, «Пророчество» для контрабаса в сопровождении шести контрабасов, «Иван» для баса и шести труб... Замыслы подобных опусов интригуют. А их воплощение убеждает в справедливости суждения о М. Коллонтае как композиторе, которому удастся вырваться из плена «интеллектуальных головоломок», присущих современному творчеству, «ибо, как бы ни была изощрена художественная мысль, положенная в основу его сочинений, ведёт её *живой голос*, а озаряет светоч духовности» [6, с. 24].

Исполнительские интерпретации М. Коллонтая отличаются нетривиальностью – вскрывая глубинные авторские смыслы, они всегда несут отпечаток индивидуальности артиста. А если вспомнить о его насыщенной общественной деятельности, о проведении фестиваля «Наследие», ярких публицистических выступлениях, статьях и радиопрограммах, выполненной им текстологической редакции фортепианных сочинений Глинки, педагогической работе, организации фольклорных экспедиций и активном участии в церковной жизни, то портрет музыканта выйдет поистине впечатляющим своей разносторонностью. Деятельность М. Коллонтая стала даже объектом исследования в кандидатской диссертации [см.: 8]. Сам же М. Коллонтай ещё двадцать лет тому назад говорил об этой своей многопрофильности в присутствии ему полушутливым тоном: «...у меня нет никакого секрета, нет одного “ключика”, которым бы я открывал эти “замки”. Один и тот же человек одной и той же рукой размешивает чай, играет гамму ми-бемоль минор, что-то пишет... В этом всё дело» [3, с. 17].

При всей своей самобытности и неординарности М. Коллонтай естественным образом вписывается в

панораму современного искусства, отличающегося небывалой сложностью, стилевой дифференцированностью, разнонаправленностью поисков. Интенсивное развитие музыкального языка ещё в прошлом столетии поставило перед композиторами немало проблем, до сих пор не потерявших своей остроты. Одна из них – проблема новаторства.

Шквал художественных открытий привёл к так называемому «кризису перепроизводства», к ситуации, когда, как говорил М. Тараканов, «недозволенных, недопустимых средств в музыке нет» и «никакими новыми звуковыми реальностями нас более не удивишь» [7, с. 31]. Приёмы и техники, бывшие ещё недавно новыми, сегодня стали привычными и даже традиционными. Если раньше они интриговали сами по себе, то теперь ими никого «не удивишь». И наиболее дальновидные композиторы, понимая это, наделяют их новой семантикой в контексте своих оригинальных замыслов. С одной стороны, такой расклад усложняет задачу, но с другой – открывает заманчивую перспективу найти в каждом случае тот идеальный баланс традиционного и новаторского, который свойствен всем выдающимся творениям, ибо традиция – это «гарант долговечности созданий искусства» [9, с. 159].

Приведём для наглядности и большей убедительности пример из несколько иной области, иллюстрирующий претворение данного принципа. Речь идёт о нотной реформе Гвидо Аретинского, явившейся, несомненно, революционным прорывом, но по сути синтезирующей все известные до того системы нотации – буквенную, линейную и невменную. На это обратил внимание ещё Г. Риман: «нужна была только гениальная голова, которая, вместо того, чтобы измышлять опять какое-либо новое нотное письмо, давшее бы какое-то новое достоинство, не имея недостатков прежних нотаций ... взяла бы и сплестила отдельные элементы различных уже имеющихся нотаций и таким образом, хотя и создала нечто новое, однако новое только в новом сочетании уже известных элементов» [цит. по: 5, с. 77].

Подобную тактику избирают по-настоящему мудрые, избегающие неоправданных крайностей современные художники. Не объявляя новаторство самоцелью, они переплавляют всё музыкальное разнообразие современности в свою собственную неповторимую систему стиля (языка, произведения). В качестве образца такого синтеза, порождающего

оригинальную концепцию, и был избран фортепианный цикл М. Коллонтая «Три эксцентрические пьесы» op. 21 c (1987). Несмотря на то, что данному произведению уже четверть века, а его автор, достигший своего шестидесятилетия, из года в год совершенствует свою стилистическую палитру, сам принцип соотношения традиционного и новаторского, заложенный в нём, сохраняется и сегодня.

Данный цикл в паре с «Двумя классическими пьесами» op. 21 b был написан по просьбе Московского методкабинета для одного из детских конкурсов пианистов². В аннотации к «Трёх эксцентрических пьесам» композитор признаётся, что (в цитатах здесь и далее сохраняется авторская лексика и орфография) «на самом деле пьесы для “нормальных” детей малопригодны» – «они должны играть, а особенно соображать хорошо. Там и взрослый-то может голову обломать кое-где» [12].

Каждая пьеса цикла имеет броское характерное название: № 1 – «Как матрёшки (или мартышки?) звонили в колокола», № 2 – «Менуэт Призрака Пиковой Дамы»³, № 3 – «Русского!» (как пишет М. Коллонтай, «парадоксальным образом слово “русского” – это, считайте, именительный падеж. Настоящий объявляла не скажет “Русский танец”, фии, – а скажет “Русского!”») [там же].

Уже исходя из названий пьес можно сделать вывод, что крайние номера по-своему отражают национальную русскую тематику: третий наиболее явно, первый – опосредованно (матрёшки, колокола). Центральная пьеса резко контрастирует им – её образный строй связан с областью инфернального (Призрак Пиковой Дамы). Таким образом, в цикле обнаруживаются две полярные образные сферы, естественно, вступающие в конфликт.

Столкновение этих противоположных начал говорит о воплощении в рассматриваемом цикле одной из вечных тем искусства – темы жизни и смерти. Такой «недетский» подтекст в сочинении для детей – проявление традиции, идущей ещё от «Детского альбома» П. Чайковского, изучение которого позволило выявить два смысловых ряда: «День ребёнка» и «Жизнь человека» [1, с. 22]. Сам М. Коллонтай в письме к автору данной статьи также отметил влияние цикла П. Чайковского, сказавшееся в «кукольности» и «игрушечности», проистекающих от необходимости писать кратко – «Три эксцентрические пьесы» умещаются на четырёх неполных страницах нотного текста.

Впрочем, и в самом этом тексте содержится «указание» на связь с произведением отечественного классика. В последнем номере, «Русского!», цитируется мелодия пьесы «Мужик на гармонике играет»⁴ – одной из наименее популярных в учебной практике, по содержанию же особенно глубокой и «взрослой», с очевидным социальным подтекстом [там же, с. 55] (примеры № 1 а, 1 б).

Пример № 1 а

П. Чайковский.

«Мужик на гармонике играет»



Пример № 1 б

М. Коллонтай. «Русского!»



В том же номере «Русского!» слышны и другие знакомые интонации – «Камаринской», «Коробейников». А в «Менуэте Призрака Пиковой Дамы» его середина отмечена ремаркой «Песенка Пиковой Дамы». Здесь, однако, цитируется не хрестоматийная мелодия А. Гретри, а материал из пятой картины третьего действия оперы (Герман в казарме, мучимый страшными предчувствиями, примеры № 2 а, 2 б). Эта цитата, к слову сказать, возникла «несознательно», о чём повествует сам композитор [с.м.: 13].

Пример № 2 а

П. Чайковский.

«Пиковая дама», III д., 5 к.



Пример № 2 б

М. Коллонтай.

«Менуэт Призрака Пиковой Дамы»



«Три эксцентрические пьесы» являются единым циклом, скреплённым общей драматургией и глубокими внутренними связями.

Важную конструктивную роль в нём играет принцип симметрии, реализующийся на всех иерархических уровнях композиции – от отдельных мотивов до трёхчастной формы самого цикла и его первого номера: «Матрёшки» написаны в традиционной и достаточно редкой для современной музыки форме da saro (композитор допускает, что на него могли оказать влияние «ретроформы» В. Рябова).

В «Менуэте Призрака Пиковой Дамы» симметрия проявляется многообразно и имеет символический оттенок. Форма этой пьесы подобна игральной карте – пунктирная вертикальная черта в центре тринадцатидесяти.

того (!) такта отмечена авторской ремаркой «середина карты». Если нотный текст «Менуэта» перевернуть на сто восемьдесят градусов, графика останется той же самой. Для большей наглядности композитор выписал «наоборот» даже название, темп, ключи и размер в конце пьесы, а также слово «Конец» в её начале и ремарку «Песенка Пиковой Дамы» в середине.

«Эффект карты» достигается и тем, что осью симметрии является звук c^1 , как известно, располагающийся на добавочной линейке как в скрипичном, так и в басовом ключах. При перевороте нот, с учётом смены ключей, этот звук остаётся тождественным самому себе; остальные же звуки меняются: d^1 превращается в h ; h – в d^1 ; e^1 – в a ; a – в e^1 и т. п. Таким образом, звуковой материал в обеих половинах пьесы получается разный: то, что было в верхнем регистре – переносится в нижний и проходит в обратном порядке. Любопытно в этом плане провести параллель между данной пьесой и рисунком А. Бенуа «Пиковая Дама» (см. *ил.*), который тоже выполнен в виде карты, хотя соотношение её частей, не эквивалентных друг другу, несёт свой особый содержательный подтекст.



Ил. А. Бенуа. Пиковая дама

Хрестоматийный образец претворения ракоходно-инверсионной формы – «Ludus tonalis» П. Хиндемита, где Постлюдия основана на материале Прелюдии, представленном в возвратном и обращённом виде. У самого же М. Коллонтая примечательно использование ракоходно-обращённых принципов в Сонате для скрипки ор. 14 а. Композиционное решение «Менуэта» и всего цикла обусловлено, кроме всего прочего, симметричным строением «Песенки», в основе которой – два противоположно направленных тетрахода ($f-e-d-c$ и $g-a-h-c$), сведённых к общему звуку c^1 (пример № 2 б).

С симметрией, как известно, тесно соприкасается идея зеркальности и отражения – прямого и искажённого. Она проявляется не только во втором номере, построенном по принципу двух зеркал, – вертикального и горизонтального. В крайних частях она реализуется в тематических обращениях. И здесь обнаруживает себя ещё одна драматургически важная линия: противопоставление белоклавишного и чёрноклавишного звукорядов.

Так, в «Матрёшках» интонация темы верхнего голоса из первого такта, основанная на белоклавишном тетраходе (пример № 3 а), переосмысливается в начале середины (пример № 3 б) не только по направленности движения, но и по звукоряду: вместо белых – чёрные клавиши.

Пример № 3 а М. Коллонтай. «Как матрёшки (или мартышки?) звонили в колокола»



Пример № 3 б



Частое сопоставление этих вариантов в среднем разделе имеет напряжённый характер и обнажает конфликт.

По-иному тот же приём используется в пьесе «Русского!» Её первая тема (пример № 4 а) в середине повторяется в инверсии, но на этот раз точно сохраняющей тоновую величину интервалов (пример № 4 б). В результате происходит частичная замена диэзов на бекары.

Пример № 4 а М. Коллонтай. «Русского!»



Пример № 4 б



Подобная трансформация материала в аспекте звукоряда характерна для многих пьес из «Микрокосмоса» Б. Бартока (в примерах № 5 б и 5 в присутствуют также симметрично расходящиеся тетраходы) (примеры № 5 а, 5 б, 5 в).

Пример № 5 а Б. Барток. Spiel (mit zwei pentatonischen Tonreihen)



Пример №5 б Linie und Punkt



Пример № 5 в Verminderte Quinten



Конфликт «белых» и «чёрных», коренящийся в самом устройстве клавиатуры⁵, пронизывает «Матрёшек» как на интонационном, так и на гармоническом уровнях. Показательны в этом плане: пассаж из двойных нот (пример № 6 а), в котором чередуются созвучия на белых и на чёрных; триоль с паузой, представляющая разложенную на белые и чёрные «шопеновскую позицию» (*e-c + fis-gis-ais*), (примеры № 6 а и 6 б); полигармоническое сочетание секвенционно развивающегося тематического мотива на белых клавишах в правой руке и квартсекстаккорда *Ges dur* в левой (пример № 6 в).

Пример № 6 а М. Коллонтай. «Как матрёшки (или мартышки?) звонили в колокола»



Пример № 6 б



Пример № 6 в



Семантика «белого» и «чёрного» в «Трёх эксцентрических пьесах» весьма неоднозначна. Ключом к её разгадке является всё тот же «Менуэт». Вся пьеса, за исключением вступительного и завершающего звуковых комплексов (о них будет сказано отдельно), выдержана в белоклавишной диатонике, традиционно ассоциирующейся со светлым и чистым началом. Однако, как уже говорилось, «Менуэт» воплощает образ потусторонний (смерти). Такое парадоксальное решение свидетельствует о поистине философском и не имеющем однозначного истолкования понимании композитором этой вечной темы искусства, ведь «белый» может символизировать одновременно

и отсутствие всякого цвета, и наоборот, соединение всех цветов⁶.

Если семантика «белого» связана с областью трансцендентной, то «чёрный» воплощает вполне реальные жизненные образы. Подтверждением тому служит «Русского!» с откровенно господствующей тональностью *Fis dur*. Конфликт указанных образных начал и, соответственно, белых и чёрных «клавиш» наиболее ярко воплощается в «Матрёшках», но не получает в них окончательного разрешения из-за замкнутой формы пьесы (*da capo*).

Развязка наступает в конце «Русского!». Итог этой пьесы и всего цикла утверждает приоритет или, во всяком случае, численное превосходство белых. Перелом наступает в тот момент, когда «пританцовывающая» кварта *cis-fis* в предпоследнем такте неожиданно сменяется квартой *c-f* (в свете предложенной семантики этот момент весьма символичен). Заключительный пассаж целиком состоит из белых клавиш, но его вершиной и кульминацией является звук *fis*, которому предшествует взлёт и от которого происходит откат к звуку *c*. Что, в сущности, есть этот *fis*⁷, как не тот самый «миг между прошлым и будущим»? А пассаж в целом – структура «небытие-бытие-небытие»?.. Всё вышесказанное, как и некоторые последующие наблюдения, свидетельствуют о том, что за маской эксцентрики в данном цикле скрывается глубоко философская концепция.

Между пьесами цикла существуют тонкие связи на тематическом, фактурном, интонационном и гармоническом уровнях. Так, например, тема «Матрёшек» (пример № 3 а) строится на звуках первого тетракорда «Песенки Пиковой Дамы» (пример № 2 б). А в середине «Матрёшек» (пример № 7), в целом далёких от классической тональности и терцовых гармоний, вдруг возникает интонация трезвучия *Ges dur* (в качестве *Fis dur* оно даётся в последнем номере) в тринадцатом (!) такте.

Пример № 7 М. Коллонтай. «Как матрёшки (или мартышки?) звонили в колокола»



Каждая из «Трёх эксцентрических пьес» ярко оригинальна и своеобразна в стилевом отношении. В первом номере «Как матрёшки (или мартышки?) звонили в колокола» М. Коллонтай обращается к одному из наиболее устойчивых символов русской музыки – колокольности. Обладая разнообразной семантикой – «звоны праздничные, погребальные, набатные, будничные» [11, с. 75], – эта сфера неизменно привлекала к себе русских композиторов. Однако среди всех этих звонов «с особым чувством и

вниманием воспринимался колокол-набат, бьющий тревогу, призывающий к подвигам и коллективным действиям» [там же, с. 76].

Несомненно, М. Коллонтай отталкивается в этой пьесе именно от набата и, желая того или нет, продолжает линию, идущую от одного из типов колокольности А. Шнитке – колокольности, представляющей «сущность безличного начала», стихийной, апокалиптической, колокольности катастрофы [4, с. 113]. Это колокола, в которые звонит *уже не человек*, а непонятно кто: то ли матрёшки, то ли мартышки! Отсюда вытекает и соответствующее композиторское решение – создание эффекта хаоса с помощью полиритмии (пример № 8).

Пример № 8 М. Коллонтай. «Как матрёшки (или мартышки?) звонили в колокола»



Одной из интеллектуальных головоломок, которыми изобилует цикл, являются принципы «пополнения звукоряда» и «взаимодополняемости модулов» (термины Е. Трёмбовельского), воплощённые уже в первых двух тактах этого номера. Данные принципы, как известно, исторически связаны с древним приёмом *additio*. Порядок включения двенадцати тонов симметричен, что отчётливо видно на клавиатуре: первый комплекс представляет собой два полутона и кварту (*d-es-e-a*), второй является его «ракоходом» (*c-g-fis-f*). Если эти два комплекса соединить (*c-d-es-e-f-fis-g-a*), то получится ряд, состоящий из хроматического блока внутри и больших секунд по краям (*c-d* и *g-a*). Появление следующих двух звуков (*des* и *as*) заполняет «пробелы», а последние два звука (*ais* и *h*) добавляют по полутону к внешним сторонам образовавшегося комплекса. Общая драматургия «аддиции» (пополнения тонов) сводится к последовательному и симметричному завоеванию полного хроматического звукоряда: *d-es-e-a, c-g-fis-f, as-des, ais-h*.

В «*Менуэте Призрака Пиковой Дамы*» образ призрака воплощён сонористическими звуковыми наплывами, которые возникают как бы ниоткуда, проявляются и истаивают. Они же играют роль своеобразного «напоминания» жанра менуэта с его характерным поклоном (сильная доля второго такта) и последующим снятием напряжения. Эти *quasi*-поклоны и трёхдольный размер, а также явно стилизованная под менуэт «Песенка Пиковой Дамы» оправдывают заявленное название пьесы.

Кроме того, имеется ещё несколько признаков, указывающих на то, что это именно «танец королей», ритмы и интонации которого «ассимилировали типичные... “па” короткого шага (“*pas menu*”)» [10, с. 119]. В данной пьесе эффект «па» короткого шага воплощён по-своему, необычно, но весьма убедительно – путём использования пуантилистической фактуры. Есть в «*Менуэте*» и свойственные этому жанру «красивые паузы на месте при остановках» [там же, с. 409].

Особого внимания заслуживают начальный и заключительный звуковые комплексы «*Менуэта*», обозначенные *pizzicato*: нужные клавиши нажимаются беззвучно, для поднятия демпферов, а звук щипком извлекается из освобождённых струн. Получаемый тембр напоминает звучание клавесина и создаёт эффект старины, придавая этому, в общем-то, известному приёму, открытому ещё Г. Кауэллом в фортепианной пьесе «*Эолова арфа*» (1923), новый оттенок.

Следуя традициям русских классиков, в «*Русского!*» М. Коллонтай обращается к сфере народных образов. Гомофонно-гармоническая фактура с аккомпанементом плясового типа создаёт атмосферу скерцозности, игры. Композитор словно бы вновь отвечает на известный вопрос – «Что наша жизнь?»

В этой короткой зарисовке, богатой перепадами настроения, несомненно, запечатлены некоторые особенности русского менталитета. Так, основная тема трижды начинается весьма уверенно и ровно, и три раза заканчивается ускорениями, словно бы сметающими и аннулирующими все начинания. Форма «*Русского!*» поначалу отдалённо напоминает форму «*Матрёшек*» (два проведения темы в прямом виде в экспозиционном разделе и в обращённом – в среднем). Однако стройной замкнутой композиции не дают состояться типично «русские» мотивы, калейдоскопически сменяющие друг друга и стирающие из памяти первую тему – реприза так и не реализуется.

Подводя некоторые итоги, следует отметить, что будучи афористичными и внешне экстравагантными, «*Три эксцентрические пьесы*» М. Коллонтай наделены содержательно ёмкой, глубокой, многогранной концепцией. Оригинальный замысел этого произведения не мог бы реализоваться без преломления самых разнообразных музыкальных традиций и, с другой стороны, без их творческого переосмысления и использования архивных средств, включая и изобретённые самим автором. Таким образом, старое и новое, знакомое и неизвестное, традиционное и новаторское в этом уникальном миницикле находятся в положении «золотой середины», что сообщает ему особую художественную привлекательность.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Перу М. Коллонтай принадлежат опера «Капитанская дочь», три картины балета «День рождения Инфанты», оратория «Дом Господень», Реквием «Да минует нас чаша сия», «Пир» (для меццо-сопрано, баса, балета или пантомимы и 15 исполнителей), четыре симфонии, вокальные и хоровые сочинения, ансамблевая музыка. Будучи прекрасным пианистом, М. Коллонтай большое внимание уделяет сочинениям для фортепиано. Им написаны два фортепианных концерта, «Семь библейских эпиграфов», «Семь романтических баллад», «Четыре летние деревенские картинки», этюды.

² Оба цикла существуют также в авторской версии для ударных инструментов под названием «Ансамбли ударных» (ор. 21 е).

³ Образ Пиковой дамы оказался привлекательным для современных композиторов. Так, В. Рябов является автором Мистерии-бrevис для бас-кларнета, хореографического дуэта и теща под названием «Тринадцать вариаций Пиковой дамы», А. Чайковский – балета «Дама Пик».

⁴ К этой мелодии обращался И. Стравинский во второй картине балета «Поцелуй феи» («Сельский праздник»).

⁵ М. Коллонтай считает, что «структура клавиатуры так умна, что содержит какую ни на есть саму-по-себе выразительность» [3, с. 10].

⁶ Любопытно пояснение самого М. Коллонтай: «Знаете, бывает, что кто-то что-то ляпнет, а потом всю жизнь помнишь. Так меня профессор Леман и ляпнул фразой “вот когда буду лежать в Малом зале консерватории, в До мажоре”. С тех пор вот финал 32-й Бетховена только с Леманом и ассоциируется. По прошествии многих лет и 1-й ф-ный концерт, очень бело-клавишный, получил у меня название “Белый”, и без немало-го накала заупокойности там не обходится» [3, с. 12].

⁷ Автору статьи довелось поделиться этим наблюдением с композитором, который не только согласился с ним, но и усилил его. Он указал на влияние «Сонаты в 4-х фрагментах» для фортепиано Ю. Буцко, которая открывается звуком *fis*, звучащим то форте, то пианиссимо. По предписанию автора этого монументального произведения, с самого начала «необходимо найти разнокачественное звучание <живого> *mf* и <неживого> в *pp* фа диеза» [2, с. 3].

ЛИТЕРАТУРА

1. Айзенштадт С. «Детский альбом» П. И. Чайковского. – М., 2009.

2. Буцко Ю. «Соната в четырёх фрагментах» для фортепиано. – М., 1987.

3. Ермолаев (Коллонтай) М. Стараюсь читать в самом себе... // Музыкальная академия. – 1992. – № 1. – С. 16–19.

4. Осецкая О. О символике колокольных звучаний в симфонических произведениях А. Шнитке // Отечественная музыка от Глинки до постмодерна / сост. В. Сыров. – Нижний Новгород, 2006. – С. 109–118.

5. Пospelова Р. Западная нотация XI–XIV веков. Основные реформы (на материале трактатов): исследование. – М., 2003.

6. Степанова И., Коллонтай М. Творчество – путь познания или ярмо? // Музыкальная академия. – 1995. – № 1. – С. 20–26.

7. Тараканов М. Традиции и новаторство в современной советской музыке (опыт постановки проблемы) // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке / ред. М. Тараканов. – М., 1982. – С. 30–51.

8. Тутова О. Михаил Коллонтай (Ермолаев): портрет музыканта: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2009.

9. Холопова В. Типы новаторства в музыкальном языке русских советских композиторов среднего поколения // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке / ред. М. Тараканов. – М., 1982. – С. 158–205.

10. Худеков С. Всеобщая история танца. – М., 2009.

11. Шаймухаметова Л. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. – М., 1999.

12. Коллонтай М. Аннотация к «Двум классическим пьесам» и «Трём эксцентрическим пьесам» [Электронный ресурс]. – URL: http://www.kollontay.org/fd/works/op21c/op21c_ann.txt

13. Новикова Т. Коллонтай М. «Три эксцентрические пьесы» ор. 21 с [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.kollontay.org/fd/works/op21c/literature>

Новикова Татьяна Витальевна

преподаватель, аспирантка кафедры теории музыки Воронежской государственной академии искусств



Е. С. ГУСЕВА

Новосибирский государственный университет

УДК 78.071.1

**МУЗЫКАЛЬНО-ЯЗЫКОВЫЕ И СТИЛЕВЫЕ АНТИНОМИИ
12 ПРЕЛЮДИЙ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО
Г. УСТВОЛЬСКОЙ**

...парадокс – это язык глубины.

Г. Померанц

В художественном мире музыки Галины Уствольской, отличающемся философичностью и высоковольтным духовным напряжением, присутствует антиномичное движение рефлексивно-монологической художественной мысли, биение которой между тезисом и антитезисом обладает такой силой экспрессии и апокалиптичностью звучания, что она не оставляет равнодушным ни одного слушателя и способна вывести человека современной эпохи (эпохи «апокалипсиса под наркозом»)¹ из «комфортного» состояния.

Вспомним хотя бы тяготение композитора к резким перепадам запредельных звучаний *ppppp* и *fffff*, разновременное или одновременное противопоставление инфра- и ультрарегистров (контроктавы, субконтроктавы и четвёртой октавы), исступлённое звучание кластерной остинатности, внезапно обрывающиеся длительным молчанием, и другие антиномичные пары, составляющие «нерв» её музыки. Это – в плане восприятия «технического содержания» музыки (о художественных антиномиях речь впереди).

В высказанном впечатлении о музыке Г. Уствольской содержится основной тезис, раскрытию которого посвящена настоящая статья. А именно: антиномичность (или антиномизм) как способ мышления в противоречиях и (или) как метод соединения противоположностей (антиномий)², является сущностным свойством композиторского мышления Г. Уствольской. И в этом своём качестве антиномичность определяет собою не только характеристичность (своеобразие) *стиля мышления* Г. Уствольской, но и специфичность *стилевого мышления* автора – мышления, явленного в модусе стиля (если интерпретировать последний как систему принципов и правил определённого творческого метода) и в нём же получившего своё художественное выражение (что актуализирует определение стиля как системы музыкально-выразительных средств в их единстве с идейно-образным содержанием)³.

Следует пояснить, что обращаясь к понятию «стилевое мышление» (в музыковедческом лексиконе оно встречается лишь изредка)⁴ и сопрягая в нём две сложнейшие

категории музыкознания – «стиль» и «музыкальное мышление»⁵, необходимо подчеркнуть не только их диалектическую взаимосвязь. Заметим, на неё указывали уже Б. Яворский и Б. Асафьев, о взаимосвязи музыкального мышления, музыкального языка и стиля писали М. Арановский, В. Медушевский, Е. Назайкинский; и она же прочитывается изнутри музыковедческих и искусствоведческих определений стиля (ярчайший тому пример – принадлежащее В. Власову определение стиля как системы «изобразительно-выразительных принципов художественного мышления...» [1, с. 540]).

Отдельные наблюдения над «реализацией» этой закономерности (взаимообусловленности стиля и композиторского мышления) непосредственно в художественных текстах встречаются во многих работах, посвящённых творчеству различных композиторов и писателей.

В настоящей статье используется понятие «стилевое мышление» (равно как и «стиль мышления»), скорее, в методологическом качестве: как своего рода ориентир, позволяющий направить наше внимание на выявление стилиевых особенностей музыки Г. Уствольской, не упустив при этом из виду их главную детерминанту – антиномичность композиторского мышления.

Важно подчеркнуть, что антиномичность мышления на структурном уровне, то есть в силу дуальной природы, укоренена в бинарном архетипе мышления (не случайно формой выражения антиномий являются бинарные оппозиции, а сами они в научном лексиконе зачастую используются в качестве синонимов).

Также напомним, что к исследованию специфики современного композиторского мышления (в его взаимосвязи с музыкальным языком) обращаются многие музыковеды (Л. В. Александрова, С. С. Гончаренко, Г. А. Демешко, С. В. Лаврова, С. И. Савенко, А. С. Соколов и многие другие).

Обратимся к музыке Г. Уствольской, например к циклу из Двенадцати фортепианных прелюдий. В этом сочинении, хотя оно и относится к одному из ранних произведений композитора (написано в 1953 году), достаточно явственно заявляет о себе самобытность стиля композитора, и оно (наряду с другими сочинениями, созданными в конце 1940 – начале 1950-х годов, – Октетом для двух гобоев, четырёх скрипок, фортепиано и литавр; Трио для кларнета, скрипки и фортепиано; Сонатой для

скрипки и фортепиано) в полной мере репрезентирует основные стилевые и содержательные особенности музыки Г. Уствольской.

Попробуем показать, каким образом и как обнаруживает себя в этой музыке антиномичность композиторского мышления, выявляя с этой целью «бинарные противоречия» на уровне стилевого наклона музыки Г. Уствольской (в аспекте стиля эпохи, направления), а также в системе музыкально-выразительных средств и художественной образности, которые, собственно, и являются главными репрезентантами стиля.

Обозначим основные стилевые черты музыки прелюдий (в аспекте стилевого наклона). В первую очередь, укажем на стиливой «антимодерн» музыки Г. Уствольской, понимаемый как отсутствие звуковых излишеств и «красивостей» музыкального языка, избегание какого бы то ни было звукового и чувственного гедонизма, внешней звуковой привлекательности, развлекательности и эффектности в музыкальных темах-высказываниях. Эта стилевая черта связана с одной из главнейших особенностей музыки Г. Уствольской – аскетичностью художественного мира её произведений и музыкального языка. На неё единодушно указывают многие музыковеды, композиторы и исполнители, характеризуя при этом художественный мир автора как сумрачный, жёсткий, лапидарно суровый и т. п.

Однако, употребляя слово «аскетизм» для характеристики музыки Г. Уствольской (в вышеозначенных его смысловых обертонах), важно не упустить из виду и первоначальный смысл этого слова⁶, который был связан с духовно-нравственным принципом, утверждающим превосходство человеческого духа над плотью и приоритет духовного над материальным. Подобным образом следует понимать аскетичность художественного мира и музыкального языка Г. Уствольской, а именно как нацеленность на духовные смыслы и как средство достижения сосредоточенности духа.

Во-вторых, выделим такое качество музыки Г. Уствольской, как звуковая экспрессия. Специально обратим внимание на то, что эта стилевая черта (звуковая экспрессия, экспрессионизм) парадоксальным образом сочетается со своей противоположностью – аскетичностью музыкального языка композитора.

В музыке прелюдий звуковая экспрессия проявляет себя в хроматизированных секундовых интонациях (внутри мелодических линий), создающих особое ладовое напряжение. Экспрессия присутствует в интонациях восклицания и предостережения (например, во второй прелюдии). Экспрессивно звучат многие диссонантные вертикальные созвучия и мелодизированные кластерные линии (в восьмой, девятой, двенадцатой прелюдиях). Их звучание словно будоражит слушательское созна-

ние, выводя его из комфортного мира привычных консонансов и действуя на него отрезвляющим (в духовном смысле) образом. Не случайно музыка Г. Уствольской (не только прелюдий) зачастую воспринимается слушательским (и музыковедческим) сознанием как «неуютная» для слуха, дискомфортная, «антиэстетичная».

Музыке Г. Уствольской свойствен и «пределный экстремизм» (по выражению В. Суслина [7, с. 145]) в области динамической драматургии, основанной на резчайших динамических контрастах (*fff* и *p* в четвёртой прелюдии, *f* и *ppp* в седьмой прелюдии) и предельной градации динамических оттенков (*pp* и *ppp* в шестой прелюдии, *fff* – *ffff* с длительным крещендо в девятой прелюдии).

Ещё одной ярчайшей стилевой чертой музыки Г. Уствольской является авангардизм музыкального языка. Он проявляется в новациях в области метроритмической организации (мономерный ритм)⁷, звуковысотной организации (многомерные ладовые структуры, повышенная диссонантность вертикали, кластерная техника), а также тембровых, артикуляционных и динамических новшеств, способах звукоизвлечения (три пальца, кистью рук, тыльной и боковой сторонами ладоней).

Остановим своё внимание на мономерном ритме. Его использование порождает весьма странные и неожиданные, то есть парадоксальные художественные следствия. Так, «выпрямленность» ритма, отказ от тактовой черты (а по сути, и от дифференциации на сильные и слабые доли), внутренняя равномерная пульсация четвертями и возникающий при этом эффект метрического противоречия (в полифонической вертикали) придают музыке, как это ни парадоксально, огромный волевой напор. Наряду с таким художественным эффектом энергия ритма, подобно силе распрямляющейся пружины, высвобождает ладоинтонационные связи внутри мелодических «формул», но при этом не расслабляет, а наоборот (ещё один парадокс), повышает экспрессию ладовой интонации, придавая значимость, художественную весомость каждому звуку, тону.

Несмотря на закрепившуюся за музыкой Г. Уствольской репутацию авангардной, она прочно связана с традициями европейской и русской музыкальной культуры – профессиональной, фольклорной и церковной музыкой. Поэтому, как на ещё одну особенность её музыки укажем на традиционализм (в широком смысле слова) стиля. В этом, кстати сказать, кроется один из секретов востребованности музыки композитора в современной музыкальной культуре, а главное – жизнеспособности её музыки.

Так, при всей смелости звуковых экспериментов, её творчество сохраняет традиционную для классической музыки систему жанров и форм (пре-

людии, сонаты, симфонии), хотя и претерпевающих трансформацию. Укажем также на монодичность музыкального мышления Г. Уствольской (что проявляется в линейности фактурной организации, принципе центонности – формульной попевочности звукового материала, модалных принципах ладовой организации и вариантно-остинатных принципах развития), приверженность к полифоническим принципам развития. В этом усматривается не только укоренённость стиля в музыкальных традициях, но и созвучность музыкального мышления Г. Уствольской (в аспекте стиливого мышления) тем религиозно-духовным мировоззренческим началам, которые кроются в монодическом и полифоническом стилях.

Связь с русской музыкальной культурой обнаруживается в жанрово-стилевых прообразах музыки прелюдий: монодическом (церковном) распеве, интонациях плача, причитания, колокольной стилистике.

Обозначив (лишь пунктиром и в крупном плане) основные стиливые наклоны музыки Г. Уствольской, мы можем сделать следующее наблюдение. Антиномичность *стилевого мышления* этого композитора (мышления, явленного в модусе стиля) проявляется в парадоксальном (противоречивом) соединении разнонаправленных стиливых наклонов, которое можно определить как «традиционализм в условиях авангардизма» и «экспрессионизм в условиях аскетизма».

Стиль композиторского мышления Г. Уствольской обнаруживает себя в не менее очевидной форме как «мышление противоречиями», что проявляется в самом музыкальном полотне прелюдий, «сотканном» из противоположностей, в системе художественной образности. Ведущую роль в последней выполняют бинарные (ценностно-смысловые) оппозиции, которые собственно и являются формой выражения «художественных» антиномий в музыке композитора.

Вслушаемся в первую прелюдию (её начальное целостно-смысловое построение). С первых же звуков музыка настраивает на серьёзный лад, погружая слушателя в своё духовное и интеллектуальное пространство, которое раскрывается двумя исходными афористичными художественными тезисами-высказываниями. Заметим, что применительно к авторскому стилю Г. Уствольской слово «высказывание» видится наиболее адекватно отражающим художественное содержание её сочинений: её музыка прежде всего – это высказывание, речь, мышление звуками.

Жанрово-стилевую семантику первых двух тезисов для начала и с некоторой долей приближенности можно определить как соотношение лирической повествовательности и речитативной декламационности. Трудность выявления жанровой

семантики обусловлена здесь тем, что интонации «очищены» не только от аффектации (и интонационного разнообразия), но и словно «минуют» свои жанровые первоначала (в данном случае – декламационность, речитативность, повествовательность), сразу восходя к своим немзыкальным прототипам: Слову – Мышлению – Логосу⁸. Об этой особенности музыки Г. Уствольской пишет О. Гладкова: «Жанровые определения не применимы к искусству, лишённому каких-либо примет музыкального быта; это максимальное погружение в себя, очищенная от всего внешнего жизнь духа...» [2, с. 16].

Рассмотрим в бинарном ключе структурно-смысловые (или логико-семантические) отношения двух начальных тезисов на уровне звуковысотной (интонационной, ладовой, фактурной), метроритмической, композиционной и жанровой структур и формируемой ими пространственно-временной организации музыкального материала. Для удобства представим эти отношения в виде таблицы, фиксируя в ней как «технические» элементы музыкального текста, так и образуемые их смысловыми коннотациями бинарные оппозиции художественного плана содержания (в таблице он выделен курсивом. – *Е. Г.*). Этот план «прочитывается» с помощью интонационно-смыслового анализа (В. В. Медушевский) и с привлечением семантического анализа (как метод и методология он активно развивается Л. Н. Шаймухаметовой):

Таблица (см. с. 265) позволяет увидеть начало формирования художественного мира первой прелюдии как «двухполюсного», как взаимодействие двух интонационных идей: интонации вопрошания (интонаема незавершённости слышится в восходящем секстовом движении и усиливается знаком ферматы как знаком вопрошания) и напряжённо-побудительной интонации, связанной с волевым началом (здесь внутреннее напряжение создаётся противоположенным движением восходящих секундовых интонаций и квартовых опусканий самих мотивов, а также ладовым напряжением).

Эти исходные интонационные идеи – «*вопросание – побуждение / устремление*» – образуют ценностно-смысловую оппозицию, которая воплощается и развивается во всех прелюдиях цикла, определяя собою и логику развития художественной мысли как балансирование между этими полюсами оппозиции.

Интонации вопрошания и интонаемы незавершённости играют чрезвычайно важную смысловую и драматургическую роль в художественном мире прелюдий. Являясь сквозными для всего цикла (они звучат во всех двенадцати прелюдиях цикла, на интонациях вопросительного ожидания, сомнения, иногда напряжённого замиранья заканчивается каждая пьеса), в разных прелюдиях они обретают различные

<i>Первое высказывание</i>	<i>Второе высказывание</i>
<i>Лиричность / повествовательность</i>	<i>Драматичность</i>
<i>Распевность</i>	<i>Речитативная декламационность</i>
<i>Напряжённая статика</i>	<i>Динамика, движение, но сдержанное</i>
<i>Разомкнутый пространственный образ</i>	<i>Сжатое звуковое пространство</i>
<i>Музыка внутреннего состояния</i>	<i>Музыка внутреннего движения</i>
Терцовая структура	«Секундовые» ладовые структуры
Консонантность	Диссонантность
Гомофонность	Монодийность
Ладовая устойчивость, тоничность звучания	Ладовая неустойчивость
Тональное наклонение	Модальное наклонение
Широкая интервалика	Узкая интервалика
Нисходяще-восходящее (возвратное движение)	Восходящее движение
Мелодически замкнутая структура	Мелодически разомкнутая структура
Симметричность звуковысотной структуры	Несимметричность структуры
Тенденция к двудольности	Преодоление двудольности
Фермата как знак вопрошания	Четвертные паузы как напряжённое раздумье
<i>Интонация вопрошания</i>	<i>Побудительные интонации</i>
<i>Диалогичность, раскрытость «вовне»</i>	<i>Внутренняя монологичность</i>

значения: в них слышатся и надежда, и философское вопрошание, и вопрошание к Богу, и молитвенная просьба. В целом же эти интонационные образы определяют одну из главных художественных идей сочинения – его молитвенное начало.

К этому же смысловому полюсу оппозиции тяготеют интонации, связанные с семантикой просьбы, жалобы, плача, причитания (в первой, третьей, шестой, восьмой, двенадцатой прелюдиях). Их трагическая семантика особенно ярко раскрывается в интонациях третьей и десятой прелюдий: они вызывают аллюзию на Плач Юродивого из оперы «Борис Годунов» М. П. Мусоргского. С молитвен-

ным началом ассоциируется и звучание хоральных эпизодов (в седьмой, десятой, двенадцатой прелюдиях).

Второй полюс ценностно-смысловой оппозиции – «*лобуждение / устремление*» – включает в себя духовно-самособранные, волевые интонации, интонации напряжённо-побудительные, активно-действенные и призывающие, интонации предупреждения и предостережения (вторая, четвёртая, пятая прелюдии). Они имеют устойчивое смысловое поле, связанное с семантикой духовного усилия.

Удивительной в этом обобщённом интонационном образе является его внутренняя образно-смысловая антиномичность. Так, экспрессивность и напряжённость звучания, создаваемая ладовой хроматикой и полутоновыми «изломами» в мелодике, воспринимается одновременно как сдержанное и аскетичное высказывание. Сдержанный тон общего звучания здесь во многом задаётся просвечивающими в этом образе стилистическими признаками монодийного (церковного) распева с присущими ему начальной восходящей интонацией в объёме терции, поступенным, метрически свободным и ритмически ровным движением, круговым рисунком мелодии.

Впечатление амбивалентности музыкального образа, на наш взгляд, во многом обусловлено таким художественным приёмом (или явлением), который можно назвать семантической инверсией, в данном случае диатоники и хроматики: принцип попевочности, предполагающий диатоничность, реализуется в несвойственном и противоположном для него ладовом контексте – в условиях современной двенадцатитоновой хроматики.

Совершенно очевидно, что подобная «противоречивая странность» музыкального языка Г. Уствольской свидетельствует о парадоксальности её композиторского мышления, как и им же обусловлено.

Ко второму смысловому полюсу оппозиции примыкает и колокольная образность (вторая, пятая, восьмая, двенадцатая прелюдии). В музыке прелюдий колокольная стилистика получает различное «техническое» воплощение: в виде гулких октав (во второй и двенадцатой прелюдиях), аккордов (в пятой прелюдии) и кластерных сочетаний (в восьмой и двенадцатой прелюдиях). Но при этом колокольность всегда обладает напряжённой экспрессивностью, воспринимаясь как набатно-предупреждающее (вторая, восьмая прелюдии) и трагически-апокалиптическое звучание (двенадцатая прелюдия).

С трагедийным началом, столь присущим музыке Г. Уствольской и в целом мироощущению композитора, связано использование музыкально-риторической фигуры *passus duriusculus* (в пятой прелюдии), которая, как известно, изначально была сопряжена со словами «страдаю», «умираю», «муки», «смерть», а

её семантика – с трагическими образами. Многократное октавное скандирование этой фигуры в басах, а затем в высоких регистрах, движение по хроматическим интервалам, упирающееся в псалмодическую речитацию, а также её звучание в подвижном темпе и в динамике *ff* – все это сообщает музыке огромный волевой напор, непреклонный характер и особую трагическую экспрессию.

И здесь в драматургическом плане с помощью усиления апокалиптически-трагедийного звучания поляризуется смысловое пространство бинарной оппозиции «*вопросание – побуждение / устремление*», накаляется духовное напряжение между её полюсами, которые становятся художественным выражением экзистенциального пафоса *надежды и отчаяния, покаяния и протеста*.

Апокалиптичность звучания трагедийной сферы можно интерпретировать двояко: как «секуляризованную» апокалиптичность (порождённую состоянием богооставленности), а можно – в духовно-религиозном плане – как противостояние духовной несвободе.

Что важно сказать о художественном содержании музыки прелюдий в целом? Безусловно, музыка Г. Уствольской по своему содержанию духовно-религиозна. Это прочитывается на уровне семантического плана содержания: в жанрово-стилевых прообразах сочинения (церковная монодия, хоральная и колокольная образность), специфика которых связана с возвышенной сферой и молитвенным началом – личным и соборным⁹.

Этот «семантический комплекс» подводит нас к восприятию символического плана содержания музыки прелюдий, «неочевидному», схватываемому интуитивно и лично переживаемому. Как советует японский музыковед Масаюки Ясухара, «лучший способ понять» музыку Г. Уствольской – «просто проникнуться её духом». Обращает на себя внимание ещё одно важное его наблюдение: «В её произведениях присутствует стремление к свободе, даже к борьбе» [4, с. 106].

В духовной самособранности музыки Г. Уствольской, в молитвенном прощении, покаянном рыдании, в музыке, иногда полной отчаяния и протеста, чувствуется – скажем определённо, учитывая и религиозный характер творчества композитора, – стремление к духовной свободе, как и противление духовной несвободе. И эти два вектора в художественном содержании прелюдий (и не только прелюдий, но и других сочинений) имеют своим смысловым центром звучание темы духовной свободы. Её можно назвать главным экзистенциальным метасмыслом музыки Г. Уствольской, и именно она является вершиной «смысловой пирамиды», которую образуют полярные пары и художественные антиномии в музыке прелюдий.

Таким образом, антиномичность как стиль композиторского мышления Г. Уствольской есть одновременно и стиль её музыки, или, выражаясь более конкретно, «художественный метод, проступивший наружу, структура образа, обозначенная вовне: в языке... в композиции, в основном построении или “тоне” рассказа...» (так определяет стиль П. В. Палиевский) [6, с. 7].

Г. Уствольская – композитор-философ. Обращённость её музыки не к чувственной реальности, а к глубинам человеческой души и «реальности духа» (выражение русского философа И. А. Ильина) раскрывает творческую индивидуальность композитора – реалиста духа и «художника внутреннего опыта»¹⁰. Это позволяет определить в качестве стилиевой доминанты творчества композитора (на уровне метатемы художественного содержания) *духовный реализм* её музыки. Онтологически присущий русской музыке и русскому искусству в целом, в музыке Г. Уствольской *духовный реализм* проявляется в раскрытии внутреннего бытия души человека, её света и тьмы, устремления духа к свободе и противления несвободе. Художественному воплощению этих тем и служат музыкально-языковые и стилиевые антиномии музыки Г. Уствольской.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Так характеризует культурную эпоху конца XX века российский исследователь А. Е. Чучин-Русов. См.: Чучин-Русов А. Е. Черная дыра истории: 2015 год // Полигнозис. – 2008. – № 1 (30). – URL: http://www.polygnozis.ru/default.asp?num=6&num2=11#_ftn1.

² Антиномия, по классическому определению, есть «противоречие между рядом положений, из которых каждое имеет законную силу» [3, с. 23].

³ Обращаясь к категории «музыкальный стиль», мы придерживаемся устоявшихся в отечественном музыковедении представлений о стиле как системе выразительных средств (В. А. Цуккерман), включающей в себя принципы формо-

бразования, композиционные приёмы (Е. М. Царёва), и как системе, находящейся в диалектическом единстве с идейно-образным содержанием, обусловленным музыкальным мышлением (М. К. Михайлов). Однако это вовсе не исключает и обратного влияния: например, стиля эпохи на композиторское мышление.

⁴ Например, в докторской диссертации В. Н. Сырова «Стилиевые метаморфозы рока, или путь к “третьей” музыке» (М., 1998, с. 39, 41), в статье М. Емельяненко «Интерстилевые черты симфонической музыки XX столетия (на примере творческого диалога Д. Шостаковича – Г. Малера)» (URL: www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Mmik/2010_12/Yemel.htm).

⁵ Учитывая, что понятие «музыкальное мышление» пока не имеет общепринятого определения, мы опирались на аксиоматические положения, согласно которым, во-первых, музыкальное мышление включает в себя основные закономерности мышления вообще, но при этом оно является разновидностью художественного мышления (Л. С. Выготский, Е. В. Назайкинский, Б. М. Теплова и др.); во-вторых, специфика музыкального мышления обусловлена тем, что оно выявляет себя в музыкальной речи и органично связано с музыкальным языком (Л. А. Мазель, М. Г. Арановский, В. В. Медушевский, Е. В. Назайкинский и др.); в-третьих, интонация – его субстанциональная основа (Б. В. Асафьев), а категория музыкального образа – основная семантическая и структурная единица художественного и музыкального мышления (Л. А. Мазель).

⁶ Термином «аскетизм» (от греч. askesis – упражнение) древние стоики и философы обозначали систему мер, связанных с самоограничением и воздержанием и направленных на обуздание порока и укрепление добродетели (а в христианской культуре – для достижения религиозно-нравственного совершенства).

⁷ Мономерность, согласно В. Н. Холоповой, есть «нетактовый вид ритмики, организуемый пульсацией какой-либо одной длительности...» [8, с. 450]).

⁸ Внемузыкальные прототипы жанровых первоначал в музыке рассматриваются в работе Е. В. Назайкинского «Стиль и жанр в музыке» [5].

⁹ В прелюдиях религиозное содержание сокровенно, на имманентно-музыкальном уровне. В последующих сочинениях Г. Уствольской оно получит своё открытое звучание: молитвенные слова и религиозный текст будут введены и в качестве названия сочинений, и в сам музыкальный текст.

¹⁰ Об аксиологической грани между «художником внешнего опыта» и «художником внутреннего опыта» пишет И. А. Ильин, например, в работе «О тьме и просветлении. Книга художественной критики» (См. об этом: Ничипоров И. Б. Аксиология художественного творчества в статьях И. А. Ильина о литературе. – URL: <http://www.portal-slovo.ru/philology/37209.php>).

ЛИТЕРАТУРА

1. Власов В. Г. Стили в искусстве: словарь. – СПб.: Кольна, 1995. – Т. 1.
2. Гладкова О. И. Галина Уствольская – музыка как наваждение. – СПб.: Музыка, 1999.
3. Краткая философская энциклопедия. – М.: Прогресс – Энциклопедия, 1994.
4. Масаюки Ясухара. Галина Уствольская и русская музыка // Русская культура на пороге нового века. – Саппоро, 2001. – С. 102–108.
5. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М.: ВЛАДОС, 2003.

6. Палиевский П. В. Постановка проблемы стиля // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. – М., 1965. – Кн. 3.
7. Суслин В. Музыка духовной независимости: Галина Уствольская // Музыка из бывшего СССР. – М.: Композитор, 1996. – Вып. 2. – С. 141–156.
8. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: учеб. пособие. – 2-е изд., испр. – СПб.: Лань, 2001.

Гусева Елена Семёновна

старший преподаватель кафедры истории культуры Новосибирского государственного университета, соискатель кафедры истории, философии и искусствознания Новосибирской государственной консерватории им. М. И. Глинки



ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ



О. В. ШМАКОВА

*Волгоградский институт искусств
им. П. А. Серебрякова*

УДК 78.071.1+781.6.082.31

КУЛЬМИНИРУЮЩАЯ ФУНКЦИЯ ФИНАЛА В СИМФОНИЧЕСКОМ ЦИКЛЕ (НА ПРИМЕРЕ ДРАМАТИЧЕСКИХ СИМФОНИЙ А. ОНЕГГЕРА)

Симфонический цикл представляет собой систему семантических оппозиций – контрастных образов частей при воплощении концепции Человека. Музыкально-художественное содержание и роль каждой части симфонии, с одной стороны, формируются в результате типологической повторяемости, с другой стороны, развёртываются в индивидуальном опусе с присущим ему неповторимым обликом.

Воплощение художественной идеи в цикле может осуществляться по разным драматургическим планам, но, как правило, смысловая концентрация приходится на I часть (как в Пятой симфонии Бетховена) или финал (как в Четвёртой симфонии Брамса). Крайние части могут и уравновешивать друг друга (таков «Юпитер» Моцарта). Однако в некоторых случаях самой «весомой» в концепции целого может стать и одна из средних частей, как например, в Седьмой симфонии Брукнера, посвящённой памяти Вагнера (посвящение и определяет роль лирико-трагической части как самой значительной). Иными словами, музыкально-художественное содержание симфонического цикла в силу известной эстетико-философской ёмкости способно отразить различные грани концепции Человека с тем акцентом, который автор считает необходимым поставить. Следовательно, любая из частей симфонии может стать «наиболее важной, с содержательно-смысловой точки зрения, фазой драматургического процесса, подчиняющей все остальные фазы»¹.

Помимо приведённого определения «кульминации», данного Л. Казанцевой, назовём, согласно той же теории, основные признаки кульминирования части в симфоническом цикле. Проявляется данная функция на нескольких уровнях: структурном («форма более высокого порядка»), масштабном («крупные размеры»), тональном («пребывание в основной тональности»), концептуальном («значительная

роль»)². При изучении признаков кульминирования на концептуальном уровне симфонии важно установить сквозные образно-интонационные линии и их концентрацию в кульминирующей части, а также реконструировать план событий цикла – драматургический профиль по частям – и место финала в нём. Нас будет интересовать, как данные уровни находят своё выражение в случае, если в симфоническом цикле кульминирует финал³.

Кульминирующая функция финала возникает в циклах, в которых его положение усиливают не только более сложная форма, крупный масштаб, тональная устойчивость и смысловая значимость в концепции, но прежде всего, *перекрещивание сквозных образно-интонационных линий*. Активный процесс тематического синтезирования в финале аккумулирует, сгущает смысловое поле концепции до почти понятийно выраженной художественной идеи⁴. Некое «окончательное» высказывание («скрытая программа») становится результатом направленного прорастания идеи от части к части и, как правило, решительно, крупно, ярко подаётся композитором в качестве утверждающего финального образа.

Обратимся к примеру. Убедительно подготовлен и кульминационно провозглашён итоговый образ в финале Девятой симфонии Бетховена (1823): в первом же инструментальном разделе, предшествующем радикальной новации с введением солистов-певцов и хора на текст оды Шиллера, обнаруживается особое качество драматургического процесса, напоминающего театральный. Напряжённая событийность, поведение музыкальных тем как «персонажей» – чередование вопросительных монологов виолончелей и грозных «фанфар ужаса» в ответ, поиск и вызревание темы оды как продолжение сквозной в цикле тематической линии, начатой в I части, – эти и другие составляющие драматургии позволяют констатировать, что абстрактно-философская концепция обогащается

признаками музыки со словом и сценической музыки. Взаимодействие формообразующих принципов сонаты, фуги и вариаций, огромный масштаб и расширенный исполнительский состав, доминирование основной тональности, – всё это слагаемые кульминирующего положения финала в цикле. Отмечая, что и I часть имеет признаки кульминирования, сделаем вывод, что крайние части в бетховенской Девятой симфонии динамически сопряжены, но окончательную точку в развёртывании монументальной концепции цикла ставит финал, ибо здесь провозглашается художественная идея «единства миллионов», планетарного единства.

Данный пример показал, что кроме названных выше признаков кульминирования могут быть и дополнительные признаки, диктуемые местоположением части в цикле. Также необходимо оговорить, что такой признак, как «масштаб», не всегда показателен для кульминирующей роли финала цикла. Дело в том, что финал в силу, например, быстрого темпа может быть весьма скромным по размерам, но при этом важным этапом в достижении художественной идеи: «сокращение» физического времени не уменьшает значимость концептуального времени. Таков, например, финал Второй симфонии Онеггера, но в других циклах (в Третьей и Пятой симфониях) большой масштаб и многофазное развитие острейшего конфликта в финале, конечно, усиливает его кульминирующее положение. Иными словами, «масштаб» и интенсивность событий в финалах – подвижный параметр. Поэтому в названных циклах Онеггера рассмотрим финалы как кульминирующую часть на следующих уровнях: формы, тонального плана, сквозных образно-интонационных линий и роли финала в драматургическом плане при развёртывании концепции цикла.

В трёхчастном цикле **Второй симфонии Онеггера** финал является ярко выраженной кульминацией. Драматически действенный, он становится этапом разрешения конфликта, обозначенного в I части. Именно в финале провозглашается торжествующий гимн Человеку, преодолевшему все коллизии.

Интенсивный драматургический процесс, протекающий в финале, предопределяет выбор композитором *формы* – сонатной с включением контрапунктической техники (в разработке главная тема развивается имитационно в первом разделе и как фугато во втором разделе), появлением новой сильной энергии, заключённой в теме трубы, открывающей коду. В последней находит своё концентрированное выражение художественная идея цикла: как пишет Е. Сысоева, «новая тема коды олицетворяет образ мужества, победы»⁵. Данный итог складывается в цикле поэтапно: каждая из частей соответствует определённой фазе развития драмы: экспонированию конфликтных образов в сонатной форме I части, внутреннему осмыслению и духовному собиранию сил через апеллирование к семантике пассакального

движения в рамках трёхчастной формы II части. Завершается цикл более сложной формой – сонатной с полифонизированной разработкой и кодой: это фаза действенного разрешения конфликта.

Конфликтность проявляется в *тональной организации* симфонии. Хроматическое соотношение образно-драматургических сфер пронизывает весь цикл, находя своё логичное завершение в финале. Так, в драматургии I части мощное напряжение между антагонистичными образами отмечено сдвигом от *d moll* в *cis moll* в начале разработки (ц. 6, т. 9), а при переходе к репризе (ц. 9, т. 10) *cis moll* (заметим, не тоника) усложняется хроматически политональным наложением с *moll*. Уравновешивает тональный план I части классическое «поведение» побочной партии из двух тем с их традиционным наклоном в сторону близких тональностей: в экспозиции они звучат в *E dur* (двойная доминанта в первой теме – ц. 3) и *F dur* (параллельный мажор во второй теме – ц. 4), в репризе – *B/H dur* (VI ступень).

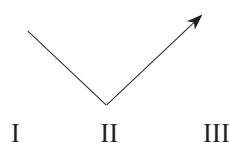
Во II части, выполняющей в цикле функцию лирико-трагического центра (углубления конфликта), продолжается противопоставление тональных опор. Две основные темы крайних разделов трёхчастной формы развивают образ страдания в жанровом преломлении пассакаля и соотносятся как *d moll* – *fis moll* (субдоминанта *cis moll*). Тем самым и на образно-драматургическом, и на тональном уровнях происходит расширение сферы Трагедии, заданной во вступлении I части.

Целенаправленное сопряжение *Cis/D/fis* в финале не только продолжается в виде политональной комбинации в теме вступления или последования в теме связующей партии (в ц. 4 *cis moll*, *D dur*), но и находит новый поворот в первом разделе разработки (ц. 9) в сфере бемольной тональности *As dur* (*Gis dur* как одноименная доминанта к *cis moll*). «Возвращение» к основной тональности начинается с переломного события в концепции цикла, а именно, с образной трансформации экспрессивно-действенной темы побочной партии финала в героический клич (начало репризы). Происшедшая метаморфоза подчеркнута ладом: *d moll* – *D dur*. Главенство побочной темы в репризе финала и «побочное положение» темы главной партии финала, здесь сокращённой и менее наступательной, определяется тональным соотношением: тоника (*D dur* побочной темы) и доминанта (*A dur* главной темы). Закрепляет «торжество» тональности *D dur* и образа победы человеческого духа новая тема в коде, подчиняющая себе в контрапункте главную тему финала (ц. 19). Последняя достигает цели своего развития, преобразуясь в подобие вечно ликующей стихии гимна жизни (ц. 22), выражая, тем самым, художественную идею симфонии – радость достижения идеи «гармония Человека и Мира».

В реализации данной *концептуальной доминанты* важную роль играет динамика взаимодействия

двух образно-интонационных линий: «внутренней» в лирических тонах и «внешней», драматизирующей события, преломлённой и как образ наступления, и как образ героического сопротивления. Их конфликтное взаимодействие сконцентрировано в рамках I части, ибо монотематическая производность из лично окрашенной темы вступления образов с другим знаком – агрессивной наступательности в темах главной (8 т. до ц. 2) и заключительной (ц. 4, т. 9) партий, воплощает подлинно симфоническую коллизию. Нарастание экспансии темы главной партии в разработке (с ц. 6, т. 9), репризе (ц. 12) и особенно её зловеще загадочное звучание во втором разделе коды I части означает, что борьба Человека со Злом не завершена. Продолжение развития сквозных линий находит выражение в монотематической производности первой темы II части из вступления I части. В образе траурного шествия высвечивается новый ракурс в развитии лирической линии: субъективные переживания окрашиваются в сумрачные тона через погружение в атмосферу пассакального движения. Преобразования касаются и драматической линии, что находит выражение в эпизоде катастрофы (4 т. до ц. 5) перед репризой II части (в контрапункте одна из тем интонационно связана со вступлением I части).

Поворот к преодолению конфликта происходит в начале репризы финала: побочная тема (ц. 14) мужает, очерчивая момент перелома событий в итоговой фазе развития концепции. Образ Человека обретает новое качество в волевом ракурсе. Закрепляет достигнутый результат гимническое звучание новой темы у трубы (ц. 19) в коде финала. Итак, во II симфонии Онеггера концепция строится по чётко организованному плану: I часть – «борьба», II часть – «сумрачное размышление», III часть – «путь к победе». *Драматургический план цикла*, тем самым, выстраивается как «обращённая волна»:



Бетховенская, по сути, концепция симфонии Онеггера отражает характерную для искусства XX века тему борьбы Человека не только с внешним Злом (Судьбой), но и внутренней слабостью. Идея необходимости преодоления дисгармонии через героическую борьбу, рост духовной силы достигает кульминации в образе Свободы. Иными словами, «действующие лица» первых двух частей переводятся в последней части в область мировоззренческих категорий, что делает финал более ёмким по содержанию, резюмирующим целое.

Рассматривая местоположение кульминации в финале цикла **Третьей симфонии Онеггера**, право-

мерно исходить из «смешанной» формы – рондо-сонатной в сравнении с сонатной в I части и сложной трёхчастной в Adagio. Тема «Человек и война в Мире» решается композитором с постепенным нарастанием от части к части трагической бездны, разделяющей силы Света и тьмы. Углубление конфликта и расширение круга образов в финале, резонирующих с содержанием предшествующих частей, отражается в драматургическом процессе.

Динамическое сопряжение конфликтных образов в сонатной форме I части окрашено в мрачные тона символа «Dies irae» (интонация средневековой секвенции звучит во втором элементе темы главной партии в ц. 1, т. 5). С одной стороны, это образ мировой катастрофы (первый элемент темы главной партии в ц. 1) и силы, породившей её (темы связующей и заключительной партий: ц. 4 и ц. 10), с другой стороны, – психологическая реакция Человека (тема побочной партии: ц. 7). После появления в коде I части знака надежды – «темы птицы» – в концепции высвечивается особый ракурс, «вечностный», преломлённый через литургический образ веры во спасение Души. Человек погружается в скорбное размышление (вступление II части) и затем в состояние светлой молитвы (основная тема II части: ц. 1). Их взаимодействие диалектично, что, безусловно, усложняет логику развития в трёхчастной форме, испытывающей здесь влияние и сонатности, и пассакального вариантно-полифонического движения. Так, мотив «De profundis» (вступление) достигает кульминации в резком звучании контрфагота (ц. 9) в среднем разделе части, что, в свою очередь, влечёт изменение характера основной темы, ставшей в репризе мрачной (ц. 15). Лишь в конце части «тема птицы» вновь высветляет атмосферу, отодвигая образ пассакального движения.

Генеральным сражением Человека с бездушной милитаристской ордой роботов оказывается финал, названный композитором «Dona nobis pacem». Идея, заключённая в словах «Даруй нам мир», обретает «реальные» контуры в рондо-сонатной форме через борьбу образа варварства, заключённого в теме вступления («марш роботов»), и образа героического сопротивления, воплощённого в трёх темах финала – главной (ц. 3), связующей (3 т. до ц. 5) и побочной (ц. 6) партий. Острый конфликт, доведённый до высочайшей экспрессии в конце репризы, разрешается неожиданным спадом динамики в коде, модулируя в область музыкально-философского высказывания (ц. 16). В симфонии конфликт не разрешается, но в концепции обретается особый ракурс, благодаря в последний раз звучащей «теме птицы» – символом надежды на мир и возрождение духовности цикл заканчивается.

Свидетельством весомого положения III части оказывается её роль в *тональной драматургии* цикла. Общая направленность от гармонического напряжения и минорности – к устойчивости и мажорности

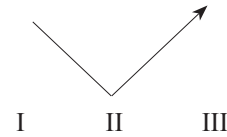
осуществляется постепенно. I часть с тритоновым соотношением разделов (экспозиция – разработка – реприза) в сонатной форме как *a moll* – *es moll* – *a moll* сменяется во II части более «спокойным» движением от *e moll* (вступление) к одноименному *E dur* (основной раздел и кода). Являющиеся сквозными в цикле тональности *e moll* и *a moll* в финале находят продолжение соответственно во вступлении и теме главной партии. Прорывом к Свету и мирным образам можно назвать звучание *Fis dur* и *Cis dur* в коде финала. Немаловажно здесь завершение линии развития «темы птицы»: от *a moll* в I части через *E dur* во II части к *Cis dur* в коде финала. Сформированный автором тональный вектор соответствует кристаллизации идеи преодоления хаоса, катастрофы через расширение образов мира и гармонии.

Кроме указанных тональных «вех» позитивной по образности драматургической линии следует выделить *g moll*, возникающий в наиболее драматических фазах развития событий. В I части это экспонирование темы связующей партии (ц. 4), открывающей вереницу агрессивно-механистичных образов в цикле, а здесь особо напряжённой в силу полиладового сочетания натурального и дорийского миноров. Во II части в *g moll* из *E dur* переносится основная тема, трансформированная в начале репризы из одухотворённого лирического образа (ц. 1) в сумрачно-исповедальный (ц. 15).

Становление симфонической концепции как сквозного процесса отражено в *интонационной драматургии*. Если проследить, как связаны названные композитором «персонажи» цикла⁶, то станет ясно, что образ «несчастья» фокусируется между крайними этапами драмы в теме связующей партии I части и теме вступления финала. Роковая природа этих тем обнажена через жанровое преломление маршаскерцо и милитаристского марша. «Счастье» («персонаж» с противоположным знаком у Онеггера) как образ облечено в симфонии в светлые тона основной темы II части и двух тем, открывающих коду финала: все они связаны с семантикой хоральности. Наконец, такой «персонаж», как «Человек», подаётся композитором в драматическом ракурсе, ибо Мир, «в котором мы живём» – это «катастрофа»⁷. Трагический накал борьбы, хаос во внутренней жизни Человека отражены через темообразующий комплекс гротескной пластики в теме вступления I части и связанным с ней вторым элементом в теме связующей партии финала. Упрочение интонационных связей происходит именно в финале: трагическое столкновение «несчастья» и «Человека», механистичного («мёртвого») и психологического («живого») завершается выходом в сферу Вечности.

Отмечая несомненный приоритет финала в развитии концепции цикла, подчеркнём и образно-драматургическую значимость действенной I части. Спад активных событий и погружение, по словам

Онеггера, в состояние «внутренней мольбы против существующего порядка»⁸ – таков смысловой ракурс II части. Таким образом, *драматургический план* симфонии выглядит как «обращённая волна»:



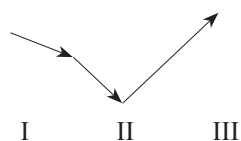
В целом лирико-трагическая концепция Третьей симфонии Онеггера складывается следующим образом: Человек в мире катастрофы (I часть) мужает и обретает духовную силу (II часть) перед генеральным сражением за само право жизни (финал) и в итоге, несмотря на призрачное звучание «марша роботов», наполняет жизнь светом надежды. Батальная картина, развёрнутая на завершающем этапе цикла, по силе экспрессии и накалу противостояния сил настолько трагична, что стала неким образом-символом *militari* в музыке XX века наряду с «эпизодом нашего счастья» Шостаковича. Являясь пиком борьбы, финал превращается в кристаллическую зону наивысшего напряжения в цикле: жёсткая оппозиция «духовное – бездуховное», вызревающая в предыдущих частях, находит концентрированное выражение и неожиданно оборачивается выходом за пределы трагедии в Мир совершенной гармонии.

Кульминационное положение финала в **Пятой симфонии Онеггера** обусловлено рядом факторов. Очевидно нарастание сложности *формообразующих принципов* от части к части: за трёхчастной структурой I части следует рондо-сонатная с эпизодом и синтетической репризой II часть, а в финале возникает такая экспрессия событий, что сонатная форма «сжимается»: за контурной экспозицией и краткой разработкой следует насыщенная острыми коллизиями динамизированная реприза с внезапным трагическим сломом в кодовом разделе.

Принцип усложнения касается и *тональной организации* цикла. Несмотря на то, что все три части написаны в *d moll*, в каждой из них динамическое сопряжение тональностей различно. В I части это круг достаточно близких тональностей: *d* (1 тема) – *e* (2 тема: ц. 3) – *d/h* (реприза: ц. 9) – *a* → *d* (кода: ц. 12). Во II части в силу вступает логика «расщепления тона»: III ступень представлена как тональности *gis moll* (побочная тема) – *G dur* (заключительная партия) в экспозиции; II ступень представлена как *e moll* (эпизод) и *es moll* (главная тема в начале репризы: ц. 12); в *d moll* выдержаны начало и конец части (монтаж тем с ц. 22: ПП, ЗП, СП, ГП). В финале следует подчеркнуть более сложный тип тональных связей между разделами: в экспозиции *a moll* (вступление) – *d moll* (главная партия: 2) – *e moll* (связующая партия: ц. 3) – *fis moll* (побочная партия: ц. 4, т. 8); далее – тритоновое сопряжение с началом разработки

в *c moll* и «уходом» в далёкие *b moll – Des dur* (с ц. 7) в главной теме с последующим «сдвигом» в *C dur* и *As dur* новой темы (ц. 9). Крайняя неустойчивость характеризует и заключительный раздел разработочной репризы (с ц. 12), где главная и новая темы соотносятся как *e moll – D dur*, а тема вступления и новая тема – как *des moll* и *As dur*. Лишь в последних тактах возвращается основная тональность *d moll*, создавая эффект мучительного разрешения в устой огромного напряжения, в данном случае не только образного, но и гармонического.

В концепции цикла художественная идея «дисгармония Человека и Мира» обретает свои контуры постепенно. Здесь важно выявить *образно-интонационные связи* между частями и роль финала в этом процессе. Генеральную линию трагических событий очерчивает движение от скорбной темы среднего раздела I части к производной от неё теме побочной партии финала. И в I части, и в финале с данными темами ассоциируется образ главного героя симфонии, проживающего путь от мрачного монолога к героическому сопротивлению силам судьбы. Более высокая ступень в развитии сквозной образной коллизии обозначена в репризе с появлением Новой темы, производной от побочной темы финала: здесь уже на место образа мужания личности приходит образ героического как внеличной, судьбоносной силы. Наконец, очень важна образно-смысловая арка «начало – конец» симфонии, протягивающаяся благодаря жанровой и фактурной близости темы вступления I части и коды финала. Траурное движение как метафора дисгармонии современного бытия открывает и завершает цикл на трагической тихой кульминации. Поскольку в первых двух частях события движутся от трагической вершины к спаду, а финал начинается с более высокой точки и накал трагедийности выдерживается до конца, то *драматургический план* цикла выглядит как «обращённая волна»:



Симфоническая концепция в Пятой симфонии Онеггера складывается следующим образом. В I части образы траурного марша и полного экспрессии псалма отражают массовую и личную трагедию, представляя метафору современного состояния Мира. Во II части калейдоскоп inferнально-скерцозных тем в духе «пляски смерти» раскрывает иную грань трагического: через метафизику бытия. Несмотря на последовательный рост героических образов в финале, всё же в итоге в коде резкий обвал динамики и обессиленное звучание некогда героико-драматической главной темы (ц. 14) завершается фатальным мотивом «*d-d-d*». Тем самым финал ставит окончательную

точку в развитии художественной идеи «дисгармония Человека и Мира», интерпретируя одну из вечных тем искусства – философского смысла смерти.

Итак, обобщая сказанное о драматических симфониях Онеггера, отметим, что один их характерных признаков кульминирующего финала усматривается в выборе *формы* последней части. Практически все изучаемые финалы написаны в усложнённой сонатной форме. Она либо смешивается с принципами рондо, концентрической формы (зеркальной симметрии), либо обогащается формообразованием вариационно-полифонических жанров. Смешанные структуры возникают в силу особого рода симфонического процесса, представляющего музыкальное содержание как движение на двух «этажах» – собственно финальном (часть), в котором экспонируется новый в цикле материал, а также мета-финальном (часть цикла), продолжающем сквозные образно-интонационные линии предыдущих частей. В результате обозначается ситуация выбора образа(ов), определяющего(щих) суть, художественную идею целого. От данного выбора зависит смысловой акцент, который находит отражение в финале в виде генерального события (событий).

Акцент на финале ставится и в силу его особого положения в *тональном плане* целого. Свойственные для музыкального мышления XX века характеристики (полиладовость, политональность, расщепление основного тона и др.) и функционально-гармонические соотношения между разделами формы (тритоновое, хроматическое и др.) не отрицают у Онеггера традиционных принципов в организации тонального плана цикла. Так, в финалах Второй и Третьей симфоний подчёркивается устойчивость, диатоничность и направленность развития к «прорыву» в мажорную сферу: *d moll – D dur* во Второй симфонии, *a moll – Cis dur* в Третьей симфонии. Иначе организован тональный итог в Пятой симфонии в силу её особого замысла: окончание и финала в *d moll*, как и в двух предыдущих частях, завершает трагическую концепцию цикла.

Приоритетность положения симфонического финала выявляется в сопоставлении с предыдущими частями цикла, также выполняющими важные функции. Доминирует в изучаемых симфониях Онеггера *драматургический план*, в котором не только финал, но и I часть является опорной точкой в концепции. Но если на первом этапе, как правило, конфликт экспонируется (либо задаётся художественная тема цикла), то на завершающем этапе происходит активизация действий по его разрешению, усиливается разнородность типов развития событий, синтезируются сквозные *образно-интонационные линии*, что и высвечивает кульминирующую функцию финала.

Концептуальное поле финалов в изучаемых произведениях представляется как варианты воплощения логической формулы «от мрака – к свету», введённой

А. Серовым в связи с изучением бетховенского симфонизма и нашедшей развитие в XIX и XX веках. Во Второй симфонии Онеггера данная формула в рамках концепции Радости, реализуясь как *«от мрака – через преодоление – к свету бытия»*, раскрывается как художественная тема «становления личности». В симфоническом финале, венчающем концепцию Радости, достижение итогового образа сопряжено с внутренней трансформацией одной из музыкальных тем, в которой заключается смысловой акцент – *преобразование*.

В завершении другой концепции – *Трагедии* – с её логикой *«от мрака – через погружение во мрак – к свету инобытия»*, как в Третьей и Пятой симфониях Онеггера, предстают иные художественные темы: «непреодоление испытаний», «натиск механической агрессии», «мир идеала», «мир небытия». В симфоническом финале в этом случае подчёркивается образно-семантическая полярность сквозных музыкальных образов, что продиктовано невозможностью разрешения конфликта. Тем самым в оконча-

нии цикла акцентируется образ *преобразования*, как в коде Третьей симфонии Онеггера, или *срыва* – в коде финала V симфонии Онеггера.

Если взглянуть на все три симфонические концепции в целом, то можно заметить, что они воплощают наиболее общие, универсальные (скажем, философские) образы: «жизнь», «смерть», «Бытие / инобытие». Иными словами, в финалах симфонических циклов Онеггера завершают развитие образы, отражающие суть мироздания: смысл жизни и смерти в формах Бытия и инобытия. Симфонии одного из мэтров зарубежной музыки середины XX века являют музыкально-философское воплощение концепции Человека в изменившейся картине мира. Усиление трагических образов в симфонических финалах передаёт напряжённое состояние культуры, «познавшей» ужас Второй мировой войны и расколотость европейской цивилизации. При этом очевидным оказывается сохранение в концепциях драматических симфоний Онеггера гуманистического слоя содержания.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Казанцева Л. П. Основы теории музыкального содержания: учеб. пособие. – Астрахань: Факел, 2001. – С. 208.

² Там же. С. 208–212.

³ В качестве примеров циклов с финалом-кульминацией Л. Казанцева называет фортепианную сонату № 21 «Аврора» Бетховена, малеровские «симфонии финала» (термин П. Беккера), Шестую симфонию Чайковского и Пятнадцатую симфонию Шостаковича.

⁴ Не случайно в эволюции жанра симфонии станет тенденцией воплощение художественной идеи в финале с помощью включения Слова, произнесённого и солистами, и хором: таковы после бетховенской «Оды к Радости» фи-

налы Первой симфонии Скрябина, Шестой симфонии Мясковского.

⁵ Сысоева Е. В. Симфонии А. Онеггера. – М.: Музыка, 1975. – С. 108.

⁶ А. Онеггер пишет: «Моя симфония – это драма, в которой играют три персонажа (действительные или символические): несчастье, счастье и человек. Это вечная проблема, и я пытался её возродить» (цит. по: Сысоева Е. Указ. соч. С. 122).

⁷ Ярустовский Б. М. Симфонии о войне и мире. – М.: Наука, 1966. – С. 236.

⁸ Цит. по: Сысоева Е. В. Указ. соч. С. 236.

Шмакова Ольга Владимировна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры истории и теории музыки
Волгоградского института искусств
им. П. А. Серебрякова



О. И. ЛУКОНИНА

Волгоградский государственный институт
искусств и культуры

УДК 78.071.1

**ОБРАЗНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР ТВОРЧЕСТВА М. О. ШТЕЙНБЕРГА
В КОНТЕКСТЕ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА**

Наследие и творческая деятельность петербургского композитора *Максимилиана Осеевича Штейнберга* (1883–1946) мало известны современным музыкантам¹. Между тем, среди мастеров так называемого «второго ряда» этот художник выделяется ярким, своеобразным музыкальным творчеством. Кроме того, М. О. Штейнберг оставил заметный след в публицистике, музыкальном просветительстве. В русскую культуру М. О. Штейнберг вошёл

и как выдающийся педагог, мудрый хранитель традиций Новой русской школы². Объединяя разнообразные художественные интенции, музыкальное творчество Максимилиана Штейнберга развивалось параллельно культурной эволюции своего времени. Фокусируя в себе слияние разнородных тенденций, оно обозначило ступени эволюционного перехода русской музыки первой половины XX века, отразило смену культурных парадигм.

Становление личности и артистического облика М. О. Штейнберга происходило в необыкновенно интенсивной художественной атмосфере Петербурга начала XX века. Насыщенная небывалым напряжением творческих сил, накалом антиномий культурных направлений, Россия 1910-х годов являла собой своего рода «экстракт переходности»³. Предельность и максимализм характеризовали психологический модус эпохи, наполняя её «чувством чрезвычайности». Дыхание «конца века» – чувство заката доживаемой эпохи – вызывало стремление приблизить «разрушительную и возродительную катастрофу мира» (Вяч. Иванов). Эсхатологически-фатальным идеям противостоял пафос культурного преображения и духовного обновления.

Чуткий к многообразным импульсам и импрессиям своего времени, молодой Максимилиан Штейнберг был причастен миру художественных исканий культурной эпохи рубежа веков. В предметный мир его произведений *дореволюционного периода* (1904–1917) входят художественные универсалии, обусловленные смысловым планом символизма и творческого направления «Мир искусства»⁴. Разделяя убеждения художников-мирскутников А. Бенуа, Л. Бакста, М. Добужинского, М. Штейнберг утверждает категорию Красоты эстетической доминантой своего искусства. Как известно, панэстетизм «Мира искусства» явился

почвой для «прекрасной гуманитарной утопии» (Г. Стернин) – идеи переустройства мира через красоту. Романтическая вера в жизнестроительную силу искусства была свойственна и Штейнбергу.

Тотальное претворение красоты проходит сквозной линией во всех его музыкальных сочинениях дореволюционной поры. Провозглашение этой идеи в балете «Мидас» (1912) близко античному понятию калокагатии как этоса нравственно-этической и эстетической красоты⁵. В «эллиническом спектакле», поставленном в 1914 году на Дягилевских сезонах в Париже, претворился панэстетизм, выражающий то каллистическое начало, которое источала красота античной старины. Музыка «Мидаса», как и вся композиция сцениума – оформление задника, порталов, кулис, па-



М. О. Штейнберг.
Фотография 1919 г.

дуг, выполненных М. Добужинским, костюмы по эскизам Л. Бакста, пластика поведения на сцене в духе новаторских поисков М. Фокина, – представляли как «театрализирующая гипербола» (В. Хализев). Напомним, что интерес композитора к древнегреческой тематике был созвучен увлечённости «антиком» в эпоху Серебряного века, отразившейся в опере «Орестея» С. Танеева (1895), опере «Сервилия» (1900–1901) и прелюдии-кантате «Из Гомера» Н. Римского-Корсакова (1901), балете «Египетские ночи» А. Аренского (1900), сюите «Фавн и пастушка» И. Стравинского (1908), «Танце амазонки» А. Лядова (1910).

Красота ушедшего времени отзывалась в музыке М. Штейнберга к пьесе М. Метерлинка «Принцесса Мален» (1914), посвящённой Н. Рериху – единомышленнику и другу композитора. Мысленно устремляясь в прошлое, черпая в нём вдохновение,



Титульный лист партитуры симфонической поэмы «Драматическая фантазия» М. О. Штейнберга с дарственной надписью автора Александру Ильичу Зилоти

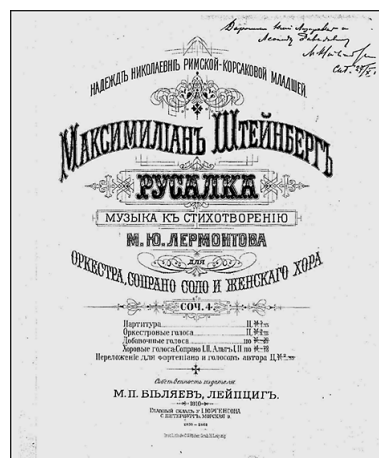
открывая новые грани, автор воспринимал и воссоздавал эпоху с позиции стилизации. Во вступлении к сказке «Принцесса Мален» хорал низких струнных, ладофонический эффект фригийского наклонения, диссонирующие полигармонии, «ощепенение» на увеличенном трезвучии направлены на создание реконструкции мрачной средневековой музыки в духе культовых песнопений. В партитуре введены колокола, гlockenspiel, фортепиано, которые звукоизображают неясные, таинственные зовы, шорохи, звоны и передают атмосферу смутных тревожных предчувствий. Изысканной штейнберговской сюите старинных танцев, состоящей из канцон, фарандол, мюзета, была созвучна импрессионистская манера декораций и костюмов Н. Рериха, оформлявшего спектакль «Принцесса Мален»⁶.

Под символизмом М. Штейнберг, как и многие его современники, осознавал не только «искусство, взятое само по себе, но шире – как современную душу, породившую это искусство»⁷. Эта душа жила острой неудовлетворённостью и жаждой «иных измерений». Как истинный символист – тайнотворец жизни – Штейнберг посредством многозначно-иносказательных образов стремился постигнуть и отразить в музыке потаённый смысл универсальных символов художественного языка, пытаясь проникнуть к «сущности мира».

Образы смерти, безысходности, томления, тревожного ожидания, мистические мотивы, характерные для художественного мира молодого композитора – отражение духа эпохи символизма и модерна.

Они связаны с запечатлением безвременья, статики, временной неподвижности. Кантата «Русалка» по стихотворению М. Лермонтова для сопрано соло и женского хора с оркестром (1907) – прекрасный образец подобной символистской звукописи⁸. Сказочная зарисовка Штейнберга, запечатляющая грёзу об идеально-прекрасном мире сна и смерти, оформлена с культом живописного мастерства. Музыкальное событие в данном контексте актуализируется не как процесс, а как пребывание в звучащем пространстве, погружение в него. Неспешные смены гармоний, тормозящие движение, фиксация одного состояния вызывают аналогии с образцами русского модерна: «Зачарованным царством» Н. Черепнина, «Фавном» И. Стравинского, «Волшебным озером» А. Лядова.

Стремление к необычному, демоническому, экстравагантному, культивирование поэзии природы, женщины и сказочного начала свидетельствуют о приверженности композитора системе идей эпохи кризиса. Культ женской красоты связан с амбивалентностью образов. В нём присутствуют образы вечной женственности (мечтательная принцесса Мален из сказки М. Метерлинка, Афродита в балете «Метаморфозы») и лики «губительной красоты»



Титульный лист партитуры кантаты «Русалка» М. О. Штейнберга с дарственной надписью автора Юлии Лазаревне Вейсберг (супруге А. Н. Римского-Корсакова)

роковой женщины-вамп (Астарта в опере-мистерии «Небо и Земля»). Образы огня, солнца, заката и зари, воды, тишины и неизведанного Востока, предстающие в музыке М. Штейнберга, являются характерными конвенциональными знаками в поэтике символизма и модерна.

Если тематика музыкальных сочинений молодого Штейнберга фокусирует комплекс настроений и идей, характерных для культурно-художественного кризиса конца XIX – начала XX века, то в *послереволюционное десятилетие* (1917–1927)

композитор отозвался на призывы строящейся советской республики. В период колоссальных социально-политических перемен, когда революция создала открытое пространство для свободы творчества и фантазии, на тематику творчества



Композиторы А.К. Глазунов (слева) и М.О. Штейнберг (справа). 1917 г.

мастера повлияли тенденции к сближению искусства и революции, искусства и жизни, реальности и социальной утопии. Так, в музыке Штейнберга к драме А. Луначарского «Фауст и город» (1921) выражены урбанистические идеи времени через звукообразность музыки города⁹. Динамично-импульсивный, жёстко организованный ритм, машинная токатность, жёсткие терцово-секундовые созвучия в музыке Штейнберга создают нагнетающий, угрожающе-«прессинговый» эффект бума индустриализации. Музыкальный образ нового мегаполиса – центра машинной цивилизации – сочетался с конструктивистскими театральными декорациями по эскизам С. Чехонина, которые демонстрировали строительные леса, гигантские механизмы, возведённые здания. Энергия стихийных ритмов в музыке к драме «Фауст и город» М. Штейнберга близка урбанистическим звучаниям Второй симфонии С. Прокофьева, задуманной как «симфония из железа и стали», оперы «Плотина» А. Мосолова, оперы В. Дешевова «Лёд и сталь».

Большинство произведений М. Штейнберга советского периода (1927–1946), вписываясь в контекст времени, реализовали мифопоэтические универсалии социалистического реализма. Концептуальность Третьей, Четвёртой и Пятой симфоний Штейнберга связана с «фундаментальной мифологической схемой эпохи» (Л. Аюпян): показом разрушения старого мира, сопряжённого с «апокалиптической» битвой добра и зла, и создания нового

советского порядка. Космогоническому мифу созвучен миф об инициационном перерождении человека. Аппеляция Штейнберга к ведущему концепту советской эпохи – «перековке» («переплавке») героя – отразила процессы формирования нового типа сознания масс, вовлечения людей в новую повседневность труда.

Несмотря на ярко выраженную идеологию соцреализма, творчество композитора советского периода не столь однозначно. К примеру, в аксиологию «постреволюционной романтики» вписываются образы штейнберговской Третьей симфонии (1927), созданной в русле социальной ангажированности. Ровесница Второй симфонии Шостаковича, кантаты «Октябрь» Н. Рославца, сюиты из балета «Сталь» А. Мосолова, симфония Штейнберга проникнута пафосом труда молодой советской страны. Но, отражая эмоциональные идеи времени, связанные с темой «интеллигенция и революция», сочинение поднимало и волнующие вопросы нравственного самоопределения личности. Воплотив образы разрушения и обретения надежды, становления нового сознания «освобождённого» человека, композитор пытался воссоздать психологический комплекс человеческой несвободы на фоне некой безличной силы. Таким образом, через



М. О. Штейнберг.
Фотография 1928 г.

осознанно показанное смятение Личности в мире социальных потрясений и шаткость революционных идей в Третьей симфонии, помимо официально заявленной тематики труда, явственно ощутим антиутопический ракурс.

Подобный пример одновременного присутствия различных эстетических тенденций мы находим в Четвёртой симфонии «Турксиб» (1933) М. Штейнберга. В сочинении, посвящённом открытию рельсовой колеи Туркестано-Сибирской магистрали в дикой пустыне, прозвучала тема

покорения советской страной природной стихии. Столкновение двух образов – активной воли человека и враждебной ему природы, двух времён – настоящего и прошлого, исконно связанного с бытом и культурой кочевых народов, приводит к победе коллективных усилий великой стройки первой пятилетки – пуску первого литерного поезда в пустыне. Имитация движения локомотива в финале Четвёртой симфонии Штейнберга коррелирует с множественными индустриальными натурализациями: пьесой «Пасифик 231» А. Онеггера, музыкой к пьесе «Рельсы» В. Дешевова, «Симфонией гудков» А. Аврамова, кантатой «Турксиб» Л. Шписа, хором А. Кастальского «Поезд». Машинизированный энергетизм, конструктивность, сонорные эффекты изображают движение поршней, звуки сигналов парового поезда.

Однако художественный замысел М. Штейнберга противоположен воспетой кубофутуристами «романтике машины». Композитор намеренно создаёт эффект натиска машинной агрессии. Многократное повторение мелодических, ритмических, темброво-образительных элементов образует полиостинатный блок. Применение полиостинатной техники нарочито противоречит становлению эмоции всеобщей радости. В финале «Турксиба» жёсткость, агрессивность движения поезда, вторгающегося в финал, перекрывает праздничное ликование. В этом отношении заключение Четвёртой симфонии не удовлетворяло слуховой установке на гимничный «сильный» финал, благодаря чему произведение оказалось под ударом со стороны «обязательного» государственного оптимизма.

Эстетика социалистического реализма воздействовала на образную драматургию Пятой симфонии-рапсодии (1942) М. Штейнберга. В основу произведения положено знаковое событие – «письмо узбекского народа, обращённое к товарищу Сталину в период борьбы советского народа с фашизмом». В монументальном четырёхчастном цикле повествовалось о многовековом развитии Узбекистана, разворачивалась история от древнейшей эпохи – походов Тамерлана, восстаний в Самарканде, прихода в Среднюю Азию Красной Армии и становления социалистического общества в стране – до событий Второй мировой войны. Динамика развития грандиозного музыкального полотна отразила ключевую тенденцию художественной культуры СССР – соответствие госзаказу и формирование «большого сталинского стиля».

В советский период М. Штейнберг репрезентировал советское эстетическое сознание, как показано выше. Несмотря на это, он не всегда сливался со временем, обнаруживая собственные приоритеты. В последние годы жизни композитор был подвластен «культурной памяти»: официальная линия

в его творчестве всё чаще маскируется уходом в сказку, легенду, притчу. Балет «Тиль Уленшпигель» по роману Ш. де Костера (1936), неоконченная опера по восточной сказке «Тахир и Зухра» (1942), неоконченный балет «Сарай-Мульк-Ханум» по национальной узбекской легенде (1945–1946) демонстрируют жизнеспособность культурных идей Серебряного века, которые воплотились в обращении к символистским жанрам, символистскому типу образности, доминировании импрессионистической звучности. К примеру, хореодрама «Тиль Уленшпигель» развивается по законам мистериального действия¹⁰. Показ исторических событий – коронация Филиппа, процессии еретиков и инквизиторов – чередуется с яркой обрисовкой корифеев – фландрского смельчака Тилия, неуклюжего Ламме, поэтичной, вечно женственной Неле. Повествование прерывается статическими созерцаниями (антракт «Замёрзшее озеро Зюдерзее»), мистическими экзальтациями, эпизодами эпитафий и карнавала с шествием ряженых. Общее векторное развитие направляется от катастрофы к фееричному финалу-просветлению. Балет сверкает каскадом фламандских и испанских танцев, артистичных и изысканных стилизаций песен трубадуров, полных романтической иронии и стихийности, отвечая редким для отечественной музыки тех лет неоклассическим опытам.

Итак, музыкальное наследие М. О. Штейнберга являлось своеобразным отзвуком переходных «зигзагов» отечественной художественной культуры первой половины XX века. Образно-художественный мир его сочинений репрезентирует динамику развития разноплановых культурных тенденций этого времени. Музыкальные сочинения символистско-мирискуснического этапа характеризовались осмыслением показательных художественных идей Серебряного века. Произведения послереволюционного периода обрисовывают эмоционально-образный мир, привлекавший М. Штейнберга как композитора, склонного к конструктивистским течениям. В конце 1920-х – 1940-х годах образно-художественное пространство композитора многопланово. Некоторые опусы являются яркими документами эпохи социального заказа, отразившими эстетику соцреализма. Иные произведения раскрывают тот модус видения современности, в котором главной оказалась «скрытая программа», благодаря которой под внешней концепцией соцреализма читается негативная утопия. Наконец, М. Штейнберг опирается и на художественные традиции, принадлежащие эпохе Серебряного века. Таким образом, штейнберговское наследие разнородно, пестро, отражает насыщенность и разноимпульсность эпохи, которая является свидетельством многоликостью целостности русской культуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Исследовательская литература, посвящённая творчеству М. О. Штейнберга, на сегодняшний день немногочисленна. Документально-художественными раритетами, с точки зрения меткости и проницательности оценок, являются очерки его современников: Богданов-Березовский В. Максимилиан Штейнберг. – М.: ССК, 1947; Римский-Корсаков А. М. О. Штейнберг. – М.: Музыка, 1928. Интерес современного музыковедения к личности М. О. Штейнберга возрастает. Об этом говорят публикации эпистолярия композитора. См.: Данскер О. Из записных книжек М. О. Штейнберга 1919–1929 гг. // Из фондов кабинета рукописей Российского института истории искусств. Публикации и обзоры: сб. ст. / сост. и отв. ред. Г. Копытова. – СПб.: РИК РИИИ, 1999. – С. 88–132; Из писем И. Ф. Стравинского к Римским-Корсаковым и М. Штейнбергу / публ. и коммент. Г. Копытовой // Музыкальная академия. – 1992. – № 4. – С. 140–145.

² В списке многочисленных учеников М. О. Штейнберга с 1908 по 1946 годы – талантливые композиторы, дирижёры, музыковеды, фольклористы: Д. Шостакович, Ю. Шапорин, В. Щербачёв, В. Дешевов, Ф. Рубцов, М. Михайлов, К. Кушнарёв, Г. Уствольская, Е. Ручьевская, Е. Брусиловский, С. Богатырёв, М. Юдина и др.

³ «Соединение разных столетий, нескольких этапов, пересечение старого и нового ... в России всё перепутывалось, становилось одновременным и параллельным, смыкалось и размыкалось», – пишет Д. Сарабьянов в отношении кризисности рубежной культуры (Сарабьянов Д. Русская живопись конца 1900-х – начала 1910-х годов: очерки. – М., 1971. – С. 77).

⁴ Судя по театральным и концертным афишам, рецензиям, отзывам современников, музыка М. Штейнберга звучала в самых приметных центрах культурной элиты Петербурга: в художественно-артистическом кабаре «Бродячая собака», на концертах в стенах редакции журнала «Аполлон». Сочинения юного автора включались в программы концертов «Вечеров русского императорского общества», «Кружка современной музыки», Зала придворного дворянского собрания, общедоступных симфонических концертов Павловска, Сестрорецка... Среди исполнителей – выдающиеся имена: А. Зилоти, А. Никиш, А. Коутс, Г. Варлих, Ф. Блуменфельд, Н. Забела-Врубель.

⁵ Балет «Мидас» – вторая часть музыкально-мимического триптиха «Метаморфозы», созданного по одноимённой поэме Овидия (1912–1913).

⁶ Спектакль «Принцесса Мален» был поставлен в Петроградском Театре Музыкальной драмы (режиссёр И. М. Лапицкий, 1914). После премьеры газета «Речь» сообщала, что в спектакле Музыкальной драмы «две сцены из прекрасной пьесы Метерлинка» сопровождалась музыкой Штейнберга, в которой отчетливо сказались влияние Дебюсси. Первая картина «Принцесса Мален» (во дворце) разыгрывалась «пантомимически под сплошную музыку на фоне живописной декорации Рериха», вторая картина (в башне) «была разыграна драматически, без музыки, которая только окаймляет представление небольшим вступлением и заключением» (Театр и музыка // Речь: ежедневная газета. – Петроград, 1914. – 2 декабря. – С. 9).

⁷ Белый А. Символизм как миропонимание. – М.: Республика, 1994. – С. 21.

⁸ Кантата «Русалка», посвящённая супруге М. О. Штейнберга Надежде Николаевне Римской-Корсаковой (младшей), впервые прозвучала 27.02.1907 на концерте в честь юбилея А. К. Глазунова в исполнении блистательной Н. Н. Забелы-Врубель и оркестра под управлением А. И. Зилоти.

⁹ Премьера состоялась в 1921 г. в Петербургском театре академической драмы (бывший Александринский театр), режиссёр С. Масловская. По замыслу А. Луначарского, спектакль был призван содействовать «духовному обновлению человечества».

¹⁰ Балет «Тиль Уленшпигель» не был поставлен на сцене, так как был отнесён официальной критикой к формалистическим сочинениям. «Отверженная партитура» настолько не соответствовала духу времени, что не нашла и своего издателя. Несмотря на это, музыка Штейнберга была высоко оценена многими дирижёрами – Н. Рахлиным, А. Гауком, Е. Мравинским, М. Штейманом, которые исполняли симфонические фрагменты хореодрамы в СССР и за рубежом. М. Гнесин заверял: «Я лично готов считать “Тиль Уленшпигеля” лучшим сочинением Максимилиана Штейнберга» (М. Гнесин М. Штейнберг // Советская музыка. – 1946. – № 12. – С. 34).

Луконина Оксана Игоревна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры теории и истории музыки
Волгоградского государственного института
искусств и культуры



Horizons of Musicology

Valentina N. Kholopova

The Category of “Musical Content”

in the Music Theory Legacy of Yuri Nikolayevich Kholopov

This article makes the point that Yuri Nikolayevich Kholopov is best known as the author of works on harmony and musical form; at the same time, being a highly qualified musician, he perceived music in its entirety. Therefore, in many of his texts he examines the category of “content” and an entire set of important concepts connected with it: in his books on musical form and harmony, in his monographic book on Webern and his article on Boulez. The concepts dealing with content that were especially important for him were: *spiritual* (not only in the religious sense, but also in the broad humanitarian aspect), *beauty*, *imagery* and *expressivity* (on the basis of modal-harmonic analysis).

Keywords: Yuri Kholopov, musical content, *spirituality* and *beauty* in a musical composition

Marina Yu. Dubrovskaya

*Musical Shintology and the Problems
of Studying Japanese Culture*

The article is devoted to the present-day problems of studies of Japanese musical culture, related to the formation and development in the 21st century of a new field in Russian ethnomusicology – *musical Shintology* or studies of the musical tradition of the Japanese Shintoists. The development of Russian *musical Shintology* is observed in the context of the achievements of Japanese and European musicology in the research of the Shinto artistic heritage. The article specifies the direction of Russian research of the Shinto ritual complex and the Shinto influence on Japanese traditional professional arts.

Keywords: Japanese musical culture, musical Shintology, music of Shinto, *kagura*

Nina P. Kolyadenko

Visual Gestalts in the Synthetic Interpretation of Musical Texts

This article discusses one of the ways of forming an integral perception of hearing – the creation of visual gestalt of musical sound. On the basis of the experiments carried out it is revealed that the visual types of gestalt formed by engaging intersensory connections – synaesthesias – enable the comprehension of a multi-dimensional non-verbal musical semantic field.

Keywords: visual gestalt, musical sound, an integral musical image, synaesthetics in the musical text

Evgeny A. Pinchukov

Blues as a Musical Idiom

The author calls in question the hypothesis of the African origins of blues, ascertaining that it has no substantial proof either in the sum total of historical circumstances or in the structure of blues as a system of intonation. The real precursor of this system is perceived to be the “neutral mode” of the folk music of Anglo-Celtic settlers in America which was merged in the harmonic modus of blues with its mixed inflection in the “search for blues” (or the “blues feel” cultivation). Emphasis is given to the ostinato character of the blues mode, where the role of the leading tone and the dynamicism of the relationship between dominant and tonic are reduced to a minimum. Instead, the basis of the movement is formed by the oscillation of the scale degrees I–IV–I. The fluctuations of inflection which occur from the influence of the blues notes as dissonances in chords are what make up the concentration of modal means related to the “blues feel.”

Keywords: neutral mode, blues notes, harmonic modus of blues

Sacred Music

Olga A. Urvantseva

*Two Directions of Development of Russian Sacred Music
of the 20th and 21st Centuries*

The article examines two directions of development of sacred music in the 20th century – sacred music pertaining to

church genres, which possesses certain features of concert music, and secular music based on religious subjects – both of which differ in their genesis. The sacred concert music bases itself on the genre system and the musical language of church music, whereas secular religious music is genetically connected with the art of the concert hall.

Keywords: sacred concert music, secular religious music, the artistic canon of sacred concert music

Tatiana P. Balanovskaya

*The Practices of Liturgical Singing of the Old-Believers
of the Belokrinitsey Order of the Primorye Area*

The article describes the results of research of the communities of Old-Believers in Vladivostok and the village Vrangl: their history, present-day make-up and peculiarities of the practices of liturgical singing. The author demonstrates the results of comparative analysis of the chant “*Svyaty Bozhe*” (“Holy God”), which provides a perspective of the level of preservation of monody in the process of oral music traditions and reveals the similarities and differences in the manners of performance of different communities.

Keywords: Old-Believers, practice of liturgical singing, *znamenny chant*

Yuliya M. Lemyaseva

On the Singing Tradition of the Uspensky Convent in Pjuhtica

The article is devoted to the contemporary monastic tradition of singing on the example of the Uspensky Orthodox Christian Convent in Pjuhtica, which was established in 1891 in Estonia. The practice of singing in the monastery and its relationship with the specific features of monastic life is examined.

Keywords: convent, monastic singing tradition, church singing, choir, monastic obedience

Musical Genre and Style

Marina N. Tchbourkina

The “Noël” in French Baroque Organ Music

This article is devoted to analysis of the genre of the Noël in French Baroque organ music. The author presents the musical sources of this genre and traces its evolution. The conclusion is made, based upon the analysis of the particularities of this style, as well as the documentary evidence of the time, of the secularization of this religious genre and an increase of its manifestation in public concerts towards the end of the 18th century.

Keywords: Noël, Organ, France, Baroque, Daquin, Balbastre, Beauvarlet-Charpentier

Olga V. Begicheva

*The Category of Irrational Fear
in the Romantic Horror Ballad*

The article discusses the topic of semiosis of fear in the musical ballad of the era of Romanticism. Among the basic issues disclosed are the musical ballad complex of «catastrophism» and the ballad chronotope. Special attention is given to analysis of the cause for such an extraordinary popularity of the theme of fear in Romanticist art. The author cites as examples for her research Robert Schumann’s “Ballade von Heideknaben” set to the text of Christian Friedrich Hebbel and Franz Schubert’s “Der Erlkönig” set to the text of Johann Wolfgang von Goethe, as well as compositions of Liszt, Grieg, Wagner, Frank, Respighi and others.

Keywords: romantic ballad, semiosis of the theme of fear, catastrophism, ballad chronotope

Anastasiya A. Vasilenko

*The Canticle in the Music of Benjamin Britten:
The Aesthetic and Theoretical Aspects*

The article is devoted to the analysis of the genre of the canticle in the musical output of English composer Benjamin Britten. The author examines the aesthetic basis of the canticles and the relevant issues of the theory of the musical language and the composer’s techniques in this genre. The processes of drama,

* Translated by Dr. Anton Rovner.

opera and the influence of instrumental music on the composer's approach vocal music are analyzed in detail. The appeal to the everlasting themes compels Britten to turn to various stylistic allusions: Baroque, Classical, Romantic and others, which is presents a distinctive feature of his creative process.

Keywords: Benjamin Britten, canticle, divine, theory, aesthetics

Musical Theater

Irina E. Goryunova

Interpretation of an Operatic Work.

Concerning the Problem of the Conception of Production

The article addresses the problems connected with the process of producing opera existing at the turn of the 20th and 21st centuries. Attention is focused on the sphere of stage direction, since this is where the main innovative features are concentrated which have exerted an influence on the development of musical theater in the world. The author considers the question of choosing the right conception of stage direction for a performance to be the most crucial and determining the path of contemporary opera production. The various methods of production are traced, including the narrative, the illustrative, the poetical, the conceptual synthesis and the "provocative." The latter is examined in detail as being the result of the increasing commercialization of the theater, on the examples of opera performances by the greatest opera groups in Russia and other countries and the creative approach of well-known opera producers and conductors. The topical question of bringing in "a contemporary appearance" to opera classics is touched upon. This problem is examined from the point of view of the appropriateness of the music and dramaturgy to the stage solution, the correspondence of the innovations to the composer's initial conception, as well as the contemporary language of the theater.

Keywords: contemporary opera, opera production, operatic dramaturgy, conception of the production of a performance, the producer's "provocation," the Bolshoi Theater of Russia

Music in the System of Mass Communications

Alexei V. Krasnoskulov

The Internet as a Means of Musical Expressivity

In the article it is stressed that in the present day we are faced with the emergence of a new milieu of interaction in virtual space which offers new perspectives for musical activity. The author demonstrates that musical performance by means of the web alters to a considerable degree not only the functional correlation of composer-performer-improviser, but also the very principles of working with musical material. In correspondence to how researchers and musicians accept the "rules of the game" of the global web, the article formulates three various approaches, realized in various degrees in contemporary musical practice, to solving the arising "acoustic" and "instrumental" problems.

Keywords: mass media, internet-media, web music, web musical performance

Creative Profiles of Musicologists

Evgeny B. Trembovsky

Iosif Ignatievich Dubovsky (1892–1969)

The article recreates the portrait of the outstanding Soviet musicologist, Professor Iosif Dubovsky (1892–1969). The author combines his personal reminiscences of his teacher with a characterization of his unique principles of instruction, with reference to his musical compositions and an overview of his main research works in music theory and textbooks in harmony, polyphony, solfège, Russian and Kazakh folk music. Among the nine "commandments" given by Professor Dubovsky to perspective musicologists, emphasis is placed on those which emphasize the scholarly aspect of their activities, the priority of music over theory and the necessity of a practical mastery of the technique of musical compositions.

Keywords: Dubovsky, harmony

Musical Performance and Pedagogy

Alexei V. Gvozdev

Certain Problems of Shaping a Violinist's Performing Skills

The article examines some separate essential factors of nurturing performing skills in the process of formation and development of a violinist's performance technique. The general psychological norms of upbringing these skills are extrapolated onto the sphere of violin performance and pedagogy. The direction of the development is concretized and its stages are specified. Some of the elements which obstruct this development as well as the means for overcoming them are revealed.

Keywords: musical psychology, violin performance and pedagogy, violin technique

Nadezhda N. Pokrovskaya

Diatonicism or Individual Temperament

(The Problems of Tuning the Harp)

The author of the article presents her discourse on the problems of tuning the harp connected with its diatonic scale and the demands of temperament when it is played in the orchestra. Analysis is given to tuning schemes and checkups of the purity of temperament used in the Schools and Methods of the 18th-19th centuries. The author touches upon the psychological and the technical causes for complicating the tuning of the harp.

Keywords: harp, temperament, schemes of tuning the harp

Elena G. Maltseva

Concerning Alexander Siloti's Pedagogical Activities

The focus of the article lies in the pedagogical methods of Alexander Siloti, which held a significant position among his versatile activities. The article defines the basic personal qualities of Siloti the musician that enabled the artistic interaction between the teacher and his students. Some particular facts concerning the American period of Siloti's life are cited in a Russian publication for the first time.

Keywords: Alexander Siloti, Siloti the teacher, Moscow Conservatory, piano pedagogy, Siloti's pupils

Ekaterina E. Bakhtiyarova

Formation of Violin Performance in 18th Century Russia

The article is devoted to examining the processes of formation of professional violin performance in Russia. The author examines this issue in interrelation with the overall cultural tendencies of that time period. It is emphasized that the young Russian musical culture was absorbing into itself the achievements of the European violin schools, directing itself towards the mastery of the best violinists-composers of that time who represented various national traditions. The advancement of Russian musicians bore witness to the formation of the Russian school violin performance during these years.

Keywords: Russian violin performance, Western European violinists in Russia, concert life in Russia, influence of foreign schools

Alsyu G. Akhtyamova

*The Tradition of Violin Performance in Ufa
in the Context of the Formation of the City's Culture
(in the 18th and 19th Centuries)*

The article examines the position of violin performance within the system of the city culture of Ufa from the first centuries of the city's existence up to the early 20th century. The basis for this research is provided by archival materials, newspaper reports and scholarly publications of different years, as well as reminiscences of contemporaries.

Keywords: the musical culture of the southern Ural region, amateur music-making in Ufa, violin performance

Olga V. Shepshelyova

*The Semantic Potential of Choral Sound
in Contemporary Music*

The article deals with the issues of experiments in the choral music of the second half of the 20th century, particularly with the

domain of sound expression. The rich substantial possibilities of the acoustic features of choral sound are examined, as are its spatial and temporal coordinates. By comprehending in a creative way the construction of the overtone series, the formant, mass, density, attack, duration and cessation of sound, composers are able to enrich their means of expression, the uniqueness and diversity of which is able to produce a large number of original musical images and artistic ideas.

Keywords: choral music, expression, sound, contemporary music, semantic aspect, timbre, acoustic features of choral sound

Tatiana K. Ovchinnikova

*Contemporary Problems of Choral Performance:
A New Course in the System of Choral Conducting Education
in Institutes for Higher Education*

The author stresses the necessity for modernizing the education of classical choral conductors and accentuates her attention to new demands made upon the choral conductors' musical upbringing. The development of communication technologies presumes the mastery over the informational and microphonic culture, including such form of performance as "choral theater." The educational course of "Contemporary Problems of Choral Performance" would allow future young specialists to acquire the indispensable basis for acquisition of new practical knowledge and skills.

Keywords: choral conducting education, choral conductor, choral theatre, microphonic culture, sound production

Composer and folklore

Natalia Yu. Zhossan

*Peculiarities of Implementing Folk Genres
into Russian Choral Music of the Second Half
of the 20th Century and the Early 21st Century*

The article is dedicated to the study of principles of implementation of folk genres into modern Russian choral music of the second half of the 20th century from the position of Phased Theory. The phased method helps identify the common tendencies during the course of an entire period of time, simultaneously enabling to disclose their individual interpretations at different segments of time, singling out two phases in the given time period. The analysis of the specific character of application of folk music sources in a composer's musical output focuses on two main aspects: the choice of the genres and methods of work with them.

Keywords: Phased method, folk genre, dichotomy "folk music idea-composer's idea," reproducing folk genre, semantic extension of the folk invariant, transformation of genre, synthesis of different folk genres, lamentation, chastushka, folklore in the perspective of postmodernism

Ethnic Folk Music

Tatiana I. Kaluzhnikova

*The Wedding Music of Miners from
the Central Ural Mountains: The Structural Aspect*

The article examines music as one of the symbolic languages (codes) of the traditional wedding ceremonies of the central Ural mining regions. The work is based on music collected from expeditions by folklore specialists from the Ural State in the 1970s–1990s. The study of the musical code of the wedding ceremony in its structural aspect is directed at describing the morphology of the musical and poetic texts (their rhythmic and melodic patterns, modal-scalar organization, texture and structural types). The range of problems touched upon in the article and the approaches to their study pertain to the areal direction of ethnomusicology.

Keywords: wedding ceremony, wedding calls, wedding songs, morphology of the musical and poetical texts, syntagmatics of the musical code of the wedding ritual

Ludmila A. Mnatsakanyan

*Concerning the Problem of Ontology of Sound
in the Context of Traditional Musical Culture*

The author examines the essence of manifestation and operation of the sound code in the rituals of the traditional musical culture of the Slavs. Special attention is given to the phenomenon of timbre and its embodiment in the pitch space of the ritual. The ontological approach to research of this subject matter makes it possible to embrace in its entirety the specificity of historical understanding of the phenomenon of sound, to elucidate its essence in certain sacred actions and to perceive this subject as a universal central idea and conception which serves as a key to comprehension of the laws of the world order.

Keywords: ethnic music of Slavs, model of timbre and acoustics, sound, timbre, timbre-form, ritual

Boskha Kh. Borlykova

*From the History of Collecting and Study
of Kalmyk Folk Music (19th and early 20th centuries)*

This article describes the history of collecting and studying the folk music of the Kalmyks, basing itself on research of both published and archival materials. The folk songs noted by I. V. Dobrovolsky, G. Balint, A. M. Listopadov, A. D. Rudnev, G. J. Ramstedt, N. O. Ochirov and V. D. Benevsky present a valuable source for research of 19th and early 20th century musical folklore of the Kalmyks.

Keywords: musical ethnography, the Kalmyk folk music, the Kalmyk song

Elmira M. Galimova

*Rituals of the Agricultural Calendar Cycle
of the Perm Tatars*

The article is devoted to the previously unexamined musical culture of the Tatars living in the vicinities of the city of Perm. The author bases her research on musical materials from an expedition undertaken by her into the Perm Region in June 2011. For the first time the attention of musical research has been directed towards the musical traditions of the rituals of the agricultural calendar, which have been in existence up to the present day among the Perm Tatars in the framework of the yearly cycle. Previously undiscovered examples of vocal and instrumental folk musical culture are given in-depth analysis.

Keywords: musical folklore in Russia, the folk music of the Perm Tatars, ritual folklore

Lilia F. Ishmurzina

Rare Bashkir Aerophones of the Oral Tradition

The article examines rare Bashkir aerophone instruments: the flute-like kamysh-kuray (the national variety of the flute of Pan), the whistle-like tashurgay (national ocarina) and the hornay of two kinds – the signaling one with a mouthpiece, and the one played with the tongue (the shalmey). Domestic performances on the kamysh-kuray were attended by the author in the Gafuriy region of Bashkortostan in 2010. All the instruments had undergone approbation in the student ensemble "Uzoritsa" organized by the Department of Folk Art of the Ufa State Zagir Ismagilov Academy of the Arts, and have been frequently used in performances at international competitions.

Keywords: Bashkir aerophones, flute of Pan, kamysh-kuray, tashurgay, shalmey, folk music ensemble

Innovations in Musical Education

Ludmila N. Shaymukhametova

*Multimedia in the Classes
of the Joseph Haydn Children's Music School*

The materials discussed in this article, which have been adapted for the practical work of teachers at the Children's Music School, are intended for performance of compositions by Joseph Haydn in the forms of intonation etudes (role playing) during piano lessons and classes of piano ensemble (sight-reading) and music literature. The methodic development contains puzzles – semantic structures

of piano music and orchestral scores, as well as a slide-show with a video sequence to the music of a “Minuet” (with a carnival-related plot); in the work on the texts of piano compositions it is proposed to use video recordings of performances of the Finale of Haydn’s Symphony N. 96 (“The Miracle”) and the Minuet of the London Symphony N. 5 (N. 93) in the classes.

Keywords: Haydn, musical text, intonation etude, role playing, semantics, Viennese carnival

Compositional Techniques of the 20th Century

Anton A. Rovner

The Microtonal Application of Boleslav Yavorsky’s Theory of Modal Rhythm in Sergei Protopopoff’s book “Elements of Construction of Musical Language”

Composer Sergei Protopopoff was a representative of the Russian modernist music of the early 20th century, a student of music theorist Boleslav Yavorsky, who created the Theory of Modal Rhythm. Protopopoff expounded Yavorsky’s theory of modal rhythm in his book “Elements of Structure of the Musical Language.” The “Yavorsky modes” are formed from various types of resolutions of “unstable” intervals into “stable” ones. The last chapter of this book Protopopoff establishes the laws of Yavorsky’s theory into microtonality. In conjunction with the “unstable” tritone, the other intervals, determined as “stable,” are adapted to the new laws of the corresponding microtonal scales. The attempt to expand Yavorsky’s theory into the domain of microtonality presents a bold gesture, very much in the spirit of the composers and music theorists of the early 20th century.

Keywords: Protopopoff, microtonality, Yavorsky modes, contemporary music, new music theory

Commemorating Anniversaries

Olga V. Shmakova

Ludmila Pavlovna Kazantseva

The article presents an artistic portrait of Ludmila Kazantseva, who is a musicologist with a Doctor of Arts degree, a professor at the Astrakhan State Conservatory and the Volgograd State Institute of the Arts and Culture, the head of the Topical Scholarly Research Laboratory of musical content, as well as an academician at the International Academy of Informatization and the Russian Academy of Natural Sciences. Being a member of the Russian Composers’ Union, a Merited Worker of Science and Education, a recipient of the honorable title of “Founder of a Research School” and the Chairman of the Regional Expert Council of the Russian Humanitarian Scholarly Fund, Ludmila Kazantseva is the author of over 20 books and brochures, scholarly articles (over 150), publications in the mainstream press and experimental educational programs. Kazantseva’s theoretical concept of musical content, expounded in several of her books, has been implemented into the process of education in Russia. The biographical information about her presented in the article is combined with characteristics of her scholarly, pedagogical and social activities.

Keywords: Ludmila Kazantseva, Russian musicologists, academic school, the musical culture of Astrakhan

Alexander I. Demchenko

About the Scholarly Potential of the Musical Institute for Higher Education. A History in Personalities. Commemorating of the centennial anniversary of the Saratov Conservatory

The article was written in honor of the centennial anniversary of the founding of the Saratov Conservatory. Upon analysis of the scholarly potential of this higher education institute an overall evaluation is given of the activities of the institutions which had laid its foundation prior to its actual opening: the Musical Classes organized by the Imperial Russian Musical Society (1873) and the Music College (1895), as well as the professional musicians whose efforts led to the creation of the first conservatory in the provincial area of Russia (after St. Petersburg and Moscow). The

article examines the main historical stages of the existence of the Conservatory and the various trends of scholarly activity, and characterizations are given of the prominent representatives of professional musical education in Russia.

Keywords: musical education in Russia, the first Russian conservatories, Russian musicologists

International Division

Ildar D. Khannanov

On National Style and on So-Called “Nationalism in Russian Music”

The problem of the term “nationalism in music” has not been yet reflected upon in the Russian musicological community. With all that, in the West, in the Anglo-Saxon literature on music, this term has been firmly established and now it is used in descriptions of many national musical traditions. This article aims at revealing the semantics of this term as it is used in the West and its connotations in the Russian perception. The author argues with those who use this term and calls for a discussion of the category of the national in music.

Keywords: nationalism in Russian music, national in music, Russian music, western views on Russian music

Alexander I. Demchenko

We and the West

In musicological editions from other countries related to art the apparent disproportion in relation to the amount of attention given to the Western world and to Russia displays the tendency of frequently ignoring what is genuinely noteworthy in the latter. The “universal responsiveness” of the Russian world, which in indispensable cases had approached the West for training in the sphere of the arts, has enriched its acquired knowledge and skills with inimitable personal qualities, spiritualizing them in a special way and elevating them to the heights of artistic perfection. One of the testimonies of this was the emergence in Russian music of the second half of the 19th century of the “Mighty Handful” composers and Tchaikovsky subsequently, in the first half of the 20th century of Rachmaninoff, Scriabin, Stravinsky, Prokofiev and Shostakovich, and at the second half of the 20th century – of Schnittke. Stravinsky represents an especially indicative symbol of “universality” of the Russian artistic genius.

Keywords: The West and Russia, literature about art, achievements of Russian music

Ludmila P. Kazantseva

“The Russian Passion” by Alexei Larin: Concerning The Issue of Genre

The author focuses her attention on the oratorio “The Russian Passion” for solo singers, chorus and percussion on texts from the Gospel, Orthodox Christian canonical and folk texts (1993–1994) by contemporary Moscow-based composer Alexei Larin. By interpreting in an original way the genre of the Passion and its profound foundations, the composer brings a certain degree variation to the prism of the traditions of Russian music. In developing the stylistic vein of Modest Mussorgsky, which was continued through the choral works of Georgy Sviridov, Valery Gavrilin, Yuri Butsko and Valery Kalistratov, Larin travels along a fruitful path of evolution of the genre and of Russian sacred music in general. Stemming organically from Russian musical culture, in their combination of Russian Orthodox, folklore and theatrical traditions, “The Russian Passion” enabled the composer to approach the events described in the Gospel as a permanent element of the great sacred culture of Man.

Keywords: Alexei Larin, Russian Passion, genre, chorus, theatricality, action

Dimitar Ninov

The Craft of Harmonization

During the past few decades, the art of harmonizing melodies in American music departments has been falling into

oblivion. This means that creativity in the study of harmony is going out of the window. The reasons for that unfortunate situation may vary anywhere from the global commercialization of society to local policies concerning the curriculum of theory studies. Whatever the reasons are, the average American undergraduate and graduate student cannot harmonize melodies because this craft is not taught extensively in the music departments. Harmony is studied under the umbrella of a uniform theory curriculum (N.1–4), and the way this sequence is structured makes it impossible to gain real mastery in the field. Buried under diverse material that has to be covered in a short period of time, students are not given the opportunity to study harmony in depth and to delve into its essence – harmonization. As a result, many newly produced instructors of theory do not possess working knowledge in harmony; they do not have first hand experience and genuine insights into the nature of that discipline. They feel content to teach strictly by the book, to reiterate definitions whose credibility they never question, and to close the door before creativity and critical thinking. And it must be so, because a teacher cannot sell what he or she does not have, namely – professionalism in harmonization and the ability to nourish critical thinking and query. These factors make the difference between a professional instructor and a disguised amateur. One of the goals of this written lecture is to provide a glance at the procedures that constitute the craft of harmonizing a melodic line. Another goal is to incite a discussion on the need to implement radical changes in the curriculum of music theory studies in the United States.

Keywords: the art of harmonization of a melody, curriculum in music theory, musical education in the USA

Sergio Lanza

*Rhetorical Figures and 20th-Century Music:
a Survey on Micronarrativity*

It is known that the sphere of classical rhetoric in its depth constitutes an extraordinary survey on the discourse and its structures. Cicero and Quintilianus are viewed in the first place; then Heinrich Lausberg's research on them, which appears to be more abstract in terms of the psychological consequences of rhetoric, is analyzed. The goal of the study is to verify how this approach to encountering the complexity of sense-making strategies could be integrated into both analytical and compositional tools of the 20th-century music. The possibility to compare musical and verbal articulations within a *microformal* dimension is considered in particular: we may find "micronarrations" there through phenomenological analysis that considers an emergence of the sense within the structural framework in which the listener plays a fundamental role. It is in the functional link between perception and narration, experience and language, that we can find a way to reinterpret the meaning of ancient rhetorical figures, which had first drawn attention to such categories as repetition, variation, contrast, order, disorder and symmetry, thus showing their clear affinity with the sense-making processes featured in music. Repetition is among the most relevant of all these categories concerning both verbal language and music.

Keywords: music and rhetoric, rhetorical figures in the 20th century music, music analysis, music and arts

Musical Poetics and Semiotics

Vitaly A. Shuranov

*The Inner Modus of Baroque Form:
Thematic Structuring*

The article forms the second part of a research "diptych," the beginning of which was formed by an article published in the magazine "Problemy muzykal'noy nauki," 2010, N. 1 (10). The vertical hierarchical conception of Baroque form is vindicated here through the characteristics of the thematic principles of structuring. At the core of the methodology the concept of "inner form" is preserved, which presents a modus as a structuring force, the molding energy of which is the semantic energy and

traces back to the Image of the World predominant in the Baroque period.

Keywords: Baroque musical form, modality, thematicism

Irina M. Krivoshey

*The Russian "Romance" Art Song: the Concept
of "The Loving Person"*

The article is devoted to study of the concept of "the loving person" in the Russian "romance" art song. It is demonstrated that a substantial role in forming the concept of "the loving person" (*Homo amans*) are played by mythological subjects. It is marked that mythological subjects tend to exert a strong influence on forming the features of the national specificity of the Russian Eros in Russian vocal music.

Keywords: Russian "romance" art song, artistic concept, myth

Evgenia R. Skurko

*About the Musical Poetics of the "New Symphony"
of Composers of Bashkortostan*

The article identifies various approaches to manifestation of stable descriptive-poetical elements in the symphonies of Bashkir composers: in the vein of the Classical-Romantic traditions of the "trend" of the composers pertaining to the Mighty Handful *at the stage of folklorism* (1930s–1960s), in the conditions of stylistic pluralism, the assimilation of 20th century compositional techniques, a new conception of the symphonic genre and of folklore in general – at the stage of neo-folklorism (the last third of the 20th century up to the 2000s). In connection with the latter the concept of "new symphony" is introduced. Similar to constant signs, which define the specific features of the "national image of the world," the images of the Great Steppe, space, nature, ritual actions and invasions of foreign peoples are examined, as are images of silence of nature as qualities of otherness. Greater attention is bestowed upon various images, especially those of folk instruments. Special mention is made to the broadening of boundaries of content, enrichment with new themes, ideas and image stemming to the archetype of nomadic culture.

Keywords: composers of Bashkortostan, development of the Bashkir symphony, symphonic genre

Veronika V. Shelomentseva

Boris Tishchenko's

*"Three Songs to the Texts of Marina Tsvetayeva":
the Problem of the Underlying Plot*

The article is devoted to the questions of interaction between music and text in Boris Tishchenko's vocal cycle "Three Songs to the Texts of Marina Tsvetayeva." The methodological basis of the research is formed by the intertextual approach which helps discover the originality of the composer's conception by comparison of the "hidden texts" of the poetic and musical compositions.

Keywords: Tishchenko, Tsvetayeva, vocal cycle, intertextuality, myth

History of Western Music

Elena I. Luchina

About Alessandro Scarlatti's Artistic Method

The article is devoted to the artistic method of Alessandro Scarlatti – one of the most celebrated composers of late 17th–early 18th century Italian opera. Scarlatti's musical method is examined in its various aspects and on various levels of his artistic system, including: melodic intergrowth, musical dramaturgy, the specific structure of the operatic genre of tragicomedy, the individual concept of opera, the composer's overall artistic mastery, etc. This analysis also helps reveal and identify Scarlatti's aesthetic ideals, his historical position and importance for the development of the European musical art.

Keywords: Baroque music, Italian opera, the operas of Alessandro Scarlatti, opera dramaturgy, ingenious conception, rhetorical paradigm, the whole, conceptual unity, mastership

Olga P. Gorbunova

Gregorian Plainchant in Liszt's Oratorio "Christus"

The article is devoted to the analysis of the function of Gregorian plainchant in one of Franz Liszt's large-scale vocal-instrumental compositions from his Roman period. The oratorio "Christus" is examined as an oratorio of a Romantic vein, in which the composer attempted to combine the principles of medieval musical art with the expressive means of his time. The basis for this leitmotivic and monothematic work lies in several Gregorian chant melodies, which, acquiring the function of a "hyper-theme," become a means for the preservation of the dramaturgical unity of this large-scale work.

Keywords: Western European Oratorio, Liszt's monothematicism, Gregorian plainchant, Palestrina

Cultural Heritage in Historical Perspective

Alexander I. Demchenko

Yulya G. Filippova

Returning to a Soviet Musical Classic

(about Reinhold Gliere's Ballet "The Bronze Horseman")

The article focuses itself on Reinhold Gliere's ballet "The Bronze Horseman," which the authors interpret as a musical and choreographic narration about the life of Russia and of the drama of man. The dramaturgy is viewed through the prism of several historical epochs: from the times of Peter the Great, via St. Petersburg of the time of Pushkin and up to the Stalin era.

Keywords: "The Bronze Horseman," the era of Peter the Great, St. Petersburg of the time of Pushkin, the "Stalin empire style," dramaturgical strata

Contemporary Musical Art

Galina A. Demeshko

*Variant Development as a Phenomenon
of 20th Century Musical Practice*

Within the author's perspective there lies the unique experience of cooperation of 20th century opus culture with variant development, the latter preserving the code of the earliest folk creativity of form.

Keywords: variant development in musical form, canon, melopoeia, contonation, heterophony, neo-folklorism

Irina A. Skvortsova

*Interspecies Methods of Study
of the Musical Art Nouveau Style*

The article is devoted to description of the method of analogy as an interspecies means of comprehension and cognition of musical and artistic phenomena. The Art Nouveau style was first developed in the domain of visual arts. The correspondence between the artistic principles of Art Nouveau in the visual arts (painting, architecture) and Russian music of the turn of the 19th and 20th centuries is explained from the position of the method of analogy.

Keywords: Art Nouveau, Russian music, Russian music of the turn of the 19th and 20th centuries, the method of analogy, Russian music of the *style moderne*

Natalia V. Rastvorova

*An Overview of the Genres Present
in the Music of Vladimir Kobekin*

The article presents an overview of genres in the music of contemporary composer Vladimir Kobekin, who has been acknowledged presently as a master of contemporary Russian music. The genre of opera is perceived to be the main sphere of his musical creative activities, in which the theme of "the world and the human being" is presented in a broad and complex manner.

It is demonstrated that this theme undergoes development in the composer's orchestral, chamber and vocal compositions. His music is characterized by a diversity of subject matter and an abundance of timbral and compositional solutions.

Keywords: Russian composers, Vladimir Kobekin, opera, symphony, chamber music

Tatiana V. Novikova

*"Three Eccentric Pieces" for Piano, opus 21c,
by Mikhail Kollontay in the Aspect*

of the Interrelation between Tradition and Innovation

The article is dedicated to the piano cycle "Three Eccentric Pieces", *opus 21c*, by contemporary Russian composer Mikhail Kollontay. The analysis discloses the peculiarities of the composer's method: the artistic reinterpretation of the Russian classics, as well as the usage of the most novel means, including those invented by the composer himself (the intellectual conundrums).

Keywords: Russian music, Mikhail Kollontay, the piano cycle, contemporary piano music, tradition, innovation

Elena S. Guseva

*The Antinomies of Musical Language and Style
in Galina Ustvolskaya's 12 Preludes for Piano*

The article demonstrates that the attribute of antinomy as a way of thinking in contradictions presents an essential feature of Galina Ustvolskaya's compositional thinking. The example of analysis of the Twelve Preludes for Piano reveals the manifestations of antinomy of the composer's thought on the level of style and within the system of means of musical expression and artistic imagery. It is stressed that Ustvolskaya's pairs of polar opposites and artistic antinomies serve as an embodiment of the main existential meaning of her music – the theme of spiritual freedom.

Keywords: composers of Russia, musical language, Galina Ustvolskaya

The Creative Worlds of Musical Compositions

Olga V. Shmakova

*The Culminating Function of the Finale
in the Symphonic Cycle*

(on the Example of Arthur Honegger's Dramatic Symphonies)

The article examines the Finales of several symphonies by Arthur Honegger. The compositions presented here finish off in different ways, with an intensification of the tragic element in the Finales, since they express the struggle of the spiritual with the spiritless entity in the situation of the crisis of humanitarian values during the time of World War II. In the Second, Third and Fifth Symphonies the summarizing character of the Finale reveals itself on various levels: those of form, the tonal plan and the aspects of image and intonation. The symphonic collision reflects the essence of the universe as a unity of life and death within the forms of Existence and Otherness.

Keywords: French music, dramatic symphony, culminating Finale

Oksana Lukonina

*The Image-Bearing Artistic World of Maximilian Steinberg's
Music in the Context of Russian Culture of the First Half
of the Twentieth Century*

The article deals with the distinctive motives in the music of St. Petersburg-based composer Maximilian Steinberg as being revealing for the culture of that period of time. The author traces the image-bearing, emotional world of the composer's musical works through the prism of his creative evolution.

Keywords: Russian image, musical image, symbolism in music, the musical avant-garde, socialist realism in music



CONTRIBUTORS

Alsyu G. Akhtyamova is a senior faculty member at the String Instruments Department of the Ufa State Zagir Ismagilov Academy for the Arts. She graduated from the Ufa Academy for the Arts in 2002 as a violinist. Her research interests are connected with the history of the art of violin playing in Bashkortostan.

Ekaterina E. Bakhtiyarova is a post-graduate student at the Music History Department of the Rostov State S.V. Rachmaninoff Conservatory and a winner of an international competition. A number of her articles devoted to Russian violin pedagogy of in the last quarter of the 18th century have been published in various periodicals.

Tatiana P. Balanovskaya is an assistant at the Department of Culturology and Research of the Far-Eastern Federal University. Her research interests are connected with the traditions of liturgical singing of the Russian Old-Believers and the *znamenny* chant. She has taken part in international musicological conferences (in Vladivostok, Krasnoyarsk and Ulan-Ude).

Olga V. Begicheva (Shevchenko) holds a degree of Candidate of Arts (PhD) and is an associate professor (docent) at the Music History and Theory Department of the Volgograd State Institute of the Arts and Culture. Her research interests include the history and theory of musical genres and forms, the musical culture of Romanticism (the poetics of the musical Ballade of Romanticism, national features of the artistic image of the world in Romanticism), as well as innovational technologies in pre-school music education (the development of creativity in preschool-age children). Her articles have been published in various musical periodicals and compilations.

Boskha Kh. Borlykova has a degree of Candidate of Arts (PhD) and is a research associate of the Kalmyk Institute for Humanitarian Research affiliated with the Russian Academy of Sciences. She defended her dissertation "Kalmyk Musical Terminology" in 2009. She was a recipient of a grant from the foundation for the program "The Best Post-Graduate Student of the Russian Academy of Sciences" in 2008–2009. She has been a regular participant of Russian and international conferences. 27 of her articles have been published in various editions, including six articles which appeared in peer reviewed magazines.

Alexander I. Demchenko is a Doctor of Arts, Professor, Chair of the regional Dissertation Committee of the Saratov State L. V. Sobinov Conservatory. He is an active member of the Russian Academy of Natural Sciences, a member of the Journalist's Union of Russia and the Composer's Union of Russia. He has published a number of monographs and articles on history of Russian music, musical ethnography, and methodology of music scholarship. In addition to teaching he also presents lectures and works as a musical critic.

Galina A. Demeshko holds a degree of Doctor of Arts and is a professor at the Music Theory Department of the Novosibirsk State M. I. Glinka Conservatory. Her dissertation "The Problem of Sonant Qualities in the Instrumental Music of Soviet Composers of the 1960s and 1970s" was defended in Leningrad in 1980, after which she received her Candidate of Arts degree. Her doctoral dissertation "Dialogic Traditions of Contemporary Russian Instrumentalism," defended in Novosibirsk in 2002, has been published as a monographic work with the analogous title. Her research interests include issues of sonant qualities as a type of conception, counterpoint as a technology and type of thinking, as well as contemporary tendencies in the sphere of musical composition. She has participated in various conferences, including those in St. Petersburg, Alma-Ata, Novosibirsk and Nizhny-Novgorod), and has had her research works published, including a cycle of lectures "Polyphonic Form Construction in 20th Century Music (Melody and Accompaniment)."

Marina Yu. Dubrovskaya holds a degree of Doctor of Arts and is a professor of the Ethnomusicology Department of the Novosibirsk State M. I. Glinka Conservatory. Her research interests are connected with Asian studies, studies of Japanese music: research of the processes of formation of the Japanese school of composition,

the musical artistic heritage of the age-old Japanese tradition – Shintoism – in a methodological perspective, and also the study of Shintoist influences on the traditional professional and compositional legacy of the Japanese. Her articles have been published in peer reviewed magazines ("Vestnik Novosibirskogo gosudarstvennogo universiteta," "Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kultury i iskusstv" and "Sibirsky pedagogichesky zhurnal"). She has participated in various international and regional conferences (including those in Moscow and Novosibirsk).

Yulya G. Filippova is a faculty member at the Folk Singing and Ethnomusicology Department of the Saratov State L. V. Sobinov Conservatory. She graduated from the Saratov Conservatory in 2001, having studied at the Academic Choral Conducting Department. She has researched the phenomenon of St. Petersburg in the Russian Artistic Culture.

Elmira M. Galimova is a junior research associate and a post-graduate student at the Theater and Music Department of the G. Ibragimov Institute of Languages, Literature and Art affiliated with the Academy of Sciences of the Republic of Tatarstan and a member of the Russian Composers' Union and the Composers' Union of the Republic of Tatarstan. She is involved in research of the folk music of the Tatars living in the city of Perm, as well as the academic music of contemporary Tatar composers. She has participated in regional and international conferences, including "The Heritage of Gabdula Tukai in the Context of National Cultures," "Scholarship in the 21st Century. Issues of Philology and Art Research" (2011) and "The Art of Baka Urmanche" (2012), and her presentations in these conferences have been published. A number of her articles are expected to come out shortly in a number of research magazines (including "Chuvashsky Vestnik") and compilations.

Olga P. Gorbunova is a post-graduate student at the Department of Humanitarian Disciplines of the L. V. Sobinov Saratov State Conservatory and a lecturing musicologist at the Alfred Schnittke Saratov Regional Philharmonic Society. She has had a number of her musicological articles published in various periodicals. She has participated in Russian and international conferences, including the research forum for young people "Lomonosov-2011" (Moscow University), "Relevant Issues of Art Studies: Scholarship-Personality-Culture" (Saratov Conservatory, 2011), "Ferenc Liszt: After Reading a Genius" (A. I. Herzen Russian Pedagogical University, 2011), etc.

Irina E. Goryunova is a Candidate of Arts (PhD) and a professor of Department of Direction of Musical Theater of Saint-Petersburg State N. A. Rimsky-Korsakov Conservatory. Artistic Director, Stage Director of the International Center of Solomon Mikhoels, General Director of the International Cultural Center, the Charity Foundation for National Culture "The Unity," Merited Artistic Worker of Russia and the winner of the Moscow Government Prize in the Sphere of Literature and Art. She is the Chair of the Department of Art and Humanities, a member of the editorial board of the daily newspaper of Presidential Administration of Russian Federation *Rossiyskie Vesti* and the editor-in-chief of the independent for newspaper *Intellectuals Milestones*. Irina Goryunova has had more than 1000 publications. She is the author of numerous screenplays and the stage-director of more than 60 international and Russian theatrical productions, realized on the best stages of the country and the world (Russia, the USA, England, Israel, Italy and France). She teaches at the Department of Musical Theatre Production of the Russian Academy of Art and at the Opera Department of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory. She is the author of several monographs, among them "Production of Mass Theatrical Shows" and "Musical Performances" and more than 30 research articles. She is the winner of the International Competition "The Elite of World Information Bearers" and a participant of various international research conferences and forums.

Elena S. Guseva is a senior faculty member of the History of Culture Department at the Novosibirsk State University, a graduate of the Novosibirsk State M. I. Glinka Conservatory, where she studied at the Music Theory and Composition Department, and a post-graduate student at the Department of History, Philosophy

and Musicology of the Novosibirsk University. The theme of her dissertation is “Binarity as a Phenomenon of Formation of Semantics (on the Examples of Music of Contemporary Russian Composers Galina Ustvolskaya and Yuri Shibanov).” Her research interests include artistic hermeneutics and psychology of perception. She is the author of the study manual “History of Musical Styles of Western Europe.” She has participated in various interregional and international conferences, and her articles have been published in research periodicals.

Alexei V. Gvozdev is a Candidate of Arts (PhD) and a professor of violin at the Department of String Instruments of the Novosibirsk State M. I. Glinka Conservatory. He is the author of two monographs and a series of articles on the problems of developing a violinist's performance technique. He has prepared over fifty winners of various national and international competitions.

Lilia F. Ishmurzina is a faculty member at the Department of Folk Artistic Creativity at the Ufa State Zagir Ismagilov Academy for the Arts and a research associate at the Laboratory for Ethno-Organology. As a performer on the Bashkir folk instrument, the hornay, she received prizes in international competitions and folk music festivals (in St. Petersburg, Vienna and Jämsä, Finland). Her articles have been published in various musical periodicals, and she has written a chapter in a joint research book “Bashkir Ethno-Organology: History and Discoveries” (Ufa, 2012).

Tatiana I. Kaluzhnikova holds a degree of Doctor of Arts and is a professor at the Music History Department of the Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory. She has written over 90 research works on issues of Russian folk music, children's intonation and the music of composers from the Ural Mountains region (among them monographic books, compilations of folk songs, articles, textbooks, etc.), and has participated in numerous international, Soviet, Russian and regional conferences. Her articles have been published in the leading Russian research magazines (“Sovetskaya muzyka” – presently, “Muzykal'naya akademiya,” “Muzykalnaya zhizn',” “Problemy muzykal'noy nauki” and “Muzykovedenie”).

Ludmila P. Kazantseva is a professor of the Department of History and Theory of Music of the Astrakhan Conservatory and at the Volgograd Institute of Art and Culture. She has earned the degrees from the Gnesins' Musical Pedagogical Institute (presently the Gnesins' Russian Academy of Music), the post-graduate of the Leningrad Conservatory (Candidate of Arts, 1985) and Moscow Conservatory (Doctor of Arts, 1999). She is the author of a number of books and articles on the topic of musical aesthetics. Her theoretical concept of musical content, presented in her books *Basics of Theory of Musical Content* (Fakel: Astrakhan, 2001), *The Composer in the Context Musical Content* (Gnesins' Russian Musical Academy: Moscow, 1998), *Musical Content in the Context of Culture* (Fakel: Astrakhan, 2009) and other publications, has been introduced into pedagogic practice in Russia. She has been awarded with numerous prizes from Russian competitions of research papers. Dr. Kazantseva is a participant and organizer of international conferences, an editor of various research publications and a member of the International Academy of Informatization, the Russian Academy of Natural History and the Composers' Union of Russia.

Idar D. Khannanov received a PhD degree from the University of California, Santa Barbara and a diploma from the Moscow State Tchaikovsky Conservatory. He is a professor of Music Theory at the Peabody Conservatory, affiliated with the Johns Hopkins University. His research interests range from methodology of music analysis and teaching of form to signification of music, questions of pedagogy, ethnomusicology and philosophy. Dr. Khannanov has presented his papers at a number of national and international conferences and has published the results of his research in *Theoria*, *Film Music Journal*, *Musical Academy Quarterly*, *Dutch Journal of Music Theory*, *Acta Semiotica Fennica*, *Sinij Divan*, etc. Currently, Dr. Khannanov is the Chief Editor of the International Division of Music Scholarship/Problemy Muzikal'noi Nauki.

Valentina N. Kholopova is a Doctor of Arts, Chair of the Department of Interdisciplinary Specializations of Musicologists at

the Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory and a professor. She holds the title of Merited Worker of the Russian Federation and the Order of Friendship. She is the recipient of the Bela Bartok Award (Hungary, 1981) and of the Boris Asafiev Prize (Russia). Her dissertation for the degree of Candidate of Arts “Issues of Rhythm in the Music of 20th Century Composers” was defended in 1968, and her dissertation for the degree of Doctor of Arts “Russian Musical Rhythm” was defended in 1985. She is the author of more than 430 published texts, including 25 books (with the overall volume of 900 A1 sized sheets of paper). Her main research interests include 20th century music, the theory of musical rhythm and the theory of musical content (the latter has been developed significantly as the result of her innovative contributions). Many of her books have been translated into foreign languages. During her years of teaching Dr. Kholopova has formed a school of musicology, consisting of 65 prominent musicologists, 25 of them holding degree of Candidate of Arts and 8 of them holding Doctor of Arts degrees.

Nina P. Kolyadenko holds degrees of Doctor of Arts and Candidate of Philosophical Sciences; she is a professor and the head of the Department of History, Philosophy and Art Studies and the academic secretary of the Dissertation Committee of the Novosibirsk State M. I. Glinka Conservatory. A special focus of her research interests lies in the interaction of music and related forms of art as an issue of philosophy, aesthetics, art studies, psychology and pedagogy. Her dissertation for the Candidate of Philosophical Sciences degree was titled “The Sensual and the Rational in Artistic Generalization” (Moscow State University, Moscow, 1987, and the dissertation for her Doctor of Arts degree was titled “The Synaesthesia Quality of Musical Artistic Consciousness (on the Example of 20th Century Art)” (Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, 2006). She has had about 50 publications of her research books, among which were three monographic books, including “Musical Aesthetical Education: Synaesthesia and an Integrated Impact of the Arts” (which was highly evaluated in a review published in the American magazine “Leonardo,” N. 3, 2005).

Alexei V. Krasnoskulov holds a degree of Candidate of Arts (PhD) and is the Chairman of the Department of Musical Sound Recording and Informational Technologies, an acting professor at the Department of Specialized Piano of the Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory and the winner of the International J. S. Bach Pianists' Competition. He has been the chairman and member of juries of international and regional competitions and festivals (in Moscow, Kislovodsk and Rostov-on-Don). His research interests include the music of J. S. Bach, electronic, computer generated and interactive music, as well as application of computer technologies in musical education. His articles have been published in musicological compilations.

Irina M. Krivoshey is a Candidate of Arts (PhD) and assistant professor (docent) at the Ufa State Zagir Ismagilov Academy for the Arts. The sphere of her scholarly interests is related to the problems of content analysis of chamber vocal music. Her latest publication is the monographic book *Extramusical Components of Vocal Musical Compositions* (Ufa 2005).

Sergio Lanza, M.A., Ph.D. graduated from the Milan Conservatory (Composition) and from the State University of Milan (Philosophy & Aesthetics). He has been active as a composer since 1985: his music has been performed in Italy, Germany and the Netherlands, as well as in Mexico and Japan. He is a member of both 275 the *Permanent Seminar of Music Philosophy* (the University of Milan) and the *Musical Analysis and Theory Group*. Dr. Lanza is professor of composition and music analysis at the Trapani State Conservatory; he collaborates with the Universities of Helsinki (International Doctoral and Post-doctoral Seminar on Musical Semiotics, 2008), Paris-1 Panthéon-Sorbonne/CNRS (*Séminaire Esthétique et Cognition*, 2009), Milan and Palermo. His articles, essays and papers on versatile topics – such as relationships between music and other arts (literature, painting, architecture) and theory of ornament; music and rhetoric; analysis and composition; phenomenology of sound and music; composition teaching, aural training, etc. – have been published in specialized journals

(*De Musica, Spectrum, Music/Realtà, Quaderni della Civica Scuola di Musica*), as well as in the proceedings of international conferences. – www.sergiolanza.it nb.

Yuliya M. Lemyaseva graduated from the Department of Early Russian Vocal Art of the St. Petersburg Conservatory in 2006; the theme of her graduate thesis was “Notated Sacred Chants Pertaining to the Twelve Great Feasts (based on the Musical Materials of the Old-Believers’ Traditions).” She is a teacher at the School for Church Singing affiliated with the Ecclesiastic Academy in Sergiev Posad. She sang in the “Znamenie” ensemble (devoted to singing early Russian church monophony) and “Samoglasen” ensemble (devoted to Russian sacred music). During her studies at the Conservatory she took part in the annual music research symposium “the Brazhnikov Conference.” From 2006 to 2010 she taught music theory disciplines at the St. Petersburg University of Culture and the Arts at the Department of Russian Folk Singing Art. In December 2011 she finished her post-graduate studies at the Orchestration Studies Department of the Russian Institute for History of the Arts, where her dissertation advisor was Irina Chudinova. Her chief area of research is the culture of monastic singing.

Elena I. Luchina holds a degree of Candidate of Arts (PhD) and is a senior lecturer at the Department of Music History of the Voronezh State Academy of the Arts. Her research interests are focused on Alessandro Scarlatti’s operas as an artistic phenomenon. Her musicological writings mostly deal with various aspects of this issue: Scarlatti’s creative ideas and aesthetical ideals, the parameters of the level of symbolism in the composer’s operas in the artistic context of his time, the peculiarities of the genre of opera, of the style, musical language and creative conception of the composer etc. Her scholarly publications and presentations in musicological conferences have mostly been devoted to these issues.

Oksana I. Lukonina holds a degree of Candidate of Arts (PhD) and is an assistant professor (docent) at the Music History and Theory Department of the Volgograd State Institute of Arts and Culture. She is a member of the Russian Philosophical Society and an associate member of the Topical Research Laboratory “Musical Content.” She has been engaged in research of the life and music of early 20th century St. Petersburg composer Maximilian Steinberg. Among all her research work especially distinct is her monographic work: “The Musical and Theatrical Works of Maximilian Steinberg in the Cultural Context of the Silver Age” (Volgograd, 2009).

Elena G. Maltseva is a post-graduate student of the Department of Music History and a senior faculty member of secondary piano at the Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory. Her research interests include the performance style and the artistic image of Russian pianist Alexander Siloti. Several articles have been published on the subject of her dissertation.

Ludmila A. Mnatsakanyan is a leading specialist at the Department for Connection with the Public of the Krasnodar State University of Culture and the Arts. She graduated from the Rostov State S.V. Rachmaninoff Conservatory in 2011 as a musicologist. She is a member of the Russian Guild of Musicologists. Her research interests include traditional musical culture, as well as music theory. She has participated in numerous regional and international conferences. Her articles have been published in various periodicals.

Doctor Dimitar Ninov is a professor of music theory at the School of Music of the Texas State University, San Marcos. In 2009 he was the Chairman of the Board of Directors of the National Association of Composers, United States. He holds a doctoral degree in composition from the University of Texas at Austin (2003), and master’s degrees in theory (1992) and composition (1996) from the National Academy of Music in Sofia, Bulgaria. As a composer and theorist he regularly has his music and his scholarly work published. He is regularly invited as a lecturer at international, national, and regional music conferences. His music has been performed in the United States, Europe, Canada, and Asia. His two piano albums, published by the FJH Company and Abundant Silence Publishing, respectively, are being distributed worldwide, and his violin and piano piece “A Lonely Man’s Prayer”

has been recorded on the “Made in the Americas” CD series. In 2007 his piano piece *Golden Leaves* was included in the FJH piano series “Succeeding with the Masters.”

Tatiana V. Novikova is currently a post-graduate student and a faculty member at the Music Theory Department of the Voronezh State Academy of the Arts. She is the head of the Voronezh Section of MolOt (the young composers’ and musicologists’ section of the Russian Composers’ Union). Her research interests include contemporary piano music by Russian composers and the problems of interrelation between tradition and innovation.

Tatiana K. Ovchinnikova holds a degree of Candidate of Arts (PhD) and is a senior lecturer at the Choral Conducting Department of the Rostov State S.V. Rachmaninoff Conservatory. She has been awarded the title of Honored Worker of the Russian Musical Society. She is the author of the monographic book: “Choral Theater in Contemporary Russian National Musical Culture” and has over ten publications about choral theater and education in choral conducting. She has participated in a number of international practical musicological conferences with presentations on “Modernization of Conducting and Training of Choral Music Instruction in Professional Education,” “Choral Conducting, Education and Performance in the Twenty-First Century” (Taganrog, 2005, 2007, 2009, 2010) and “The Operatic Theater: Yesterday, Today and Tomorrow” (Rostov-on-Don, 2010). She is the chief conductor of the Chamber Choral Theater at the Shakhty Music College (Shakhty, Rostov region.) and the director of the “Firebird” Children’s Theatrical Workshop of Vocal and Dramatic Skills in Rostov-on-Don, both having been prize recipients at Russian and international competitions.

Evgeny A. Pinchukov holds a degree of Candidate of Arts (PhD) and is an assistant professor (docent) at the Music Theory Department of the Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory for over 30 years. His sphere of academic interests is modality (*lad*) and harmony. In his dissertation “The Plagal Formation of Modes in Monody and Polyphony of the Oral Musical Tradition” (1986) he develops the concept of “plagality” and examines the origins of monodic chromaticism and flamenco harmony. Many of his research texts have been published – among his latest publications were those in the journals “Starinnaya muzyka” (№ 1–2 (51–52), 2011) and “Problemy muzykal’noy nauki” (2011, № 2 (9)).

Nadezhda N. Pokrovskaya is a Doctor of Arts and an acting professor of the Novosibirsk M. I. Glinka Conservatory. Her dissertation for the Candidate of Arts degree was defended in 1989, and her Doctor of Arts dissertation – in 2001. In 1957 she graduated from the Moscow Conservatory, where she studied harp with Professor Vera Dulova. She has been actively engaged in performance as a soloist, in chamber ensembles and orchestra, in teaching and in creating a methodology for performance on the harp. Her research interests include the history of the harp and study of musical instruments.

Natalia V. Rastvorova holds a degree of Candidate of Arts (PhD) and is an assistant professor (docent) at the Department of History, Music Theory and Composition of the South-Ural State P. I. Tchaikovsky Institute of the Arts. She is a member of the Russian Composers’ Union (the Chelyabinsk section). Her dissertation “Vladimir Kobekin: Creativity, Style and Method” was defended in the Gnesins’ Russian State Academy of Music (1999). She has written a range of works about the musical legacies of Tchaikovsky, Kobekin and the young composers from the Ural Mountains’ region, which have been published in various periodicals.

Anton A. Rovner is a composer and musicologist, holding a degree of Candidate of Arts (PhD), a faculty member of the Department of Interdisciplinary Specializations of Musicologists at the Moscow Conservatory and a member of the Russian Composers’ Union. In October 2011 he defended his dissertation “Sergei Protopopoff – Compositional Legacy and Works on Music Theory.” He studied composition with Milton Babbitt at the Juilliard School in New York, receiving his Bachelor’s degree in 1991 and his Master’s degree in 1993. He studied music theory at Columbia University. He received his PhD degree at Rutgers University (New Jersey) in

1998. His musical compositions have been performed in concerts and music festivals in Russia and in other countries. His articles have been published in such Russian music magazines as “Muzykal’naya akademiya,” “Muzyka i vremya,” “Muzykovedenie” and “Problemy muzykal’noy nauki.” He has participated in musicological conferences in Russia and in other countries.

Ludmila N. Shaymukhametova is a Doctor of Arts, a professor at the Ufa State Zagir Ismagilov Academy for the Arts and an Honored Worker of the Russian Federation. She is the Head of the Laboratory of Musical Semantics. Dr. Shaymukhametova 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. Shaymukhametova is the editor-in-chief of the journal Music Scholarship/Problemy Muzikal’noi Nauki and its attendant Creative Pedagogy at the Children’s Music Schools.

Veronika V. Shelomentseva is a post-graduate student at the Music Theory and Composition Department of the Saratov State L.V. Sobinov Conservatory. Her sphere of research interests includes the issue of dialogue between music and text in vocal cycles by Russian composers set to texts by Marina Tsvetayeva. This issue presents the main focus of attention of her dissertation. She made a number of presentations in Russian conferences, which were published in scholarly compilations.

Olga V. Shepshelyova holds a degree of Candidate of Arts (PhD) and is a faculty member of the Astrakhan Music College. She defended her dissertation “Sound in *A Cappella* Choruses of Russian Composers of the Last Third of the 20th Century: the Aspect of Semantics.” Having received her education as a choirmaster and musicologist, she combines her practical work as a choirmaster with her musicological activities. Her research interests focus on contemporary music and particularly the semantic potential of choral writing.

Olga V. Shmakova holds a degree of Candidate of Arts (PhD) and is an assistant professor (docent) of the Music History and Music Theory Department at the Volgograd P. A. Serebryakov Institute for the Arts. The theme of her dissertation “The Finales in the Orchestral Cycles of Bartok, Honegger and Hindemith (1930s–1950s)” was subsequently developed into a book, which was published in 2010, for which the author received the title of Laureate of the All-Russian Competition of Faculty Members of Institutes of Higher Education and Research Associates in the Sphere of “Humanitarian and Social Sciences.” About 30 articles related to the theme of her dissertation have been published in various periodicals (including five articles which appeared in peer reviewed magazines). She wrote a tutorial book “The Neoclassical Theater of Igor Stravinsky” (2007).

Vitaly A. Shuranov is a Candidate of Arts (PhD) and a Director of Academic Affairs and professor of the Ufa State Zagir Ismagilov Academy for the Arts. He has organized a number of regional and national conferences and has edited and prepared for publication 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 the musical culture of Christianity.

Evgenia R. Skurko holds a degree of Doctor of Arts and is a professor at the Music Theory Department of the Ufa State Zagir Ismagilov Academy for the Arts and a member of the Russian Composers’ Union. Her research interests are focused on various issues of theory, history and style in 19th and 20th century Russian music. A special place in her scholarly work is reserved for the problem of formation and development of various national cultures. She has had over 130 of her theoretical works published, including her monographic book *Bashkir Academic Music: Its Traditions and Contemporary Perspective*. Several of her articles have been published in musical magazines in other countries, most notably, in the American magazine *Sonus*. She has participated in a number of international and Russian symposiums and conferences. Ms. Skurko has been invited as a visiting professor to universities in the USA, Finland and Germany, where she has read lectures on music theory and history.

Irina A. Skvortsova holds a degree of Doctor of Arts and is a professor at the Russian Music History Department of the Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory and the dean of the Department of Professional Development. She reads lectures in various Russian cities about topical issues of the history of Russian music. She has written numerous research works, including her monographic book “Art Nouveau in Russian Music of the Turn of 19th and 20th Centuries” (2009, Moscow, “Kompozitor” Publishing House), a tutorial book “Pyotr Ilyich Tchaikovsky’s ballet ‘The Nutcracker’: An Experience of Characterization” (2011) and numerous publications about Tchaikovsky’s late music, Russian music of the turn of the 19th and 20th centuries (Rimsky-Korsakov, Glazunov, Stravinsky, Scriabin), the Russian musical avant-garde of the 1920s and contemporary music.

Marina N. Tchebourkina is an international concert organist and musicologist, holding a degree of Candidate of Arts (PhD). She studied organ with Leonid Roisman and Natalia Gureyeva and musicology with Yuri Kholopov at the Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory from 1984 to 1992. She defended her dissertation “The Organ Music of Olivier Messiaen” in 1994. Since 1992 she has lived in France and has performed all over the world. Having been an organist of the Chapelle Royale du Château de Versailles for fifteen years, Marina Tchebourkina has demonstrated a special interest in interpretation and research of French Baroque organ music. She wrote numerous articles in Russian and French, as well as a number of monographic works in French. She is a member of the French National Commission for Preservation of Historic Monuments (the organ section) and holds the title of Cavalier of the Order of Fine Arts.

Evgeny B. Trembovsky holds a degree of Doctor of Arts; he is a professor, the head of the Department of Music Theory of the Voronzh State Academy of the Arts, a secretary and an honorable member of the Russian Composers’ Union. He was awarded with the title of Merited Artist of Russia, the Order of Friendship and the Great Golden Pushkin Medal. He earned his degree of Candidate of Arts (PhD) from the Leningrad Conservatory with his dissertation “Theoretical Issues in Symphonies by Kazakh Composers” (1973) and his degree of Doctor of Arts with his dissertation “Specific Features of Modest Mussorgsky’s Modal-Harmonic Thinking” from the Russian Institute of Art Studies (1994). He has organized and participated in music festivals, conferences and seminars, worked as a musical critic and lecturer, and edited a number of compilations of musicological articles. He has written 200 articles and 6 monographic works dedicated to various issues in music scholarship, such as music theory and aesthetics, issues of theoretic methodology, folklore, harmony, texture, the symphonic genre, etc.

Olga A. Urvantseva holds a degree of Doctor of Arts and is a professor at the Music Theory and History Department of the Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory. She has participated in numerous conferences and has had her scholarly works published. Her area of research interests lies in Russian sacred music.

Anastasiya A. Vasilenko is a post-graduate student at the Music History Department of the Gnesins’ Russian Academy of Music and a faculty member of the Voronezh Music College and of the Music History Department of the Fine Arts Academy of Voronezh. The theme of her research is the vocal cycles of Benjamin Britten and the relevant issues of history, theory and aesthetics. She has participated in inter-collegial, all-Russian and international music conferences. Her articles have been published in various musicological magazines.

Natalia Yu. Zhossan holds a degree of Candidate of Arts (PhD) and is an assistant professor (docent) at the Music Theory Department of the Ufa State Zagir Ismagilov Academy of the Arts. Her dissertation on the theme of “Realization of Russian Folk Music Genres in Cantatas and Oratorios (in the Music of Russian Composers of the 1960s–1980s)” was defended at the State Institute of Art Studies in Moscow. She has written over 30 articles devoted to the issue of “the composer and folk music,” published in various periodicals in Russia and other countries. She has taken part in many conferences in Russia and in other countries.

