

Проблемы Музыкальной науки

MUSIC SCHOLARSHIP

2014, № 2 (15)

ISSN 1997-0854

**Российский научный
специализированный журнал**

**Russian Journal
of Academic Studies**

Главный редактор

Шаймухаметова Людмила Николаевна

Editor in Chief

Liudmila Shaimukhametova

Редакционная коллегия

д-р иск. Г.В. Алексеева
д-р иск. И.В. Алексеева
д-р иск. Б.Г. Ашхотов
д-р иск. С.В. Галицкая
д-р иск. В.Э. Девуцкий
д-р иск. А.И. Демченко
д-р иск. Л.П. Казанцева
д-р иск. Т.И. Калужникова
д-р иск. М.Г. Кондратьев
д-р иск. Г.Р. Консон
д-р иск. А.Г. Коробова
д-р культ. А.В. Крылова

д-р иск. В.И. Нилова
д-р иск. И.В. Полозова
д-р иск. Е.Е. Полоцкая
д-р пед. н. Л. Г. Сухова
д-р иск. В.Н. Сыров
д-р иск. Г.Р. Тараева
д-р иск. Е.Б. Трёмбовельский
д-р иск. В.Н. Холопова
д-р иск. О.Е. Шелудякова
д-р иск. Б.А. Шиндин
д-р иск. А.М. Цукер
д-р иск. А.Н. Якупов

Members of the Editorial Board

Dr. Galina Alexeyeva
Dr. Irina Alexeyeva
Dr. Beslan Ashkhotov
Dr. Savolina Galitskaya
Dr. Alexander Demchenko
Dr. Vladislav Devutsky
Dr. Liudmila Kazantseva
Dr. Tatiana Kaluzhnikova
Dr. Mikhail Kondratiev
Dr. Grigoriy Konson
Dr. Alla Korobova
Dr. Alexandra Krylova
Dr. Vera Nilova
Dr. Irina Polozova
Dr. Elena Polotskaya
Dr. Larisa Sukhova
Dr. Valery Syrov
Dr. Galina Tarayeva
Dr. Evgeny Trembovsky
Dr. Valentina Kholopova
Dr. Oksana Sheludyakova
Dr. Boris Shindin
Dr. Anatoly Tsuker
Dr. Alexander Yakupov

Редакционная коллегия Международного отдела

д-р Ильдар Ханнанов
д-р Антон Ровнер
д-р Эдвард Грин
д-р Лелло Галлотти

д-р Николас Меюс
д-р Кеннет Смит
д-р Людвиг Хольтмаер
д-р Фарогат Азизи

Members of the Editorial Board of the International Department

Dr. Ildar Khannanov
Dr. Anton Rovner
Dr. Edward Green
Dr. Lello Gallotti
Dr. Nicolas Meeus
Dr. Kenneth Smith
Dr. Ludwig Holtmeier
Dr. Farogat Azizi

Учредители:

**Уфимская государственная академия искусств им. Загира Исмагилова –
редакция и издательство**

Воронежская государственная академия искусств
Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М.И. Глинки
Петрозаводская государственная консерватория (академия) им. А.К. Глазунова
Ростовская государственная консерватория (академия) им. С.В. Рахманинова
Саратовская государственная консерватория (академия) им. Л.В. Собинова
Северо-Кавказский государственный институт искусств
Тамбовский музыкально-педагогический институт им. С.В. Рахманинова
Уральская государственная консерватория (академия) им. М.П. Мусоргского

Founders:

**The Ufa State Zagir Ismagilov Academy for the Arts –
editorial board and publishing house**

The Voronezh State Academy for the Arts
The Magnitogorsk State M.I. Glinka Conservatory (Academy)
The Petrazavodsk State A.K. Glazunov Conservatory (Academy)
The Rostov State S.V. Rachmaninoff Conservatory (Academy)
The Saratov State L.V. Conservatory (Academy)
The Northern Caucasus State Institute for the Arts
The Tambov Musical Pedagogical S.V. Rachmaninoff Institute
The Urals State M.P. Mussorgsky Conservatory (Academy)

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 1997-0854

Address of the editorial board and the publishing house of the Ufa State
Academy for the Arts: 450008, Republic of Bashkortostan,
Ufa, ulitsa Lenina 14. Telephone: (347) 272-49-05.
License for publishing activities: B 848240 № 158 from June 9, 1999.
ISSN 1997-0854

© Проблемы музыкальной науки, 2014, № 2 (15)

Полнотекстовая версия выпуска размещена в свободном доступе в Российской
Научной Электронной Библиотеке (РУНЭБ) elibrary.ru
Издание зарегистрировано как Music Scholarship / Problemy muzykal'noj nauki
в Международной Базе Данных и Международном Научном Индексе Цитирова-
ния Music Index / EBSCO, в Международной Базе Данных Ulrich's Periodicals
Directory американского издательства Bowker, в Международном каталоге музы-
кальной литературы (RILM).

© Music Scholarship / Problemy muzykal'noj nauki, 2014, no. 2 (15)

The full-text version of the edition is placed in free access in the Russian
Scholarly Electronic Library (RUEB): elibrary.ru
The publication is registered as "Music Scholarship / Problemy muzykal'noj
nauki" at the International Database and the International Scholarly Index of
Citations: "Music Index / EBSCO," as well as the International Database:
"Ulrich's Periodicals Directory" of the Bowker publishing house in the USA,
and also at Répertoire International de Littérature Musicale (RILM). The jour-
nal is registered in the Federal Service for Oversight in the Sphere of Mass
Communications, Connections and Preservation of Cultural Heritage under the
testimony of registration: PI No FS77 – 29960 from October 17, 2007.
The postcode for subscription in the catalogue of interregional agency
"Post Office of Russia" is 80018.

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере массовых ком-
муникаций, 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 – академик, действительный член РАЕ, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств Российской Федерации и Республики Башкортостан, зав. Лабораторией музыкальной семантики Уфимской государственной академии искусств им. Загира Исмагилова
Телефон: +7 (347) 272-49-05; e-mail: lab234nt@yandex.ru

Выпускающий редактор

Карпова Елена Константиновна – кандидат искусствоведения, профессор, старший научный сотрудник Лаборатории музыкальной семантики

Научный редактор

Угрюмова Татьяна Степановна – кандидат искусствоведения, профессор

Редактор и переводчик, член редакционной коллегии
Международного отдела

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

Администратор журнала ПМН

Данилова Яна Юрьевна
e-mail: danilova.yana.ufa@yandex.ru
Дизайн: **Аскаров Р. Н.** Верстка: **Грицаенко Ю. В.**

Editorial Staff

Editor in Chief

Liudmila Shaimukhametova – Academician, Active Member of the Russian Academy of Natural Sciences, Doctor of Arts, Professor, Merited Activist of the Arts of the Russian Federation and the Republic of Bashkortostan, Director of the Laboratory of Musical Semantics, of the Ufa State Zagir Ismagilov Academy for the Arts

Executive Editor

Elena Karpova – Candidate of Arts (PhD), Professor, Senior Research Associate of the Laboratory of Musical Semantics

Science Editor

Tatiana Ugryumova – Candidate of Arts (PhD), Professor

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

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

Administrator of the "Problemy muzykal'noj nauki /
Music Scholarship" journal

Yana Danilova
e-mail: danilova.yana.ufa@yandex.ru
Design: **Askarov R.N.** Coding: **Gritsaenko Yu.V.**

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 учреждений и авторские средства.

Выходит 4 раза в год.

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

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

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

Published four times a year.

Подписано в печать 26.05.2014 г. Формат 60 x 84¹/₈. Бумага офсетная. Гарнитура Times New Roman. Уч.-изд. л. 21,39. Усл.-печ. л. 10,73.

Тираж 1000 экз. Заказ № 140474.

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

Отпечатано на оборудовании печатного салона «Идель Пресс» ООО «Арсис» 450001, г. Уфа, проспект Октября, 7/1. Тел./факс: +7 (347) 292-11-62, e-mail: www.идельпресс.рф

Signed in for printing 25.04.2014. Format: 60 x 84¹/₈. Offset paper. Font: Times New Roman. Publ. l. 21,39. Printing l. 10,73.

Run of 1000 copies. Order No. 140414

Publishing House of the Ufa State Academy for the Arts: 450008, Ufa, ulitsa Lenina, 14.

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

СОДЕРЖАНИЕ

- 4 **Музыкальная культура народов России**
4 *Тосин С. Г.*
Полифункциональное колокольное многоголосие русской традиции: музыкально-фактурные особенности звонов трёхголосного типа
- 9 *Красковская Т. В.*
Концепт «национальное» в «Летописи печати Республики Карелия» (1980–1993)
- 14 *Губайдуллин Ф. Ф.*
Инструментальная культура селькупов (по материалам этнографической экспедиции)
- 21 **Анонс**
- 23 **Духовная музыка**
23 *Шелудякова О. Е.*
Особенности структуры древнерусского клиросного хора
- 28 *Ануфриева О. В.*
Музыкальные характеристики современной традиции напевного чтения
- 34 **Творческие портреты учёных**
34 *Консон Г. Р.*
Виктор Абрамович Цуккерман (1903–1988)
- 42 **Музыкальный жанр и стиль**
42 *Калошина Г. Е.*
Разновидности процессов симфонизации во французской опере и оратории XX – начала XXI веков
- 48 *Драгуданова А. А.*
Трактовка оперного тематизма в симфоническом цикле С. С. Прокофьева «Четыре портрета и “Развязка” из оперы “Игрок”»
- 53 *Урванцева О. А.*
Образно-стилевая семантика лада в музыке русских композиторов XIX–XXI вв.
- 59 *Караманова М. Л.*
Процессы жанровых и стилиевых взаимодействий в сочинениях Гиы Канчели 80–90-х годов XX века
- 65 *Дуда Н. В.*
О влиянии итальянской и французской музыки на стиль Генри Пёрселла
- 70 *Мугалимова А. В.*
Четвёртая симфония М. Д. Смирнова. По прочтении романа А. И. Солженицына «Архипелаг ГУЛАГ»
- 78 **Художественный мир музыкального произведения**
78 *Бондаренко Н. Б.*
Феноменология мазурок Шопена
- 83 **Музыка в системе культуры**
83 *Молчанов А. С.*
О некоторых аспектах исследования повтора в философском и музыкальном опыте
- 88 *Плотникова О. М.*
Художественная модель культуры в «Нюрнбергских мастерзингерах» Р. Вагнера

CONTENTS

- 4 **Musical Cultures of Russia**
4 *Sergei G. Tosin*
The Poly-Functional Bell Polyphony in the Russian Tradition: The Musical Textural Peculiarities of Bell Rings of the Three-Voice Type
- 9 *Tatiana V. Kraskovskaya*
The Concept of the “National” in the “Chronicles of the Printed Editions of the Republic of Karelia” (1980–1993)
- 14 *Firgat F. Gubaidullin*
The Instrumental Musical Culture of the Selkups (Based on the Materials of an Ethnographical Expedition)
- 21 **Announcements**
- 23 **Sacred Music**
23 *Oksana E. Sheludyakova*
Special Features of the Structure of the Early Russian Kliros Choirs
- 28 *Olga V. Anufrieva*
The Musical Characteristics of the Present-Day Tradition of Chant Reading
- 34 **Creative Profiles of Musicologists**
34 *Grigory R. Konson*
Victor Abramovich Zuckerman (1903–1988)
- 42 **Musical Genre and Style**
42 *Galina E. Kaloshina*
Varieties of Processes of Symphonization in the French Opera and Oratorio of the 20th and early 21st Centuries
- 48 *Alexandra A. Dragudanova*
Interpretation of Operatic Thematicism in Sergei Prokofiev’s Orchestral Cycle “Four Portraits and ‘Denouement’ from the Opera ‘The Gambler’”
- 53 *Olga A. Urvantseva*
Image-Related and Stylistic Semantics of Modes in the Music of Russian Composers of the 19th–21st Centuries
- 59 *Marina L. Karamanova*
The Processes of Genre-Related and Stylistic Interaction in the Compositions of Giya Kancheli from the 1980s and 1990s
- 65 *Natalia V. Duda*
About the Influence of Italian and French Music on Henry Purcell’s Style
- 70 *Anna V. Mugalimova*
The Fourth Symphony of Mikhail Smirnov. Upon Reading Alexander Solzhenitsyn’s Novel “The GULAG Archipelago”
- 78 **The Creative Worlds of Musical Compositions**
78 *Nina B. Bondarenko*
The Phenomenology of Chopin’s Mazurkas
- 83 **Music in the System of Culture**
83 *Andrei S. Molchanov*
Concerning Certain Aspects of Research of Repetition in Philosophical and Musical Experience
- 88 *Olga M. Plotnikova*
The Artistic Model of Culture in Richard Wagner’s “Die Meistersinger von Nurnberg”



С. Г. ТОСИН

Новосибирская государственная консерватория (академия)

им. М. И. Глинки



УДК 781.1

ПОЛИФУНКЦИОНАЛЬНОЕ КОЛОКОЛЬНОЕ МНОГОГОЛОСИЕ РУССКОЙ ТРАДИЦИИ: МУЗЫКАЛЬНО-ФАКТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЗВОНОВ ТРЁХГОЛОСНОГО ТИПА

В ходе исследований жанровой системы русско-го колокольного звона (РКЗ) были выявлены три основных вида православно-уставных звонов: благовест, перезвон и собственно звон¹. Первый предстает исключительно горизонтальным изложением материала монотонного остинатного характера (мерными ударами в один из крупнейших колоколов звонницы). Второй характеризуется наличием горизонтали (последовательного перебора всех колоколов звонничного звукоряда) и вертикали (заключительного аккорда). Последний же, собственно звон, отразил результат становления в РКЗ нового для него фактурного принципа, интегрирующего и вертикаль, и горизонталь, – принципа *полифункционального колокольного многоголосия*. С этого момента, по нашему мнению, православный звон обрёл исчерпывающую технологическую базу для осуществления полноценного музыкально-художественного процесса.

Обозначенный принцип колокольного многоголосия в фактурном и темброво-ритмическом отношении характеризуется несколькими функциональными пластами. Одной из широко распространённых его разновидностей является собственно звон трёхголосного типа. Анализ его фактурных компонентов полезен, во-первых, для понимания целесообразности традиционного разделения колокольного арсенала звонницы-инструмента на три группы (больших, средних и малых колоколов), а во-вторых, для закладки музыкально-теоретических основ под дальнейшие исследования, связанные с другими типами полифункционального колокольного многоголосия.

Рассматривая трёхсоставную фактуру собственно звона, следует выделить:

- 1) основу – «низкий» остинатный темброритм больших колоколов;
- 2) ведущий ритмоинтонационный пласт – средние колокола, заполняющие своим звучанием середину тембровысотного пространства;
- 3) ритмико-кolorистическое сопровождение «верхов» – звонкие малые колокола.

При этом укажем на принцип фактурного выстраивания звона, где каждая группа колоколов, регистрово расположенная выше другой, ритмически более подвижна (пример № 1).

Пример № 1 Звон Новодевичьего монастыря
в Москве, фрагмент (запись А. Ярешко)²

Приведённый пример наглядно иллюстрирует сказанное: здесь каждая вышестоящая партия колоколов в два раза активнее нижестоящей. Остановимся на этом моменте подробно и рассмотрим сегменты фактуры (колокольные группы) в отдельности.

Начнём с басовой партии. На то, что бас является основой собственно звона, указывают все авторитетные исследователи РКЗ: С. Рыбаков [3, с. 70], А. Покровский [2, с. 219], К. Сараджев [5, с. 64–65] и др. Дело в том, что темпоритм всего звона находится в полной власти амплитудных качаний языка большого колокола. Если относительно лёгкими языками менее крупных колоколов можно управлять достаточно гибко ритмически, то языки-тяжеловесы исключают такую возможность. Поэтому в нижнем голосе устанавливается ритмическое остинато, которое в силу большого диаметра инструмента представлено медленными ударами (половинными или целыми длительностями). Таким образом, большие колокола в звоне выполняют естественную роль басового метронома, под который подстраивается движение других голосов. Это типичная ситуация при звоне во все колокола, которая вполне однозначно отражена в примере № 1.

Второй партитурный «ярус» звона представлен группой средних колоколов. Обычно их ритм в 2–3 раза активнее басового и, в отличие от последнего, характеризуется разновысотной последовательностью. Достаточно широко распространён приём равнодлительного перебора колоколов, в частности – четвертными длительностями (в нотной записи средние колокола расположены на верхней строке и выделены штилями вниз) (пример № 2).

Пример № 2

Ростовский Малый трезвон,
фрагмент (запись С. Мальцева)³

Как видим, здесь партия средних колоколов представлена однократной попевкой, из регулярного повторения которой складывается линия голоса. В указанном приёме – постоянной ротации одной и той же краткой попевки – усматривается глубокая связь с музыкальной архаикой.

Анализируемый тип фактурного изложения собственно звона не ограничивается микроструктурными ротационными формами движения в партии средних колоколов. Более сложный в ритмоинтонационном плане голос наблюдается в примере № 1, где он складывается из комбинации разнородных звуков – от половинных до восьмых. В такого рода звонах обнаруживается отсутствие повторов, по крайней мере, на близком, тактовом расстоянии, за счёт относительной продолжительности (в 2–4 такта) построений. Как известно из дореволюционных источников, в отдельных случаях такие построения перерастали в некое подобие мелодии, а иногда выходили на уровень музыкального цитирования либо вполне осознанной мелодической импровизации. Однако это, как мы понимаем, уже итог достаточно длительной эволюции искусства РКЗ, представлявшей медленный диффузно-адаптационный процесс, который выражался, согласно введённому нами условному понятию, в «мелодизации» звона⁴.

Результаты этого процесса отражены в работе С. Смоленского «О колокольном звоне в России», где имеется возможность ознакомиться с достаточно поздней трактовкой звона, которую можно охарактеризовать как ритмомелодическую. Её отличительной чертой стало эпизодическое введение в партию средних колоколов развёрнутых мелодических построений. В той же работе показаны композиционно ещё более сложные разновидности ритмомелодического звона – вернее всего, позднейшие. «Мне случалось наблюдать у талантливых звонарей... разработку тем... – отмечает С. Смоленский. – Однажды мне случилось услышать в “разработке” звона неожиданно введённое контрапунктическое “увеличение” темы (Augmentation), не говоря уже о частичном её использовании...» [4, с. 201].

Итак, во втором «ярусе» партитуры собственно звона, рассматриваемого нами с позиции трёхсоставной фактуры, где «середина» берёт на себя ведущую ритмоинтонационную функцию, следует выделить три типа звуковой реализации музыкального материала. Условно обозначим их следующим образом:

1) *архаичный*, где имеет место регулярная ротация одной кратковременной попевки;

2) *продолженный*, в основе которого лежат хотя и тоже достаточно древние по происхождению, но относи-

тельно продолжительные (до нескольких тактов) музыкальные фразы;

3) *мелодизированный*, возникший сравнительно поздно и характеризующийся развёрнутыми мелодическими построениями.

Первый и второй типы, как показывает анализ партитур дореволюционных звонов, вполне самостоятельны и потому функционируют самостоятельно. Последний, мелодизированный, если верить С. Смоленскому, обычно сопрягается с другими, не являясь постоянной составляющей звона.

Верхний «ярус» звонной партитуры представлен партией малых (завонных) колоколов, часто именуемой трелью. Напомним, что эта партия является ритмико-колористическим элементом собственно звона. Однако её традиционная трактовка неоднозначна. Для полной ясности подвергнем анализу ряд образцов, причём они не обязательно связаны с трёхголосной фактурой, которая рассматривается в настоящей статье. Такой подход мотивирован тем, что зазвонная партия достаточно самостоятельна и не всегда зависит от количества полифонических «пластов» колокольной партитуры.

Обычно для реализации трели необходимо от двух до четырёх зазвонных колоколов. Тем не менее известны образцы звонов, где её роль выполняет всего лишь один колокол. В предлагаемом ниже примере № 3 он (при естественной монотонии) ритмически пародирует трель посредством выстраивания ровной линии 32-ми длительностями.

Пример № 3 Трезвон ц. Иоанна Златоуста в
Астрахани, фрагмент (запись А. Ярешко)⁵

Другой пример использования в трели одного колокола встречается у С. Рыбакова, записавшего исполнение звона А. Смагиным (пример № 4). Звонарь здесь отходит от ритмического дробления звука на мелкие длительности и, непосредственно взаимодействуя с переборами средних колоколов, предлагает синкопированные репетиции малого.

Пример № 4 Звон Александровской лавры,
фрагмент (запись С. Рыбакова)⁶

Что касается зазвонного ритма, свойственно-го собственно звону вообще, то здесь наблюдается

большое разнообразие, особенно когда в звоне участвует не один, а несколько малых колоколов. С увеличением их числа расширяются и потенциальные возможности ритмоинтонационного варьирования. Правда, видимо, в силу разных причин далеко не всегда такие возможности используются. Позволим себе предположить, что в каких-то случаях это происходит от недостатка музыкальной фантазии отдельных звонарей. Другой причиной следует назвать художественную целесообразность. Думается, именно ею мотивировано появление незадействованной линии, складывающейся из восьмью длительностей двузвучной трели, которая расцветивает один из знаменитых ростовских звонов – Акимовский (в примере № 5 приводится только партия зазвонных колоколов).

Пример № 5 Акимовский звон,
фрагмент (запись А. Израилева)⁷



В другом ростовском звоне, Егорьевском, партия тех же колоколов, представленная в примере № 6, ритмоинтонационно значительно богаче.

Пример № 6 Егорьевский звон,
фрагмент (запись А. Израилева)⁸



Ещё интереснее выглядит партия зазвонных колоколов в ростовском Малом трезвоне (пример № 2; ноты, выделенные штилями вверх). Она весьма активна и более разнообразна по использованию ритмических комбинаций.

На примере традиционных звонов всего лишь одной Ростовской звонницы мы видим, насколько по-разному может трактоваться партия трели, состоящей из двух колоколов. Учитывая специфику звонницы как многовариантного инструмента⁹, можно говорить о несомненном многообразии двузвучного зазвона.

Трель, состоящая из трёх звуков, открывает перед звонарём дополнительные музыкально-художественные возможности. Ими также можно пользоваться по-разному. К сожалению, круг старинных образцов с трёхзвучным зазвоном, необходимых для всестороннего анализа, весьма ограничен. Тем не менее имеющиеся фрагменты звонов говорят о различных подходах к трактовке исполнителями такой трели.

Пример № 7 подчёркивает в первую очередь её линейную природу, а также выявляет ритмоинтонационные возможности трёхзвучия.

Пример № 7 Трезвон, фрагмент
(запись А. Кастальского)¹⁰



Поначалу это трель двузвучная (a^2, f^2). Далее в ней происходят количественные и, соответственно, качественные изменения. Введение третьего звука (g^2) воспринимается как звуковысотный вариант двузвучной трели, с одной стороны, а с другой – обогащает её интонационно (и колористически).

Иначе трактована партия трёх малых колоколов в другом звоне (пример № 1). Здесь следует обратить внимание на её фактически аккордовое изложение, возникающее в результате приёма арпеджирования ($e^2 - cis^2 - a^1$). Таким образом, сугубо интонационная сфера проявляется минимально, тогда как собственно колористическая становится ведущей.

Богатый материал по колокольным звонам содержится в рукописях композитора А. Кастальского [1]. Однако они полны графических условностей и отличаются фрагментарностью записи, столь характерной для черновых набросков. Их нотное изложение даётся композитором, как правило, в фактурно суммированном виде, что в немалой степени осложняет задачу определения группировки колоколов той или иной звонницы, фигурирующей в указанной рукописи. С полной уверенностью, в силу этого, можно выделить только один образец звона, где задействована четырёхзвучная трель. В дешифрованном виде, предлагаемом нами на основе знания особенностей звонницы как музыкального инструмента и звонарской специфики, нотный текст данного звона должен выглядеть, как в примере № 8.

Пример № 8 Звон церкви Иоанна Богослова
в Москве, фрагмент



Из него следует, что нижние звуки относятся к средним колоколам, а объём трели составляют ноты fis^2, gis^2, a^2, h^2 . В зазвонной партии преобладает горизонталь, и несмотря на расширенный колокольный состав, она принципиально почти не отличается от зазвонных линейного типа, представленных выше (имеются в виду партии малых колоколов, где начала долей такта пропускаются). Напомним, что в одном из образцов (пример № 7) пропущено начало лишь сильной доли такта, в другом (пример № 4) – начало каждой доли. Не вносит, по большому счёту, ничего кардинально нового и возникающий на последней восьмой такта гармонический интервал терции ($gis^2 - h^2$): это лишь дополнительный колористический «мазок» в звуковой палитре зазвонной горизонтали. В итоге партию малых колоколов в примере № 8 мы



расцениваем как один из возможных, расширенных в звуковысотном плане вариантов двух- или трёхзвучной трели.

Таким образом, анализ верхнего «яруса» партитуры собственно звона выявляет два основных типа трели. Один подчёркивает преимущественно её линейную природу, другой базируется на преобладании гармонических последований. В первом случае проявляются ритмоинтонационные возможности звонной партии, в последнем – ритмико-колористические.

Исследование основных сегментов музыкальной формы на примерах вышеприведённых образцов

собственно звона подтверждает тезис, высказанный в начале статьи, о присутствии в полифункциональном колокольном многоголосии трёхсоставной фактуры с разноплановым, дробящимся «поярусно», ритмом. Однако ограничиться констатацией только такого типа колокольно-звонной фактуры, значит отказать церковным звонарям в неистощимой творческой фантазии, а в целом искусству РКЗ – в его очевидном многообразии. Как показывают исследования старинных образцов православного звона, в них встречаются и другие типы музыкальной фактуры, которые только предстоит подвергнуть тщательному анализу.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Об этом см.: Тосин С. Г. Благовест и перезвон: к определению понятий // Сибирский филологический журнал. Новосибирск, 2009. № 1. С. 23–27; Тосин С. Г. «Собственно звон» и его разновидности (к исследованию жанров православно-уставных колокольных звонов) // Музыкаведение. 2009. № 8. С. 13–18.

² Приводится по: Ярешко А. С. Колокольные звоны – инструментальная разновидность русского народного музыкального творчества // Из истории русской и советской музыки. М., 1978. Вып. 3. С. 52.

³ Приводится по: Смирнов Д. В., Мальцев С. А. Колокола и колокольные звоны Ростова Великого // Искусство колокольного звона: материалы к курсу по спец. «Духовые и ударные инструменты». М., 1990. С. 218.

⁴ Подробно об этом см.: Тосин С. Г. Русский колокольный звон. Трактовка и современное состояние // Там же. С. 142–146.

⁵ Приводится по: Ярешко А. С. Указ. соч. С. 56.

⁶ Приводится по: Рыбаков С. Г. Церковный звон в России // Музыка колоколов / сост. А. Б. Никаноров. СПб., 1999. С. 194.

⁷ Приводится по: Израилев А. А. Ростовские колокола и звоны // Там же. С. 166.

⁸ Там же. С. 167.

⁹ См.: Тосин С. Г. Архитектоника звонничного звукоряда // Проблемы музыкальной науки. 2009. № 2 (5). С. 67–71.

¹⁰ Приводится по: [1].

ЛИТЕРАТУРА

1. Кастальский А. Д. Музыкальные формы различных трезвонов и творчество в этой области // Центральный государственный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки. Ф. 162 Е. Н. Лебедева, № 104.

2. Покровский А. М. О музыкальном значении звонниц // Музыка колоколов / Российский институт истории искусств. СПб., 1999. С. 212–221.

3. Рыбаков С. Г. Церковный звон в России // Колокольные звоны России. М., 1990. С. 10–75.

4. Смоленский С. В. О колокольном звоне в России // Музыка колоколов / Российский институт истории искусств. СПб., 1999. С. 197–211.

5. Цветаева А. И., Сараджев Н. К. Мастер волшебного звона. М.: Музыка, 1986. 160 с.

REFERENCES

1. Kastalsky A. D. *Musical Forms of Various Rings of Church Bells and Musical Creativity in this Area*. Central State Glinka Museum of Musical Culture (In Russian). Fund 162, E. N. Lebedev, no. 104.

2. Pokrovsky A. M. O muzykal'nom znachenii zvonnic [Concerning the Musical Meaning of Belfries]. *Muzyka kolokolov* [Music of Bells]. Russian Institute of Art History. St. Petersburg, 1999, pp. 212–221.

3. Rybakov S. G. Tserkovnyy zvon v Rossii [Ringing of Church Bells in Russia]. *Kolokol'nye zvony Rossii* [Rings of Bells in Russia]. Moscow, 1990, pp. 10–75.

4. Smolensky S. V. O kolokol'nom zvone v Rossii [About Ringing of Bells in Russia]. *Muzyka kolokolov* [Music of Bells]. Russian Institute of Art History. St. Petersburg, 1999, pp. 197–211.

5. Tsvetaeva A. I., Saradzhev N. K. *Master volshebного звона* [Master of the Magic Bell Ring]. Moscow: Muzyka Press, 1986. 160 p.

Полифункциональное колокольное многоголосие русской традиции: музыкально-фактурные особенности звонов трёхголосного типа

Исторически сложились три вида православных звонов: благовест, перезвон и собственно звон. Последний является наиболее сложным и с точки зрения музыкальной фактуры определяется как *полифункциональное колокольное многоголосие*. Оно может быть представлено различным количеством функциональных голосов. В настоящей статье рассматривается собственно звон трёхголосной структуры.

Его фактура складывается из: 1) остиinato больших колоколов; 2) ведущего ритмоинтонационного пласта средних; 3) ритмико-колористического сопровождения «завзона» (малые колокола). При этом каждая группа колоколов, расположенная выше другой, ритмически более подвижна и богаче интонационно. Доказательству данного тезиса и посвящена статья.

Указанные музыкально-фактурные голоса анализируются по отдельности. Отмечается, что басовая партия является основой звона и отличается минимальной подвижностью. В среднем голосе выделяются три типа звуковой реализации музыкального материала: 1) *архаичный*, при регуляр-

ной ротации одной кратковременной попевки (в один такт); 2) *продолженный*, с относительно продолжительными (до нескольких тактов) музыкальными фразами; 3) *мелодизированный*, частично состоящий из развёрнутых мелодических построений.

Верхний голос озвучивается 2–4 колоколами. Их партия самая дробная. Здесь анализируются ритмические и аудиторские особенности зазвона, зависимость его качественных показателей от количества колоколов. Выделяются два основных типа трели: а) линейного характера (ритмоинтонационная сфера); б) с преобладанием гармонических последований (ритмико-колористическая сфера).

В заключение подтверждается тезис о присутствии в полифункциональном колокольном многоголосии трёхчастной фактуры с разноплановым, дробящимся «попарно» ритмом.

Ключевые слова: колокольный звон, собственно звон, зазвон, колокола

The Poly-Functional Bell Polyphony in the Russian Tradition: The Musical Textural Peculiarities of Bell Rings of the Three-Voice Type

Three types of Orthodox Christian bell rings have emerged historically: “blagovest”, “perezvon” and “sobstvenno zvon”. The latter presents the most complex type of bell ringing and from the point of view of musical texture is defined as *poly-functional bell polyphony*. It may be demonstrated by various diverse quantities of functional voices. The present article examines the bell ring of a three-voice structure proper.

Its texture is constructed from: 1) ostinato patterns of large bells; 2) the leading rhythmical-intonational strata of the middle-size bells; 3) the rhythmical-coloristic accompaniment of the “zazvon” (sounded out by small bells). At the same time, each group of bells, situated above the previous, is more mobile rhythmically and rich intonationally. The present article is devoted to proving the given thesis.

The indicated musical textural voices are analyzed separately. It is noted that the bass part is the foundation of the bell ring and is distinguished by minimal mobility. In the middle voice three types of sound realization of the musical material are distinguished:

1) *the archaic*, presenting regular rotation of one short chant motive (in one movement); 2) *the prolonged*, with moderately lengthened musical phrases (by several measures); 3) *melodized*, partially consisting of extended melodic constructions.

The upper voice is sounded by 2 to 4 bells. Their parts are the most fragmented one. Here the rhythmic and auditory features of the “zazvon” are analyzed, as well as the dependence of the quality indicators on the quantity of the bells. Two main types of trills are distinguished: a) those of a linear character (the sphere of rhythm and intonation), b) with a predominance of harmonic progressions (the rhythmic and coloristic sphere).

In conclusion, the thesis is confirmed concerning the presence in the poly-functional bell polyphony of three-part texture with a diverse rhythm, fragmenting “layer after layer.”

Keywords: ringing of church bells, sobstvenno zvon, zazvon, bells

Тосин Сергей Геннадьевич

доктор искусствоведения,
доцент кафедры композиции
E-mail: segeto@mail.ru

Новосибирская государственная консерватория
им. М. И. Глинки
Российская Федерация, 630099 Новосибирск

Sergei G. Tosin

Doctor of Arts,
Associate Professor at the Composition Department
E-mail: segeto@mail.ru

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



Т. В. КРАСКОВСКАЯ
 Петрозаводская государственная консерватория
 им. А. К. Глазунова

УДК 78.01

КОНЦЕПТ «НАЦИОНАЛЬНОЕ» В «ЛЕТОПИСИ ПЕЧАТИ РЕСПУБЛИКИ КАРЕЛИЯ» (1980–1993)

Проблема национального во второй половине XX века является глобальной областью современных исследований в культуре, философии, социологии, этнологии и искусствоведении. Множество взглядов и определений, суждений и прений свидетельствуют об особой неуволности понятия «национальное», о его неустойчивости и условности. Не меньшую трудность представляет определение национального в музыкальном искусстве, хотя ни у кого никогда не вызывают сомнений в реальном существовании такие словосочетания, как «национальный образ», «национальный характер», «национальный стиль», «национальная идея».

В качестве базы исследования задействованы печатные материалы о музыкальной жизни Карелии из Государственного библиографического указателя «Летопись печати Республики Карелия», существующего с 1959 года. Анализ этих публикаций СМИ, где авторами высказывалось то или иное отношение к данной проблеме, проводился с помощью методологии когнитивной лингвистики, а именно техники контент-анализа и составления частотного словаря. Помимо методов когнитивной лингвистики, в данной статье вводится также лингвистический термин «концепт». Впервые в отечественной науке его употребил С. А. Аскольдов-Алексеев (1928) в значении мысленного образования, замещающего неопределённое множество предметов, действий, мыслительных функций одного и того же рода¹. Д. С. Лихачёв использовал понятие «концепт» для обозначения обобщённой мыслительной единицы, которая отражает и интерпретирует явления действительности в зависимости от образования, личного, профессионального и социального опыта носителя языка². Концепт, по Д. С. Лихачёву, является результатом столкновения усвоенного значения с личным жизненным опытом говорящего (пишущего). Концепт – единица сознания и мышления – определяется как некий объём, в который включаются не только имя (название предмета или явления), но и ассоциативный ряд, вызываемый в памяти как называющего, так и воспринимающего. Поскольку под *национальным* подразумевается некий комплекс социально-философских и общественно-политических, а также художественных произведений, вызывающий определённый ассоциативный ряд у реципиента, мы вправе применить данный термин к этому слову. Изучение архивов периодических

изданий Карелии в эпоху мощных экономических, политических и социальных преобразований позволило наблюдать развитие концепта «национальное» в периодической печати о музыкальной жизни республики 1980–1993 гг., в том числе – музыке композиторов Карелии.

В Карелии 1980-х гг. функционировали несколько официальных периодических изданий: еженедельные газеты «Ленинская правда», «Комсомолец», газета на финском языке «*Neuvosto-Karjala*» («Советская Карелия»), журналы «*Punalippu*» («Красное знамя») и «Север».

«Ленинская правда» – главное политическое и социальное издание – являлась проводником не только новостей во всех областях жизни республики, но и способом формирования мнения жителей Карелии по многим вопросам, в том числе и по проблемам культурной и музыкальной жизни. В советские времена этой газете доверяли, в эпоху перестройки полагались на неё как на источник самой достоверной и проверенной критикой и цензурой информации³. В этом была огромная заслуга главного редактора газеты – заслуженного работника культуры РСФСР, кавалера Ордена Дружбы народов и Почётного гражданина Республики Карелия Ф. Трофимова, возглавлявшего редакцию с 1953 по 1984 гг.

В отличие от политизированной «Ленинской правды» газета «Комсомолец» считалась более «лёгкой», демократичной, здесь можно было встретить статьи о популярной эстрадной музыке и зарубежных исполнителях в постоянной рубрике «Диско клуб». Журнал «Север» печатал произведения карельских и отечественных авторов. Статьи о событиях культуры и музыки встречались в нём редко, но это, как правило, были публикации знаковые, посвящённые какому-либо исключительному событию. Гораздо больше статей о музыкальной культуре, событиях музыкальной жизни и персоналиях печаталось в финноязычных изданиях «*Neuvosto-Karjala*» и «*Punalippu*».

В периодике 1980–1987 гг. выделяются публикации о трёх символах карельской национальной музыкальной культуры. Это, во-первых, национальный ансамбль «Кантеле», творческая деятельность которого освещалась ежегодно в 3–7 публикациях о новых программах, достижениях и гастролях ансамбля. Вторым по популярности у авторов статей можно назвать карело-финский эпос «Калевала» в различных гранях этой необъятной темы. Лидером по количеству публикаций за все 1980-е стало 150-летие первого издания «Калевалы». Только в 1983-м вышли 18 публикаций во всех периодических изданиях, в следующие два года, подобно кругам на воде, появлялись всё новые и новые.

Популяризация творчества карельского композитора Г. Синисало – ещё одно направление музыкаль-

ной журналистики 1980-х. Г. Синисало – создатель первого национального балета «Сампо», председатель правления Союза композиторов КАССР, народный артист СССР. Эпитеты «наш», «национальный», «ровесник республики» часто встречаются в публикациях о его сочинениях.

В 1980 году «Ленинская правда» опубликовала статью Синисало, темой которой стали итоги VI съезда композиторов СССР [7]. В тексте обозначены основные положения «государственного заказа». Как выяснилось в результате контент-анализа периодики последующих семи лет, музыкальная журналистика работала по данному заказу. Самое большое количество материалов посвящено продвижению композиторов и коллективов на почётные звания, государственные награды и премии, как правило, связанные с юбилеями, будь то композитор или творческое объединение⁴.

Публикуются статьи музыковедов Петрозаводской государственной консерватории. Именно они становятся авторами очерков не только о карельской профессиональной музыке, но и о творчестве выдающихся русских и зарубежных композиторов. Этот круг очень узок и отличается тщательной избирательностью. Так, зарубежная музыка представлена исключительно немецкими творцами барочной эпохи Г. Ф. Генделем и И. С. Бахом; среди русских авторов предпочтение отдаётся композиторам второй половины XIX века – П. Чайковскому, М. Мусоргскому, А. Бородину, А. Рубинштейну. Советские музыканты выглядят репрезентативно: уже классик Д. Шостакович, бессменный председатель Союза композиторов СССР Т. Хренников, лицо авангардной советской музыки А. Шнитке, корифей киномузыки и песенных жанров А. Петров и Г. Гладков.

Огромное внимание (свыше 10 публикаций в год) уделяется гастроллям в Петрозаводске коллективов и артистов союзных республик⁵. В статье Г. Синисало этот факт подтверждается: «... процесс активного взаимодействия и взаимообогащения национальных культур является конкретным результатом ленинской национальной политики, братской дружбы народов» [7]. Поскольку, по мнению автора статьи, «Правлению Союза композиторов Карелии и Министерству культуры необходимо приложить все силы к тому, чтобы помочь музыкальному самодеятельному творчеству» [7], политика печати в сфере музыкальной жизни республики заключается в постоянной демонстрации успехов, юбилеев, гастролей различных самодеятельных коллективов и народных хоров, а также описанию творческого пути их руководителей⁶. Наряду с этим, утверждает Г. Синисало, «Постановление ЦК КПСС “О работе с творческой молодёжью” обязывает нас найти решение проблемы создания и воспитания молодых национальных композиторских кадров Карелии» [7]. Поэтому проблема воспитания профессиональных исполнителей и композиторов поднимается на протяжении всех 80-х. В периодической печати традиционны заметки об отчётных концертах детских музыкальных школ, новых сочинениях композиторов Карелии.

Нас же интересует вопрос о том, что именно подразумевает автор статьи под словосочетанием «карельская музыка»? «Всё более наполненным, содержательным становится само понятие карельская музыка, – пишет Г. Синисало, –

литература уже накоплена немалая. Запомнились, вошли в наш фонд такие известные сочинения, как оратория “Обрётённое счастье” Р. Пергамента, ода “Мой край” и хоровая поэма “Две подруги” А. Голланда, кантата-плакат “Слово о рабочем классе” В. Кончакова ... надо стремиться, чтобы деятельность Союза композиторов была теснее связана с жизнью народа» [7].

Помимо произведений, перечисленных Синисало, в печати упоминаются и другие «карельские» сочинения: балет «Сампо» и симфония «Богатыри леса» Г. Синисало, лирическая сюита «Песни Пудожья» и вокально-симфоническая поэма «Исполать» В. Кончакова. Показательны в этом смысле программы, представленные на традиционных Днях культуры Карелии в Москве и союзных республиках. Как значимые произведения карельской академической музыки на Днях культуры Карелии в Республике Коми были представлены: кантата А. Голланда «Хождение за надеждой», опера В. Гроховского «Красные гроздья рябины» и песни В. Кончакова, Г. Вавилова, А. Голланда. Образ национальной музыкальной культуры Карелии собирается из таких сочинений композиторов Карелии, в которых заключена идея национальности как народности, то есть близости к народу, который живет в данное время на данной территории.

Статусом «нашей, карельской, народной» музыки наделяются в первую очередь песни о Ленине, Родине, комсомоле, о труде, а также вокально-хоровые произведения композиторов Карелии, в характеристике которых идеологически-советское становится синонимом национального. В числе самых известных сочинений упоминаются песни А. Голланда для солистов, хора и симфонического оркестра «Партии славу поём» (сл. А. Титова и Г. Кикинова), «Заветам Ленина верны» и «Ленинской партии» (сл. А. Титова); его же пятичастная кантата «Север» для симфонического оркестра, хора и солиста на слова В. Потиевского; «Пионерская сюита» Р. Пергамента для детского хора и симфонического оркестра (на ст. Ю. Никоновой). Внимание к вокально-хоровому жанру не случайно – его отличает доступность, демократизм, массовость, удобство в идеологической работе. Поэтому в периодической печати широко пропагандируется деятельность хоровых коллективов, как профессиональных, так и академических. Анализ сведений об официальном республиканском поощрении карельских композиторов свидетельствует, что ведущими музыкальными жанрами считаются песни, произведения кантат-



но-ораториального жанра и симфонии. Именно за создание подобных сочинений композиторы получают высокие государственные награды⁷.

В результате анализа текстов статей с помощью методики частотного словаря выяснилось, что самыми часто повторяющимися текстовыми единицами в статьях карельских СМИ о музыке являются слова: «Карелия», «народное», «республика». Подобный анализ текста гимна КФССР (авторы А. Яйкия, Р. Пергамент) показал, что слово «народный» тоже выходит в лидеры по количеству повторов (оно повторяется 13 раз!) (см. таблицу 1).

Таблица 1. Частотный словарь текста гимна КФССР

словоформы	кол-во	словоформы	кол-во	словоформы	кол-во
Народ	13	Непобедим	3	Карелия	3
Нашего	11	Победа	3	Страна	2
Путь	5	Честь	3	Северная	2
Родная, Родина	4	Великий предок	3	Советская	2
Приведёт, ведёт	4	Земля	3	Свет, сияет	2
Советский Союз	3	Вечная	3	Трудолюбивый, труд	2

Сравнивая содержание гимна КФССР, материалов, изложенных в статье Г. Синисало, и результаты анализа периодики 1980-х гг., можно увидеть, что формирование концепта «национальное» в печати данного периода строго регламентировано. Между словами «национальное», «народное» и «государственное» (советское) можно поставить знак равенства.

1985–1987-е гг. в Карелии можно назвать своеобразным рубежом и временем подведения итогов первой пятилетки 80-х: широко отмечается 150-летие первого издания эпоса «Калевала» (1985) и 50-летие деятельности Союза композиторов (1987). Эти темы становятся ведущими в музыкальной журналистике. В годы перестройки и дальнейшего общественно-политического развития «картина мира», отражённая периодической печатью о музыке Карелии, меняется. Нельзя сказать, что изменения происходят сразу, однако очевидно, что концепт «национальное» наполняется новым смыслом.

Так, в одном из июньских выпусков газеты «Комсомолец» за 1989 год опубликована статья о выступлении в Петрозаводске Церковного хора Московской епархии [3]. Спустя некоторое время в «Ленинской правде» материал А. Шульмана повествует о найденной в 1987 году тетради с валаамскими распевами и об исполнении этой музыки ансамблем «Кантеле» [9]. Тогда же Н. Гродницкая в обзоре, посвящённом Неделе современного искусства Карелии, комментирует возрастающий интерес к духовным сочинениям: «Публика воспринимает эту [духовную. – Т. К.] музыку с жадностью, как бы желая восполнить искусственно

образовавшийся провал» [4]. В той же газете от 9 мая 1991 года – заметка об исполнении «Всенощной» С. Рахманинова Е. Светлановым и капеллой В. Чернушенко. А. Жуков в статье о Неделе искусства Карелии (1992) обращает внимание читателя на факт исполнения духовной музыки хором Ю. Клаза. Возрождение духовности – яркая примета постперестроечного времени – выдвигается в круг главных тем, обсуждаемых на страницах газет и журналов российского масштаба⁸. В карельской периодике она также входит в число постоянно обсуждаемых и, естественно, начинает претендовать на роль одной из составляющих концепта «национальное».

Вторая важная тенденция – появление множества статей о джазовой музыке, начиная с 1988 года. Первые материалы публикуются в «Ленинской правде» и «Комсомольце», а затем переводятся на финский язык для других периодических изданий. Джазовая тема стремительно набирает обороты: в 1989 году – 3 статьи, в 1992 – 5, в 1993 – 8. Думается, этот факт объясняется желанием журналистов идти в ногу со временем. Параллельно с введением джаза как нового музыкального объекта музыковедами ставится проблема «равнодушия к серьёзной музыке» [2; 4].

1991 год несёт много изменений, связанных с иным статусом Республики Карелия. Газета «Ленинская правда» получает новое название – «Северный курьер»⁹. С июня 1990 издаётся газета «Oma maa» («Наша земля») на карельском языке, с февраля 1991 – городская газета «Петрозаводск». Всё реже встречаются в периодической печати статьи профессиональных музыковедов. В каждой газете теперь есть постоянные обозреватели музыкальных рубрик, профессиональные журналисты: И. Ваухконен и И. Кайппайнен («Karjalan sanomat»), М. Неввицкий, А. Жуков («Северный курьер»), Ю. Иванов и Е. Добрынина («Молодёжная газета Карелии»).

В отличие от предыдущих лет периодика 1990-х демонстрирует проблемный подход. Газетная полоса заполнена критикой современного потребителя искусства, дебатами о будущем ансамбля «Кантеле», сохранении Симфонического оркестра Карельской филармонии. К обсуждению будущего оркестра даже привлекается народный артист России, профессор Московской консерватории А. Леман. Именно в его статье актуализируется «национальная направленность исполнительского творчества коллектива» [6].

«Национальное» активно продвигается не только в средствах массовой информации

1990-х гг. Статуса «национальных» удостоиваются Финский театр и Публичная библиотека, открывается Центр национальных культур, остро ставится проблема сосуществования карельского, финского, вепсского, русского языков на правах государственных. В ранге «национальных» выступают иные сочинения: Сюита на темы «Калевалы» Р. Раутио, «Карельская рапсодия» В. Кончакова, «Кантелетар» Р. Зелинского, «Карельская сюита» для брасс-квintета и Пятая симфония «Память» Г. Вавилова, «Калевальские песни» и «Строфы Калевалы» В. Угрюмова. В статьях о профессиональной музыке Карелии всё чаще звучит слово «национальный», но уже с другим оттенком, чем прежде. На первый план выходит отнюдь не идеологическое понимание народности 1980-х гг., а обращение к фольклору Карелии для решения «проблемы национальной характерности, почвенности, актуальной для такой сравнительно молодой музыкальной культуры, как карельская» [1, с. 20].

Таким образом, изучение архивов городских и республиканских периодических изданий 1980–1993 гг. позволило наблюдать процесс формирования и фиксации концепта «национальное» на страницах СМИ, а также динамику изменений его трактовки.

В 1980–1991 гг. формирование концепта «национальное» в печати происходит в условиях строгой регламентации, «формовка» реципиента карельской национальной музыкальной культуры ведётся в соответствии с партийной идеологией. Символами карельской национальной музыкальной культуры в периодической печати являются ансамбль «Кантеле», карело-финский эпос «Калевала» и образ «ровесника республики» композитора Г. Синисало.

С 1991 года в ходе общественно-политического развития картина мира, отражённая в периодической печати, меняется. Проблемы, которые поднимаются в СМИ, касаются будущего национального музыкального искусства Карелии, воспитания нового слушателя, восприятия современной музыки. Концепт «национальное» приобретает новые смысловые черты. Важнейшими составляющими становятся духовность и национальная характерность, проявление интереса к историко-культурным особенностям Карелии, внимание к истории и культуре этносов, проживающих на её территории. Эти особенности найдут воплощение в новом гимне Республики Карелия (музыка А. Белобородова, текст А. Мишина и И. Костина), опубликованном 9 апреля 1993 года в газете «Петрозаводск».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Аскольдов С. А. Концепт и слово // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста: антология. М., 1997. С. 267–279.

² Лихачёв Д. С. Концептосфера русского языка // Там же. С. 280–288.

³ В 1970-е гг. тираж газеты составлял 100 тыс. экз., в 1987 – 130 тыс., в 1990-е – 93 тыс.

⁴ Так, например, ярко освещены деятельность Симфонического оркестра Карельского телевидения и радио, награждённого в 1984 году Почётной грамотой Президиума Верховного совета РСФСР; творческая деятельность композитора Э. Патлаенко, выдвигавшегося в 1986 году на соискание Государственной премии КАССР. К юбилеям карельских композиторов всегда выходили статьи об их творчестве (например, к 60-летию Г. Синисало в 1980, 50-летию Г. Вавилова – в 1982 и др.).

⁵ Это гастроль Государственного хора Латвийской ССР, эстонского духового квинтета, болгарского певца Бисера Кирова – в 1981; Государственного музыкального театра

Чувашской АССР, Государственного академического русского хора СССР – в 1982; Северного русского народного хора, Ташкентского театра оперетты, мужского хора им. М. Людвига (Пярну) – в 1983; Академического хора Эстонской АССР – в 1984.

⁶ Лидерами в этом списке являются Шелтозерский вепсский народный хор, творческие коллективы Онежского тракторного завода и других предприятий, вокальный ансамбль «Молодость», ансамбль народной музыки Петрозаводского университета.

⁷ Так, например, за вокально-симфоническую поэму «Исполать» для хора, чтеца и симфонического оркестра В. Кончаков был выдвинут на соискание Государственной премии КАССР.

⁸ Приведём в пример высказывание Э. Денисова: «Наше сложное время связано с возрождением религиозного сознания в различных областях искусства, в том числе и музыкального» (цит. по: [8, с. 83–86]).

⁹ Редактор В. Осипов. С августа 1993 года во главе газеты – Ю. Власов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белова О. П. Фольклорные напевы в произведениях В. Кошелева // Актуальные вопросы искусствознания: Современное композиторское творчество. Фольклор Карелии. Художественное наследие: материалы конференции. Петрозаводск, 1986. С. 19–23.

2. Валентик А. Праздник не для всех // Ленинская правда. 1990. 20 апр.

3. Вяхирева О. Возрождение духовности // Комсомолец. 1989. 13 июня.

4. Гродницкая Н. С надеждой на продолжение // Ленинская правда. 1990. 18 апр.

5. Копылов Э. Музыка Карелии сегодня и завтра // Ленинская правда. 1984. 6 апр.

6. Леман А. Фетиш бумажного тигра // Ленинская правда. 1991. 25 дек.

7. Синисало Г. Музыка и время // Ленинская правда. 1980. 17 янв.

8. Ценова В. Тихий свет в сумерках конца века // Музыкальная академия. 1994. № 3. С. 83–86.

9. Шульман В. Звучит Валаамский распеv // Ленинская правда. 1990. 6 марта.

REFERENCES

1. Belova O. P. Fol'klornye napevy v proizvedeniyakh V. Kosheleva [Folk Melodies in the Works of V. Koshelev] *Aktual'nye voprosy iskusstvoznaniya: Sovremennoe kompozitorskoe tvorchestvo. Fol'klor Karelii. Khudozhestvennoe nasledie: materialy konferentsii* [Topical Issues of the History of Art. Contemporary Composers' Works. The Folk Music of Karelia. Artistic Heritage: Abstracts of a Conference]. Petrozavodsk, 1986, pp. 19–23.
2. Valentik A. Prazdnik ne dlya vsekh [A Celebration Not for All]. *Leninskaya pravda*. 20.04.1990.
3. Vyakhireva O. Vozrozhdenie dukhovnosti [The Revival of Spirituality]. *Komsomolets*. 13.06.1989.
4. Grodnitskaya N. S nadezhdoy na prodolzhenie [With Hope for a Continuation]. *Leninskaya pravda*. 18.04.1990.
5. Kopylov E. Muzyka Karelii segodnya i zavtra [The Music of Karelia Today and Tomorrow] *Leninskaya pravda*. 06.04.1984.
6. Leman A. Fetish bumazhnogo tigra [The Fetish of a Paper Tiger]. *Leninskaya pravda*. 25.12.1991.
7. Sinisalo G. Muzyka i vremya [Music and Time]. *Leninskaya pravda*. 17.01.1980.
8. Tsenova V. Tikhii svet v sumerkakh kontsa veka [Quiet Light in the Twilight at the End of the Century]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 1994, № 3, pp. 83–86.
9. Shulman V. Zvuchit Valaamskiy raspev [The Valaam Chant is Sounding]. *Leninskaya pravda*. 16.03.1990.

**Концепт «национальное»
в «Летописи печати Республики Карелия» (1980–1993)**

В статье представлены результаты изучения периодики о музыкальной жизни Карелии 1980–1993 гг. на основе Государственного библиографического указателя «Летопись печати Республики Карелия». Исследование проведено с помощью методологии когнитивной лингвистики и включает понятие концепта. В периодике 1980–1987 гг. концепт «национальное» базируется на трёх символах музыкальной культуры Карелии: национальный ансамбль «Кантеле», карело-финский эпос «Калевала» и творчество композитора Г. Синисало. Общение с реципиентом карельской национальной музыкальной культуры ведётся в это время в соответствии с партийной идеологией. В годы перестройки и дальнейшего обществен-

но-политического развития картина мира, отражённая в периодической печати, меняется. Поднимаются проблемы будущего национального музыкального искусства Карелии, воспитания нового слушателя, восприятия современной музыки. Важнейшими составляющими концепта «национальное» становятся духовность и национальная характерность, проявление интереса к историко-культурным особенностям Карелии, внимание к истории и культуре этносов, проживающих на её территории.

Ключевые слова: концепт «национальное», периодическая печать, музыка композиторов Карелии

**The Concept of the “National” in the “Chronicles of the Printed Editions
of the Republic of Karelia” (1980–1993)**

The article presents the results of studying the periodical editions about the musical life of Karelia in 1980–1993 on the basis of the State Bibliographical Index “Chronicles of the Printed Editions of the Republic of Karelia.” The research has been carried out with the aid of methodology of cognitive linguistics and includes the notion of the concept. In the periodicals of 1980–1987 the concept of the “national” was based on three symbols of musical culture of Karelia: the ensemble for national music “Kantele,” the Karelian-Finnish epos “Kalevala” and the image of composer G. Sinisalo. Communication with the recipient of the Karelian national musical culture was carried out at that time in correspondence with the party ideological

terminology. During the years of the “perestroika” and the subsequent social and political developments, the picture of the world, as reflected in periodical press, changed. Issues are raised of the future of national music of Karelia, education of a new type of listener and perception of contemporary music. The most important constituents of the concept of the “national” are spirituality and national characteristics, demonstration of interest towards the historical and cultural attributes of Karelia and attention towards the history and culture of the ethnicities residing on its territory.

Keywords: the concept of the “national,” periodical press, music by composers of Karelia

Красковская Татьяна Викторовна

аспирантка кафедры истории музыки

E-mail: krasky79@mail.ru

Петрозаводская государственная консерватория
им. А. К. Глазунова

Российская Федерация, 185031 г. Петрозаводск

Tatiana V. Kraskovskaya

Post-graduate student at the Music History Department

E-mail: krasky79@mail.ru

Petrozavodsk State A.K. Glazunov Conservatory
Russian Federation, 185031 Petrozavodsk



Ф. Ф. ГУБАЙДУЛЛИН

*Уфимская государственная академия искусств
им. Загира Исмагилова*

УДК 7.031.3

**ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА СЕЛЬКУПОВ
(по материалам этнографической экспедиции)**

Музыкально-инструментальная культура селькупского народа на сегодняшний день является одним из малоизученных направлений научных исследований. Анализ первичного пласта музыкально-инструментальной культуры селькупов может дать толчок возрождению и дальнейшему развитию уникальной и самобытной культуры ряда малых народов российского Севера.

Этноним изучаемого этноса – селькуп. В зависимости от среды проживания и исторического периода их называли остяками², самоедами³, остяко-самоедами⁴. С первой половины XX в. селькупы рассматривались в составе группы северных народов под общим названием «самодийцы». В некоторых исследованиях селькупы имели региональные различия: так, тазовские селькупы назывались тымско-караконскими остяками, туруханские – баихинскими остяками, карасинскими или томскими самоедами [3, с. 124].

Этимология этнонима «селькуп» разнообразна и имеет несколько трактовок. Основные из них приводит исследователь селькупской культуры, профессор Томского университета Г. И. Пелих: Соргула, Пайгула, Шиешгула, Тегула (Чегула, Чугула), Кайбангула (Хайбангула), Сельгула – лаакупы (лангакупы или ларьяки), лонкупы (лонкупольцы), каралькупы (караконцы), солькуп, шоолькуп, шеллекоп и др. [8, с. 331]. В настоящее время основная трактовка этнонима «селькупы» – «лесной человек» [там же, с. 347].

На основании лингвистических исследований М. А. Кастрена [5] селькупов относят к самодийской группе Уральской языковой семьи. По мнению В. И. Васильева, селькупы «единственный из современных самодийских народов, в этногенезе которого не участвовал аборигенный субстратный пласт таёжной полосы Сибири» [2, с. 7].

Этногенез селькупов рассматривается вокруг нескольких точек зрения, на основании господствующей гипотезы, согласно которой территорией формирования селькупского этноса принято считать Среднее Приобье [7, с. 65, 68]. Данная гипотеза, сформированная археологами, лингвистами, историками, утверждает, что самодийцы являются выходцами из кулайской культуры (VI – III – II вв. до н. э.).

После похода Ермака в Сибирь коренные жители, в основном проживавшие близ городов, были

насилованно крещены и считаются православными [1, с. 15]. Но на сегодняшний день о сильной приверженности селькупов к христианской религии говорить не приходится – этот народ продолжает следовать обрядам политеизма.

Селькупская музыкальная культура получила самую общую характеристику лишь в этнографических исследованиях. Музыкальный инструментарий также изучен недостаточно, до сих пор оставаясь во многом неизведанной областью.

Представленная статья основывается на итогах одного из полевых исследований музыкальной культуры селькупов, проведённого летом 2011 и 2012 гг. По материалам поездок в научный оборот были введены 16 музыкальных инструментов и фоноорудий, бытующих в современной культурной практике селькупов Красноселькупского района Ямало-Ненецкого автономного округа (далее ЯНАО).

Красноселькупский район ЯНАО представляет собой исключительно важный регион для этнографических исследований. Здесь проживают селькупы, сохранившие рудименты традиционной культуры. Более того, посёлок Ратта на территории Красноселькупского района ЯНАО, по мнению многих исследователей, на сегодняшний день является последним островком селькупской культуры [11, с. 239].

Маршрут пролегал по реке Таз⁵ и её притоку Пох, через посёлок Кикиакки, и реке Каралька⁶ от низовьев почти до самых её верховьев.

Формат статьи не позволяет привести подробности подготовки и проведения экспедиционной работы, а также многочисленные «тонкости» методики сбора материала. Поэтому далее приводятся основные итоги полевого поиска, главные находки.



Фото 1. Колокольчики на оленьей упряжке. На празднике Дня оленевода. С. Толька, 2013 г.

Идиофоны

Наиболее характерный селькупский идиофон – колокольчик в его многочисленных разновидностях (индекс по Э. Хорнбостелю-Заксу – 111.242.122). Он встречается практически повсеместно и присутствует в описаниях многих исследователей: рана (*селькуп.* – колокольчик), рансакэсы (*селькуп. таз.* – большой язычковый колокольчик), чильчакэсы (*селькуп. таз.* – маленький колокольчик или бубенчик), ранымпык – (*селькуп.* – звенеть), лунгалькэсе (*селькуп. таз.* – колокольчик на шее оленя), рангшал (*селькуп. таз.* – висячий колокол с языком). «Кэсы» переводится как металл⁷.

В посёлке Толька, селе Ратта и притоке реки Таз Пох автором статьи зафиксированы колокольчики на одежде, на оленьих упряжках (см. фото 1), детских колыбельках. Наиболее характерный колокольчик – со свободным внутренним языком. Его звучание не связано с каким-либо ритмом.

Другой идиофон – поллага – отмечен в селе Парабель Томской области (см. фото 2). Относится к группе соударяемых стержней (индекс – 111.11), этимология: «по» – дерево, «ллага» – кусок (*селькуп.* – нарым).



Фото 2. Соударяемые идиофоны поллага. Экспедиция в п. Парабель Томской обл. Июнь 2011 г.

Данный идиофон, используемый в фольклорно-этнографическом ансамбле «Варг-Кара» села Парабель Томской области, в отличие от колокольчиков, в описаниях пока не найден, но по многим признакам является немаловажным звеном в музыкальной культуре селькупов.

Поллага применяется в качестве аккомпанирующего идиофона без фиксированной высоты звучания как сопровождение к песням. В следующем примере № 1 приводится наиболее характерный случай использования этого инструмента.

Пример № 1

Песня И. А. Коробейниковой⁸

The musical score for Example 1 consists of two systems. The first system shows the vocal line (Голос) and the polloga accompaniment (Поллага) in 3/4 time. The tempo is marked as quarter note = 100. The second system starts at measure 5 and continues the vocal and polloga parts.

Форма – простая двухчастная, с квадратным мотивным строением повторного типа, небольшим мелодическим изменением в такте 6. Размер трёхдольный, ритмический рисунок определяет однообразное чередование восьмых и четвертных длительностей. Но даже в таких скромных условиях исполнитель демонстрирует элементы импровизационности с подчёркиванием двугактной фразировки.

Способ игры довольно простой. Путём соударения палочек друг о друга извлекается стук сухого тембра. Поворачивая палочки по отношению друг к другу, возможно изменить динамику и тембр: от тихого до громкого, от глухого до звонкого звука. Для достижения тихого звука исполнитель соударяет палочки краями, для достижения более громкого звука удары исполняются плашмя. Исходя из специфики игры, материал инструмента выбирается из твёрдых пород дерева.

В роли инструментов, аккомпанирующих пению, кроме поллаг, могли выступать и различные прикладные идиофоны. Так, в следующем примере записи селькупской шаманской песни «Тэтыпый коймы Нильчик»⁹ периодически прослушивается аккомпанирующий идиофон. Судя по звучанию, инструмент представляет собой соударяемые тонкие палочки, похожие на стрелы (возможно, с оперением)¹⁰. Исполнительская техника играющего позволяет изменять даже тембр звучания идиофона. Голосовое звукоподражание в соединении с ритмическим рисунком идиофона – яркий вокально-инструментальный пример музыки языческого обряда (пример № 2).

Пример № 2

Тэтыпый коймы Нильчик (фрагмент)¹¹

The musical score for Example 2 consists of two systems. The first system shows the vocal line (Голос) and the idiophone accompaniment (Идиофон) in 3/4 time. The tempo is marked as quarter note = 100. The vocal line includes dynamic markings like 'p' and 'ff', and the idiophone part has 'p' and 'mf' markings. The second system starts at measure 5 and continues the vocal and idiophone parts.

Форму песни образуют несколько предложений, при повторении исполняющихся в различных вариантах. В заключении партия идиофона динамически усиливается.

Способ звукоизвлечения на данном идиофоне сложнее, чем игра на поллаге. Между пальцами левой руки удерживаются две стрелы, в правой руке – либо третья стрела, либо древко ножа (своеобразный медиатор). Путём быстрых ударов медиатором между двумя стрелами левой руки извлекается звук (разновидность тремоло). Для изменения звучания медиатор перемещается вдоль стрел, в результате чего тембр и динамика звука трансформируются – он становится более звонким или глухим.

В обоих примерах идиофон применяется как аккомпанемент к собственной песне, исполняемой в импровизационной манере. Если в первом примере идиофон звучит постоянно и имеет чёткую ритмическую структуру, то во втором примере он используется периодически, только в моменты усиления драматургической линии песни и не имеет чёткой ритмической структуры.

Обращают на себя внимание некоторые детали:

- Песня «Тэтыпый коймы Нильчик» была записана в 1980-х годах С. И. Ириковым¹² от Тазовских селькупов в Красноселькупском районе ЯНАО. Песня И. А. Коробейниковой зафиксирована в посёлке Парабель Томской области в 2011 году. Из этого следует, что временной интервал между фиксированием песен составляет более 30 лет.

- Пример № 2 был записан С. И. Ириковым на территории Красноселькупского района у Тазовских селькупов, пример № 1 записан автором статьи у Нарымских селькупов. Как известно, в XVI веке, в результате миграции селькупов со средней Оби на север они освоили бассейн рек Таз и Турухан, в результате чего разделились на локально-территориальные группы.

На основании этих фактов прослеживается некая преемственность между селькупскими разными локально-территориальными группами.

За время экспедиционной деятельности были зафиксированы и другие идиофоны, которые приведены в таблице № 1 (инструменты, отмеченные знаком *, вводятся в научный оборот впервые).

Таблица 1. Идиофоны

Название инструмента	Конструктивные особенности	Индекс	Классификация	Место находки
Поллага (сельк. нарым)*	Два соударяемых куска дерева	111.11	Соударяемые стержни	п. Парабель Томская обл.
Чапы - Колотушка для сбивания шишек (сельк. таз)*	Два ударяемых куска дерева	111.21	Ударяемые стержни	р. Каралька ЯНАО
Иййй чу; Имай чу (сельк. таз)*	Колокольчики, нанизанные на пояс и/или одежду, при движении издающие звук	112.11	Нанизанные погремушки	п. Толька ЯНАО
Детская погремушка*	Сплетена из прутьев краснопрутника	112.1	Встряхиваемые идиофоны или погремушки	п. Парабель Томская обл.
Кутынь* (сельк. таз)	Шаманский нагрудник, с прикреплёнными звучащими предметами	112.1	Встряхиваемый идиофон	п. Толька ЯНАО
Сонтырыймы, утая (сельк. таз)*	Нанизанные на нить высушенные позвонки рыбы.	112.11	Нанизанные погремушки	п. Толька ЯНАО
Аштэтамд* (Пеккэтамд) (сельк. нарым)	Звучащие предметы, прикреплённые на рога лося или оленя	112.12	Рамные погремушки	п. Парабель Томская обл.
Ракша (сельк. таз)*	Подвески-погремушки	112.121	Встряхиваемые идиофоны или погремушки	п. Толька ЯНАО
Щумыя (сельк. таз)*	Косточки черёмухи, помещённые в срезанную трубку дягеля	112.13	Сосуд-погремушка	п. Толька ЯНАО
Кома (сельк. таз)	Две стрелы	111.21	Ударяемые стержни	Запись С.И. Ирикова

Мембранофоны



Фото 3. Нуна (сельк. нарым) – мембранофон, зафиксированный в ансамбле «Варг Кара». Экспедиция в посёлок Парабель Томской области. 2011 г.

Как показали исследования и полевые поиски, мембранофоны селькупов ограничиваются бубном¹³. В аутентичном звучании бубен уже практически не встречается. Преимущественно это атрибут вторичных фольклорных ансамблей, таких, как уже упоминавшийся «Варг Кара» пос. Парабель Томской области, где используется мембранофон «Нуна» (см. фото 3).

Нуна представляет собой цилиндр, заживающийся книзу.

Корпус выдолблен из цельного ствола дерева, длина цилиндра 38–40 см, диаметр 25–28 см. Верхняя часть цилиндра затянута кожей, обрамлена обечайкой из бересты, которая крепится с помощью клея или гвоздей. Нижняя часть цилиндра открыта или закрыта шпоном. Описаний подобного инструмента у селькупов пока не найдено. Возможно, что именно данный вид мембранофона использовался в досугово-бытовых сферах их жизни. На примере реконструированного нуна можно проследить эволюцию развития прикладных музыкальных инструментов от прикладных бытовых до специально созданных мембранофонов более сложного вида с использованием различных материалов, прошедших обработку.

На найденном инструменте в настоящее время играют несколькими способами:

1. В позиции «стоя», обхватив его одной рукой, а другой извлекая звук.
2. В позиции «сидя». Нуна удерживается между колен или ступней ног (см. фото 4).

Таблица 2. Мембранофоны

Название инструмента	Конструктивные особенности	Индекс	Классификация	Место находки
Нуна (сельк. нарым)*	Барабан в форме цилиндра с натянутой кожей	211.211.1	Открытый цилиндрический барабан	п. Парабель Томская обл.

Таблица 3. Хордофоны

Название инструмента	Конструктивные особенности	Индекс	Классификация	Место находки
Сондер-по (сельк. таз)*	Щипковая лютня с корпусом, составленная из дощечек	321.321	Чашечная шейковая лютня	п. Толька ЯНАО

Способы звукоизвлечения разнообразны, возможны удары руками (ладонью или пальцами) или палочками по мембране. Иногда используются удары палочками по корпусу инструмента.

Существуют общие сведения, что игра на любом музыкальном инструменте у древних народов Сибири расценивалась как дар свыше и связана с умением общаться с духами. Какие духи дают силу и умение игры на инструменте, можно найти в устной мифологии, в частности, сказании про Иччу, который играл на струнном инструменте и пел так, что вся немногочисленная северная живность приходила его послушать [10, с. 32].

Хордофоны и аэрофоны

По сохранившимся обрывочным материалам периода с XVIII по XX вв. можно судить, что сведения, касающиеся селькупских музыкальных инструментов, относящихся к числу хордофонов и аэрофонов, скудны. Встречающиеся описания довольствуются лишь констатацией наличия тех или иных инструментов в селькупском инструментарии.

Тем не менее, на основании полевых поисков становится возможным пополнить сведения о селькупских музыкальных инструментах. Ввиду ограниченного объёма статьи музыкальные инструменты из групп хордофонов и аэрофонов представлены в виде таблиц № 3 и № 4 без описаний.



Фото 4. Игра на инструменте «Нуна» (сельк. нарым) двумя палочками, обтянутыми шкурой, игра в позиции сидя. Праздник «Легенды севера», экспедиция по территории Томской области. Фото предоставлено АКМНС Томской области «Колта куп». 2012 г.

Таблица 4. Аэрофоны

Название инструмента	Конструктивные особенности	Индекс	Классификация	Место находки
Пушкан (пускан) (<i>сельк. таз</i>)*	Ствол ружья	423.111.1	Натуральная труба без изменения высоты звука	р. Каралька ЯНАО
Манок на утку	Две гильзы 16-го и 28-го калибра	421.112.2	Набор закупоренных флейт пана	р. Каралька ЯНАО
Сетыля* (<i>сельк. нарым</i>) Сычапо* (<i>селькуп. таз</i>)	Свисток из тальника	421.211.12	Щелевая одиночная флейта с боковыми отверстиями	р. Каралька ЯНАО
Сетыля* (<i>сельк. нарым.</i>) Сычапо* (<i>сельк. таз</i>)	Свисток из тальника	421.221.312	Свисток без игровых отверстий с подвижным донцем	р. Каралька ЯНАО

Некоторые из этих инструментов разового сезонного изготовления, часто они не несут собственно музыкального инструментализма, но, несомненно, представляют интонационную культуру селькупов.

Итак, среди селькупских музыкальных орудий мы находим представителей почти всех типов инструментов: хордофоны, мембранофоны, идиофоны, аэрофоны, что говорит о развитой музыкально-инструментальной культуре народа [10, с. 123]. Дальнейшее изучение этой важной проблемы с привлечением новых материалов может пролить свет на

музыкальную традицию селькупского этноса. Автор статьи по мере возможности реконструирует музыкальные инструменты, сохраняя их национальное своеобразие. Инструментальные наигрыши изучаются в музыкально-образовательной сфере, иногда адаптируются в академическом направлении, способствуя развитию музыкальной культуры селькупов.

Сегодня, несмотря на культурную глобализацию, наблюдается увлечение традиционной культурой малых народов Севера, что позволяет надеяться на сохранение традиционной этнической музыки.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Современное название селькупы введено Г. Н. Прокофьевым в 1930-е гг. [3, с. 124].

² Существует предположение о том, что название «остяки» является производным от «татарского «оситяк», что значит «чужеземец». Татары, овладевшие Сибирью, называли так всех побеждённых» [12, с. 25].

³ «Впервые термин *самоядь* был упомянут в начальной русской летописи под 1096 г. Данный термин относили к ненцам, энцам, нганасанам, селькупам, камасинцам, карагасам и саянским племенам. В 1938 г. в России термин «самоеды»/«самоедский» был заменён на «самодийцы»/«самодийский» [3, с. 122].

⁴ Скорее всего, так называли племена, смешавшиеся с остяками и самоедами, по культуре схожие с остяками, а по языку с самоедами. «Однако же самоеды нарымские подверглись значительному влиянию остяков, почему их и принято называть остяко-самоедами» [6, с. 31].

⁵ Здесь и далее слово «Таз» используется в различных значениях: как название реки Таз бассейна реки Обь и как обозначение этнического диалекта северных селькупов.

⁶ Название реки «Каралька» имеет в основе слово Каря, что в переводе с селькупского означает «журавлиная река» (Каря – *сельк. таз*. – журавль) [4, с. 131].

⁷ См.: [4, с. 23, 61, 135, 142; 13, с. 423].

⁸ Записано в п. Парабель, июнь 2011 г., нотная расшифровка Ф. Ф. Губайдуллина.

⁹ Песня шамана Нильчик (*сельк. таз*). В магнитофонных записях С. И. Ирикова встречается аналогичный вид аккомпанеента в песне Г. В. Мандакова.

¹⁰ Можно предположить, что исполнитель имитирует звучание двух стрел, упомянутых в работе Кастрена: «В правой руке держит палочку... в левой две стрелы, обращённые остриём вверх...» [5, с. 153].

¹¹ Записано С. И. Ириковым от Г. В. Мандакова в 1980-х гг. Расшифровка Ф. Ф. Губайдуллина.

¹² Ириков Сергей Иванович – селькуп, родом из посёлка Ратта Красноселькупского района. Провёл множество полевых работ на территории этого района. Инициатор возрождения селькупской культуры, автор ряда научных публикаций по данной теме.



¹³ Бубен является атрибутом и музыкальным инструментом шаманских обрядов. О. Э. Добжанская, изучая музыкальный стиль самодийского шаманства, на основании сравнительного исследования описала и идентифицировала шаманскую музыку самодийских народов. В её авторефера-

те «Шаманская музыка самодийских народов в синкретическом единстве обряда» (М., 2008), встречаются краткие сведения относительно селькупских идиофонов, бубнов и колотушек.

ЛИТЕРАТУРА

1. Буцинский П. Н. К истории Сибири: Сургут, Нарым и Кетск до 1645 г. Харьков: Тип. А. Дарре, 1893. 28 с.
2. Васильев В. И. Основные проблемы формирования и развития самодийских этносов (ненцы, энцы, нганасаны, селькупы) // Проблемы этногенеза и этнической истории самодийских народов: тез. докл. областной науч. конф. Омск, 1983. С. 3–7.
3. Доннер К. У самоедов в Сибири / пер. с нем. А. В. Байдак. Томск: Изд-во Томского ун-та, 2008. 176 с.
4. Ириков С. И. Словарь селькупско-русский, русско-селькупский: пособие для учащихся нач. школ. Л.: Просвещение, 1988. 221 с.
5. Кастрен М. А. Путешествие в Лапландию // Народы Крайнего Севера и Дальнего Востока в трудах исследователей (XVII – начало XX в.) / сост. Т. Н. Емельянова. М., 2002. Т. 5. С. 153–173.
6. Мартынова С. Э., Бардина П. Е. Русское и коренное население Томского края. Фольклор и этнография. Томск, 1989. 137 с.
7. Могильников В. А. К проблеме этногенеза самодийских народов Западной Сибири // Самодийцы: мат-лы IV Си-

бирского симпозиума «Культурное наследие народов Западной Сибири» 10–12 декабря 2001 г. Тобольск – Омск / Омский гос. педагогический ун-т. Омск, 2001. Т. 2. С. 64–68.

8. Пелих Г. И. Расселение селькупов // Народы Крайнего Севера и Дальнего Востока в трудах исследователей (XX в.) / сост. Т. Н. Емельянова, М. В. Южанинова. М., 2002. 528 с.
9. Пелих Г. И. Происхождение селькупов. Томск: Изд-во Томского гос. ун-та, 1972. 424 с.
10. Пелих Г. И. Селькупская мифология // Народы Сибири: права и возможности. Томск, 1998. 177 с.
11. Селькупы: очерки традиционной культуры и селькупского языка: монография / Н. А. Тучкова, С. В. Глушков, Е. Ю. Кошелева и др. Изд. 2-е, испр. и доп. Томск: Изд-во Томского педагогического ун-та, 2013. 318 с.
12. Тобольская епархия. Описание местности, занимаемой Тобольской епархией, в географическом и историко-этнографическом отношении. Омск, 1892. Ч. 1. 169 с.
13. Шейкин Ю. И. История музыкальной культуры народов Сибири: сравнительно-историческое исследование. М.: Восточная литература, 2002. 718 с.

REFERENCES

1. Butsin'skiy P. N. *K istorii Sibiri: Surgut, Narym i Ketsk do 1645 g.* [Sketches of the History of Siberia: Surgut, Narym and Ketsk before 1645]. Kharkov: Tipografiya A. Darre, 1893. 28 p.
2. Vasilyev V. I. *Osnovnyye problemy formirovaniya i razvitiya samodiyskikh etnosov (nentsy, entsy, nganasany, sel'kupy)* [The Chief Problems of Formation and Development of the Samoyed Ethnicities (The Nenets, Nganasans, Enets and Selkups)] *Problemy etnogeneza i etnicheskoy istorii samodiyskikh narodov: tez. dokl. oblastnoy nauch. konf.* [Problems of Ethnogenesis and the Ethnic History of the Samoyeds: Abstracts from the Regional Scholarly Conference]. Omsk, 1983, pp. 3–7.
3. Donner K. *U самоедов в Сибири* [Among the Samoyed Peoples in Siberia]. Translated from the German by A. V. Baidak. Tomsk: Tomsk State University Press, 2008. 176 p.
4. Irikov S. I. *Slovar' sel'kupsko-russkiy, russko-sel'kupskiy: posobie dlya uchashchikhsya nachal'nykh shkol* [Selkups-Russian, Russian-Selkups Dictionary, a Manual for Primary School Students]. Leningrad: Prosveshchenie, 1988. 221 p.
5. Kastren M. A. *Puteshestvie v Laplandiyu* [A Voyage to Lapland]. *Narody Kraynego Severa i Dal'nego Vostoka v trudakh issledovateley (XVII – nachalo XX v.)* [The People of the Far North and the Far East in the Works of Researchers (From the 17th to the Early 20th Century)]. Compiled by T. N. Emelyanova. Moscow, 2002. Vol. 5, pp. 153–173.
6. Martynova S. E., Bardina P. E. *Russkoe i korennoe naselenie Tomskogo kraya. Fol'klor i etnografiya* [The Russian and Indigenous Populations of the Tomsk Region. Folklore and Ethnography]. Tomsk, 1989. 137 p.
7. Mogil'nikov V. A. *K probleme etnogeneza samodiiskikh narodov Zapadnoy Sibiri* [Concerning the Problem of Ethno-

genesis of the Samoyedic Peoples of Western Siberia]. *Samodiysy: materialy IV Sibirskogo simpoziuma «Kul'turnoe nasledie narodov zapadnoy Sibiri» 10–12 Dekabrya 2001.* [The Samoyedic Peoples. Presentations of the Fourth Siberian Symposium “The Cultural Heritage of the Peoples Of Western Siberia,” December, 10–12.12.2001]. Tobolsk-Omsk: Omsk State Pedagogical University, 2001. Vol. 2, pp. 64–68.

8. Pelikh G. I. *Rasselenie sel'kupov* [The Resettlement of the Selkups]. *Narody Krainego Severa i Dal'nego Vostoka v trudakh issledovateley (XX v.)* [The Peoples of the Far North and the Far East in the Works of Researchers (20th Century)]. Compiled by T. N. Emejanova and M. V. Yuzhaninova. Moscow, 2002. 528 p.
9. Pelikh G. I. *Proiskhozhdenie sel'kupov* [The Origins of the Selkups]. Tomsk: Publisher Tomsk State University, 1972. 424 p.
10. Pelikh G. I. *Sel'kupskaya mifologiya* [The Selkup Mythology]. *Narody Sibiri: prava i vozmozhnosti* [The Peoples of Siberia: their Rights and Opportunities]. Tomsk, 1998. 177 p.
11. *The Selkups: Essays on the Traditional Culture and the Selkup Language.* (In Russian). N. A. Tuchkova, S. V. Glushkov, E. Yu. Kosheleva, etc. Second edition, revised and enlarged. Tomsk: Tomsk Pedagogical University Press, 2013. 318 p.
12. *The Tobolsk Diocese. Description of the Area Occupied by the Tobolsk Diocese, in the Geographical and Historical-Ethnographic Aspects.* (In Russian). Omsk, 1892. Part 1. 169 p.
13. Sheikin Yu. I. *Istoriya muzikal'noy kul'tury narodov Sibiri: Sravnitel'no-istoricheskoe issledovanie* [The History of the Musical Culture of the Peoples of Siberia: a Comparative-Historical Research]. Moscow: Vostochnaya literatura, 2002. 718 p.

Инструментальная культура селькупов (по материалам этнографической экспедиции)

Статья посвящена музыкально-инструментальной культуре селькупов – немногочисленного аборигенного этноса, проживающего на территории Томской области и Ямало-Ненецкого автономного округа Российской Федерации. На основании анализа научных трудов, прямо или косвенно затрагивающих традиционную музыку одного из народов Севера, а также полевых исследований автора статьи приводятся новые материалы по селькупскому музыкальному инструментарию, музыкальной культуре данного этноса в целом. Рассматриваются конструктивные особенности и способы игры на ряде селькупских музыкальных инструментов. Приведены

нотные расшифровки песен селькупов, обнаруженных в процессе полевого поиска. Осуществлена систематизация селькупских музыкальных инструментов по классификации Э. Хорнбостеля и К. Закса, определены группы идиофонов, мембранофонов, хордофонов, аэрофонов. Многообразие и неповторимость селькупских музыкальных инструментов подчёркивают самобытность культуры народа.

Ключевые слова: народы Севера, селькупы, музыка селькупов, селькупские музыкальные инструменты, песни селькупов

The Instrumental Musical Culture of the Selkups (Based on the Materials of an Ethnographical Expedition)

The article is devoted to the instrumental musical culture of the Selkups – a small-numbered aboriginal ethnicity inhabiting the territory of the Tomsk Region and the Yamalo-Nenets Autonomous Region of the Russian Federation. On the basis of analysis of scholarly works dealing directly or indirectly with the traditional music of one of the peoples of the Russian North, as well as the field research carried out by the author of this article, new materials are presented about Selkup musical instruments and musical culture in general. The constructional peculiarities and means of performance on Selkup musical instruments are examined. Included in the article are musical notations of

the songs of the Selkups discovered during the process of the field search. Systematic classification is made of the Selkup musical instruments, according to the lines of E. Hornbostel and K. Zaks: definitions are provided for the respective groups of idiophones, membranophones, chordophones and aerophones. The varieties and inimitable qualities of the Selkup musical instruments bear emphatic witness to the originality of the culture of this people.

Keywords: the peoples of the North, the Selkups, the music of the Selkups, Selkup musical instruments, the songs of the Selkups

Губайдуллин Фиргат Фирзатович
аспирант Лаборатории музыкальной семантики
E-mail: korablik78@gmail.com
Уфимская государственная академия искусств
им. Загира Исмагилова
Российская Федерация, 450008 Уфа

Firgat F. Gubaidullin
Post-graduate student at the Laboratory
for Musical Semantics
E-mail: korablik78@gmail.com
The Ufa State Zagir Ismagilov Academy for the Arts
Russian Federation, 450008 Ufa





**I Международный
открытый конкурс
авторского музыкального видео
МЕДИАМУЗЫКА**

(1 августа 2014 – 1 марта 2015 года)
<http://competition.mediamusic-journal.com>

**The First International Open
Competition
in author's music video
MEDIAMUSIC**

(August 01, 2014 – March 01, 2015)
<http://competition.mediamusic-journal.com>



ПОЛОЖЕНИЕ

Описание конкурса

• Конкурс проводится среди профессионалов и любителей, создающих авторское музыкальное видео. Под авторским музыкальным видео понимаются видеоклипы на песни или инструментальные пьесы, музыкальные короткометражные видеофильмы (в том числе анимационные), музыкальные видеоролики (социальные, рекламные, учебно-образовательные, развлекательные, корпоративные и др.), а также музыкальные видеозаставки.

• Конкурсные работы не должны нарушать авторских и смежных прав третьих лиц на видео- и аудиоматериалы.

• Конкурс проводится в два тура. Первый тур представляет собой открытое голосование зрителей в Интернете на видеоканале конкурса. Работы, прошедшие во второй тур, оцениваются специальным интернет-жюри по нескольким номинациям.

Цели и задачи конкурса

• Предоставление уникальной возможности заявить о своём видеомузикальном искусстве профессионалам и любителям со всего мира.

• Открытие и поддержка творческих личностей в области авторского музыкального видео.

• Рекомендация работ-победителей в качестве учебно-методического материала для ДШИ, профильных колледжей и вузов.

• Консолидация международного творческого медиасообщества под эгидой России.

Номинации конкурса*

- Медиакомпозитор
- Электромзыкальный аранжировщик
- Режиссёр музыкального видео
- Песенный видеоклип
- Инструментальный видеоклип

- Музыкальный видеофильм
 - Музыкальная видеозаставка
 - Музыкальный социальный видеоролик
 - Музыкальный рекламный видеоролик
 - Музыкальный образовательный видеоролик
 - Музыкальный развлекательный видеоролик
 - Музыкальное корпоративное видео
 - Новый музыкальный медиажанр
- * Полный перечень номинаций конкурса утверждается Оргкомитетом по окончании срока приёма работ и зависит от разнообразия жанров присланных работ.

Дата и место проведения конкурса

• Первый тур проводится на видеоканале конкурса с 01 сентября по 31 декабря 2014 года. Голосование открытое на сайте: <http://competition.mediamusic-journal.com>.

• Второй тур проводится с 10 по 31 января 2015 года. Голосование закрытое.

• Финал конкурса и мастер-классы проводятся 01 марта 2015 года в Москве (информация о концертном зале появится позднее)

• Прямая web-трансляция мероприятий осуществляется на сайте: <http://competition.mediamusic-journal.com>

Условия конкурса

• К участию в конкурсе приглашаются профессионалы и любители (в том числе учащиеся, студенты, преподаватели, деятели культуры), создающие авторское музыкальное видео.

• Возраст участника и количество представленных им работ не ограничены.

• Авторские права на контент в присланных материалах должны быть очищены. В конце видео желательно вставить логотип лицензии CC.

• Хронометраж конкурсной работы не должен превышать 15 минут.



- Формат MP4.
- Работы принимаются на адрес электронной почты tcc@mediamusic-journal.com с 01 августа до 0:00 01 декабря 2014 года и в течение 3 дней выкладываются Оргкомитетом на видеоканал конкурса.

- Канал конкурса транслируется через: <http://competition.mediasonic-journal.com>

- Каждая работа сопровождается Заявкой-анкетой участника (образец см. ниже) с подтверждением оплаты (копия квитанции или номер транзакции).

- Участники конкурса награждаются памятными дипломами.

- Победители конкурса награждаются памятными призами и дипломами лауреатов.

- Работы лауреатов будут рекомендованы в качестве учебно-методического материала для ДШИ, профильных колледжей и вузов.

Работы, содержащие материалы сексуального характера, сцены насилия, нецензурную лексику, политическую или религиозную пропаганду, а также пропаганду нездорового образа жизни, к участию в конкурсе не допускаются. Оргвзнос не возвращается.

Финансовые условия

- Оргвзнос за одну конкурсную работу составляет: 1500 рублей/50 USD/40 EURO. Льгот нет.

- Банковские реквизиты на сайте: <http://competition.mediasonic-journal.com>.

- Проезд и проживание оплачивается участником самостоятельно.

- Плата за посещение мероприятия (билет) – 200 российских рублей. Оплата наличными на месте. Участники конкурса вход на мероприятие не оплачивают.

Учредители конкурса

- Международный электронный журнал «Медиа-музыка»

- Общероссийский профессиональный союз «Национальный совет по современному музыкальному образованию»

- Ассоциация кинообразования и медиапедагогики России

- ФГУП «Фирма Мелодия»

- Дирекция образовательных программ Департамента культуры г. Москвы

- Учебно-методическая лаборатория «Музыкально-компьютерные технологии» (г. Санкт-Петербург)

- Лаборатория музыкальной семантики (г. Уфа)

Оргкомитет конкурса

- Учебно-консультационный центр «Медиамузыка» (г. Москва)

Председатель оргкомитета: Максим Бысько, Генеральный директор ООО «Медиамузыка», администратор журнала «Медиамузыка» (maxim.bysko@mediasonic-journal.com)

За информационной поддержкой обращаться на эл. почту: competition@mediasonic-journal.com

Интернет-жюри конкурса

- Полный список членов жюри будет опубликован в начале января 2015 года.

Основные критерии отбора*

- уникальность творческого решения

- высокий художественный уровень

- социальная значимость

- образовательная значимость

* Техническое качество видео не является доминирующим фактором в определении победителя. Аудио должно быть нормализовано.

Информационные спонсоры

- Журналы «Медиамузыка», «Медиаобразование», «Музыка и Электроника», «Проблемы музыкальной науки»

- Портал Национального совета по современному музыкальному образованию www.muzsovet.com.

- НИЦ аудиовизуальных медиа Ливерпульского университета.

Анкета участника

Бланк анкеты см. на сайте <http://competition.mediasonic-journal.com>





О. Е. ШЕЛУДЯКОВА

Уральская государственная консерватория
им. М. П. Мусоргского



УДК 783.6

ОСОБЕННОСТИ СТРУКТУРЫ ДРЕВНЕРУССКОГО КЛИРОСНОГО ХОРА

Древнерусский клиросный хор представлял собой сложную систему. В совершении богослужения, кроме клира (так называли хор и чтецов), принимали участие: *священники* – митрополиты и епископы, игумены (главы монастырей), иеромонахи (монахи-священники); *диаконы*. Они могли не только совершать богослужение в алтаре, но и участвовать в пении клиросного хора, а порой и руководить им.

Руководитель хора в Древней Руси назывался по-разному. Часто встречается обозначение *доместик* (греч. *δομέστικός*; лат. *domesticus*). В Византии данным термином обозначались должностные лица на военной, гражданской и церковной службе. Первоначальное значение слова *доместик* – домашний, то есть, член ближайшего окружения, доверенный человек. В армии *доместиками* назывались военачальники, командиры гвардейских полков и даже главнокомандующие. Позднее данный термин закрепляется в качестве специального наименования руководителя церковного хора.

Часто руководитель хора получал наименование *головщика*. Это ведущий певец и руководитель русского церковного хора, который исполнял сольные фрагменты, обладал хорошим голосом, великолепно знал церковный Устав, все основные традиции крюкового пения, отвечал за певческие книги, а порой и сам переписывал их, выполнял функции канонарха. Так называли церковнослужителя, возглавлявшего певчих (крылошан) каждого из двух клиросов (ликов) монастырского хора. Сведения о деятельности *головщиков* сохранились в документах и богослужебных книгах XVI–XVII вв.

Мог выделяться и руководитель, основным назначением которого было обучение певчих церковному пению – *дидакал* (греч. *Διδάσκκλος* – учитель).

В главных хорах России структура была организована строго иерархически, хор делился на особые подразделения – станицы. От того, в какую из станиц входил певец, зависели положение, размеры жалования и функции певца в хоре. В книге Е. В. Николаевой указано: «Принцип иерархии, как показывает исследование С. Г. Зверевой¹, проявлялся не только в делении хора на станицы, но и в “местничестве” певцов внутри одной станицы. Во главе каждой из них ставился наиболее опытный певчий, который и руководил всей её деятельностью. В списке певцов данной группы он всегда стоял первым. Место других певчих также определялось их

порядковым номером в списке. Лишь иногда это правило нарушалось» [4, с. 123].

Очень часто Государевы и Патриарший хоры пополнялись детьми и родственниками певчих этих же хоров². В ряде документов встречаются сведения и о том, как за обучение молодых певцов мастера пения получали дополнительные пожалования от царя и патриарха. Например, в январе 1628 года царский певчий Иван Фёдоров, а в июле 1631 года он и его товарищи Иван Семёнов и Юрий Фомин получили сукно и камку за обучение государевых начинающих певцов³. В течение ряда лет патриарший дьяк первой станицы был учителем пения при Патриаршем хоре. В марте 1647 года «за его многую работу, что он учил подьяков петь», патриарх пожаловал ему 2 рубля.

Известно, что особо признанным мастерам поручалось обучение не только молодых певцов, но и царских детей. Так, в октябре 1637 года дьяку Государева хора Луке Иванову царь Михаил поручил «учити петь царевичу князю Алексею Михайловичу октой», а в июне 1638 года с певцами Михаилом Осиповым и Иваном Симеоновым царевич начал «учить страшное [то есть, строчное] пенье» [1, с. 612].

Одно из важных мест в певческой деятельности дьяков и подьяков центральных хоров занимало написание нотированных книг и тетрадей. В Описях библиотеки 1682 года встречаются сведения о певческих рукописях, написанных певцами Юрием Букиным, Семёном Денисовым, Богданом Златоустовским, Алексеем Никифоровым, Григорием Панфиловым, Юрием Фёдоровым, Иваном Семёновым, которые служили в центральных хорах в первой половине XVII века.

В монастырском укладе, кроме уже названных чинов и должностей, выделялись: *екклесиарх* (с греч. – собирающий), наблюдающий за порядком в храме; *канонарх* (с греч. – начинающий канон), руководитель церковного пения, поющий особенно важные строки и молитвы.

Собственно же певческий коллектив включал в себя *доместика* (руководителя), *головщика*, *установщика* и рядовых певчих.

На практике в крупных монастырях существовал не один хор, а как минимум два – для совершения воскресных и праздничных служб (так называемый *правый*), и для пения в будние дни (так называемый *левый*⁴). Хоры значительно отличались по репертуару: у правого хора он был значительно сложнее, в нём использовались

иные виды распева (демество, постепенно внедрялось строчное многоголосие), часто песнопения исполнялись на греческом языке. Соответственно каждый хор имел своего головщика, его помощника (а возможно и нескольких), уставщика, канонарха и свой состав певчих. Иногда в состав хоров включались и чтецы, если они не благословлялись из пономарей-алтарников.

Власть головщика, на первый взгляд, была весьма значительной – именно он определял место каждого певчего, возможности его участия в службе (чтение, пение, возглашение), от выбора головщика во многом зависел репертуар, именно он проводил и сами богослужения, и спевки, и прослушивания, а также при необходимости сообщал благочинному о выполнении певческого послушания каждым певчим. Однако на практике безраздельное господство головщика касалось только собственно моментов исполнения песнопений во время богослужения, когда недопустимы были никакие нарушения единогласия. Кроме того, и в самом процессе совершения службы постоянно осуществлялось взаимодействие со священством и дисциплинарным руководством храма или обители. А в подготовке к службе важную роль играло благословение руководства монастыря.

Настоятель обители утверждал вид богослужения⁵ (например, утренняя могла быть Великой, с полиелеем, со славословием, рядовой), определял количество участвующих в нём хоров, указывал храм (при наличии нескольких), в котором должна совершаться служба Божия. Благочинный уточнял некоторые уставные особенности службы и неукоснительно наблюдал за порядком богослужения, благочестием и поведением братии, включая и певчих.

Кроме того, каждый монах и послушник, также и головщик, имел своего духовника, с которым решал проблемы, касающиеся как частной духовной жизни, так и послушания, в том числе певческого. Всё это позволяло опираться на святую заповедь послушания и избегать неразумной гордости и превозношения, либо греховного уныния.

Контроль за соблюдением Богослужебного Устава православной церкви и руководство осуществлял *уставщик*. Согласно монастырской традиции:

- обязанности уставщика заключаются в строжайшем наблюдении за чином церковных служб, дабы таковые совершались в соответствии с «Типиконом» и местным монастырским обычаем;
- уставщик следит за суточными чтецами, которые обязаны заблаговременно приготовить часы, тропари, кондаки, кафизмы и иные чтения, кои должны читаться без ошибок, отчётливо, без переливов голоса, кои являются признаком хвастовства и гордости;
- новоначальных и малознающих чтецов уставщику следует обучить правильному церковному чтению;
- на обязанности уставщика лежит постоянный контроль за исправным прочтыванием на литургии, молебнах и панихидах синодиков и поданных мирянами записок, поминальников;

- уставщик должен следить за состоянием церковно-богослужебных книг и пришедшие в негодность своевременно реставрировать или, с благословения наместника (игумена), уничтожать, если таковые не подлежат ремонту;

- уставщику подчиняются: регент, канонарх, очердные чтецы и певцы;

- уставщик может иметь помощника, коему должен передавать свои знания и опыт⁶.

Обязанности *доместика* и *головщика* в основном сводились к следующим моментам:

- руководство хором на богослужении;
- обучение певчих, проведение теоретических и практических занятий;
- воспитание певчих, проведение бесед, участие в решении возникающих проблем: «В царствующем велице граде Москве дидаскалов собрано к тому знаменному устроению разных чинов» [3, с. 193];
- разучивание необходимого богослужебного и внебогослужебного репертуара;
- подготовка певческих книг для богослужения в необходимом количестве; так, в 1579 году головщик Соловецкого монастыря Исаия внёс деньги в казну за четьре дести бумаги;
- доместик мог быть и распевщиком. Например, таким мастером в начале XVII в. был головщик Троице-Сергиевой Лавры Логгин Корова, который «на един стих разных роспевов пять, или шесть, или десять полагал» [там же, с. 66].

В монастырском Уставе обозначены и основные требования к послушанию *регента*:

- обязанности регента состоят в управлении монастырским хором и в установлении образцового порядка на клиросе;
- хор должен петь стройно и молитвенно, чтобы пение трогало, умиляло и приносило духовную пользу всем молящимся;
- ни регент, ни певчие не должны допускать на клиросе шуток, ссор, смеха, празднословия и шума;
- поручить канонарху заблаговременно просмотреть тексты стихир, чтобы он мог канонировать внятно и отчётливо, делая смысловые остановки между фразами;
- регент должен подбирать репертуар сугубо церковный, избегая светскости в монастырском пении;
- регент обязан систематически организовывать спевки хора, в которых должны принимать участие все певчие;
- регент подчиняется уставщику и с ним согласовывает все богослужения⁷.

Аналогичные обязанности прописаны и в Уставах женских обителей.

Как видим, в деятельности руководителей клиросного пения совмещаются образовательные, воспитательные, деятельностные подходы. Сам руководитель воспринимался также и как учитель, воспитатель, соварищ в общем процессе деятельности и духовный друг.



Разумеется, не всегда и не в каждом из перечисленных видов деятельности domestik или головщик выполнял обязанности единолично. В ряде случаев роль руководителя была организующей, координирующей и дополнялась усилиями помощников головщика, а также наиболее талантливых певчих.

Деятельность певчих включала в себя множество моментов:

- участие в богослужении;
- участие в спевках всего коллектива;
- участие в индивидуальных и мелкогрупповых занятиях;
- участие в теоретических и исторических занятиях;
- участие в монастырских торжествах, поздравлениях почётных гостей и проч.;
- участие в возможных поездках в другие храмы на престольные праздники;
- переписывание песнопений и книг.

В процессе ежедневной певческой практики функции певчих менялись: чередовались выполнение особых поручений (например, подготовка книг к конкретной службе, индивидуальные занятия с кем-либо из певчих, рассказ об истории песнопения или житии песнописца, выписки из творений святых отцов, чтение на службе свечильна и проч.) и общие традиционные обязанности по певческому послушанию.

Социальный состав монастырского хора в сравнении с соборными коллективами был гораздо более пёстрым. В святую обитель приходили и люди высшего сословия – дворяне, военные, дети чиновников и проч., и бедные ремесленники, разночинцы, крестьяне. При этом строгие монашеские правила запрещали делать различия между послушниками из разных социальных групп. Никакой денежный вклад в общежительных монастырях не освобождал от порой тяжелых и грязных послушаний, и напротив, самый бедный послушник с течением времени при необходимых духовных дарованиях мог достичь в обители высокого положения.

По сравнению со стабильным составом Государева и Патриаршего хоров в обителях количество певчих было очень разным и напрямую зависело от количества монахов и послушников монастыря, а также монастырских и приписных храмов. Количество братии или сестёр в некоторых скитах было совсем небольшим, что отражалось и на составе хора. В других случаях количество монашествующих могло достигать тысячи и более, а клиросный хор насчитывал до ста человек.

Как правило, в монастырских хорах отсутствовало деление на станицы. Певчие разделялись по клиросам (чередные для будних богослужений, праздничный хор), при наличии нескольких храмов в монастыре клирошане распределялись в разные храмы. При необходимости осуществлялись переходы из одного хора в другой, а на великие праздники собирался сводный хор. Руководители (головщики, уставщики) составляли график богослужений на каждую седмицу с указанием конкретного певческого состава.

В отличие от хора Государевых певчих дяков монастырские хоры практически не участвовали во внебогослужбных церемониях. Разрешалось лишь пение за торжественной трапезой (например, при поздравлении с днём ангела наместника монастыря или при приёме высоких гостей). Соответственно репертуар не мог включать в себя ни одного внебогослужбного песнопения.

Это было связано с несколькими обстоятельствами. Во-первых, для монахов был запрещён выход из обители без благословения настоятеля, а в монастырях не проводились никакие мирские церемонии. Во-вторых, сами условия отшельнического жития, отречения от мира обуславливали чёткое понимание, что в монастырских стенах всякое не только мирское, но и недостаточно молитвенное пение является неуместным. В-третьих, высокое понимание пения как ангельского славословия не могло быть перенесено на церемониальные песнопения, а тем более народные песни и, следовательно, ограничивало круг исполняемых песнопений.

Иными были и взаимоотношения между головщиком (доместиком) и певчими. Полностью отсутствовал элемент наёмничества, вместо оплаты выполненного труда действовал принцип святого послушания, не предполагающего материального вознаграждения. Послушание предусматривало не только безусловное выполнение всех указаний начальства, но и отсутствие ропота и осуждения при несогласии с требованиями, умение слышать за ними святую Божию волю.

Сами отношения головщика (регента) и певчих были многоплановыми и включали несколько аспектов:

– Учитель – ученик. Головщик был самым опытным певчим, который последовательно прошёл все этапы обучения, был знаком с тонкостями певческого делания и мог обучить им молодых послушников;

– Отец – чада. Данная функция была особенно очевидна, когда руководитель хора имел священный сан и сочетал обучение с духовным руководством. Но и в других случаях головщик знал о жизни певчих даже бытовые подробности (так как жили певчие чаще всего в отдельном корпусе, и регент мог помочь в решении жизненных проблем);

– Начальник – подчинённый. Головщик во время службы обладал почти абсолютной властью по отношению к певчим, в остальное время распределения священноначалием также трансформировались через него, к тому же одной из первейших заповедей монастырского уклада было послушание. Всё это определяло особые строгие взаимоотношения, при которых пререкания и обсуждение благословения старших были недопустимы. В этом смысле можно сравнить монашескую службу с воинской⁸: это беззаветное выполнение своего долга, вплоть до принесения в жертву самой жизни своей, если это необходимо. Это чёткая иерархия и чёткое распределение обязанностей с полной ответственностью за их исполнение.

– Соратники, сотрудники. Подчёркивалось, что все певчие, вне зависимости от степени их подготов-

ленности, выполняют одну общую священную миссию, общее послушание. Выполнение же его *возможно лишь при единомыслии, единогласии и общности ориентиров*. Ни один из певчих не выделялся в качестве солиста, а головщик не превозносился своим положением, не подчёркивал его специально.

В идеале певчие ощущали себя братьями (сёстрами), чадами общего духовного отца и наставника – наместника. Исключались соперничество, ревность, обиды, гордое превозношение и прочие «болезни» мирских коллективов. Напряжённая духовная работа приводила к оздоровлению атмосферы и достижению общего согласия и содружества.

Сравнение структуры монастырских и Государева, а также Патриаршего хоров позволяет сделать вывод о том, что в целом хоры Государевых и Патриарших певчих дьяков уже не имели чисто богослужебного, церковного характера. Во-первых, всё большую роль начинали играть обряды и церемонии, не связанные с богослужением. Во-вторых, это были наёмные служащие, для которых служение в храме было лишь частью их жизни, обеспечивающей семейные нужды. В-третьих, к певчим не применялись строжайшие требования монастырского Устава, а многие критерии жизненного уклада, естественные для монастырских обитателей, были смягчены.

Показательно, что именно эти, отчасти секуляризованные коллективы становились образцом для церковных хоров Нового времени, со временем всё более вытесняя монастырскую традицию.

Современные клиросные хоры часто опираются на опыт прежде всего светских певческих коллективов. Между тем, сама их организация и принципы работы построены на совершенно иных принципах. И структура коллектива (где ведущей фигурой становится главный дирижёр), и построение занятий (когда спевки часто названы репетициями и организованы по соответствующей модели) весьма далеки от описанных в данной статье.

Думается, в современной ситуации необходимо учесть опыт древнерусской певческой практики, дабы разучивание и певческое воплощение на богослужении

духовных песнопений было основано на прочной традиции. И хотя прямое перенесение многих элементов будет нецелесообразным, а подчас и невозможным, на наш взгляд необходимо возрождение следующих позиций:

- клиросный хор окормляется духовником, знающим духовные проблемы хора в целом и каждого из певчих, в частности;

- иерархия в коллективе (ведущая роль регента и уставщика) сочетается с обязательным для всех, и в первую очередь для руководителей, послушанием священноначалию;

- отношения руководителей с певчими, а также отношения певчих между собой должны основываться на заповеди любви. Отношения, исполненные почитания образа Божия в другом человеке, создают особую духовную и душевную почву для нравственного и профессионального возрастания;

- необходимо полное вложение всех душевных сил и профессиональных умений. В современной ситуации резкого снижения профессиональных критериев и частого отсутствия увлечённости своим делом, само памятование об истинном отношении к делу как служению было бы весьма полезным;

- все технические моменты даже в обучении должны связываться с духовными и нравственными понятиями. Окраска звука, фразировка, тембровое единство и другие вокальные и ансамблевые качества выстраиваются не сами по себе, а в процессе поиска наилучшей интерпретации богодухновенных слов;

- помимо подготовки к богослужениям, клиросный хор призван выполнять и образовательные функции.

Такой процесс может создать огромные возможности духовного и творческого роста для всех участников певческого процесса – как руководителей, так и исполнителей напевов. Богословствующий, учительный характер текстов, молитвенно-сосредоточенный, символически насыщенный напев, при условии соединения всех сил и полного погружения каждого из клирошан в певческое делание, способен возводить к новым граням духовного содержания, дарить открытия, а подчас и откровения.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: [2].

² Есть свидетельство, что в 1648–1649 годах в «молодые» дьяки царского хора был принят сын государева певчего дьяка Ивана Никифорова. В том же хоре в 1665 году начал свою службу дьяк Владимир Голутвинец, а в начале 1670-х годов сюда приняли и его брата Владимира. В крестовых дьяках царевых «больших» станиц оказался сын дьяка Ивана Шущерина Михаил, которому перешло высокое жалование отца после его смерти.

³ ЦГАДА, ф. 396, оп.1, № 1105, л.1; оп.2, № 283, л. 154; № 286, л. 350 об.

⁴ Название было дано по местоположению хора в храме во время богослужения: справа или слева от Царских врат.

⁵ Безусловно, определяющим здесь был неукоснительно соблюдавшийся церковный устав, но в некоторых случаях учитывались и традиции монастыря (например, особо чтимый Образ, мощи святого, благословение основателя обители и проч.).

⁶ См.: Устав мужского монастыря. URL: <http://www.docstandard.com/obrazcy/tomgp/obrazec-d1ru6g.htm>.

⁷ Там же.

⁸ Заметим, что часто используется и общее понятие – службы, хотя и с некоторым вербальным нюансом – служение.

ЛИТЕРАТУРА

1. Забелин И. Е. Домашний быт русских царей в XVI–XVII вв. М., 1915. 769 с.
2. Зверева С. Г. Русские хоры и мастера пения конца XV – середины XVII в.: к проблеме организации певческого дела в средневековой России: дис. ... канд. искусствоведения. М., 1988. 270 с.
3. Канон и Житие преподобного отца нашего Дионисия Зобниновского, архимандрита Сергиевой Лавры. М., 1855. 120 с.

4. Николаева Е. В. История музыкального образования: Древняя Русь: конец X – середина XVII столетия: учеб. пособие для студентов высших учебных заведений. М.: ВЛАДОС, 2003. 208 с.
5. Николаев Борис, прот. Знаменный распев и крюковая нотация как основа русского православного церковного пения. М.: Научная книга, 1995. 300 с.

REFERENCES

1. Zabelin I. E. *Domashniy byt russkikh tsarey v XVI–XVII vv.* [The Household Living Conditions of the Russian Tsars in the 16th-17th Centuries]. Moscow, 1915. 769 p.
2. Zvereva S. G. *Russkie khory i mastera peniya kontsa XV – serediny XVII v.: k probleme organizatsii pevcheskogo dela v srednevekovoy Rossii: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Russian Choirs and Singing Masters from the Late 15th Century to the Mid-17th Century: Concerning the Problem of Organization of Singing Case in Medieval Russia: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 1988. 270 p.
3. *A Canon and the Life of the Reverend Father Dionysius Zobninovsky, Archimandrite of the St. Sergius Lavra.* (In Russian). Moscow, 1855. 120 p.

4. Nikolayeva E. V. *Istoriya muzykal'nogo obrazovaniya: Drevnyaya Rus': konets X – seredina XVII stoletiya: Uchebnoye posobie dlya studentov vysshikh uchebnykh zavedeniy* [The History of Musical Education: Early Russia: From the Late 10th Century to the Mid-17th Century: Tutorial Manual for Students of Higher Educational Institutions]. Moscow: VLADOS, 2003. 208 p.
5. Nikolaev Boris, archpriest. *Znamennyi raspevi i kryukovaya notatsiya kak osnova russkogo pravoslavnogo tserkovnogo peniya* [The Znamenny Chant and Kryukovy Notation as the Foundation of the Singing of the Russian Orthodox Church]. Moscow: Nauchnaya kniga, 1995. 300 p.

Особенности структуры древнерусского клиросного хора

В статье воссоздаются некоторые важнейшие традиции древнерусского клиросного пения. Предметом внимания автора является иерархическая структура в различных певческих хоровых коллективах Древней Руси, распределение обязанностей основных участников хора, соотношение ведущих руководящих должностей, степень участия коллективов в тех или иных богослужениях и внебогослужбных мероприятиях, особенности взаимоотношений между руководителями и рядовыми членами клиросных хоров. Прослеживаются неко-

торые исторические традиции формирования монастырских, государевых и митрополичих хоров и их сравнение. На основании изучения теории и практики регентско-певческого обучения в профессиональных и монастырских хорах Древней Руси выдвигается ряд практических предложений, необходимых для развития современного церковно-певческого образования.

Ключевые слова: духовное пение, монастырская традиция, клиросный хор

Special Features of the Structure of the Early Russian Kliros Choirs

The article reconstructs several of the most important traditions of early Russian kliros singing. The object of attention of the author is presented by the hierarchical structure in the various church choral ensembles of Early Rus, the distribution of duties of the main members of choirs, the correlation of the leading positions, the level of participation of the choral ensembles in various types of church services and non-liturgical events, as well as some special peculiarities of mutual relations between the leaders and

regular singers in the kliros choirs. Certain historical traditions of formation of the monastic, the tsar's and Metropolitan's choirs and their comparison are traced out. On the basis of studies of the theory and practice of the education of choir directors and singers in professional and monastic choirs of Early Rus a number of practical propositions is brought out that are indispensable for the development of contemporary church singing education.

Keywords: church singing, monastery tradition, kliros choir

Шелудякова Оксана Евгеньевна

доктор искусствоведения,
профессор кафедры теории музыки
E-mail: k046421@yandex.ru
Уральская государственная консерватория
им. М. П. Мусоргского
Российская Федерация, 620014 Екатеринбург

Oksana E. Sheludyakova

Doctor of Arts,
Professor at the Music Theory Department
E-mail: k046421@yandex.ru
Ural State M.P. Mussorgsky Conservatory
Russian Federation, 620014 Ekaterinburg



О. В. АНУФРИЕВА

Уральская государственная консерватория
им. М. П. Мусоргского

УДК 783.7

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ СОВРЕМЕННОЙ ТРАДИЦИИ НАПЕВНОГО ЧТЕНИЯ

Богослужбное чтение Православной церкви – явление малозаметное в потоке музыкальной информации, но общее представление о нём имеют многие, хотя бы по Грибоедову: «Читай не так, как пономарь ...». Две черты церковной псалмодии сразу же обращают на себя внимание – монотонность, а точнее звуковысотная устойчивость чтения, и ритмичность. Самое простое и верное определение псалмодии – чтение нараспев, полупение. Поскольку певческий элемент здесь значителен, казалось бы, возможно его музыковедческое исследование. Однако теоретическое изучение этого вида церковного искусства не проводилось по разным причинам.

Прежде всего, видны причины исторически обусловленные. До XVIII века традиция напевного чтения была повсеместно распространена и не нуждалась в записи и теоретическом исследовании. В синодальный период псалмодия оказалась на периферии внимания русского общества, значительно уступив проникновению в богослужение разговорного и декламационного стиля. В чистоте она сохранялась в монастырях и глубинке. XX век с утверждением атеистического мировоззрения оказался крайне неблагоприятным не только для изучения, но и для существования церковной традиции. Возможность (и необходимость) исследования открылась только в последние десятилетия.

В наши дни произведения церковных искусств – иконописи, зодчества, церковного пения – широко изучаются как явления художественной культуры, но с богослужбным чтением ситуация сложнее. Его эстетическая составляющая важна, но уступает вероучительной, литургической и аскетической. Это значит, что для глубокого изучения псалмодии исследователю необходимо сделать определённый духовный выбор, а не рассматривать её как отдельный художественный феномен. В чтении, как ни в одном из храмовых искусств, проявляется духовное устройство исполнителя, поскольку «от избытка сердца уста глаголют» (Лк 6:45), и в этом ещё одна причина его малоизученности. Это искусство не существует вне живой практики богослужения, не выносится за пределы храма. Оно не выработало отвлечённых от духовного смысла упражнений, не

создало рациональной школьной системы обучения. Его художественные приёмы всегда осваивались непосредственно в ходе службы, то есть тем долгим и надёжным способом, которым и передаются из поколения в поколение технические принципы любого канонического искусства. Напевное чтение неотрывно от единства всего храмового действия, оно живёт «в полноте необходимых для существования его условий, в расчёте на которые и в которых оно было порождено» [8, с. 293].

Исторические последствия предыдущей эпохи, изменение парадигмы культуры, аудиосреды привели в наши дни к значительной утрате интонационных ориентиров, нарушению механизмов передачи традиции. Это и потребовало теоретического анализа одной из её сторон – музыкальной как части целостного изучения.

Практическое освоение чтения нараспев на богослужении и в процессе преподавания позволило выделить, зафиксировать и проанализировать наиболее характерные и яркие образцы псалмодии, а также выявить основные законы её построения. Прежде всего, *это звуковысотная определённая, ритмоинтонационная вариантная попевоочность и ладовая опора на обиходный звукоряд* – то, что роднит богослужбное чтение с обиходным гласовым пением.

Обычно читающий выбирает высоту чтения (строку) интуитивно, но с годами настолько привыкает к избранному звуку, что возглас без предварительного пения хора всегда «попадает» в одну и ту же высоту. Высотное положение строки напрямую связано с типом чтения и возгласа, соответственно с его значительностью, темпом и объёмом читаемого текста. Так, скорое чтение Псалтири, суточных служб обычно требует самых оптимальных условий – не высоко, чтобы не возникало напряжения и усталости от больших объёмов чтения, и не низко, чтобы голос звучал не глухо и обеспечивалась достаточно ясная артикуляция.

Чтение канона на Утрени близко к канонарханию – возгласному произнесению строк псалма непосредственно перед пением стихир или построчно самих текстов стихир (в тоне пения). Стиховая форма канона, складывающаяся из кратких строф-тропарей



с припевом (в отличие от долгих псалмов и молитв) и позволяющая более ритмично выстраивать паузы дыхания, способствует чтению на более высоких тонах, с несколько большей протяжённостью и полётностью звуков.

При медленном чтении продолжительных фрагментов паремий, Апостола и Евангелия строка располагается в более низком регистре и может захватывать благодаря распевной погласице бóльший диапазон. Чтение положенных зачал Священного писания Ветхого и Нового заветов является смысловой и вероучительной кульминацией службы, которая отмечается особым торжественным распевным их произнесением. Важнейшими приёмами выделения смысла текстов являются темпоритм, динамика и значительная мелодическая распевность, приближающая напевное чтение к обиходному гласовому пению.

Как и в гласовых песнопениях, в мелодике фраз напевного чтения (или колонов, речевых тактов) определяются три этапа: мелодическое начало, чисток и мелодическое завершение. Важнейшим моментом в согласовании звука и слова, но ещё более для адекватного смысловоразличения является понимание и грамотное использование клаузулы¹. Это окончание стиха или прозаического колона, так называемый «ограничитель стиха», определяющий положение последнего ударения фразы. В литературоведении различают четыре типа клаузул [7], в искусстве псалмодии и обиходном пении для интонирования конечного фразового ударения принципиально различаются только две позиции, связанные с ударностью или безударностью последнего слога в последнем слове текстового такта. Если в последнем слове последний слог является безударным, то мелодический акцент органично связывается с ним и легко, канонически правильно соединяется с обиходной мелодией пения или погласицей чтения. Если же фраза или предложение имеет в своём конце слово с ударением на последнем слоге, то интонационная нагрузка переносится на ударный слог предыдущего слова. Он становится активным, все же слоги после него интонационно нивелируются, например: «Ибо и Христос не Себе угодн, / но яко же есть писано: / поношения поносящих Тебе нападоша на мя» (Рим 15:1). При таком переносе возможны достаточно длинные окончания, например: «Подобаше самовидцем Слова и слугам»²; или: «Иисус же отвещав им: / блюдитеся, да не кто вас прелстит» (Мк 13:5). Иными словами, ритмоинтонационная каноническая норма требует безударного окончания фразы. Остановка на слове с конечным ударным слогом иногда возможна внутри предложения, но при этом возникает ощущение незавершённости, ожидания следующей мысли, то есть в этом случае фраза не окончена, а приостановлена.

Ритмоинтонационная модель распевного чтения построена по тем же законам, которые организуют знаменный распев в его сокращённых формах. «Словесно-разумную сторону нашего богослужения составляют пение и чтение: разница же между ними состоит только в мелодической широте. Наше церковное пение – это мелодически расширенное и украшенное чтение, а чтение – это то же пение, сокращённое в мелодии соответственно содержанию текста и требованиям Устава», – пишет Б. Николаев [5, с. 15–16]. Однако сегодня в интонации чтения слышится сильное влияние позднейших распевов – киевского, монастырских и т. д. Если мелодия песнопения знаменного распева строилась из кратких попевок и собиралась как мозаика особо для каждого текста, то в киевском распеве с его стрóчной структурой под единую мелодическую модель подводятся разные текстовые строки без учёта их содержания, количества текста и слоговой ритмики. Поэтому при чтении по такой модели фразы часто звучат как оттиск одной мелодической формулы.

Степень мелодической сложности и вариантности напевного чтения определяется погласицей, избираемой соответственно иерархии чтения и читающего: «больше торжества, больше распевности», то есть, чем выше степень читаемого текста и статус читающего, тем более сложное, медленное и певучее чтение должно звучать. «В чтении нараспев погласица – это краткий, достаточно простой напев, соответствующий строке текста и постоянно повторяющийся в процессе чтения...», – такое определение предлагает Б. Кутузов [4, с. 73]. Можно добавить, что напев повторяется в значительной вариантности, оставляя читающему свободу интонационной интерпретации текста, в соответствии с традицией чтения и его местом в богослужении.

Самая простая модель напевного чтения связана с монотонным, высотно определённым произнесением текста на одном звуке, и здесь основная выразительная нагрузка отдаётся ритму и темпу.

Следующим этапом в увеличении распевности является *простая погласица*, то есть чтение в одну строку с верхним и нижним опеваниями (соответственно на тон вверх и полтора тона вниз от строки):

Пример № 1



Нижнее опевание может появляться в начале и конце текстового периода на предупредных слогах, а верхнее – только в начале и на значимых, важных словах и только на ударных слогах, после которых

сразу происходит возвращение в строку. Если нижнее опевание применяется довольно часто, то верхнее используется более экономно, как достаточно сильное выразительное средство. Три способа начинать чтение – в строку, с верхнего или с нижнего опевания – описаны в памятнике XVI века «Указ о канонех» Кирилло-Белозерского монастыря³: «зри, внимай и разумей. разсмотри и памятуй. какъ въ книгахъ что говорити ... которое слово какъ говорити. къ верху ли слово гласомъ ударити, или прямо слово молвити. или снизу почати слово говорити. и всякое слово почати духом, ясно и чисто, и звонко, а кончати духом же» (цит. по: [9, с. 112]; пунктуация даётся по источнику). Два опевания окружают строку как центральную ось произнесения текста, открывая возможность его выразительной мелодической интерпретации.

Более значительные виды чтений – паремии, Апостол и Евангелие, а также священнические возгласы – совершаются в *двустрочной погласице*, в которой две высоты читка (речитатива) образуют ладовую переменность, придающую чтению особую выразительность и напевность. Схему её можно изобразить таким образом (пример № 2):

Пример № 2



Внутри мелодической модели двустрочной погласицы читок имеет два высотных положения на расстоянии полутона (в примере – *фа* и *ми*), которые соотносятся по принципу «вопрос-ответ», точнее «устой-неустой-устой». Чтение на основной строке – это состояние устойчивости (ладового центра, тоники). Выход из читка и начало мелодического движения обычно производится нисходящей интонацией «сброса», то есть движения вниз на полтора тона (*фа-ре*) на самом последнем слоге текстового периода. Следующая текстовая фраза произносится на вводной строке (*ми*), из этого читка тоже возможен «сброс» на тон в эту же высоту (*ре*), но в конце предложения перед точкой интонация чтения возвращается в устойчивое положение основного тона (*фа*). Законы действия верхнего и нижнего опеваний такие же, как и в простой погласице, для этого чаще всего используются соседние звуки. Как и в простой погласице, возникает эффект окружения, «обвития» строк опеваниями. Самые далёкие от основной строки звуки опеваний (особенно верхний) появляются крайне редко. Ниже приводим расшифровку фрагмента чтения евангельского зачала (Мф 11:27–30) аудиозаписи 50-х годов XX века [1]⁴. Строки погласицы: *до* – основная, *си* – вводная (пример № 3).

Пример № 3



Особенно выразительно окончание евангельского зачала при чтении его священником. Здесь возможны варианты как мелодические, так и по высоте конечного тона. Он может оказаться на тон выше основной строки, но может и равняться ей, однако при этом окончание получает выразительный внутрислоговой распев на «активном» конечном ударении (как в примере № 4).

Пример № 4



Двустрочную погласицу описывает прот. Борис Николаев как основной закон православной псалмодии: «Мелодическим ядром нашей “словесной службы” является, как известно, псалмодия. Её бесхитростная мелодия состоит из трёх-четырёх звуков и вращается в пределах прима, секунды верхней, секунды нижней и терции нижней, считая от основного тона "до" (до-ре-до-си-ля). Звуков может быть меньше, но не больше... В таком именно мелодическом объёме осуществляется у нас богослужбное чтение» [5, с. 61].

Существует традиция произнесения священником возгласов в мелодике двустрочной погласицы. Образец начального возгласа Литургии приведён в примере № 5.

Пример № 5



Особая разновидность двустрочной погласицы слышна в записи Великого покаянного канона преп.

Андрея Критского при чтении его Святейшим Патриархом Пименом [2]⁵. Первые два дня Патриарх служил в московском Богоявленском соборе, где пел смешанный хор, а следующие – в Троице-Сергиевой Лавре с пением мужского хора. Звуковысотное различие тональностей разных хоров повлияло на мелодику чтения Патриарха (в записи слышно, как он подстраивается к тональности хора и основным тоном выбирает звук *ми* малой октавы): при пении смешанного хора (в *ми миноре*) погласица чтения соответствовала тональности и легко укладывалась в тетраход *ми-ля* малой октавы. При пении братского хора основной тон чтения совпадал с V ступенью гармонического *ля минора*, и звуки погласицы уже не соответствовали тональности лаврского напева канона, поэтому Патриарх, согласуясь с напевом, ограничился чтением «в строку» на основном тоне *ми* с единственным верхним опеванием (тоном выше).

Эта погласица имеет минорное наклонение в объёме тетрахода *ми-ля* (с редким выходом на нижнюю кварту *си*). Её структура соответствует церковному ладу и проходит по тем же звукам, что и обычная двустрочная погласица, но с иной расстановкой акцентов и иным выбором опорных строк, что придаёт ей минорную ладовую окраску. Заметно близкое интонационное сходство с Тропарями по Непорочных 5-го гласа малого знаменного распева. Основным и конечным тоном является самый нижний звук (опевание звуки ниже основного тона появляются редко), это позволяет ограничить погласицу объёмом квинты (пример № 6).

Пример № 6



Тропари первых песней канона в основном прочитываются на строке *ми*, в дальнейшем начинают преобладать строка *соль*, но она воспринимается не как основная, так как в мелодике определённо слышно соединение церковного тетрахода с тональностью *ми минор*, которая поддерживается пением хора (пример № 7).

Пример № 7

Понедельник, песнь 5, тропарь на "И ныне":

Все интонации имеют нисходящее направление, в них используется преимущественно верхнее опевание, что придаёт погласице сходство с народными плачами-причитаниями и соответствует покаянному характеру древнего текста.

Мелодически богатое, красивое чтение с достаточно сложной структурой (с тремя опорными тонами-строками) было сохранено в Русской Православной церкви за границей. На фестивале диаконского искусства, прошедшем в феврале 1993 года в Рахманиновском зале Московской консерватории и посвящённом памяти Великого архидиакона Константина Розова, в исполнении протоиерея Михаила Фортунато прозвучал редкий образец чтения паремии Утрени Великой Субботы⁶ [3]. В его основе – два ладовых центра, расположенных на расстоянии кварты, и переход мелодики от одного к другому соответствует переносу попевок в соседнее согласие в знаменном распеве. Общий диапазон этой погласицы составляет септиму – два согласия, центрами которых являются звуки *фа* и *си-бемоль-ля* (пример № 5).

Около каждого центра образуется система опеваний (с сохранением закономерностей простой погласицы), на которых строятся мелодические попевки, позволяющие выразительно и художественно распеть текст, показать повествование и диалоги, выстроить чёткую форму (по типу гомилетической) с кульминацией в конце (пример № 8).

Пример № 8

Мелодика вокруг нижнего центра *фа* складывается по простой погласице (тон вверх, полтора тона вниз с заполнением). В верхней части напева формируются две строки – основная *си-бемоль* и вводная *ля* (конечный тон – верхнее *до*) (пример № 9).

Пример № 9



Если основной тон выражен достаточно ясно, то вводный завуалирован постоянными нижними опеваниями и «сбросами» (в этом двойном значении звук *соль* появляется то как верхнее опевание

нижнего ладового центра *фа*, то как «сброс» или нижнее опевание вводной строки *ля* верхнего ладового центра). Благодаря сложной системе опеваний вокруг каждой строки в мелодии образуются выразительные попевки, и чтение приближается к гласовому пению.

Вышеприведённые примеры показывают, что мелодика погласиц напевного чтения имеет не только определённую звуковысотность и общие с пением законы ритмоинтонации, но ясную ладовую природу, общую с древнейшими ладами знаменного распева. Как пишет исследователь знаменного распева Д. Шабалин, «осмогласие знаменного распева – сложная ладовая система. Выражаемый просодико-мелодическими знаменами звукоряд каждого гласа состоял первоначально из пяти ступеней... Интервальное строение основного пентахорда (позднее – гексахорда) каждого гласа, характеризуемое положением в нём полутона, а также его тесситура определялись той областью обиходного, общего для всего осмогласия звукоряда, которую глас занимал... строка – центр пентахорда» [10, с. 98]. В применении к напевному чтению можно выделить следующие положения: 1) объём погласицы составляет пентахорд; 2) «строка», то есть основной тон находится в его центре; 3)

различие погласиц в интервальном составе определяется их генетической связью с одним из знаменных гласов. Лад псалмодических погласиц имеет не линейную (звукорядную), а концентрическую структуру, в которой «строка» охватывается кругами опеваний. Основанное на этой системе псалмодическое чтение позволяет не только выпевать выразительную мелодику, но и создаёт возможность интерпретации содержания читаемого текста.

Чтение нараспев священных текстов – древняя прекрасная традиция Православной церкви, о которой говорил известный русский педагог С. А. Рачинский: «Церковное чтение есть искусство, имеющее свои предания, свои неписанные законы, искусство, требующее и природного таланта, и многолетнего упражнения» [6]. Все многообразные приёмы имеют одну цель – донесение смысла при сохранении канонической интонации чтения, и «технические условия» получают убедительное и осмысленное звучание, когда они будут сопряжены с реальным опытом богослужения. Сегодня, при значительной утрате преемственности традиции напевного чтения, задача всестороннего её исследования становится весьма важной в деле восстановления канонического искусства псалмодии.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Клаузула от лат. *clausula* – заключение.

² Служба Успения Божией Матери, стихира на литии.

³ БАНАрх. Д. 219, л. 172–176-об. Источник цитирует И. Чудинова [9].

⁴ В 1958 году в США знаменитый хор Донских казаков под управлением С. А. Жарова записал Божественную Литургию. Евангелие читает священник Александр Цигулевич.

⁵ Запись произведена на первой седмице Великого поста в 1980 г.

⁶ В 2006 году вышел диск с записью заключительного концерта фестиваля. Протоиерей Михаил Фортунато в то время служил в Лондоне и был регентом кафедрального собора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Божественная литургия в исполнении хора Донских казаков п/у Сергея Жарова. Саратов: Изд-во Саратовской епархии, 2004. 1 CD-ROM.

2. Великий покаянный канон преп. Андрея Критского. Читает Святейший Патриарх Московский и всея Руси Пимен (1971–1990). М.: Изд-во Московской Патриархии, 2010. 2 CD-ROM.

3. Диаконское искусство в Православной Церкви. М.: DISAM, 2006. 1 CD-ROM.

4. Кутузов Б. Экфонетика в православном богослужении. О тысячелетней традиции русского богослужебного распевного чтения // Журнал Московской Патриархии. 1999. № 7. С. 73–80.

5. Николаев Б., прот. Знаменный распев и крюковая нотация как основа русского православного церковного пения. М.: Научная книга, 1995. 300 с.

6. Рачинский С. Какой должна быть начальная школа в России? От русской школы зависят судьбы мира. URL: <http://gys-arhipelag.ucoz.ru/publ/6-1-0-1066>.

7. Скрипов Г. О русском стихосложении. М.: Просвещение, 1979. URL: <http://www.2lib.ru/getbook/10330.html>.

8. Флоренский П., свящ. Храмовое действо как синтез искусств // Иконостас. Избр. труды по искусству. СПб., 1993. С. 285–305.

9. Чудинова И. Время безмолвия. Музыка в монастырском уставе. СПб.: РИИИ, 2003. 187 с.

10. Шабалин Д. К периодизации знаменного распева // Сов. музыка. 1985. № 10. С. 98–102.

REFERENCES

1. *Divine Liturgy Performed by the Don Cossack Chorus directed by Sergei Zharov* (In Russian). Saratov: Izdatel'stvo Saratovskoy Eparkhii [Publishing House of the Saratov Diocese], 2004. 1 CD-ROM.
2. *The Great Penitential Canon of St. Andrew of Crete. Read by Patriarch Pimen of Moscow and All Russia* (1971–1990) (In Russian). Moscow: Izdatel'stvo Moskovskoy Patriarkhii [Publishing House of the Moscow Patriarchate], 2010. 2 CD-ROM.
3. *Diaconal Art in the Orthodox Church* (In Russian). Moscow: DISAM, 2006. 1 SD-ROM.
4. Kutuzov B. Ekfonetika v pravoslavnom bogoslužhenii. O tysyacheletnej traditsii russkogo bogoslužebnogo raspevnogo chteniya [Echphonetics in Orthodox Church Service. About the Millennial Tradition of the Russian Liturgical Recitative]. *Zhurnal Moskovskoy Patriarkhii* [Journal of the Moscow Patriarchate], 1999, no. 7, pp. 73–80.
5. Nikolayev B., prot. *Znamenny raspev i kryukovaya notatsiya kak osnova russkogo pravoslavnogo tserkovnogo peniya* [The Znamenny Chant and Kryukovy Notation as the Foundation of Russian Orthodox Church Music]. Moscow: Nauchnaya kniga, 1995. 300 p.
6. Rachinskiy S. *Kakoy dolzhna byt' nachal'naya shkola v Rossii? Ot russkoy shkoly zavisyat sud'by mira* [What Kind of Primary Schools there Must Be in Russia? The Fate of the World Depends on Russian Schools]. URL: <http://rys-arhipelag.ucoz.ru/publ/6-1-0-1066>.
7. Skripov G. *O russkom stikhoslozhenii* [About Russian Versification]. Moscow: Prosveshchenie, 1979. URL.: <http://www.2lib.ru/getbook/10330.html>.
8. Florenskiy P., svyashch. *Khramovoe deystvo kak sintez iskusstv* [The Church Ritual as a Synthesis of the Arts]. *Ikonostas. Izbr. trudy po iskusstvu* [Iconostasis. Selected Works about Art]. St. Petersburg, 1993, pp. 285–305.
9. Chudinova I. *Vremya bezmolviya. Muzyka v monastyrskom ustave* [The Time of Silence. Music in the Monastic Canon]. St. Petersburg: Russian Institute of Art History, 2003. 187 p.
10. Shabalin D. K periodizatsii znamennogo raspeva [About the Periodization of the Znamenny Chant]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music], 1985, no. 10, pp. 98–102.

Музыкальные характеристики современной традиции напевного чтения

В статье рассматривается древнее искусство чтения нараспев священных текстов, тесно связанное с обиходным пением, имеющее общие с ним принципы звуковысотности, ритмические и ладовые закономерности. Многоступенчатая иерархия богослужебных текстов создала систему различных ритмо-мелодических типов речитации с основным принципом: «больше торжества – шире распевность». Наиболее выразительная манера распевного чтения связана с текстами паремий, Апостола и Евангелия. Мелодика напевного чтения основана на системе *погласиц*, которые складываются из кратких мелодических

формул-попевок, окружающих центральный звук или звуки речитативной строки. Важнейшей особенностью любой погласицы является её ладовая определённости, имеющая общие закономерности со знаменным ладом. Функциональные различия ступеней лада в погласице теснейшим образом связаны с ритмикой словесного текста. Благодаря вариантному использованию мелодических попевок достигается выразительная смысловая интерпретация священного текста.

Ключевые слова: богослужебное чтение, псалмодия, погласица, обиходное пение

The Musical Characteristics of the Present-Day Tradition of Chant Reading

The article examines the historical art of reading sacred texts in a singing voice, which is closely connected with canonical singing, since it possesses common principles of pitch organization, as well as rhythmical and modal regularities. The multi-step hierarchy of liturgical texts has generated a system of various rhythmical and melodic types of recitation with one general principle: “more solemnity and a broader chant-like singing style.” The most expressive manner of reading in as singing manner is connected with the texts of paromia (The Old Testament), the Epistles of St. Paul and the Gospels. The melodic style of the reading in the singing style is based on the system of *poglasitsa* chants, which

are compiled from short melodic chant formulas surrounding the central pitch or pitches of the recitative line. The most crucial feature of any *poglasitsa* is its modal directedness, possessing the same regularities as those of the *znamenny* mode. The functional differentiation of the steps of the mode in the *poglasitsa* is closely connected with the rhythm of the words of the text. The variant-type use of melodic formulas results in an expressive semantic interpretation of the sacred texts.

Keywords: liturgical reading, psalmody, *poglasitsa* chants, canonic chant singing

Ануфриева Ольга Вильевна

соискатель кафедры теории музыки

E-mail: anuolga@mail.ru

Уральская государственная консерватория

им. М. П. Мусоргского

Российская Федерация, 620014 Екатеринбург

Olga V. Anufrieva

Post-graduate student at the Music Theory Department

E-mail: anuolga@mail.ru

Urals State M.P. Mussorgsky Conservatory

Russian Federation, 620014 Ekaterinburg





Г. Р. КОНСОН

Государственная классическая академия им. Маймонида



УДК 78.071.2

ВИКТОР АБРАМОВИЧ ЦУККЕРМАН (1903–1988)

Виктор Абрамович Цуккерман – один из основоположников отечественного музыковедения, обладавший даром концептуального анализа, художественного видения и такими редкими человеческими качествами, как принципиальность и честность, необычайное обаяние и способность сплотить вокруг себя достойных единомышленников.

В. А. Цуккерман родился на Украине, в Браилове Подольской губернии в семье врача. Учился в пяти гимназиях, Киевском политехническом институте (в Киев семья переехала в 1915 году) и параллельно с институтом – в Киевской консерватории¹. Юность его прошла в остро напряжённый период революции и гражданской войны, петлюровщины и денкинских погромов, когда политическая власть менялась неоднократно, даже в течение дня. В одну из таких смен Киев был занят Красной Армией, и Нежинский полк Таращанской дивизии оккупировал дом, где жила семья Цуккермана, присвоив половину её квартиры. А однажды обвинил их в стрельбе по служащим полка, устроив обыск жилища².

Однако консерватория в советское время не закрывалась, концертная жизнь продолжалась. Среди самых сильных впечатлений, оставшихся в памяти В. А., – репетиция польского скрипача Павла Коханьского (Павла Когана). Он играл незнакомый тогда Цуккерману Концерт с оркестром Чайковского под управлением дирижёра Давида Бертъе. Вспоминая об этом, В. А. писал, что слушал его с «отверстыми ушами», не представляя, как «за одной прекрасной мелодией может тут же следовать другая» [2, с. 111].

Несмотря на то, что мать была пианисткой, заниматься фортепиано всерьёз Цуккерман начал лишь в 16 лет, уже в стенах консерватории, в классе Б. Л. Яворского. Помимо того, В. А. по требованию Яворского посещал лекции С. В. Протопопова по ладовому ритму в Высшем музыкально-драматическом институте имени Н. В. Лысенко. Лекции эти слушатели обязаны были заучивать наизусть и сдавать Яворскому, принимавшему экзамен совместно с его учеником А. К. Буцким.

Пребывание в двух высших заведениях вызвало большую тревогу родителей. Поэтому мать Виктора Цуккермана пошла к Яворскому, чтобы спросить о целесообразности продолжения учёбы своего сына в консерватории, а затем к профессору Н. А. Тананаеву, читавшему в институте предмет

«количественный анализ» (другой тип анализа, под названием «качественный», привлекавший внимание Цуккермана в Политехническом институте, читал профессор ботаники Е. Ф. Вотчал, отец известного отечественного терапевта и клинициста-фармаколога Б. Е. Вотчала).

На вопрос о целесообразности учёбы в консерватории Яворский ответил: «Ваш сын – музыкант божьей милостью. Если он будет заниматься как следует, из него может выйти второй Римский-Корсаков» [там же, с. 106]. Вспоминая этот ответ, Цуккерман недоумевал: почему Римский-Корсаков, и как Яворский в подростковом, одетом в солдатскую шинель и шапку-будёновку, угадал, что именно этот композитор станет одним из его любимых.

Тананаев, в свою очередь, видел в Цуккермане будущего большого учёного и в скором времени профессора. Он тоже запретил бросать институт, хотя В. А. всё же вынужден был его оставить.

В период с 1925 по 1926 годы Цуккерман, по инициативе своего первого учителя и старшего друга А. А. Альшванга, преподавал в Киевской консерватории. В течение первого года вёл предмет «Слушание музыки», со второго – курс теории ладового ритма. А летом получил приглашение декана инструкторско-педагогического факультета Московской консерватории М. Ф. Гнесина работать здесь в качестве старшего ассистента, исполняющего обязанности доцента. Целью факультета была подготовка музыкантов-педагогов и просветителей. Кроме того, Болеслав Леопольдович устроил Цуккермана ещё в два учреждения – в созданный Яворским Первый Московский музыкальный техникум (1921–1930), где В. А. читал «Элементы строения музыкальной речи» («Элементарная теория музыкальной речи») и вёл сольфеджио, и в другой такой же техникум – имени Красной Пресни, где В. А. главным образом преподавал сольфеджио.

Несколько лет в консерватории Цуккерман параллельно с А. Н. Александровым читал ладоритмическую теорию и на основе ладового ритма – современную гармонию. Однако в первой половине 1930-х ему пришлось пережить мучительную перестройку от ладоритмической теории к анализу музыкальных форм, а затем – музыкальных произведений, в чём большую роль сыграло изучение труда Б. Асафьева «Музыкальная форма как процесс», хотя лучшее из теории ладового ритма В. А. всё же сохранил.



В 30-е годы Цуккерман пережил ещё одну трудность. В консерватории он оказался почти без работы, да ещё обвинённым в «левацких загибах». Вследствие этого некоторое время В. А. работал «на стороне» – числился консультантом методсовета на радио, там же преподавал затем теорию музыки на курсе дикторов (среди которых был Ю. Левитан), а также работал в Центральном институте труда (ЦИТ), который занимался исследованием влияния музыки на производительность рабочих (наибольший результат тогда показала «Утренняя серенада» Шуберта, под которую привес опилок достиг 25%).

С 1934 года Цуккерман, помимо педагогической деятельности, начал просветительскую, выступая перед широкой аудиторией в качестве лектора, и научную, расценивая это как наметившийся путь к целостному анализу. Наделённый самокритичным чувством³, В. А. считал, что наукой он стал заниматься поздно, во-первых, потому что много времени отнимала тщательная подготовка к лекциям в консерватории (включая его блистательные иллюстрации виртуозных произведений на фортепиано), а во-вторых – потому что был по преимуществу специалистом устного изложения, вследствие чего друзья ласково называли его «ашугом музыкознания» [10, с. 54].

Действительно, к целостному анализу учёный пришёл не сразу. В одной из ранних работ, посвящённой анализу *симфонической сюиты Б. Шехтера* «Туркмения» (1936), В. А. вначале объявляет об отказе от описательного анализа музыки каждой части «шаг за шагом», считая это «утомительным и бесполезным для читателя» [15, с. 24]. Учёный полагал, что такой подход пригоден для специальных теоретических работ. Поэтому в данном случае он предлагал иной метод, в котором содержится выжимка из проделанного анализа. Какой конкретно метод – теоретик не говорит. Но из положений «неописательного» анализа Цуккермана становится очевидным, что исследователь использовал *многоуровневый анализ*, куда входило исследование:

- специфических черт национальной культуры, к которой обратился Шехтер;
- общеевропейских традиций, в русле которых действовал композитор;
- сочинения Шехтера и его современников, создававших произведения на аналогичную тематику;
- жанра симфонической сюиты, в котором написано данное сочинение, и смежных с ним жанров, а также его перспективы;
- поэтики произведения – выразительных средств музыки, формы, принципов единства и развития, фактуры, оркестра.

Однако в этом многоуровневом исследовании был методологический просчёт – отсутствовала первоначальная эмоционально-эстетическая оценка

сюиты Шехтера, а анализ содержания сюиты шёл последним пунктом, в то время как музыкальные традиции, форма и выразительные средства произведения определяются его образно-смысловым значением. Вне его анализ сводится к музыкальной речи.

О расхождении своих желаний и их реализации в науке Цуккерман говорил сам: «Моя убеждённость в необходимости учитывать музыкально-выразительные средства в их взаимодействии не всегда находила достаточно органичную форму выражения» [10, с. 55]. Поэтому в период с 1935 по 1940 годы В. А. занялся изучением масштабных закономерностей музыкальной формы, в результате чего появился его капитальный обобщающий труд «Рондо в его историческом развитии», который получил высокую оценку в рецензии Б. В. Асафьева.

Тогда же была отмечена работа Цуккермана в консерватории. В 1936 году на заседании Художественного совета консерватории было принято постановление о присвоении группе учёных – И. И. Дубовскому, С. В. Евсееву, Л. А. Мазелю, И. В. Способину, В. А. Цуккерману – звания профессора, правда, задержавшегося до весны 1939 года.

В годы войны В. А., будучи в эвакуации, работал в Свердловской консерватории, где вёл семинар по русской симфонической музыке. Результатом этой работы явилось крупное исследование – «*Камаринская*» Глинки и её традиции в русской музыке», которое впоследствии стало его докторской диссертацией (1957).

Главной задачей Цуккермана здесь, по собственному признанию учёного, было выявление принципов «идейного единства противоположных друг другу образов народной жизни» [8, с. 369], заключённых в двух контрастных песнях – свадебной «Из-за лесу» и плясовой «Камаринской».

В исследовании «Камаринской» Цуккерман, исходя из исторических сведений, сначала применил метод «от общего к частному», благодаря которому он добился максимальной конкретизации в истории создания глинкинского произведения. А затем в целостном единстве рассмотрел выразительные средства «Камаринской», осмыслив их как характерные черты народной музыки. К ним он отнёс мелодию, гармонию, лад, фактуру, тембр, а также ладово-фактурные контрасты, темброво-фактурную функциональность, особенности формы – взаимодействие двух типов вариаций – на сопрано остинато и свободные (в итоге двойные вариации в совокупности с сонатной формой без разработки) в сочетании с подголосочно-полифоническим развитием и симфоничностью. Обнаружению этой целостности способствовало раскрытие им образной природы «Камаринской», которую учёный связал с народным характером и картинами народной жизни, этической идеей и музыкальным стилем Глинки.

Таким образом, в исследовании «Камаринской» Цуккерман применил многоуровневую систему анализа, которая имела определённое строение. В отличие от ранних своих работ [12; 15], учёный здесь пользовался понятием не мотива, а интонации, которое, как и связанные с ним композиционные средства, находится на первом уровне. На другом сосредоточено изучение образов. На третьем – исследование концепции, четвёртом – изучение стиля композитора с опорой на другие его произведения. И на последнем – анализ стиля других композиторов и эпохи, что в целом составляет контекст данного произведения и его автора. Сюда вошли социально-исторический и музыкальный компоненты. В последнем Цуккерман раскрыл несколько аспектов: народный и профессиональный, а также три музыкально-исторических – предшествующей Глинке эпохи, современной ему и последующей, вплоть до советских композиторов включительно. Кроме того, особые ракурсы музыкального контекста даны Цуккерманом в связи с рассмотрением им вариационных форм и принципов варьирования.

В советском музыковедении В. Цуккерман стал наиболее последовательным методологом целостного анализа. Учёный разрабатывал его в течение многих лет. В 1967 году он выделил *различные виды целостного анализа*, основанные на едином научном фундаменте – логической взаимосвязи индуктивного и дедуктивного методов [11, с. 412]. Исходным пунктом в его методологии, как и у его коллег, – Л. Мазеля, И. Рыжкина, была *идея сближения прикладных знаний в области теории музыки* (сольфеджирование, решение гармонических задач, инструментовка и др., с помощью которых вырабатываются профессиональные навыки), *теоретического музыкознания* (музыкальная наука и связанный с ней музыкальный анализ) и *музыкальной эстетики*. В этой триаде, по мнению В. Цуккермана, роль теоретического музыкознания, занимавшего промежуточную позицию между теорией музыки и музыкальной эстетикой, была ясна далеко не всем. Причины этого содержались в самой музыкальной науке, поскольку она, по его словам, «не даёт сама по себе широких философских концепций, подобно эстетике, и непосредственно не вырабатывает тренировочных навыков, как некоторые музыкально-теоретические дисциплины» [13, с. 5].

Одной из первых работ Цуккермана, в которой теоретическое музыкознание было объединено с музыкальной эстетикой, явилось исследование динамического принципа в музыкальной форме [7]. Оно же стало и первым исследованием репризы и репризных форм в музыке⁴.

Репризу Цуккерман, исходя из образного содержания, рассмотрел в связи с драматургией всего произведения, показав, что способы её динамизации зависят от характера первой части формы,

его разработки в среднем разделе и предыктовой стадии перед репризой. К *средствам динамизации реприз* Цуккерман относит мелодическую конфликтность, гармоническую неустойчивость, ритмическую и масштабную динамизацию, волновую громкостную динамику (Ноктюрн Шопена *c moll* op. 48 № 1).

Изучая *динамизацию отдельных частей формы в соотношении с целым*, Цуккерман обнаруживает явление «двукратной динамизации» [там же, с. 91], или «прогрессирующей» динамизации, складывающейся из первоначальной и главной (генеральной)⁵. С проблемой соотношения части и целого Цуккерман связывает *проблему динамической функции крайних этапов развития* – импульса к нему и доведения «образного развития до наивысшей финальной точки». В таком доведении Цуккермана интересуют значение единства цикла и его заключительная динамизация, являющаяся «своеобразным прожектором, ретроспективно освещающим пройденный путь образного развития» [там же, с. 107]. Возможность преобразования формы в динамическую учёный видит в её динамизации к концу произведения⁶.

Внутреннее единство реприз В. А. объясняет *поднятием уровня напряжённости содержания*. Обозначая вершинный принцип усиления динамизации реприз, где осуществляется перелом от одного типа образной экспрессии к другому, Цуккерман вводит понятие «типа перевоплощения». В крупном плане учёный выявляет два противоположных направления: *омрачение и путь к свету*.

Наряду с динамическими Цуккерман отмечает и такие репризы, которые, несмотря на происходящие в них изменения, к динамическим не относит, а считает «динамически ослабленными» или «ослабленными». Такой тип репризы Цуккерман называет *органическим*, поскольку видит здесь связь «с внутренними, психологическими процессами роста и падения, собирания и рассеяния, совершающимися с закономерной необходимостью» [там же, с. 110–111]. Подобному типу реприз он противопоставляет *колористический*, где ослабление репризы обусловлено не внутренними закономерностями развития, а характером звучности (например, внезапной тишиной перед подготовкой триумфального финала в симфониях Бетховена).

В итоге исследования он выделяет четыре типа реприз:

- статические;
- изменяющиеся по тематическому развитию и варьированию;
- изменяющиеся по усилению напряжения, то есть динамические;
- повышено динамические – ультрадинамические, характеризующиеся логическим пределом динамизации.



В целом работа Цуккермана о динамическом принципе развития в музыкальных формах явилась уникальным исследованием, в котором содержится множество эстетико-теоретических открытий, связанных с ценностной характеристикой динамических реприз. В этом исследовании одна наука – музыкальная теория (как и история) – изучается на равных правах и во взаимодействии с другой – музыкальной эстетикой, а изучение формы обогащается проникновением в фабульное содержание.

Целостный анализ в понимании зрелого Цуккермана-учёного⁷ должен быть предвзят рядом важных факторов. Один из них – «первоначальный общий охват рассматриваемого произведения или его законченной части» [16], который обусловлен слуховым художественным впечатлением. Оно давало возможность определить характер музыки, тип образности, принцип развития и в силу этого соединить различные элементы музыкального материала с художественным целым. Добавим, что В. А. в начале музыкального анализа обычно *выдвигал научную гипотезу*, считая, что при анализе произведения необходимо поставить научные задачи: по-новому обосновать впечатление от музыки, выяснить ранее не известные преемственные связи, новаторские черты. В этом стремлении к выявлению новизны метод целостного анализа В. Цуккермана смыкался с аналогичным методом Л. Мазеля.

Вместе с тем в гипотезе В. Цуккермана обычно существовала интрига, благодаря которой в его научном анализе проявлялись художественные черты⁸. В силу этого в цуккермановском методе изначально содержались признаки, сходные с чертами *семантического анализа*.

Другой необходимый фактор анализа – опора непосредственного восприятия (с помощью которого складывается представление о типе образности) на объективные данные (благодаря чему раскрывается общая идея произведения, его историческое значение, индивидуальное выражение стиля) (см.: [14]). В основе такой опоры музыковедения на чувственное восприятие и художественно-эстетический фундамент лежат *ценностные параметры*.

Таким образом, учёный настоятельно советовал отойти от «бесстрастного объективизма», лишённого критического ракурса⁹, и призывал не бояться выражать своё личное отношение, даже если оно окажется критичным. Для этого он рекомендовал опираться на обычный «детально-сплошной» метод анализа [11, с. 425], который шёл от начала произведения до конца и являлся подготовительным для целостного. С помощью такого «анализа подряд», или «анализа с первого такта» (термины В. Цуккермана) критике сообщается бóльшая доказательность. Исходя из этого и своего слышания музыки, В. А. рекомендовал давать свою собственную интерпретацию, показывать, что производит на ис-

следователя наибольшее впечатление [16, с. 276]¹⁰. В таком внимании к слушательскому восприятию видится продолжение асафьевской традиции изучения направленности музыкального произведения на слушателя, в частности, «направленности формы как доводимости всего высказываемого до живого восприятия» [1, с. 72].

Одной из фундаментальных в творческом наследии Цуккермана явилась его работа «*Заметки о музыкальном языке Шопена*», созданная в послевоенное время (1949). Целью исследования явилось выяснение новаторства композитора с помощью изучения его музыкального языка. В качестве жанров, обуславливающих характер шопеновского тематизма, Цуккерман выделил *мари, баркаролу, хорал и речитатив*. Проанализировав их, он показал, что, как это ни парадоксально, лирические темы Шопена совмещаются с противоположными им качествами: чёткостью и даже строгостью. И напротив: энергичные темы пронизаны лирическими чертами. Таким образом, стилистику композитора учёный рассмотрел диалектично.

Выявление в музыке Шопена тенденции взаимосвязи лирических жанров с нелирическими дало возможность учёному не только опровергнуть толки о Шопене как салонном композиторе, но и доказать особый, пафосный характер его лирики, а непосредственно в мелодике – образную экспрессию и повышенную образно-речевую выразительность.

Особенностью же метода цуккермановского анализа при всей его детальности оказалось стремление учёного к систематизации разрозненных явлений. В анализе шопеновского стиля В. А. первоначально исходил из поставленной им задачи: выявить певучесть его характерных интонаций, но, в конечном счёте, рассмотрел её в непосредственной связи с образным содержанием. При этом в интонационно-образной природе шопеновской мелодики он обнаружил воздействие многих стилей – итальянского *bel canto*, польского фольклора, венской классики, русской музыки, а также позднеромантического стиля.

Таким образом, основой метода целостного анализа является иерархически стройная система, в которой выделим пять уровней:

1. Микро-уровень – анализ музыкально-выразительных средств: типовых интонаций и мотивов в связи с их жанровой природой, гармонии в связи с мелодией, фактурой, ритмом, динамикой; мелодии и гармонии в связи с кульминациями, принципами конструктивного и динамического развития.

2. Мезо-уровень – анализ музыкально-выразительных средств в соотношении с художественным образом.

3. Макро-уровень – образный анализ музыкально-выразительных средств в связи с общей этико-эстетической концепцией композитора.

4. Мега-уровень – анализ концепции, образного строя и музыкально-выразительных средств в единстве со всем стилем композитора.

5. Мета-уровень – анализ стиля Шопена в соотношении со стилями других композиторов (западноевропейских и русских).

При этом все уровни в анализе Цуккермана объединены общим ракурсом исследования: выявлением новаторских стилистических черт в шопеновской лирике – благородной и вместе с тем повышенно экспрессивной, что в значительной степени обеспечивается её песенно-мелодической природой.

Другой крупной работой Цуккермана явилось его исследование творчества Н. А. Римского-Корсакова [9]. Изучая творчество Римского-Корсакова, В. А. первостепенное место отвёл логике его мышления, выделив в ней особую роль трактовки феномена диссонантности и её контекста. Логическая выверенность в применении диссонантности и укрощении «гармонического зла» (термин Римского-Корсакова) являлась, по наблюдению Цуккермана, частью общей конструктивной системы, в которой были охвачены все стороны музыки композитора.

Цуккерман систематизировал виды диссонантности и её контекста, рассмотрев их в непосредственном соотношении с мелодией. Диссонантность в музыке Римского-Корсакова он связал с народными истоками, доказав тем самым её национальную природу. Целостный анализ здесь был направлен на высвечивание в произведениях композитора образной выразительности, содержащей в себе дух архаики, волшебства, реальности, национального колорита русской и восточной музыки.

В корсаковском использовании принципа инородной диатоники Цуккерман раскрыл активное и многообразное значение гармонии. Её учёный рассмотрел в связи с образной системой композитора, показав, как гармоническая инородность используется в целях создания гротесковой характеристики (сцена пародирования злобы и замешательства сестёр с Бабарихой в «Сказке о царе Салтане», 2-я картина II д.), а в «Псковитянке» – для эффекта сгущения мрачных красок (тема Грозного) или передачи драматических фрагментов (хор «За Псков наш родимый»).

Как противоположный «инородной диатонике» Цуккерман выделил принцип «инородной хроматики», которую он связал с принципом «автономной неустойчивости», заключённым в особом тяготении к тонике умеренно диссонантных аккордов, посредством чего происходит ладофункциональное смещение в мелодии.

Начав исследование с анализа масштабных микроединиц инородной хроматики (стержневого звука и стержневой интонации), В. А. продолжил их изучение в связи с тонально-гармонической основой.

При этом микроединицу он рассмотрел в развитии – в стержневом развёртывании, связав это явление с текстом и выразительными средствами музыки.

В итоге своих наблюдений музыкальной речи Римского-Корсакова Цуккерман выявил у него важнейшие стилистические черты:

– рассмотрел диатонику в качестве целостного явления, в недрах которого композитор осмыслил мелодию, гармонию, отдельные аккордовые последования как связанные между собой компоненты;

– показал, что аккордовые соотношения, изначально создававшиеся на основе диатонических истоков, в конечном счёте, оказались недиатоническими и вплотную приблизились к сложно-ладовой гармонии Римского-Корсакова, а затем Скрябина, Стравинского, Прокофьева, Хачатуряна, Пейко;

– доказал, что *новые гармонии*, которые композитор применил в пейзажно-картинных произведениях, волшеббно-фантастических эпизодах и любовно-лирической музыке, Римский-Корсаков вывел из народно-музыкальных предпосылок;

– выявил, что старинные, ориентальные, новые лады и гармонии композитор использовал как для реальных, так и для фантастических образов. Принципами разделения в характеристике героев были не музыкальные, а этические отличия¹¹;

– обнаружил общую трактовку у Римского-Корсакова в использовании им отдельных форм (вариаций, сюиты и рондо) и на их образной основе изучил тесную связь с композиционными средствами и их народными истоками;

– исходя из образной выразительности, рассмотрел в связи с композиционными средствами тембро-фактурную функциональность (ТФФ) корсаковских произведений;

– все стилистические средства Римского-Корсакова Цуккерман осмыслил как систему – в комплексном единстве между собой и в связи с выразительными средствами русской и европейской музыки.

Метод цуккермановского познания творчества Римского-Корсакова в целом вырос здесь на основе интеграции образно-эстетического, стилистического, сравнительного, стилистического, ценностного, психологического типов анализа. В совокупности они составили универсальную систему исследования, представляющуюся как целостный анализ высшего порядка.

В работе Цуккермана о *выразительных средствах лирики Чайковского*, которая создавалась в течение 30 лет (1940–1970) [6], В. А. исследовал лирический мир Чайковского в мельчайших деталях и, ссылаясь на Асафьева, трактовал его как «тепло истинной глубокой человечности» (цит. по: [6, с. 129]), в чём, несомненно, содержится ключ к этической концепции композитора¹².

Изучив феномен широты дыхания в лирике Чайковского, учёный раскрыл целостный облик его



мелодий. Для этого он применил образно-интонационно-генетический принцип анализа, рассмотрев становление мелодии на уровне её зарождающихся и вырастающих, а точнее, – «экспрессирующих» (термин нейробиолога К. Анохина) свою энергию в крупные построения эмбрионов. Фактически Цуккерман здесь исследовал устойчивые интонационно-генотипы эмоционального наполнения и генезис их превращения в плавные, лирически интенсивные мелодии широкого дыхания.

В результате учёный постиг музыку Чайковского многогранно – с позиций микроанализа (интонация и связанные с ней выразительные средства музыки), мезо- (образ), макро- (этическая концепция), мега- (стиль Чайковского) и метаанализа (стили других композиторов и эпох).

Выявив систему ценностей в музыке Чайковского, Цуккерман связал её с музыкальной культурой XIX–XX веков. Благодаря такой аксиологической амплитуде Цуккерман в своём постижении лирики Чайковского в сущности ответил на три кантовских вопроса: что мы можем познать, во что мы должны верить и что мы должны делать? И сделал он это на высшем – креативно-ценностном уровне.

В итоге метод анализа Цуккермана сформировался на фундаменте его энциклопедических знаний и диалектичности мышления. Отсюда и широкомасштабный охват изучаемых явлений, которые

учёный рассматривал в интегрированном единстве и качественном своеобразии. Посредством анализа музыки, который никогда не был у него сугубо техническим, а явился результатом органичного взаимодействия науки, литературы, искусства, музыковед проник в содержание различных знаковых систем и раскодировал их для музыкознания. В качестве таких систем перед ним оказывались классическая и современная ему музыка, жанр и форма, стиль композитора и эпохи, исторический и философский её контекст. Рассматривая эти системы во взаимодействии музыкально-выразительных средств, Цуккерман при помощи созданного им метода анализа фактически раскрыл художественную картину мира, в котором действительность нашла своё претворение в гармоничном единстве и многообразии. Отмеченные системы Цуккерман исследовал сквозь призму взаимозависимых отношений темы, мелодии и интонации; лада и гармонии; тембра, фактуры и оркестровки; метра и ритма; тональной логики, масштабно-тематических структур и формы, из чего в совокупности складывалось образное содержание каждого произведения.

Такая разработка музыкальной теории Цуккерманом способствовала созданию его крупнейшей музыковедческой школы, основанной на традициях отечественной и западноевропейской культуры.

PRИМЕЧАНИЯ

¹ Основана в 1913 г. В 1923 переименована в Музыкальный техникум, который в 1928 был превращён в среднее учебное заведение. «Права музыкального вуза перешли Высшему музыкально-драматическому институту имени Н.В. Лысенко, созданному в 1918 г. В 1934 г. его музыкальный отдел был преобразован в консерваторию» [3, с. 143].

² Сведения даются по: [10, с. 52].

³ К тому же, в своё время Яворский бросил ему убийственную фразу: «Девятнадцать лет, и ещё ничего не сделал!» [2, с. 110].

⁴ У Римана внимание уделяется только репризам в старосонатной форме, с помощью которых экспозиция отделяется от разработки. В качестве примера Риман приводит сонаты Ф. Э. Баха, где встречаются *изменённые* репризы с различными украшениями [5, с. 1103].

⁵ В ноктюрне Шопена *c moll*, например, динамизирована первая часть, затем – на более высоком уровне – заключительная. Подобную модель динамизации целого учёный определяет как «дважды-динамическую форму». Наряду с отмеченной формой Цуккерман обнаруживает и «трижды-динамическую», основанную на «тройном восхождении» последовательной динамизации реприз и трактованную им как «прогрессирующую трёхчастную».

⁶ Такова роль репризы в пьесе Листа «Долина Обермана». Здесь реприза, согласно Цуккерману, вступает как рефлексия в ответ «на неистовый, несколько театральный “разгул страстей” речитативного центрального эпизода» [7, с. 93].

⁷ Цуккермановское понимание целостного анализа изложено в его статье «Целостный анализ музыкальных произведений и его методика» [16], представляющей сокращённую и частично переработанную главу учебника (Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений: элементы музыки и методика анализа малых форм. М., 1967. С. 7–40).

⁸ В. Цуккерман сознательно стремился сам и призывал других оформлять музыкальный анализ в виде «обобщённого сюжета» (см.: [11, с. 423]).

⁹ В данном выражении В. Цуккерман допускает неточность. Во-первых, в бесстрастном объективизме критический аспект содержится изначально. Во-вторых, выражение «бесстрастный объективизм» в совокупности с критическим аспектом возникает на основе трех пар антонимов: объективизм – субъективизм, бесстрастный – страстный, критичный – некритичный. У Цуккермана же понятие «объективизм» (из первой пары антонимов) противопоставлено понятие «критика» (из третьей).

¹⁰ В связи с тем, что анализу подлежит произведение искусства, В. Цуккерман призывал к тому, чтобы в самом музыковедческом анализе заключался «отблеск художественности» [13, с. 8].

¹¹ Хотя, по мнению Цуккермана, композитор не изобретал гармонии Марфы-страдалницы (в окружении других контекстов этот оборот появлялся в «Хроматической фантазии» Баха, в «лейтгармонии опустошённости» Дон Жуана в одноименной поэме Р. Штрауса), Римский-Корсаков разработал

его с необычайной фантазийностью, «широтой и многообразием смысловых значений, доходящим до антагонистичности» [9, с. 288].

¹² Мысль эту Цуккерман конкретизирует в анализе тематического зерна главной партии I части Шестой симфонии,

считая данный мотив идеальным типом «волны-вздоха», в чём он видел «неоспоримое свидетельство близости мотива *титу душевного переживания* каждого человека, каждого слушателя» [6, с. 194].

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. О направленности формы у Чайковского // Асафьев Б. В. О музыке Чайковского. Л.: Музыка, 1972. С. 67–73.
2. Воспоминания Виктора Абрамовича Цуккермана, продиктованные и написанные им в конце жизни // В. А. Цуккерман – музыкант, учёный, человек. Статьи, воспоминания, материалы / отв. ред. Г. Л. Головинский. М., 1994. С. 91–142.
3. Комментарии // Там же. С. 142–145.
4. Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. М.: Музыка, 1967. 752 с.
5. Риман Г. Музыкальный словарь / пер. с нем. Б. Юргенсона; пер., доп., ред. Ю. Энгеля. М.: П. Юргенсон, 1901. 1536 с.
6. Цуккерман В. А. Выразительные средства лирики Чайковского. М.: Музыка, 1971. 248 с.
7. Цуккерман В. А. Динамический принцип в музыкальной форме // Цуккерман В. А. Музыкально-теоретические очерки и этюды. М., 1970. Вып. 1. С. 19–120.
8. Цуккерман В. А. «Камаринская» Глинки и её традиции в русской музыке. М.: Сов. композитор, 1975. 464 с.
9. Цуккерман В. А. Музыкально-теоретические очерки. О музыкальной речи Н. А. Римского-Корсакова. М.: Сов. композитор, 1975. Вып. 2. 464 с.
10. Цуккерман В. А. Не забывать о музыке // Советская музыка. 1983. № 11. С. 52–56.
11. Цуккерман В. А. О некоторых особых видах целостного анализа // Цуккерман В. А. Музыкально-теоретические очерки и этюды. М., 1970. Вып. 1. С. 409–426.
12. Цуккерман В. А. О сюжете и музыкальном языке оперы-былины «Садко» // Советская музыка. 1933. № 3. С. 46–73.
13. Цуккерман В. А. О теоретическом музыкознании // Цуккерман В. А. Музыкально-исторические очерки и этюды. М., 1970. Вып. 1. С. 5–18.
14. Цуккерман В. А. Под критическим углом зрения // Музыкальный современник: сб. ст. / ред. Л. В. Данилевич, сост. С. С. Зив. М., 1983. Вып. 4. С. 304–327.
15. Цуккерман В. А. «Туркмения» Шехтера // Советская музыка. 1936. № 4. С. 24–51.
16. Цуккерман В. А. Целостный анализ музыкальных произведений и его методика // Интонация и музыкальный образ: ст. и исслед. музыковедов Советского Союза и других социалистических стран / под общ. ред. Б. М. Ярустовского. М., 1965. С. 264–320.

REFERENCES

1. Asaf'ev B. V. O napravlenosti formy u Chaykovskogo [About the Direction of Tchaikovsky's Musical Form]. Asaf'ev B. V. *O muzyke Tchaykovskogo* [About the Music of Tchaikovsky]. Leningrad, 1972, pp. 67–73.
2. Vospominaniya Viktora Abramovicha Tsukkermana, prodiktovannyye i napisannyye im v kontce zhizni [The Memoirs of Victor Abramovich Zuckerman, Dictated and Written by Him Towards the End of His Life]. *V. A. Tsukkerman – muzykant, uchyonyy, chelovek. Stat'i, vospominaniya, materialy* [V. A. Zuckerman – Musician, Scholar, Man. Articles, Memoirs, Materials]. Executive Editor G. L. Golovinskiy. Moscow, 1994, pp. 91–142.
3. Kommentariy [Commentaries]. *Ibid*, pp. 142–145.
4. Mazel' L. A., Tsukkerman V. A. *Analiz muzykal'nykh proizvedeniy: Elementy muzyki i metodika analiza malykh form* [Analysis of Musical Compositions: Elements of Music and Methodology of Analysis of Small Forms]. Moscow: Muzyka Press, 1967. 752 p.
5. Riemann H. *Muzykal'nyy slovar'* [Musical Dictionary]. Translated from the German by B. Jurgenson; translations, addendum, revision by Yu. Engel. Moscow: P. Jurgenson, 1901. 1536 p.
6. Tsukkerman V. A. *Vyrazitel'nye sredstva liriki Tchaykovskogo* [The Expressive Means of Tchaikovsky's Lyricism]. Moscow: Muzyka Press, 1971. 248 p.
7. Tsukkerman V. A. *Dinamicheskiy printsip v muzykal'noy forme* [The Dynamic Principle in Musical Form]. *Tsukkerman V. A. Muzykal'no-teoreticheskie Oчерki i Etyudy* [Music Theory Essays and Sketches]. Issue 1. Moscow, 1970, pp. 19–120.
8. Tsukkerman V. A. «Kamarinskaya» Glinki i ee traditsii v russkoy muzyke [Glinka's "Kamarinskaya" and Its Traditions in Russian Music]. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1975. 464 p.
9. Tsukkerman V. A. *Muzykal'no-teoreticheskie oчерki. O muzykal'noy rechi N. A. Rimskogo-Korsakova* [Essays on Music Theory. On the Musical Language of N. A. Rimsky-Korsakov]. Issue 2. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1975. 464 p.
10. Tsukkerman V. A. Ne zabyvat' o muzyke [Do not Forget About Music]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music], 1983, no. 11, pp. 52–56.
11. Tsukkerman V. A. O nekotorykh osobykh vidakh tselostnogo analiza [On Certain Special Types of Integral Analysis]. *Tsukkerman V. A. Muzykal'no-teoreticheskie Oчерki i Etyudy* [Music Theory Essays and Sketches]. Issue 1. Moscow, 1970, pp. 409–426.
12. Tsukkerman V. A. O syuzhete i muzykal'nom yazyke opery-byliny «Sadko» [On the Subject and the Musical Language of the Epic Opera "Sadko"]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music], 1933, no. 3, pp. 46–73.
13. Tsukkerman V. A. O teoreticheskom muzykoznanii [About Theoretical Musicology]. Tsukkerman V. A. *Muzykal'no-teoreticheskie Oчерki i Etyudy* [Essays and Sketches on Music Theory]. Issue 1. Moscow, 1970, pp. 5–18.
14. Tsukkerman V. A. Pod kriticheskim uglom zreniya [In a Critical Perspective]. *Muzykal'nyy sovremennik: sb. st.* [The Musical Contemporary: a Collection of Articles]. Editor L. V. Danilevich, Compiler S. S. Ziv. Issue 4. Moscow, 1983, pp. 304–327.



15. Tsukkerman V. A. «Turkmeniya» Shekhtera [“Turkmenistan” Suite by Schechter]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music], 1936, no. 4, pp. 24–51.

16. Tsukkerman V. A. Tselostnyy analiz muzykal'nykh proizvedeniy i ego metodika [Integral Analysis of Musical Compositions and Its Methods]. *Intonatsiya i muzykal'nyy obraz: st. i issl. muzykovedov Sovetskogo Soyuzo i dr. sots.*

stran [Intonation and Musical Image: Research Articles by Musicologists from the Soviet Union and Other Socialist Countries]. General editor: B. M. Yarustovsky. Moscow, 1965, pp. 264–320.

Виктор Абрамович Цуккерман (1903–1988)

Статья посвящена творчеству выдающегося отечественного учёного, музыканта и просветителя Виктора Абрамовича Цуккермана. Наряду со становлением музыканта как личности, автор прослеживает формирование его метода целостного анализа. На материале известных работ – «Симфоническая сюита Б. Шехтера “Туркмения”», «Динамический принцип в музыкальной форме», «“Камаринская” Глинки и её традиции в русской музыке», «О музыкальной речи Н. А. Римского-Корсакова», «Заметки о музыкальном языке Шопена», «Выразительные средства лирики Чайковского» – автор статьи показывает, как Цуккерман при помощи созданного им ме-

тода анализа раскрывает художественную картину мира, где действительность претворяется в гармоничном единстве и многообразии. Посредством анализа музыки, сформировавшегося в результате органичного взаимодействия различных областей науки и искусства, учёный проник в содержание самых разных знаковых систем и декодировал их для музыковедения.

Ключевые слова: Виктор Цуккерман, российское музыковедение, Фредерик Шопен, Петр Чайковский, Николай Римский-Корсаков, метод целостного анализа, художественный образ

Victor Abramovich Zuckerman (1903–1988)

The article is devoted to the legacy of the outstanding Russian scholar, musician and illuminator, Victor Abramovich Zuckerman. Along with demonstrating the musician's formation as a personality, the author traces out the formation of his method of integral analysis. On the material of the musicologist's famous texts – “B. Schechter's Symphonic Suite ‘Turkmenistan’,” “The Dynamic Principle in Musical Form,” “Glinka's ‘Kamarinskaya’ and its Traditions in Russian Music,” “About the Musical Language of N.A. Rimsky-Korsakov,” “Notes on Chopin's Musical Language” and “The Descriptive Means of Tchaikovsky's Lyricism,” the author of the article demonstrates

how Zuckerman with the aid of the method of analysis created by him discloses the artistic picture of the world, in which reality is realized in a harmonious unity and diversity. By means of this musical analysis, formed as a result of the organic interaction of various spheres of science and art, the scholar immersed himself into the content of the most diverse sign systems and decoded them for musicology.

Keywords: Victor Tsukkerman, Russian musicology, Frederic Chopin, Piotr Tchaikovsky, Nikolai Rimsky-Korsakov, method of integral analysis, artistic image

Консон Григорий Рафаэльевич

доктор искусствоведения, профессор,
декан факультета мировой музыкальной культуры
E-mail: gkonson@yandex.ru

Государственная классическая академия
им. Маймонида
Российская Федерация, 115035 Москва

Grigory R. Konson

Doctor of Arts, Professor,
Chairman of the Department of History
and Theory of the Art of Performance

E-mail: gkonson@yandex.ru
Maimonides State Classical Academy
Russian Federation, 115035 Moscow





Г. Е. КАЛОШИНА

Ростовская государственная консерватория (академия)

им. С. В. Рахманинова



УДК 782.9

РАЗНОВИДНОСТИ ПРОЦЕССОВ СИМФОНИЗАЦИИ ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ОПЕРЕ И ОРАТОРИИ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКОВ

Во французской музыке XX – начала XXI веков ведущей тенденцией развития музыкального театра и оратории является *подвижно-вариабельный синтез высшего порядка*, конечным результатом которого становится *тяготение к мистерии нового типа*. Его возникновение предопределено театральной концепцией П. Клоделя¹. Причины, стимулирующие процессы взаимовлияния жанров, различны. Прежде всего – стремление многих авторов преодолеть элитарность современной культуры, найти демократические формы общения с аудиторией в условиях стремительного расширения выразительных ресурсов современных композиторских технологий. С появлением новых форм коммуникации произошло изменение условий бытования и восприятия музыки, что привело к рождению синтетических форм мультимедиа. Сложная проблематика, напряжённый ритм и эмоциональный строй современной жизни порождают желание создать объёмный портрет и самой эпохи, и её представителей. Следствие этого – потребность в совмещении норм, принципов, эстетических категорий, относящихся к различным видам и родам искусства (эпическим, драматическим, лирико-психологическим). *Полижанровые* сочинения вбирают в себя различные жанры прошлого и настоящего – музыкальные (псалмы, хорал, оперу, симфонию, кантату, мелодраму, балет, камерный вокальный цикл) и внемузыкальные (поэтические, театральные, кинематографические). Основопологающим становится *принцип монтажа жанров и видов искусств, их свободное, поочерёдное горизонтальное «включение»* в драматургию произведения или *подвижное вертикальное наложение*. Многовариантность результата синтеза, неповторимое сочетание его составляющих способствуют воплощению разнообразных содержательных и концептуальных идей, что стимулирует широкое использование полижанровости в современном искусстве².

Подвижно-вариабельный синтез в соединении с чертами *мистерии* воспроизводился на площадях и улицах городов в *масштабных массовых зрелищах* 1930-х годов, подобных празднествам Великой французской революции 1789 года. Р. Роллан и Э. Ростан создавали для них фабулу, а группа авторов писала музыку. Режиссёры, пиротехники, ху-

дожники возводили декорации с огромными киноэкранами на площадях и судах, плывущих по Сене. Дальнейшее развитие *подвижно-вариабельной модели* синтеза ведёт, с одной стороны, к идее светочетовой музыки О. Мессиана, с другой – к экспериментам Ж.-М. Жарра, театру «Зингаро».

При таком жанрообразовании актуальны проблемы художественной целостности, сквозного развития, что ярко демонстрируют сочинения А. Онеггера («Жанна д' Арк на костре»), Д. Мийо («Христофор Колумб»), А. Жоливе («Правда о Жанне»). В творчестве Онеггера симфонические процессы во многом близки Вагнеру и закономерностям *сплошной, континуальной и частичной, дискретно-континуальной симфонизации*.

Самым многосоставным сочинением по особенностям полижанрового синтеза высшего порядка является оратория-мистерия Онеггера «Жанна д' Арк на костре», где *сплошная континуальная симфонизация* выступает в качестве фактора единения подвижного процесса сталкивания, наложения, слияния, «наплывов», рассредоточения синтетических жанровых единиц оратории, опер и балетов разных эпох, симфонической поэмы, фарса, басни-аллегии, мистерии, искусства кино.

Как у Вагнера, интонационно-стилевые и жанровые пласты составляют в «Жанне» основу музыкально-симфонического процесса. Их обобщение – лейтмотивы – выступают в роли комплексного музыкального знака как медиаторы вербального, живописно-пластического, театрального и собственно музыкального процессов. Масштабный народно-жанровый пласт 8-й и 9-й картин обобщает детская пасхальная песня «Тримазо» – символ единства Жанны с народом и жертвенности героини. Многогранно представлен инструментально-конструктивный пласт, порождающий тему Смерти, лейттему «злых колоколов», марш-шествие короля в Реймс, лейттему суда. Неоклассический пласт включает ораторский речитатив театра Люлли (две лейттемы приговора, лейтритмы криков толпы), стилизацию старинного гавота в сцене «Короли, или Изобретение игры в карты». Внутри культовой сферы формируются две лейттемы надежды, лейтмотив подвига, тема Крестного Пути Жанны. Весь грандиозный процесс обобщают



кульминационно-итоговые темы духовной судьбы Жанны (тема разрывающихся цепей) и тема – «памятник», акцентирующая идейный вывод сочинения на стихи из 15 главы Евангелия от Иоанна: «Всех выше, всех чище любишь ты, если жизнь свою отдаёшь за любимых». Так Онеггер намечает путь *комбинаторно-стилевой симфонизации* в русле интертекстуальных тенденций, характерных для последней трети XX века.

Своего рода идеалом централизованного симфонического процесса, возрождающего в условиях атональной музыки систему вагнеровского тотального симфонизма, является опера-оратория Онеггера «Антигона». Тематическая сфера сочинения, как в «Кольце» Вагнера, вырастает из системы лейтмотивов, которые обобщают интонационное содержание произведения, включая хоровые эпизоды и просодию – специфический вокальный речитатив с акцентами на первом слоге в кульминационных точках фраз. Онеггер искал «мелодическую линию, создаваемую самим словом, его пластической сущностью, предназначенную сделать его более рельефным, подчеркнутым» [3, с. 117]. Речитатив точно воспроизводит ритмоинтонационные процессы текста, сохраняя связи с лейтмотивами или порождая их.

Исходным импульсом, носителем действенного начала является лейткомплекс Антигоны. Будучи элементами вступления к первой сцене, три её лейтмотива развиваются в дальнейшем самостоятельно: первый символизирует отчаяние героини, второй – её героический дух, третий – настойчивость, убеждённость. Элегическая тема любви к братьям появляется во втором эпизоде рондальной композиции этой сцены на фоне звучания лейтритма страха Исмены перед смертным приговором Креона³ в оркестре. Экспрессивная взвинченность атмосферы, напряжённое, смятённое состояние главной героини воссоздают «нервные» ритмические комплексы в сочетании с жёсткими аккордово-гармоническими красками, полифоническим совмещением разнородных элементов фактуры, «кричащими» диссонансами беспорядочных скачков м. 2, м. 9, б. 7, тритона, двенадцатиступенной тональностью с центром на секунде *ми – фа*.

Гротесково-карикатурная трактовка образа Креона многопланова и предстаёт как своего рода «памятник» Злу. В хорах старцев 2-й сцены дана косвенная экспозиция Креона-царя, Креона-воина и Креона-спасителя отчизны, победителя врагов Фив. Символизируя незыблемость деспотической власти, хоры насыщены разными формами навязчивой остигнатности (ритмической, интонационной, гармонической), отличаются механистичностью, банальной помпезностью, близкой мрачному маршу «роботов» из финала Литургической симфонии Онеггера, агрессивному натиску «Наваждения» Прокофьева,

пародиям на гимны славления. Скерцозный марш приобретает значение темы-символа воинственного духа царя. В 3-й сцене первые реплики царя сопровождаются лейтмотивом закона-приказа – судорожными аккордами оркестрового *tutti* на фоне трелей меди, выросшего из интонаций темы воспоминания о погибших братьях. Её интонации и мрачный марш вступления ко 2-й сцене синтезируются в лейтмотиве деспотизма и теме жестокости Креона, его убеждённости в своей правоте. В финале оперы-трагедии тема жестокости и лейтмотив закона-приказа преобразуются в тему Рока. Отражая основную идею произведения, лейткомплекс Креона подвергается максимальному изменению. Величественный образ его разрушается по мере приближения к развязке. Осуществляется дэспизация героя, карикатурное искажение его тем, подчинение экспрессивной линии Антигоны.

Облик Антигоны развивается от остро психологической экзальтации и героических порывов, характерных для начала оперы, в сторону сдержанного лирико-эпического обобщения в сцене прощания с жизнью. В предсмертном ариозо юной дочери Эдипа непосредственность и теплота высказывания соединены с мудрой философичностью. Музыкальные «маски» Креона и Антигоны сменяются как «кинокадры», другие персонажи – Исмена, Гемон, стражник, оракул Тиресий, жена Креона Эвридика, вестник, погибшие братья охарактеризованы только одной, ярко индивидуальной темой-«маской».

Все лейтмотивы оперы дифференцированы на экспозиционные и процессуально производные. Исток процесса – лейттемы Антигоны, лейтритм страха Исмены, тема погибших братьев и хоровые темы-характеристики Креона. Остальные рождаются в кульминационных зонах процессов развития исходных тем. Их назовём кульминационно-итоговыми, независимо от того, возникают они в процессе развития предыдущего лейтобразования или в развитии тематизма части, картины, выполняют функцию местного итога-кульминации сцены или общего резюме. Преобразование комплексов Креона, роковой обречённости рода Эдипа приводит к *итоговым темам-символам* Смерти и Рока в финале трагедии. Некоторые темы полисемантические, изменяются сообразно ситуации. Так, парадоксальны преобразования лейттемы закона-приказа: будучи характеристикой Креона, она становится основным зерном хора-гимна Человеку. В его начале терцовая интонация темы-приказа звучит в торжественном «мажорном» облачении на фоне жёстких аккордов оркестра. В коде она символизирует роковую обречённость Креона, акцентируя философский смысл трагедии Софокла–Кокто–Онеггера: Человек – венец природы, но он смертен, он сам является причиной своих несчастий, ведущих к роковому концу.

В «Царе Давиде», «Юдифи» Онеггера основой процессов континуальной симфонизации являются интонационно-стилевые пласты, лейтжанры псалма и хорала. В «Царе Давиде» пять таких сфер-пластов: восточно-ориентальный; романтико-психологический в партиях корифеев хора, выступающих от лица Давида и его жён; архаически суровый культовый пласт в хорах библейских пророков с опорой на древнеиудейские псалмы; инструментально-конструктивный, гротескный тематизм в маршах филистимлян и магических заклинаниях эндорских волшебниц. Многогранно представлен барочный пласт: здесь и героический «генделевский» тематизм в ариях и хорах, скорбно-трагический в «Плаче под Гильбоа», культовый возвышенно-экстатический в Alleluja, молитвах и приветствиях.

В мистерии О. Мессиана «Святой Франциск» тот же принцип усложнён, как в «Жанне», использованием лейтмотивов. Дифференциация многоярусных, полихромных пространств осуществлена в системе лейтмотивов. Среди них главенствуют мотивы-символы Бога-Отца, Иисуса Христа, Веры, Ангела, Чуда, Времени, Пространства, Тишины, Птиц-вестников. Все они выросли из нескольких интонационных сфер. У Мессиана нет народно-жанровых пластов, присущих традициям мистерий средневекового театра. Зато разнопланов культовый пласт, образованный серией григорианских хоралов и секвенций. Широко представлены инструментальные сферы: сфера природного космоса и птичьего пения; медиативный пласт ангельской божественной музыки с волнами Мартено (синтетическая мелопея); трагическая сфера агонии и страданий Христа; демонический пласт безумия прокажённого; пласт бурной радости очищения и преображения, где проявляется обобщённо трактованная жанровость. Франциск охарактеризован тремя лейтмотивами, молитвенными погружениями в диалогах и проповедях. Темброво-фактурные комплексы символизируют inferнальные сферы светлой и тёмной энергии Космоса. Божественная суть сверхсмыслов *проступает* сквозь призму образов земного мира. Сквозь тематизм Франциска «высвечивается образ Христа» в «Стигматах», из молитвенных медитаций героя вырастают экстатические видения Ангела. Вся мистерия пронизана волнами религиозного вдохновения, экстазом Откровения и Со-Творчества.

При континуальной симфонизации всегда возникает единая форма высшего порядка. В «Антигоне» Онеггера – это сонатная композиция, форма высшего порядка сонатная, в «Жанне» – рондо, модулирующее в сонатную форму, в «Пляске мёртвых» – сонатный моноцикл. У Мессиана в «Св. Франциске» – множественное «слоистое» рондо.

Тенденция к целостности выливается у Мийо в особый тип *цепной структурной симфонизации*, основанной на сцепляемости микроформ от нача-

ла к концу сочинения. В операх-«минутках» Мийо, «Бедном матросе», «Несчастьях Орфея» драматургические процессы опираются на микрокадры: несколько сценических эпизодов «проносятся» на фоне звучания одной композиции, относительно нейтральной, чаще пасторальной по образному строю. Каждая последующая микроструктура интонационно связана с предыдущей. Общий процесс *самопродвижения малых форм* напоминает сросшуюся сюиту близких по образам миниатюр. Во второй сцене «Покинутой Ариадны» (иронической пародии на мифологический сюжет) три раздела: первый – высказывания сестёр Ариадны и Федры о прибывающем Тезее и комментарии хора; второй – появление Диониса в рубище нищего и подаяние сестёр; третий – многоплановый – выход Тезея, его обращение к Ариадне, её недовольство и уход, микроламенто Тезея, лирические признания Федры. Излияния сестёр, объединённые общностью тематизма, дважды прерываются контрастными репликами хора. В результате образуется нечто похожее на двухчастную безрепризную форму, динамически изменённую при повторении (A B A₁ B₁). Контраст в действие вносит появляющийся Дионис. Реакция сестёр – вновь варьированное повторение тематизма A₂, но вместо ожидаемого возобновления материала B проводится реприза хора из пролога. Форма сцены – A B A₁ B₁ D A₂ C – сочетает рондальность с вариационно-куплетной композицией.

Рассмотрим соотношение трёх первых сцен. Структура первой трёхчастна. Материал среднего раздела композитор использует в конце 2-й сцены. В третьей сцене множество кадров-эпизодов: появление Тезея и его диалог с Дионисом, принятие им «чаши» Диониса, реакция Тезея и матросов на напиток Диониса. Они скомпонованы в виде сложной трёхчастной формы со смежными «цепными» взаимосвязями разделов. При анализе формообразования 1-й – 3-й сцен выявляется принцип «*покрывающих*» или «*арочных*» композиционных структур, которые являются одной из разновидностей форм высшего порядка, полифонически «накладываются» на структурные процессы сцен.

Термин «*покрывающие формы*» (*слоистые формы*) (термин автора статьи) точно характеризует суть процесса. В каждом сочинении Мийо – целая система из таких «покрывающих» форм. Все они разноуровневые и существуют наряду с формой *высшего порядка*, структурно сцепляющей всю оперу. Их «базисом» являются композиционные закономерности каждой сцены. Отличительная особенность «покрывающих» структур – нестабильность и незакреплённость функционального назначения разделов: средний раздел одного часто становится экспозицией более крупного по зоне действия построения. Ведущее место при-



надлежит рондальным и трёхчастным структурам. Форма высшего порядка сочинения как результат взаимодействия «покрывающих» форм разного уровня обладает теми же композиционными признаками. Структурные процессы не являются следствием непрерывных симфонических преобразований тематизма, как у Онеггера, а составляют их сущность, происходит их *самодвижение*. В операх Мийо нет ни одного локального фрагмента, с ними не связанного. Эту разновидность назовём *континуальной «цепной структурной» симфонизацией*.

В сочинениях Ф. Пуленка синтезированы *сквозная симфонизация вагнеровского типа и цепная структурная*, действующая внутри картины или действия. Так организован симфонический процесс в операх «Диалоги кармелиток» Пуленка и «Человеческий голос», где в качестве основы структурных «продвижений» автор использует лейтмотивы.

Симфонизация в кантатах и вокально-инструментальных циклах П. Булеза, в оперных полотнах С. Нигга формируется на основе сериальной техники. По аналогии с Шёнбергом⁴ мы назвали её *интонационно-комбинаторной*, хотя принципы комбинаторики и организации у Булеза и Нигга иные. Думается, что поиски авторов XX века по централизации тематических процессов на микро- и макроуровне – додекафонные, сериальные, сонорные, ограниченная алеаторика, опыты Я. Ксенакиса по синтезу музыки и науки, спектральная музыка Ж. Гризе с её синтезом гармоник тембрового спектра, – всё это есть продолжение пути, начатого Вагнером в создании глобально *централизованного тематического процесса*. В широком смысле его можно считать симфоническим, если рассматривать симфонический процесс как *процесс обогащающего развития, психологически направленного на слушателя, при котором происходит непрерывное увеличение музыкальной информации в единицу времени*. В опусах Ксенакиса и Гризе образуется непрерывный поток микроэлементов, аналогичный развитию лейтмотивной системы «Кольца» и «Лознгринга», где три уровня драматургии пронизаны сквозными музыкальными потоками, которые имеют свою тему-исток на символическом уровне – экспозиционные лейтмотивы, из которых прорастают производные и итоговые комплексы внешне действительного и внутренне действительного уровней. Потоки микротематизма – основа спектральной музыки – приводят к абсолютной открытости формы.

Ещё один путь жанрового синтеза – *разноразрядный* (внедрение современных массовых жанров в сложно синтетические) – характерен для французской культуры последних десятилетий⁵. Впервые он проявился в опере Мийо «Бедный матрос» (1926), где главенствуют особенности провансальской баллады *complein* XV века. В её осно-

ве лежит принцип противоречия музыки и текста – трагические события сюжета и весёлый напев. У Мийо он получает двойное воплощение. Баллада «Я жду тебя, милый» – лейттема Женщины – символизирует её легкомыслие, беззаботность и верную любовь. Героиня поёт в сопровождении оркестра кабачка, владелицей которого является. В музыке господствует лёгкий эстрадный стиль «жава» – разновидность французской шансон 20-х годов XX века с элементами раннего джаза. Такая манера пения проявилась у Эдит Пиаф, «дожила» до эпохи Джо Дассена. В ней выдержаны колыбельная Женщины и песня Матроса «Вернулся с надеждой» из 1 действия. На этом бытовом фоне воспроизводится осовремененный миф о Пенелопе и Одиссее: Женщина и её свекор – отец Матроса, не узнав в нём мужа и сына, убивают его с целью грабежа под звуки блюза и регтайма. Принцип *complein* выступает как характеристика действующего лица, ситуации и, одновременно, является объединяющим началом сочинения.

Открытые Мийо *принципы независимости сквозного музыкального процесса и сюжетно-поэтического ряда, использование бытовой музыки внутри действия как характеристики действующего лица, ситуации и как объединяющего начала сочинения* во второй половине XX века становятся основой соотношения драматического процесса и музыкального ряда в мюзикле. С момента постановки «Отверженных» композитора Кл.-М. Шёнберга и либреттиста А. Бублиля по мотивам романа В. Гюго мюзикл становится ведущим жанром музыкального театра Франции. Своей трагедийностью и философской глубиной, наличием конфликтов социального и религиозно-этического характера, сложной любовной интригой «Отверженные» предопределили специфику французских мюзиклов. В них осуществляется *полижанровый, поливалентный и разноразрядный синтез*. Музыка опирается на традиции фольклора, французской эстрадной шансон XX века, средства симфонического и электронной музыки. Использование стиля шансон делает французский мюзикл неповторимым по музыкальным параметрам так же, как в русском ошутимы авторская песня и бытовой романс. Его дополняет пластическая партитура, соединяющая черты классического и современного балета, народные и популярные танцы, акробатические элементы. И всё это в ярко «эффектной упаковке» колоритной живописной сценографии с лазерными, кино- и компьютерными эффектами. Возникает сложно организованный интертекст⁶. Художественный процесс в мюзиклах обобщают *философско-символический и мистический уровни* драматургии, ряд персонажей символически (Смерть и Поэт в «Ромео», Поэт, бродяга в «Нотр Дам»), текст и музыка наполнены множеством символов.

Кульминационной точкой театрально-зрелищных проектов во Франции начала XXI столетия является рок-опера «Моцарт» Ж. Пило и О. Шультеза. Помимо синтеза музыки, живописи, архитектуры, поэзии, хореографии, света-цвета, она являет собой взаимодействие стиливых моделей музыки разных эпох. Крайние точки драматургии отмечены введением *Dies Irae* и *Lacrimoso* из «Реквиема» В. А. Моцарта. Внутри присутствуют фрагменты из оперных шедевров Моцарта («Идоменей», «Похищение из Сераля», «Свадьба Фигаро», «Дон Жуан», «Волшебная флейта»), симфонии № 40, «Ночной серенады», *A dur*-ного концерта для фортепиано с оркестром. Магистральный процесс развития выражен во взаимодействии цитат Моцарта, неоклассических (в массовых сценах-пантомимах) стиливых моделей с тематизмом французской шансон и линий рок-музыки, сфокусированных в партиях Вольфганга, Леопольда, Наннерль семейства Моцарта, А. Сальери, Констанцы и Алоизии Вебер. Сближение стиливых комплексов, их синтез осуществляются в зоне Преображения и Просветления финала, где душа гения возносится в космические выси. Так в

рок-опере «Моцарт» раскрывается *концепция религиозно-философской трагедии*. Она присутствует также в мюзиклах «Десять заповедей» П. Леонарда, «Собор Парижской Богоматери» Р. Коччанте. Процесс симфонизации в мюзиклах и рок-операх назовём *стилевым комбинаторным*, ибо сквозные преобразования лейттем и жанров сочетаются с монтажами и коллажами тем. Авторы намеренно сталкивают стиливые стереотипы поп- и рок-культуры с классическими и романтическими блоками, современными техниками⁷. Ещё одна разновидность – светоцветовая синестетическая симфонизация – появляется в экспериментах Ж.-М. Жарра, где лазерные синтезаторы имеют свою сквозную линию в процессе рождения композиции звукоцветового шоу.

Итак, разнообразие процессы симфонического развития в полижанровых сочинениях XX – начала XXI веков обретают новое дыхание: используются традиции вагнеровского симфонизма, рождаются отмеченные нами инновационные формы в творчестве Мийо, Булеза, Жарра, в музыкальном театре последних десятилетий.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Концепция П. Клоделя изложена в статье Г. Калошиной [2, с. 138]

² Анализ разновидностей полижанровости представлен в статье Г. Калошиной [1].

³ Наименования лейттем принадлежат автору данной статьи. Тема братьев обозначена в книге П. Коллара [6, с. 307].

⁴ Разъяснение понятия интонационно-комбинаторной симфонизации даётся в статье Г. Калошиной и А. Преодоляк «Концепция и симфонизм оперы Шёнберга «Моисей и Аа-

рон»» («Южнороссийской музыкальный альманах», вып. 2, 2013).

⁵ Разработка этого термина осуществляется в работе А. Цукера [5].

⁶ Примерами могут служить мюзиклы и рок-оперы отечественных композиторов А. Журбина, А. Рыбникова, проназанные стиливыми взаимодействиями и сплошной континуальной симфонизацией.

⁷ Используется метод анализа интертекстуальности, предложенный Д. Тиба (см.: [4]).

ЛИТЕРАТУРА

1. Калошина Г. Проблемы синтеза искусств и жанровых взаимодействий во французской опере, оратории и кантате XX столетия // Современные аспекты художественного синтеза в музыкальном искусстве. Ростов н/Д: Ростовская гос. консерватория, 2009. С. 164–176.

2. Калошина Г. Черты мистерии в религиозно-философских трагедиях Мийо – Клоделя // Проблемы музыкальной науки. 2010. № 1 (6). С. 137–143.

3. Онеггер А. Я – композитор. Л.: Музгиз, 1963. 208 с.

4. Тиба Дз. Методика интертекстуального анализа и музыка Альфреда Шнитке // Альфреду Шнитке посвящается: из сбораний «Шнитке-центра» / Моск. гос. ин-т музыки им. А. Г. Шнитке. М.: Композитор, 2003. Вып. 3. С. 181–187.

5. Цукер А. И рок, и симфония. М.: Композитор, 1993. 304 с.

6. Collaer P. Geschichte der modernen Musik. Stuttgart: Alfred Kroner Verlag, 1963. 542 p.

REFERENCES

1. Kaloshina G. Problemy sinteza iskusstv i zhanrovyykh vzaimodeystviy vo frantsuzskoy opere, oratorii i kantate XX stoletiya [Issues of Synthesis of the Arts and Interactions of Genre in 20th Century French Operas, Oratorios and Cantatas]. *Sovremennye aspekty hudozhestvennogo sinteza v muzykal'nom*

iskusstve [Contemporary Aspects of Artistic Synthesis in the Art of Music]. Rostov-on-Don: Rostov State Conservatory, 2009, pp.164–176.

2. Kaloshina G. Cherty mysterii v religiozno-filosofskikh tragediyakh Miyo – Klodela [Features of Mystery Rites in the



Religious Philosophical Tragedies of Milhaud and Claudel]. *Problemy muzykal'noy nauky* [Music Scholarship], 2010, no. 1 (6), pp. 137–143.

3. Honegger A. *Ya – kompozitor* [Honegger A. I am a Composer]. Leningrad: Muzgiz, 1963. 208 p.

4. Tiba Dz. Metodika intertekstual'nogo analiza i muzyka Al'freda Shnitke [Methodology of Intertextual Analysis and the Music of Alfred Schnittke] *Al'fredu Shnitke posvyashchaetsya: iz*

sobraniiy «Shnitke-tsentra» [Dedicated to Alfred Schnittke: from the Collection of the “Schnittke Centre”]. Moscow State Alfred Schnittke Institute of Music. Moscow: Kompozitor Press, 2003. Issue 3, pp. 181–187.

5. Zucker A. *I rok, i simfonia* [Both Rock Music and the Symphony]. Moscow: Kompozitor Press. 304 p.

6. Collaer P. *Geschichte den modernen Musik*. Stuttgart: Alfred Kroner Verlag, 1963. 542 p.

Разновидности процессов симфонизации во французской опере и оратории XX – начала XXI веков

Статья посвящена классификации процессов симфонизации в театральном-ораториальном наследии композиторов Франции XX – начала XXI вв., где присутствует синтез высшего порядка – *подвижно-варибельная полижанровость* как взаимодействие музыкальных и немзыкальных синтетических жанров. Усиливается роль симфонизации как важнейшего средства художественной целостности. Выделены разновидности: *континуальная и дискретно-континуальная симфонизация* вагнеровского типа в операх и ораториях А. Онеггера, О. Мессиаена; *цепная структурная симфонизация* в монументальных и камерных жанрах Д. Мийо; их со-

единение в полижанровых сочинениях Ф. Пуленка. Новаторской является *интонационно-комбинаторная симфонизация* в сочинениях П. Булеза, С. Нигга, связанных с сериальной техникой композиции. В контексте интертекстуальности формируется *стилевая комбинаторная симфонизация* (в мюзиклах, рок-операх); при синестетическом синтезе – *светоцветовая симфонизация* (в шоу Ж.-М. Жара).

Ключевые слова: французская опера, французская оратория, теория музыкальных жанров, французские композиторы XX века

Varieties of Processes of Symphonization in the French Opera and Oratorio of the 20th and early 21st Centuries

The article is devoted to the classification of the processes of symphonization in the legacy of incidental music for the theater and oratorios by the 20th and early 21st century French composers, which contain a synthesis of the highest order – *movable, variable poly-genre* as an interaction of musical and non-musical genres. The role of symphonization as the most crucial means of artistic integrity is fortified. The following varieties are highlighted: *continual and discreet-continual symphonization* of the Wagnerian type in the operas and oratorios of Arthur Honegger and Olivier Messiaen; *chain-like structural symphonization* in the monumental and chamber genres of Darius

Milhaud; their combination in the poly-genre compositions of Francis Poulenc. The innovative types are presented by the *intonational-combinatorial symphonization* in the compositions of Pierre Boulez and Serge Nigg, connected with serial technique in composition. In the context of intertextuality the *stylistic-combinatorial* type of symphonization is formed (in musicals and rock operas); upon a synesthetic synthesis the *light-color* type of symphonization is formed (as in the shows of Jean-Michel Jarres’).

Keywords: French opera, French oratorio, the theory of musical genres, 20th century French composers

Калошина Галина Евгеньевна

кандидат искусствоведения, и. о. профессора
кафедры истории музыки

E-mail: naukargk@mail.ru

Ростовская государственная консерватория

им. С. В. Рахманинова

Российская Федерация, 344002 Ростов-на Дону

Galina E. Kaloshina

Candidate of Arts (PhD), Acting Professor
at the Music Theory Department

E-mail: naukargk@mail.ru

Rostov State S.V. Rachmaninoff Conservatory

Russian Federation, 344002 Rostov-on-Don



А. А. ДРАГУДАНОВА
Саратовская государственная консерватория (академия)
им. Л. В. Собинова

УДК 785.1

ТРАКТОВКА ОПЕРНОГО ТЕМАТИЗМА В СИМФОНИЧЕСКОМ ЦИКЛЕ С. С. ПРОКОФЬЕВА «ЧЕТЫРЕ ПОРТРЕТА И “РАЗВЯЗКА” ИЗ ОПЕРЫ “ИГРОК”»

Симфонический цикл «Четыре портрета и развязка» был создан Сергеем Сергеевичем Прокофьевым в 1930 году, спустя три года после завершения оперы «Игрок». В качестве вступительного слова к партитуре оркестрового опуса приведён фрагмент из краткой автобиографии композитора, в котором отражён процесс написания сочинения: «Сюита давалась трудно. Консистенция этой оперы родилась из близкого следования музыки за словом. Среди образовавшихся изгибов и закоулков трудно было найти чисто симфоническую линию. В конце концов, я пришёл к заключению, что надо делать не сюиту, а портреты отдельных персонажей. Но и это было непросто, так как характеристики их были разбросаны по всей опере. Я придумал такой метод: расплёл клавиш и, отобрав всё, что касалось данного лица, я в течение порядочного времени обзирал их, и постепенно один эпизод начинал притягиваться к другому, точно капля к капле. Образовались отдельные ступки, которыми уже легче было оперировать. Тем не менее, работа была длинная, прежде чем возникли более или менее стройные портреты Алексея, Бабуленьки, Генерала и Полины. К ним я прибавил пятую часть – “Развязку”, сделав её из двух антрактов. Всю вещь пришлось заново переоркестровать...» [4, с. 187].

Как следует из приведённого высказывания, в процессе создания музыки оркестрового цикла Прокофьев исходил из особого свойства эпизодов оперного текста – их *взаимопротяжения*. Рассредоточенные по партитуре «Игрока» фрагменты, связанные с определённым персонажем, организовывали в рамках симфонического цикла иной порядок чередования эпизодов. Такой приём объединения позволил *многогранно*, и в то же время *концентрированно* представить образ ведущих оперных персонажей – Алексея, Бабуленьку, Генерала, Полину.

Временные рамки каждого из оркестровых портретов значительно меньше хронометража оперного опуса: если «Игрок» в целом звучит более двух часов, то оркестровое сочинение на его основе – приблизительно двадцать четыре минуты (примерная продолжительность части «Алексей» – 4'40", «Бабуленька» – 6', «Генерал» – 3', «Полина» – 6', «Развязка» – 4'40"). Несмотря на столь сжатые размеры «портретов», в

каждом из них задействованы по несколько оперных фрагментов: в частях «Алексей» и «Полина» звучат по 5 тем, «Бабуленька» – 9, «Генерал» – 6.

Соотнесение симфонических «портретов» с музыкальным материалом «Игрока» целесообразно выстроить, исходя из метода, на который наталкивает высказывание Прокофьева, приведённое в начале статьи. Его суть состоит в «сшивании» фрагментов оперы, «расплетённых» Прокофьевым, с целью выяснения закономерностей их объединения в отдельные части оркестрового цикла.

Первая часть («Алексей») обрисовывает *основную коллизию драмы* – конфликтное взаимодействие Алексея и игры. Образ рулетки выполняет в структуре части главенствующую функцию, организуя своими проведениями стройную композицию. Лейтмотив рулетки проводится трижды (в начале, середине и конце части), причём первые два появления предстают в виде контрапункта к теме Алексея (как это происходит и во вступлении к опере). Внутри образовавшейся арки в ц. 4 и в ц. 21–24 звучит мелодия реплик Алексея из 3-й и 1-й картин IV акта (соответственно: «Полина, я вижу ясно» и «Конечно, возьмите эту записку»).

Среди других перенесённых из оперы фрагментов, включённых в музыкальный материал первой части симфонического цикла, – интонации слов Алексея «Где же, где же достать нам эти деньги?» из 1-й картины IV действия (ц. 8); реплики игроков из 2-го антракта IV действия на слова «Двести тысяч выиграл» (ц. 14).

Тем самым функция первой части как начального раздела оркестрового цикла заключена не только в обрисовке портрета Алексея, но и в отражении драматической коллизии, связанной со столкновением с фатумом. Кроме того, в «Алексее» оказался конспективно отражён драматургический рельеф оперы: оба сочинения открываются соединением тем Алексея и рулетки; средние разделы включают материал сольных высказываний героя, а финальные представляют апофеоз лейттемы рулетки.

Подобно первой части, в строении **второй части («Бабуленька»)** присутствуют тематические арки, которые, однако, расположены не столь симметрично. Таких арок в составе части четыре.



Первая из них (ц. 28, 39) основана на реплике героини из II действия «Ну что ж ты, батюшка, встал передо мной?». Вторая (ц. 30, ц. 37) построена на интонациях слов героини из II акта «Вы всё тут решили: бабка ноги протянула и вам наследство оставила». Третья (ц. 40–41, ц. 48) основана на лейттеме, определяемой исследователями музыки «Игрока» как «тема России». В опере она звучит в качестве оркестрового сопровождения к ариозо Алексея «Я даже не знаю, что на свете делается» (I действие); к репликам Бабуленьки «А ты, Прасковья, бросай-ка всё и поезжай со мной!» и «Теперь поеду церковь строить» (III действие), а также к словам Алексея «Уехала в Москву старушка...» (1-я картина IV действия). Четвёртая арка образуется во второй части цикла благодаря повтору фрагмента оркестрового сопровождения из диалога Бабуленьки с Полиной о князе Нильском (со слов «Я думала, не поймёт» – ц. 38 и ц. 45–46).

Среди других фрагментов, перенесённых из оперы, в состав второго «портрета» помещены:

- интонация возгласа Бабуленьки «Алексей Иванович!» (ц. 27);
- её реплика «Поклониться, что ли, не умеешь?» (ц. 29);
- мелодия слов героини «Лежала, лежала, лечили, лечили» (ц. 32);
- интонации реплики Бабуленьки «Я всё здесь хочу рассмотреть» (ц. 33);
- тема из оркестрового сопровождения реплики Бабуленьки «Хороша ты очень» (ц. 43–44).

Последовательность воплощения в цикле частей «Генерал» – «Бабуленька» позволяет наиболее рельефно обрисовать портреты данных героев, исходя именно из их сопоставления. Темы-характеристики Бабуленьки, широкие по мелодическому дыханию и песенному происхождению, контрастируют с инструментальным началом, заложенным в многократно повторяемом лейтмотиве Генерала в **Третьей части**. Пятикратное повторение темы героя (в ц. 50, 53 – в контрапункте с интонациями реплики Бабуленьки «Алексей Иванович!», 55; 64–66, 69) становится главным фактором «притягивания» и «связывания между собой» остальных перенесённых из оперы тематических фрагментов.

Ко второй тематической арке части относятся фрагменты из ц. 54, ц. 56 и ц. 61 партитуры, которые воспроизводят реплику Бабуленьки из II действия «А денег я тебе не дам!».

В состав третьей части оркестрового цикла входят и такие фрагменты, как мелодия реплики Генерала из III акта «Алексей Иванович, спасите нас, спасите, милый!» (ц. 51); фрагмент оркестрового сопровождения двух немых сцен между Генералом и Маркизом из I действия (ц. 52); мелодия реплики Маркиза из III действия «Помилуйте, вы берётесь быть руководителем этой бедной старухи...» (ц. 57–60).

Таким образом, музыкальный материал третьей части содержит помимо тем, обрисовывающих Генерала, и характеристики двух других участников действия: Бабуленьки и Маркиза, оркестровый «портрет» которого остался как бы за рамками симфонического цикла.

Четвёртая часть («Полина»). Тематизм, персонифицирующий героиню, заимствован из её диалогических сцен с Алексеем из IV акта. Структуру части организуют четыре интонационные арки. Первая из них (ц. 70–72 и ц. 84) основана на материале оркестрового вступления к 1-й картине IV действия оперы и обрамляет своими проведениями всю композицию целого. Вторая образуется вследствие двукратного проведения рельефной темы, интонационный состав которой близок к лирическим темам, характеризовавшим Бабуленьку (ц. 73, т. 1–3 и ц. 75). Третий тематический повтор (ц. 74, 77, 85) содержит в себе мелодию реплики Полины «Тебе, быть может, теперь уж жалко?» (из 3-й картины IV акта). Четвёртая интонационная арка (ц. 76 и 81–82) образуется от двукратного проведения темы реплик Полины («О, это был не тот человек прежде») и Алексея («Двадцать раз подряд вышла красная!») из 1-й и 3-й картин IV действия.

Среди других оперных эпизодов, вошедших в состав четвёртой части, следует отметить фрагмент диалога Полины с Алексеем (ц. 78–79), взятый из 1-й картины IV действия на слова: «Что же, разве ты сам хочешь...».

Четвёртая часть по логике сочетания музыкальных фрагментов оперы схожа со второй. Подобно тому, как второй портрет («Бабуленька») включает в себя, в основном, материал второго акта, четвёртый («Полина») строится на тематизме только финального действия оперы.

Пятая часть («Развязка»). Название финального номера цикла точно отражает события последнего действия оперы. О тематическом содержании пятой части уже упоминалось в связи с высказыванием Прокофьева. Составлена финальная часть цикла из музыки двух антрактов последнего действия. Первый из них в опере представляет собой чисто оркестровый фрагмент, в то время как второй воплощён в виде развёрнутой оркестрово-хоровой сцены. В связи с этим композиционный строй «Развязки» логично делится на две части, границей между которыми становится двойная тактовая черта после ц. 99.

Драматургическая функция пятой части перекликается с заключительным действием оперы – эти разделы симфонического опуса и оперы представляют собой кульминационные точки всего развития. Возможно, этот факт и обусловил решение композитора вынести данный музыкальный материал в опере – в два антракта, а в «Портретах» – в отдельную, пятую часть.

Итак, обзор частей оркестрового цикла выявил множественность оперных фрагментов, задействованных в «Портретах». В условиях столь фрагментарной структуры оркестрового произведения важно обозначить *факторы, определяющие единство тематизма оркестрового цикла*. Таких факторов, стимулирующих композиционную и драматургическую целостность, в партитуре несколько. Среди них – связующий материал, скрепляющий заимствованные из оперы фрагменты; присутствие в «именных» частях тематизма других персонажей; действенность лейтмотива рулетки, объединяющего всю композицию в стройную форму.

Судя по приведённому высказыванию Прокофьева, процесс монтажа разрозненных оперных фрагментов в единую линию развития совершался будто изнутри самого материала, под действием особых, внешне ничем не контролируемых процессов самодвижения. Взаимопритяжение отдельных эпизодов «Игрока» организовало практически всю музыкальную ткань «Четырёх портретов». Редкими исключениями стали случаи, когда перенесённые оперные фрагменты скреплялись композитором с помощью *специально сочинённых эпизодов* (в первой части они расположены в ц. 9–13, 17–20, 25; во второй – в ц. 34–36, 42, 47; в третьей – в ц. 62–63 и 67–68; в четвёртой – в ц. 80 и 83). Функция подобных связей сводится, помимо объединения оперных фрагментов, к разряжению в них экспрессивного динамического тонуса, а также к нейтрализации коллажного метода сцепления заимствованных «кадров» из оперы. В связи с тем, что музыкальный материал эпизодов-связок либо продолжает линию развития предыдущего фрагмента, либо предвещает наступление следующего, образуется единая линия сквозного развития.

Наряду с подобного рода связками, портретная замкнутость разделов оркестрового опуса преодолевается и благодаря *введению тематизма других персонажей в «именные» части цикла*. Такой приём свидетельствует о представлении в сюите каждого героя не только обособленно, но и во взаимосвязи с другими участниками коллизии, что обусловлено ведущей ролью диалогов в романе Ф. Достоевского.

Важным скрепляющим элементом в структуре цикла является ритм рулетки, на основе которого построены крайние разделы сочинения. Тем самым в оркестровом опусе фиксируются обрамляющие стадии драматургического рельефа оперы (ведь начальный фрагмент первой части «Портретов» соответствует музыкальному материалу оркестрового вступления к I действию оперы, а на общность тематизма «Развязки» и финального акта оперы указывал сам композитор в вышеприведённой цитате). Вихревое движение темы рулетки в виде кратких ритмических мотивов проникает и в каждую из трёх центральных частей цикла, тем самым символизируя властный образ, под гнётом которого находился каждый из персонажей

оперы. Во второй части ритм темы рулетки появляется в сопровождающих голосах ц. 28 и 39 на очертах мелодии реплики Бабуленьки «Ну, что ж ты, батюшка, встал передо мной?»; следующее его проведение наблюдается в связующем фрагменте этой части (т. 4–5 ц. 31).

В третьей части ритм рулетки сопровождается материалом реплики Генерала «Алексей Иванович, спасите нас, милый», тем самым «озвучивая» мысль о том, что игра – единственный способ добыть деньги. Проведение ритма рулетки в разделе ц. 57–60 (где проходят интонации реплики Генерала «Помилуйте, ведь вы берётесь быть руководителем этой бедной старухи...») также соотносится с игрой (в опере этот тематизм уже напрямую подготавливает сцену игры Бабуленьки). В четвёртой части ритм темы рулетки (ц. 82) появляется во фрагменте, связанном с репликой Алексея «Двадцать раз подряд вышла красная».

Таким образом, важными скрепляющими факторами в цикле выступают связующие фрагменты, сквозная роль тематизма рулетки и наличие интонационных арок. Отметим ещё один фактор – *тембровую персонификацию*. Она заключается, как и в опере, в закреплении определённых инструментов оркестра за конкретными образами. Тем самым «оркестровые тембры ... становятся актёрами, “внутренними голосами” героев» [7, с. 187]. Наиболее отчётливая связь в цикле образуется между образом Бабуленьки и тембрами духовых инструментов (флейт, флейт-пикколо, медных), посредством которых в «Портретах» воспроизводятся темы, характеризовавшие героиню в опере. Это явление наглядно представлено в оркестровке второй части. Так, в самом её начале (ц. 27) мелодия возгласа Бабуленьки: «Алексей Иванович!» звучит у трубы с дублировкой у флейт; в ц. 28 скрипки и труба исполняют интонации реплики «Ну что ж ты, батюшка, встал передо мной?»; в ц. 29 мелодия слов Бабуленьки «Поклониться, что ли, не умеешь?..» звучит у трубы с сурдиной; в ц. 30 интонации её реплики «Вы всё тут решили...» исполняют флейта, гобой и кларнет.

Как уже упоминалось, характеристика этой героини присутствует и в третьей части («Генерал», ц. 53): звучащая в ней мелодия возгласа «Алексей Иванович!» образует арку с началом предыдущей части («Бабуленька», ц. 27). В обоих случаях образ героини персонифицирован звучанием труб с сурдинами, а в следующем разделе третьей части проводится материал другой реплики Бабуленьки, также имеющий лейтмотивное значение: мелодия слов «А денег я тебе не дам» звучит у тромбонов. В связи с разворачивающимися событиями образ начинает сопрягаться с возможностью достать деньги. Это отражено в инструментовке перенесённых из оперы вокальных фрагментов, в которых персонажи упоминают о деньгах. Такие эпизоды звучат у духовых



инструментов (в первой части (ц. 8) реплика Алексея «Где же, где же взять нам эти деньги» оркестрована медными духовыми (труба и валторна); это нисходящее поступенное движение встречается и в ц. 14 (у флейт и флейт-пикколо) – звучащий там тематизм напоминает последние слова Алексея («Двадцать раз подряд вышла красная»).

Показательно, что духовые озвучивают только те фрагменты, которые в опере были связаны с характеристикой старости, важности героини. Когда же речь не идёт о деньгах или о власти Бабуленьки над кем-либо, темы ведутся скрипками – как в ц. 32–33, где мелодии реплик героини: «Лежала, лежала, лечили, лечили» и «Я всё здесь хочу рассмотреть» поручены скрипкам на струне G (в первом случае в дублировке с флейтой).

Итак, в проекции портретов на тематизм симфонического цикла значимы не только темы, сопряжённые с этими персонажами, но и их тембровые характеристики – как заимствованные из оперы, так и сформированные в условиях оркестрового цикла.

В отличие от ранее созданных Прокофьевым оркестровых опусов на материале его музыкально-театральных произведений (Сюита из балета «Шут» и Сюита из оперы «Любовь к трём апельсинам»), в «Четырёх портретах и развязке» черты сюиты выражены не столь явственно. Вызвано это, прежде всего, концепцией цикла, ориентированной на процесс смыслообразования, определяемый трагедией личности, подавляемой фатумом – страстью к игре. Действительно, разделы этого цикла представляют собой не просто чередование отдельных номеров, в их последовании отражён «путь к неминуемой развязке». Такая значимость центростремительной направленности к финалу придаёт рассматриваемому оркестровому опусу черты целостности. Этим определяются *композиционные и драматургические особенности цикла*, в том числе соответствие его структуры четырёхчастному симфоническому циклу с кодой, выделенной в отдельную, пятую часть. При такой трактовке сочинения первая часть («Алексей») экспонирует главный конфликт, сталкивая лейтмотивы Алексея и рулетки; вторая («Бабуленька»), благодаря распевным интонациям, характеризующим героиню, выступает в качестве лирического центра;

третья («Генерал»), ввиду характерности тематизма, играет роль скерцо. Четвёртая часть («Полина») воплощает конфликт между Полиной и Алексеем. Пятая часть («Развязка») становится кодой, которая фиксирует апофеоз рулетки и катастрофу главного героя оперы. Если в первой части эти образы представлены «на равных», то в финале один из них (рулетка) вытесняет другой (Алексея).

Таким образом, в рассматриваемом оркестровом сочинении сохранена основная концепция оперы, экспрессивный симфонический тонус её развёртывания, но при этом изменена компоновка музыкального материала – она вполне самостоятельна, не заимствована из оперы. Логика *симфонического развития* заключается, тем самым, во-первых, в концентрированном охвате материала оперы в условиях компактного симфонического произведения; во-вторых, в самом типе отношения между собой переносимых из оперы фрагментов (метод сквозного развёртывания); в-третьих, в архитектонике частей, избыточной тематическими арками, опора на которые придаёт форме целого особую стройность.

Так как в пределах симфонического опуса материал предстаёт в более сжатом виде, образуется особое восприятие нового музыкального произведения, при котором начинает преобладать взгляд не по ходу развёртывания фабулы, а как бы «сверху», от неких общих координат; прежде всего – парадигмы игры как фатума.

Итак, «Четыре портрета и развязка» не представляют собой обычное последовательное переложение материала оперы в рамки симфонического цикла. Изменён сам ракурс представления фрагментов оперы. Если в сценическом опусе развитие музыкальной ткани исходит из следования событий согласно тексту романа, то в оркестровом цикле этот ракурс сконцентрирован на портретах основных персонажей оперы. В результате музыкальные фрагменты симфонического цикла заимствованы из оперы, но их последование и компоновка полностью изменены. Тем самым, в оркестровом опусе происходит своего рода реформатирование исходного оперного тематизма при сохранении сути драмы, развёртывающейся в романе Достоевского и опере Прокофьева.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асланьян М. Некоторые наблюдения над вокальным стилем оперы С. Прокофьева «Игрок» // Проблемы музыкальной науки. М., 1989. Вып. 7. С. 142–157.

2. Блок В. Метод творческой работы С. Прокофьева: исследование. М.: Музыка, 1979. 143 с.

3. Мнацаканова Е. Несколько заметок об опере С. Прокофьева «Игрок» // Музыка и современность. М., 1965. Вып. 3. С. 122–144.

4. Прокофьев С. Автобиография // Прокофьев С. С. Материалы. Документы. Воспоминания. М., 1961. С. 13–196.

5. Прокофьев С. Ещё об опере «Игрок» // Там же. С. 205–206.

6. Черкашина М. «Игрок» С. С. Прокофьева // Из истории русской и советской музыки. М., 1976. Вып. 2. С. 274–311.

7. Ярустовский Б. «Игрок»: трагедия-сатира // Ярустовский Б. Избранное. М., 1989. С. 160–194.

REFERENCES

1. Aslan'yan M. Nekotorye nablyudeniya nad vokal'nym stilem opery S. Prokof'eva "Igrok" [Some Observations Concerning the Vocal Style of S. Prokofiev's Opera "The Gambler"]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Problems of Music Science]. Issue 7. Moscow, 1989, pp. 142–157.
2. Blok V. *Metod tvorcheskoy raboty S. Prokof'eva: issledovanie* [Prokofiev's Method of Creativity: A Research Work]. Moscow: Muzyka Press, 1979. 143 p.
3. Mnatsakanova E. Neskol'ko zametok ob opere S. Prokof'eva "Igrok" [Some Notes on Prokofiev's Opera "The Gambler"]. *Muzyka i sovremennost'* [Music and Modernity]. Issue 3. Moscow, 1965, pp. 122–144.
4. Prokof'ev S. Avtobiografiya [Autobiography]. *Materialy. Dokumenty. Vospominaniya* [S. S. Prokofiev. Materials. Documents. Memories]. Moscow, 1961, pp. 13–196.
5. Prokof'ev S. Eshche ob opere "Igrok" [Additional Information on the Opera "The Gambler"]. *Ibid.*, pp. 205–206.
6. Cherkashina M. «Igrok» S. S. Prokof'eva [S. S. Prokofiev's "The Gambler"]. *Iz istorii russkoy i sovetskoy muzyki* [From the History of Russian and Soviet Music]. Issue 2. Moscow, 1976, pp. 274–311.
7. Yarustovskiy B. «Igrok»: tragediya-satira ["The Gambler": Tragedy, Satire]. *Yarustovskiy B. Izbrannoe* [Favorites]. Moscow, 1989, pp. 160–194.

**Трактовка оперного тематизма в симфоническом цикле
С. С. Прокофьева «Четыре портрета и "Развязка" из оперы "Игрок"»**

В статье рассматривается оркестровый цикл С. С. Прокофьева «Четыре портрета и развязка из оперы "Игрок"», где композитор показывает метод работы с темами из ранее написанного сочинения. Прокофьев в авторском предисловии к партитуре симфонического опуса комментирует свой метод, основанный на предварительном «расшивании» исходного нотного текста и его систематизации по принадлежности персонажам оперы. В статье выявляются композиционно-драматургические особенности произведения, проводится дифференциация тематизма по фрагментам, заимствованным из исходного текста, а также анализируются

особенности их компоновки. Обнаруживаются факторы, определяющие целостность музыкального материала и структуры произведения. В выводах обосновываются концепция оркестрового сочинения, стадии процесса смыслообразования, черты четырёхчастного симфонического цикла с кодой. «Портреты» трактуются как самостоятельное, завершённое, цельное произведение, не теряющее своей ценности и вне соотношения с оперой, выполняющей функцию первоисточника.

Ключевые слова: творчество С. Прокофьева, симфонический цикл

**Interpretation of Operatic Thematicism in Sergei Prokofiev's Orchestral
Cycle "Four Portraits and 'Denouement' from the Opera 'The Gambler'"**

The article examines Sergei Prokofiev's orchestral cycle "Four Portraits and Denouement from the Opera 'The Gambler'," where the composer demonstrates the method of work with themes from his previously written composition. In Prokofiev's preface to the score of his orchestral oeuvre, the composer provides comments to his method, based on a preliminary "expansion" of the initial musical text and its systematization according to the attribution of the individual themes to the characters of the opera. The article demonstrates the work compositional dramaturgical peculiarities, brings in the differentiation of the themes according to the fragments derived from the initial musical score, and also analyzes the particular

features of their arrangement. During the process of studying the music, factors are revealed determining the integrity of the musical material and the structure of the composition. The conclusions substantiate the conception of the orchestral composition, the stages of the process of meaning-generation and features of the four-movement orchestral cycle with a coda. The "Portraits" are interpreted as an independent, completed, purposeful composition, not losing its value when not being correlated with the opera that carries out the function of the source.

Keywords: Sergei Prokofiev's musical legacy, orchestral cycle

Драгуданова Александра Александровна
соискатель кафедры истории музыки
E-mail: aleks-89_89@mail.ru
Саратовская государственная консерватория
им. Л. В. Собинова
Российская Федерация, 410012 г. Саратов

Alexandra A. Dragudanova
Post-graduate student at the Music History Department
E-mail: aleks-89_89@mail.ru
Saratov State L.V. Sobinov Conservatory
Russian Federation, 410012 Saratov



О. А. УРВАНЦЕВА

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

УДК 781.22

ОБРАЗНО-СТИЛЕВАЯ СЕМАНТИКА ЛАДА В МУЗЫКЕ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ XIX–XXI вв.

Лад в музыке XIX–XXI веков становится одним из главных средств воплощения содержания произведения, ярким выразителем его образно-смыслового наполнения, концепции и подтекста. В музыковедении выдвижение выразительных и конструктивных возможностей лада на первый план объясняется разными причинами: возрождением звуковысотной организации модального типа (Н. Гуляницкая, Л. Дьячкова, Ю. Холопов); формированием национальных композиторских школ (Ю. Кон, Е. Трёмбовельский, Ю. Холопов, Л. Шабалина, А. Юсфин); поисками новых средств выразительности и конструктивным потенциалом ладовых систем, связанных с пересмотром системы тонально-гармонической (Т. Бершадская, В. Бобровский, А. Должанский, Ц. Когоутек, Ю. Кудряшов, С. Оськина, С. Сигитов, М. Скорик, Н. Юденич). Такое внимание свидетельствует об актуальности исследования возможностей лада.

В творчестве композиторов XIX–XXI столетий лад является носителем нескольких функций: показателем стиля автора или стилиевой специфики образа, одним из конструктивных факторов произведения. Кроме того, поскольку лад играет главную роль в контрасте интонационных сфер, он является средством раскрытия образно-смысловой стороны сочинения и его драматургии.

Стилевая специфика лада может проявляться в нескольких планах: как стиль нашего времени с присущими ему типами звуковысотной организации, знак принадлежности к определённой национальной школе, компонент музыкального языка той эпохи, о которой повествуется в произведении, выражение стилиевой индивидуальности композитора и, наконец, «определитель» жанрового стиля сочинения.

Особенность использования лада на иерархически наиболее высоком – историко-стилевом – уровне определяется по доминирующей тенденции в творчестве композитора – склонности к использованию высотной системы тонального или модального типа, предпочтению диатонических либо хроматических высотных структур. Согласно справедливому суждению Е. Б. Трёмбовельского, в XX столетии «рядом с традиционной гармонической системой образовались многие новые системы, существующие автономно или во взаимосплетениях друг с другом. И

именно современная музыка отличается дестабилизацией ладовых (тональных и модальных) отношений, более двух веков олицетворявших казавшийся абсолютным художественно-эстетический идеал» [5, с. 27].

Национальная специфика сочинения также раскрывается с помощью особенностей трактовки лада. Применительно к русской музыке ценные наблюдения сделаны в работах Л. К. Шабалиной (о творчестве Бородина), Е. Б. Трёмбовельского (о Мусоргском), Ю. Н. Холопова (о ладовой системе русского церковно-певческого искусства) и др. Помимо модальной трактовки тональности (в результате смешения признаков обеих систем) для русской музыки с исторической тематикой весьма характерно использование попевочной структуры и способов фактурного изложения, типичных для фольклорных источников и для православных песнопений. Могут быть использованы мелодические формулы, близкие по строению попевам малого знаменного распева, псалмодирование, подголосочный способ изложения материала.

Вместе с тем для достижения специфического эффекта «погружения» в инонациональную звуковую среду русские композиторы используют характерные ладовые структуры. Речь идёт об испанской или восточной теме в русской музыке (например, в творчестве Н. Сидельникова «Романсеро о любви и смерти», «Сычуаньские элегии»).

В произведениях, «отсылающих» к определённой эпохе, композиторы часто показывают образы через ладовую систему, присущую данному историческому периоду. Так же можно охарактеризовать жанровый стиль, для «описания» которого применяется особая ладовая структура. Например, церковная музыка часто опознаётся благодаря хоральной фактуре и «церковной тональности» (термин Н. Гуляницкой), образы народного происхождения – благодаря подголосочной фактуре и диатоническим формам ладов.

Показателем индивидуального стиля композитора лад может выступать даже в том случае, если тот не создаёт «именных» ладовых образований. Авторский стиль тогда определяется по предпочтениям композитора: какую ладовую систему он избирает, в какой степени наследует традиции той или иной школы, насколько они подвержены изменениям и пре-

образованиям, как часто автор «закрепляет» лады за определёнными образами.

Использование лада для характеристики образов, а следовательно, его участие в драматургии произведения, не является открытием XX века. В XIX столетии композиторы осознавали выразительные возможности натурально-мелодических ладов для обновления и обогащения музыкального языка. В сочинениях русских композиторов смешивались два типа звуковысотных систем – натуральные лады и мажоро-минорная тональная организация. Натуральные лады «вписывались» в тональность благодаря их подчинению нормам и функциональным отношениям классико-романтической гармонии, которая подразумевает октавную трактовку ладов, использование трезвучных вертикалей в качестве базовых структур. Вместе с тем использование натуральных ладов трансформировало и тональную систему, в которой стали нарастать явления переменности благодаря тоникальной трактовке звуков, становящихся местными опорами, а также благодаря внедрению специфических ступеней натуральных ладов в мажоро-минорный звукоряд. Как результат взаимодействия двух систем появились нестандартные последования аккордов, часто находящихся в секундовых и терцовых интервальных отношениях, что усилило значение мелодических связей между созвучиями. В свою очередь, введение натуральных ладов привело к ослаблению вводнотоновых связей и уменьшению роли доминантности в создании гармонических оборотов.

Такой тип взаимодействия натурально-мелодических ладов и тональной системы обнаруживается в сочинениях композиторов не только XIX (Н. А. Римский-Корсаков, М. А. Балакирев, М. П. Мусоргский, А. К. Лядов), но и XX века (С. С. Прокофьев в сборнике «Русские народные песни») [3, с. 101–111]. Наряду с традиционными терцовыми вертикалями в произведениях Бородина появляются созвучия трихордной структуры, вписанные в кварту или квинту. В музыке Мусоргского, помимо этого, вводятся имитирующие колокольный звон созвучия с тритоном и ослабляющие тяготение тонального центра. Как следствие, усиливается красочная, фоническая сторона гармоний в ущерб функциональной и тональной определённости. Благодаря яркой характерности и выразительности подобных звучностей, они приобретают особую роль в драматургии сочинений. Внедряясь в тональную среду как чуждый ладовый элемент, они становятся катализаторами действия, включаясь в процесс драматургического развития. Примером может служить 2-я картина Пролога из оперы «Борис Годунов» Мусоргского.

В творчестве Мусоргского оформилась ещё одна тенденция, получившая развитие в XX–XXI веках. Часто персонажи, действующие в сочинении, быва-

ют представлены интонационным комплексом, наделённым чертами определённого жанра, указывающего на характер, доминирующую черту, природу персонажа (обобщение через жанр). В состав такой жанровой характеристики входит в качестве непременного компонента ладовая составляющая. Не случайно исследователь творчества М. П. Мусоргского Е. Б. Трёмбовельский отмечает: «Любой материал свободно привлекался по мере художественной необходимости, которая предопределялась, в частности, стремлением индивидуализировать речь персонажей сообразно сценической ситуации» [5, с. 26].

Одной из наиболее востребованных в русской музыке явилась тема противостояния царской власти и народа, получившая эталонное воплощение в сочинениях Мусоргского. «Борис Годунов» стал моделью, в которой оформились основные образы, раскрывающие данную тему в определённом жанровом воплощении. Среди них – тема народного плача (Пролог, 1-я картина, хор народа на словах «Отец наш, кормилец») с раскачивающимся рисунком мелодии от верхнего остинатного звука с постепенным расширением интервалов в натуральном ладу. Тема колокольного звона (Пролог, 2-я картина – чередование диссонансирующих гармоний – обращений малого мажорного септаккорда в тритоновом соотношении, суммарный звукоряд которых образует уменьшённый лад 2:1, выводящий за пределы тональности). Ещё одна тема – молитвенное песнопение (I действие, 1-я картина, хор монахов за сценой «Боже, крепкий, правый») – воспроизводит «церковную тональность» (параллельную переменность натурального мажора и гармонического минора).

Охарактеризуем перечисленные жанровые прототипы более подробно. Народно-песенные, фольклорные истоки обнаруживаются через смешанную тонально-модальную систему с использованием переменности опор, со специфическими ступенями диатонических ладов и реализуются в подголосочной фактуре (часто с унисонными запевами или окончаниями), с преобладанием мелодических связей между созвучиями. Мелодия может дублироваться в какой-либо интервал или созвучие (с опорой на чистую квинту).

Интонационный комплекс плача включает в себя нисходящее движение мелодии от вершины-источника в разных вариантах: а) скольжение по секундам; б) раскачивание мелодии с постепенным расширением интервалов от секунды до тритона и верхним остинатным звуком (прообраз – плач народа из «Бориса Годунова»); в) большой нисходящий скачок. В ладовом отношении – применяется тонально-модальная система с тоникальной функцией верхнего остинатного звука и хроматизацией звукоряда. С точки зрения фактуры оборот представляет собой остинатную мелодическую фигуру на фоне педалей (звуков, интервалов или созвучий).



Колокольный звон в трактовке Мусоргского воспроизводит обертоновую шкалу звуков, надстраивающуюся над основным тоном, и как обязательную составляющую включает тритон в сочетании с секундами. Звучание колоколов по горизонтали «изображается» в виде трезвона, то есть раскочки интервалов от верхнего остинатного тона с постепенным расширением диапазона. Часто интонационно оно переключается с одним из вариантов интонационного комплекса плача. В ладовом отношении это оформляется в модальной звуковысотной системе с тоном-педалью, с меняющимися созвучиями в верхнем слое фактуры (иногда в уменьшённом ладу или смешанном типе организации с участием диатонической и симметричной форм модальности). Начальный комплекс получает фактурное развитие.

Церковно-православные истоки, как правило, опознаются по хоральной фактуре, мелодическим попевкам, родственным знаменным мелодиям, и церковной тональности. Фанфарные, славильные мотивы часто выполняются в тональной системе. Мелодия движется по аккордовым звукам на фоне педальных созвучий.

Каждый из интонационных комплексов связывается с определённой образной сферой. Народ, как правило, ассоциируется с песенными, плачевыми интонациями. Колокольный звон может иметь различное истолкование: набат или праздничный трезвон, а также может символизировать разгул стихийной народной силы. Церковные интонации связываются с темами храма, покаяния, духовного предостояния. Фанфарные же интонации характеризуют царскую власть, вносят ладовый и интонационный контраст в звуковую среду.

Следовательно, интонационные комплексы, характеризующие те или иные образы, включают в свой состав устойчивые жанровые, звуковысотные, фактурные характеристики. Начатая Мусоргским традиция возрождается и продолжается во многих современных произведениях на историческую тему. Типичные жанровые прототипы, связанные с соответствующими образами (действующими лицами исторической драмы), мигрируют в истории русской музыки, получая индивидуальное, вариантное воплощение. К их числу относятся: 1) народно-песенные, фольклорные истоки; 2) плачевые интонации; 3) колокольный звон; 4) церковное пение; 5) сигнальные, фанфарные, славильные мотивы. Каждый из перечисленных жанровых истоков, связанных с определёнными образами, представлен своим, присущим ему типом ладовой организации¹.

В XIX веке, таким образом, сформировался, а позднее развился один из путей вовлечения лада в процесс общего драматургического развития². Лад может выступать в качестве «определятеля» образно-смыслового начала в произведении. Часто

именно с помощью лада устанавливаются различия между контрастными оппозициями: своё – чужое (национально окрашенное – инационально ориентированное звучание); человеческое – нечеловеческое; добро – зло; небесное – земное; церковное – светское; самодержавное – народное; толпа и художник и т. д. Как правило, позитивное начало ассоциируется с привычными для человека характеристиками, среди которых типичными являются диатоническая тональная или модальная система, консонантные созвучия, чётко очерченные функциональные связи (гармонические или мелодические), удобный для интонирования средний регистр, привычные формы ладовой организации. Напротив, негативные образы характеризуются с помощью средств, продуцирующих напряжённость и неустойчивость. Среди них ладовые системы со слабо выраженной централизацией, симметричные лады с опорами, образующими уменьшённые созвучия, обильная хроматика, разорванность функциональных связей (например, в романсе Д. Шостаковича «Поэт и Царь» на ст. М. Цветаевой).

Ладовое развитие, при условии органической связи с интонационной и образной структурой сочинения, становится составной частью общего драматургического развития. Можно сослаться на идеи Б. Асафьева о становлении лада: «Лад всегда познаётся как становление, потому он испытывается во всех музыкальных произведениях наблюдаемой эпохи, а его обобщение даётся в наиболее характерных действующих её интонациях» [1, с. 229–230]. Создание контрастных интонационно-ладовых сфер намечает потенциальную возможность для выявления драматического столкновения образов. Ладовое развитие становится звуковым эквивалентом образной драматургии.

В таких условиях ладовая драматургия выполняет разьясняющую функцию. Экспонирование образов осуществляется с помощью закреплённых за ними ладов, а взаимодействие образов приводит к изменению лада (структуры звукоряда, центра, фонизма, замены консонирующего опорного созвучия на диссонансирующее и т. д.). Способы взаимодействия ладов могут быть самыми разнообразными: они даются в последовательном или одновременном звучании, синтезе; в результате «столкновения» образов возможно появление нового ладового образования или поглощение одного лада другим. На существование ладов без центра впервые указал Ю. Н. Тюлин: если для «стандартизированного мажора и минора» характерно «стремление от ладовой периферии к ладовому центру, иначе говоря – централизация лада», то «в эпоху поздней романтики возник обратный процесс децентрализации лада – автономизации ладовой периферии и стремления от центра к периферии...» (цит. по: [4, с. 103]). Сообразуясь с драматургическими и композицион-

ными функциями лада, композитор может менять как структуру, так и опоры ладов, не согласовывая тональность начала и окончания произведения. Подтверждением служит тезис Т. Бершадской: «Би-тональная структура может также возникнуть путём интеграции элементов, относящихся к темам из разных разделов сочинения» [2, с. 154].

Благодаря жанровой и интонационной конкретизации образа в процесс развития вовлекаются ладовые структуры, взаимодействуя и преобразуясь, становясь активными или оставаясь пассивными.

Примерами такого подхода могут служить хоровые произведения Р. Щедрина («Казнь Пугачёва»), Ю. Потеенко («Зодчие»), С. Сиротина («Смерть Ивана Грозного»). Названные сочинения объединяют сходные характеристики: жанр хоровой поэмы на мифологический или исторический сюжет с близкой тематикой – оппозиция власти и народа.

Хоровая поэма Р. Щедрина «Казнь Пугачёва» (1981) на прозаический текст А. Пушкина (из «Истории Пугачёва», 1834) воспринимается как театральная постановка исторической хроники³, где мизансцены представляют собой поэтапный разворот событий. Каждый раздел решён в своём жанровом ключе. Крайние части – провозглашение казни (фанфары) в хроматической тональности, с диссонирующими вертикалями полимелодической природы, с линейной логикой соединения созвучий (движение от унисона с последующим противодвижением-расширением крайнего двухголосия) в хоральной фактуре. Во втором разделе, посвящённом описанию места событий, использованы колокольный звон (тетрахорд, вписанный в тритон) и речитация-комментарий также с опорой на тритоновые перестановки мелодической линии (напоминает каркас уменьшённого лада 1:2 с участием хроматических звуков).

Третий раздел имеет трёхчастную репризную структуру с контрастной серединой (народная толпа с криком «Везут!»). Крайние части раздела построены на остиноматном проведении многослойного интонационного комплекса, который разворачивается на фоне педального созвучия *h-c-gis*, являющегося функциональным неустоем относительно центра *a moll*. В середине (описание Пугачёва) применяются плачевые интонации (нисходящее движение мелодии в каждой фразе и противостоящий им подъём каждой следующей фразы поступенно вверх, что создаёт эффект «единовременного контраста»). Диссонирующие вертикали полимелодического происхождения подчиняются общему мелодическому потоку (в хоральной фактуре). В эпизоде прощания Пугачёва воспроизводится жанровый стиль церковной музыки в хоральной фактуре, с типичной для неё церковной тональностью.

Смене событий в хоровой поэме Р. Щедрина соответствует смена жанров: начальные фанфары и последующее описание толпы решены средствами хроматической тональности при активизации мелодического начала в построении как вертикалей, так и связей между созвучиями; колокольный звон представлен диссонантной интерваликой тритона и полутона, вписанных в минорное трезвучие (но при этом опорные звуки образуют высотную структуру второго плана – уменьшённый лад 1:2); прощание Пугачёва решено в жанре православного песнопения с использованием параллельно-переменного лада.

В хоровой поэме С. Сиротина «Смерть Ивана Грозного» (2006) на текст Д. Самойлова (1957) также рассматривается тема противостояния царской власти и народа. Жанровые и интонационные прототипы, характеризующие основные образы, избраны композитором в соответствии с национальными традициями.

Другим примером индивидуального претворения идей, открытых Мусоргским, является хоровая поэма Ю. Потеенко «Зодчие» (2011) на текст Дм. Кедрина (1938), где присутствует зависимость между образной структурой произведения и его ладовым рельефом. Создаётся многослойное и многоуровневое взаимодействие жанров и стилей, в музыкальном воплощении которого ладовая драматургия играет ведущую роль.

В сочинении содержатся две темы: отношения Царя и народа (зодчие – часть народа), отношения власти и Художника. Столкновение власти (Царь) и народа (Художник) приводит к трагической коллизии – гибели Художника, создавшего творения нетленной красоты.

Композитором в хоре представлены пять различных сфер. Первый образ – сказание – в основе имеет повествовательный жанровый прототип с набором типовых средств: мелодические формулы небольшого объёма с речитацией, фактурное решение (унисонное изложение материала с последующим включением подголосков, педалей), выбор мужских голосов, смешанный тип звуковысотной организации (тонально-модальная система).

Второй образ характеризует мотив «царской милости» (псалмотон *e* с интервальной раскачкой от секунды до тритона). Сохраняются ритмический рисунок, псалмотон, фактура, смешанная тонально-модальная высотная система начальной темы, но вводится тритон (который в дальнейшем разовьётся в симметричный уменьшённый лад).

Третий образ – Государя – имеет в качестве жанровой характеристики фанфары, мотивы сигнальной природы. Типичные средства: ритмически свободная мелодия, движущаяся по аккордовым



звукам, тональность *Es dur* (шире – бемольная тональная сфера).

Четвёртый образ – зодчих – связан с возвращением народно-песенной и былинной жанровой первоосновы. Для характеристики этого образа использованы: прозаический ритм, мелодизированная фактура (мелодия, дублированная параллельными квинтами или квартсекстаккордами).

Пятый образ представлен темой храма в церковной стилистике. Характеристики этого материала: хоральная фактура, мелодические формулы малого знаменного распева, «церковная» параллельно-переменная тональность (*b-Des-b*).

Для повествования о древних событиях, связанных с фигурой Ивана Грозного, композитор избирает национальную стилистику, что объясняет многие особенности музыкального языка. Среди них – обращение к архаическим слоям музыкальной истории России: интонации церковного пения (малого знаменного распева), песенного и былинного фольклорного прототипа, опора на преимущественно мужской хор (в духе церковных традиций), вариантный метод развития материала, линейность фактуры.

Другое следствие – эпический тон повествования, не допускающий преувеличенно-экспрессивных приёмов изложения материала и его яркой индивидуализации. Автор выступает как комментатор событий, видимых с далёкой исторической перспективы. Отсюда – присущие каждому из слоёв типичные способы ладового и фактурного оформления тем, опора на линейное, мелодическое начало, специфика ладового развития, при котором лад выступает как конструктивный и выразительный компонент музыкального языка.

Индивидуальность автора проявляется в выборе литературной основы, национальной стилистики, в театральности мышления Ю. Потеенко, которая реализуется через конкретизацию образов и способы этой конкретизации: через жанр, ладовую драматургию, драматургический профиль произведения (три обращённые волны с последующим сжатием), ритм событийных и образных смен. Роль гармонии – вторична. Она проявляется как дополнительная фоническая краска в общем модальном контексте. Обобщение осуществляется через жанр, стиль, ладовую драматургию.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Имеются в виду наиболее часто встречающиеся типы связей между жанровой и звуковысотной системами.

² Дебюсси в прелюдии «Шаги на снегу» использовал другой подход: один образ (остинатная мелодическая попевка) меняет свой облик, преображаясь в условиях различного ладового контекста.

³ Показательно, что Б. Тевлин, обратившийся к поэме Щедрина в 1997 году, приблизил исполнение к оперной сцене. Композитор одобрил идею «хорового театра».

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.

2. Бершадская Т. С. Лекции по гармонии. Л.: Музыка, 1978. 200 с.

3. Кон Ю. Г. О двух типах подхода к отражению в гармонии натурально-мелодических ладов // Вопросы анализа современной музыки. Л., 1982. С. 99–127.

4. Кудряшов Ю. Н. Децентрализованные лады в творчестве современных композиторов // Советская музыка 70–80-х годов. Эстетика. Теория. Практика. Л., 1989. С. 100–125.

5. Трёмбовельский Е. Б. Стиль Мусоргского: лад, гармония, склад. М.: Композитор, 1999. 392 с.

REFERENCES

1. Asafyev B. V. *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical Form as a Process]. Leningrad: Muzyka Press, 1971. 376 p.

2. Bershadskaya T. *Lektsii po garmonii* [Lectures on Harmony]. Leningrad: Muzyka Press, 1978. 200 p.

3. Kon Yu. G. O dvukh tipakh podkhoda k otrazheniyu v garmonii natural'no-melodicheskikh ladov [About Two Types of Approaches to Reflection in the Harmony of Natural Melodic Modes]. *Voprosy analiza sovremennoy muzyki* [Questions of Analysis of Modern Music]. Leningrad, 1982, pp. 99–127.

4. Kudryashov Yu. N. *Detsentralizovannyye lady v tvorchestve sovremennykh kompozitorov* [Decentralized Modes in the Works of Contemporary Composers]. *Sovetskaya muzyka 70–80-kh godov. Estetika. Teoriya. Praktika* [Soviet Music of the 1970s and 1980s. Aesthetics. Theory. Practice]. Leningrad, 1989, pp. 100–125.

5. Trembovel'skiy E. B. *Stil' Musorgskogo: lad, harmoniya, sklad* [The Style of Mussorgsky: Mode, Harmony, Texture]. Moscow: Kompozitor Press, 1999. 392 p.



Образно-стилевая семантика лада в музыке русских композиторов XIX–XXI вв.

В творчестве композиторов XIX–XXI веков лад является носителем нескольких функций: показателем стиля сочинения или стилиевой специфики образа, одним из конструктивных факторов произведения. Стилиевая специфика лада может проявляться в нескольких планах: как стиль нашего времени с присущими ему типами звуковысотной организации, знак принадлежности к определённой национальной школе, компонент музыкального языка той эпохи, о которой повествуется в произведении, выражение стилиевой индивидуальности композитора и, наконец, «определитель» жанрового стилиа сочинения. Ладовое развитие, при условии органической связи с интонационной и образной структурой произведения,

становится составной частью общего драматургического развития.

Как примеры рассматриваются хоровые поэмы «Казнь Пугачёва» Р. Щедрина, «Смерть Ивана Грозного» С. Сиротина, «Зодчие» Ю. Потеенко, где наблюдается зависимость между образной структурой произведения и его ладовым рельефом. Создаётся многослойное и многоуровневое взаимодействие жанров и стилиа, в музыкальном воплощении которого ладовая драматургия играет ведущую роль.

Ключевые слова лад, ладовая драматургия, композиторы России, хоровая музыка, хоровая поэма

Image-Related and Stylistic Semantics of Modes in the Music of Russian Composers of the 19th-21st Centuries

In the music of 20th and 21st century composers modes become the bearers of several functions: the indicators of the style (or stylistic specificity of imagery) of a musical composition, as well as one of its constructive factors. The stylistic specificity of the mode in the 20th century may disclose itself on several different planes: as a style of the present time with the types of pitch organization ingherent to it; as a sign of pertaining to a certain national school; as a component of the musical language of that era about wich the composition narrates; as an expression of the composer's individuality of style and, finally, as an "indicator" of the composition's style of genre. The modal development, upon the condition of an organic connection with the structure of

intonation and image, becomes a constituent part of the overall dramaturgical development.

As an examples, the following compositions are examined: Rodion Shchedrin's "Execution of Pugachev," S. Sirotin's "The Death of Ivan the Terrible" and Yu. Poteyenko's "The Architects," where there is a dependency noted between the imagery structure of a musical composition and its modal relief. A multilayer and multilevel interaction of genres and styles is created, in the musical manifestation of which modal dramaturgy plays a leading role.

Keywords: mode, modal dramaturgy, composers of Russia, choral music, choral poem

Урванцева Ольга Александровна

доктор искусствоведения, профессор

кафедры теории и истории музыки

E-mail: postik2006@mail.ru

Магнитогорская государственная консерватория

им. М. И. Глинки

Российская Федерация, 455036 Магнитогорск

Olga A. Urvantseva

Doctor of Arts, Professor at the Music Theory

and Music History Department

E-mail: postik2006@mail.ru

The Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory

Russian Federation, 455036 Magnitogorsk



М. Л. КАРАМАНОВА

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

УДК 78.08

ПРОЦЕССЫ ЖАНРОВЫХ И СТИЛЕВЫХ ВЗАИМОДЕЙСТВИЙ В СОЧИНЕНИЯХ ГИИ КАНЧЕЛИ 80–90-х ГОДОВ XX ВЕКА

Проблемы жанровых взаимодействий принадлежат к числу важнейших в художественной практике второй половины XX – начала XXI веков и находят широкое отражение в современном музыковедении. Это связано с тем, что на каждом этапе эволюции, по мнению М. Бахтина, «жанр постоянно обновляется, сохраняя при этом наиболее характерные узнаваемые черты» (цит. по: [7, с. 167]). Благодаря этому жанр приобретает способность отражать большой круг явлений, вторгаться в ранее неизвестные художественному творчеству стороны действительности, вбирать в себя новые идеи, по-иному раскрывать суть человеческого бытия, решать проблемы времени и пространства. При этом изменяются характер и методы синтезирования жанров. Как указывает Г. Калошина, «процессы синтеза зависят от широты и многообразия источников, способности композитора интегрировать элементы разных художественных систем, создавая их органическое слияние в некое новое качество, формируя новый жанр или же способствуя подвижно-нестабильному их соединению в полижанровом комплексе. Термин полижанровость¹ определяет взаимовлияние и различные сочетания признаков различных музыкальных и немusicalных сложных профессиональных жанров» [там же, с. 168].

Полижанровость есть синтез высшего порядка. Форма синтеза может быть полной (когда участвуют большинство жанровых признаков) и неполной (когда суммируются отдельные признаки). Важнейшая черта полижанровых сочинений – неповторимо индивидуальное своеобразие сочетаний их жанровых составляющих, что способствует воплощению разнообразных содержательных и концептуальных идей и позволяет гибко изменять конечную форму. Творчество Гии Канчели непосредственно связано с этими процессами. Композитор не всегда обозначает жанровую направленность своих сочинений, словно сомневаясь в правильности принятого решения². Но даже указывая жанр – симфония, опера, квартет, – автор не ограничивается им. Так, в опере «Музыка для живых» составляющими полижанрового комплекса являются средства синтетических музыкальных, театральных, литературных жанров, преломляются закономерности кинодраматургии, светоцветового шоу. В первом акте и финале сочи-

нения (сцены Старика с детьми) главенствует оратория: Стуруа-либреттист поначалу был убежден в том, что пишет либретто «ораториальной» симфонии. Но текст оперы больше напоминает киносценарий, нежели традиционное либретто. Воздействие кино обнаруживается также в приёмах монтажа вербальных и музыкальных элементов, нарочитой кадровости сценографии. В сценических процессах взаимодействуют разные театральные системы. Особенности греческой трагедии с её триединством слова, музыки и поистине дионисийского танца соседствуют с гротескной экспрессионистической трагедией, условностью символистского театра, куда вторгается площадное карнавальное действо. Светоцветовое красочное оформление как самостоятельный компонент художественного процесса расставляет нужные акценты. Пародируя приём «театра в театре», Канчели включает во II действие «Музыки для живых» «вставную» оперу «Любовь и долг», смещая временные границы и накладывая XIX век на XVII-й. Опера как самостоятельная жанровая составляющая превращается, тем самым, в *жанровое «вкрапление»* или «отклонение» с возвращением к исходной «ораториальной симфонии». Для Канчели *bel canto* XVII века является символом красоты и гармонии. В сценографии использованы приёмы XIX века, в интонационных процессах – особенности оперы барокко.

Сценический процесс «Музыки для живых» калейдоскопичен и фрагментарен, каждая сцена представляет собой самостоятельный по сюжету, но открытый по драматургии эпизод. Ситуации из будущего сменяются эпизодами из других временных эпох.

В драматургическом процессе довлеют закономерности притчи. Автор намеренно отходит от конкретного изображения времени и пространства, стремится обобщить суть конфликта. Это наглядно проявляется в трактовке действующих лиц, которые не имеют имён, индивидуальных характеристик и лишены личностных качеств – Старик, Дети, Мальчик-поводырь, Женщина с Хлыстом, Офицер. События вставной оперы «Любовь и долг», будучи внешним действием исторической трагедии, являются внутренним действием для основного вербального уровня, представляющего глобальный конфликт

человеческой цивилизации – конфликт Добра и Зла как противостояния божественного и демонического, Жизни и Смерти, Войны и Мира, Истины и Лицемерия, который разворачивается в нескольких временных и пространственных пластах. Мифопоэтический континуум оперы ставит универсальные проблемы Бытия и исторического развития человечества, его Смерти и Бессмертия. Идея вложенности миров и пространств отражает сложность взаимодействия трёх основных уровней драматургии – *внутреннего, внешнего и символического*. Полихроничность и полипространственность сочинения, наличие образов-символов, аллегорических персонажей вовлекают в пространство жанрового синтеза «Музыки для живых» мистерию. И над всем этим огромным полижанровым полем царит театр абсурда как важнейшая культурологическая парадигма эпохи.

В Литургии «Оплаканный ветром» полижанровый синтез носит иной характер. Ведущее значение имеет жанр концерта, поскольку на первоначальный замысел оказал воздействие заказ Ю. Башмета. Развёрнутая партия альты демонстрирует безграничные возможности этого гениального солиста, создавая его неповторимый *исполнительский портрет*. Посвящение памяти музыковеда Г. Орджоникидзе, воспоминания и переживания, связанные с утратой друга, сказались на общем эмоциональном тоне сочинения, привнесении в него скорбных мотивов заупокойной службы и признаков *реквиема*. Молитвенные медитации духовного характера, связи с культовыми традициями грузинской церкви говорят о преломлении особенностей *литургии*. Мы имеем в виду не столько конкретные особенности богослужения, сколько использование литургической символики, тесно связанной с пониманием богослужения как «воспоминания» (анамнесиса). Поясняя литургическое священнодействие, св. Дионисий Ареопагит говорит, что оно совершается «в Его воспоминании». Это особое, вневременное воспоминание, не подчиняющееся логике бытия. В нём живут и прошлое, и настоящее, и будущее, как уже бывшее и вечно длящееся. Оно выходит за пределы антиномий «литургического времени», преодолевает и этим снимает «логику» бытия. В композиции развёрнут моноцикл, близкий традициям концертных симфонических поэм Ф. Листа, С. Франка, Р. Штрауса.

Иерархичны процессы синтеза в полижанровом комплексе «Стикса» для альты, хора и симфонического оркестра, которые присутствуют в этом сочинении на *вербальном, внутритематическом, композиционном уровнях, в масштабе целого*. В драматургии главенствуют темы Судьбы, Жизни и Смерти, Памяти, Творчества. Вербальный текст «Стикса» не является целостным художественным сочинением. Либретто композитор сочинял вместе

с режиссёром Робертом Стуруа и его женой Дуданой, руководствуясь чисто фоническим звучанием слов. В результате возникли несколько смысловых блоков. *Первый* – культовый – включает названия храмов, монастырей, соборов Алаверди, Бетания, кафедральных соборов Греми и Сиони, молитвы и фрагменты ритуальных текстов. Они символизируют земной путь и воскрешение Господа Иисуса Христа, устанавливают самый масштабный *сакральный цикл* в контексте целого, включающий в себя *циклические круги истории и духовной жизни нации, жизненного цикла и мученического пути Художника-творца*. Второй блок – наименование исторических местностей Грузии (Vaios veli), имена народностей северной Грузии – Zagi. Фраза «Vaios veli» – долина Вайо (историческая местность) заимствована Канчели из его же песни с красноречивым названием «Родина, как Господь». *Третий блок* состоит из наименований разновидностей народных и ритуальных песен, духовных гимнов: «Lileo-lile», «Naduri» и др. Так, «Lileo-lile» – ритуальная песня, посвящённая Солнцу. *Четвёртый* включает *память рода* и родственных связей: мама, папа, бабушка, жена, ребёнок, внук, устанавливая мифологическую вертикаль жизненных кругов. *Пятый* обращён к картинам и явлениям природы, выступающим как мифологемы: хорошая погода, рассветает, смеркается, дальняя дорога, чистое небо, шелест травы. Они символизируют циклы времени суток, противопоставление «горнего» и земного «дольнего», мифологему Пути. В *Шестой* включены имена недавно ушедших из жизни и ныне живущих сокровенных друзей³, а также их исторических предшественников. В *Седьмой* вошли тексты молитв «Хвала Господу» и «Хвала Богородице», строки из поэмы грузинского поэта Галактиона Табидзе: «Ветер дует! Где ты?». Также присутствуют краткие словосочетания «колокол звонит», «одинокая душа». В конце появляется законченный фрагмент текста, который сводит все блоки в единое смысловое целое – монолог аллегорического персонажа Время из «Зимней сказки» Шекспира. Это необходимо для раскрытия идеи вечно текущего изменчивого времени, взаимосвязей сакральных и профанных процессов.

Данные блоки распределены по всей композиции сочинения. Только имя Альфреда Шнитке выделено в самостоятельный эпизод. В результате формируются три драматургических уровня: *символический – вневременной* (молитвы, строки Шекспира), *внутренний* – время переживания (блок имён и семейные термины близких, блок фраз из текстов других авторов – переключки художников разных эпох), *блок внешнего мира* – фразы о силах природы и географические названия. Медиатором, связывающим всё и вся, становятся имена монастырей и храмов. Эти блоки слов-понятий-смысловых сгустков



словно проносятся в памяти человека, оказавшегося перед Всевышним в День Страшного Суда.

Стилевые константы (стереотипы) различных эпох являются основой музыкально-тематических процессов. Прежде всего, это народно-жанровые элементы грузинского происхождения. Большое значение имеют барочные риторические фигуры, выполняющие также функции музыкальных символов – *lamento*, *circulato*, мотивы креста, распятия, зова, сожаления, *rassus duriusculus*, фуги. В связи с литургическим пластом значительное место занимают культовые истоки – протестантские, григорианские, грузинские хоралы и гимны, псалмодический речитатив. Разнообразное значение приобретают классические элементы: героические тираты, фанфарные, виртуозные гаммообразные и трезвучные комплексы, олицетворяющие агрессивное начало, а также классическая кантилена – символ идеала и красоты. Романтический комплекс лирических переживаний олицетворяет прощание с прошлым. Сложноконструктивные элементы музыкального языка (инструментально-конструктивный комплекс двенадцатиступенной хроматической тональности, приёмы алеаторики, музыки тембров, сонористики, микрохроматики) являются способом огротесковывания всех предыдущих стереотипов или же самостоятельно символизируют образы злых сил.

На композиционном уровне идёт синтез принципов образования различных музыкальных форм. Важное значение приобретает импровизационность, присущая грузинской традиции. Свободный интонационно-тематический поток при детальном рассмотрении обнаруживает синтез закономерностей вариационного цикла (монотематичность), сонатного аллегро и сонатного цикла. Это указывает на присутствие в «Стиксе» принципов формообразования, характерных для моноцикла, что роднит его с симфонической поэмой. В композиции присутствуют также черты *множественного* рондо⁴ с четырьмя рефренами за счёт периодических повторов четырёх основных комплексов (лейтмотивы Фатума, молитвы-прошения, страдания, креста), каждый из которых относительно остальных берёт на себя функцию рефрена.

Третий уровень в масштабе целого – полижанровый – связан с синтезом средств кинематографии, реквиема, кантаты, концерта, симфонической поэмы, визуальных картин. Влияние кинодраматургии проявляется в кинематографических наплывах разделов и эпизодов, в микрокадрах процесса и приёмах монтажа в формировании текста, в комбинаторике музыкальных элементов оркестра и хора.

Важным составным жанром является кантата, которая в XX веке сливается с ораторией, симфонией, музыкой к драматическим спектаклям и фильмам («Александр Невский» С. Прокофьева). В Четырнадцатой симфонии Д. Шостаковича син-

тезированы черты кантаты, симфонии и вокального цикла. Аналогичные процессы обнаруживаются в «Пляске мёртвых» А. Онеггера. Образ-символ Смерти у Онеггера предвосхищает Фатум «Стикса». Кантате «Огненный замок» Мийо «Стикс» близок по скорбно-трагическому тону, наличию черт Реквиема (см.: [7]). Сакральное и профанное начала взаимодействуют уже в литературном тексте «Стикса». Духовную линию прочерчивают ритуальные песни («Lileo-Lile»), ряд фраз из Апокалипсиса («Настанет день», «Этот день настанет»), молитвы «Хвала Всевышнему», «Хвала Божьей Матери». Светская линия проводится через тексты и напевы грузинских народных песен («Naduri», «Odi», «Odoia»), бытовую музыку из кинофильмов («Чито-гврито»). Трагический эмоциональный тонус, фрагменты поминальных текстов и заупокойных молитв, главенство темы Смерти подтверждают присутствие жанра реквиема. Фатум Канчели в «Стиксе» так же грозен и страшен, как *Dies irae* в Реквиеме. Как в поминальной молитве, вспоминаются имена умерших друзей, родственников и родителей. Композитор с горечью отмечал в своих интервью, что вся музыка последних лет похожа у него на Реквием. Это – результат вынужденной эмиграции, невозможной потери горячо любимой Родины. Перечисления храмов и монастырей Грузии вместе с молитвами и культовыми напевами рождают аналогии с литургией. Вся Церковь, земная и небесная, воплощается в Литургии. Её участники являют небесные силы в их «великом и страшном» служении, о чём поётся в Херувимской песне: «Мы, херувимов тайно изображающие». Литургические образы, не являясь, по сути, архетипом, по своей антиномической природе обладают его силой. Изображение храма всегда включалось в литургическое действие, мистически показывая единение неба и земли. По учению Симеона Солунского, священные изображения Спасителя, Богоматери, святых и апостолов на алтарной преграде означают пребывание Христа на небе со своими святыми и присутствие его здесь, среди нас. Внутреннее устройство храма тоже имеет «напоминательное» назначение: алтарь указывает на второе пришествие Его, когда Он придёт со славою судить живых и мёртвых. Боль и тревогу за судьбу народа автор воплощает в образе-символе Рока-Смерти, в картинах Апокалипсиса и Страшного Суда.

Фактурные процессы в этом сочинении выстраивают мифологическое горнее пространство, символизирующее грузинскую мифологию. Моделируя пространство за счёт распределения звуковых объектов, современные композиторы мыслят его в роли полноправного «участника» концепции музыкального содержания. Всплески динамики сочинения, контрасты *solo* и *tutti*, внезапные срывы мелодической линии в момент кульминации

ассоциируются также с реальным горным пейзажем Грузии – Родины Канчели. Пространство Жизни и Смерти, мир мёртвых и мир живых как бы встроены друг в друга с помощью образа реки Стикс, которая одновременно является и мифическим существом, и рекой, символом реки Времени и реки Памяти. Её олицетворением, своеобразным проводником из одного мира в другой, из прошлого в настоящее выступает партия альты – образ-символ Художника-Творца. Он – хранитель генетической Памяти нации и, как медиатор, соединяет бытие и инобытие, прошлое и настоящее, Жизнь и Смерть, Пространство и Время. Тембр альты, удивительно «живого», «человеческого» инструмента, помогает раскрыть внутренний мир художника, тайны его исповеди перед Творцом. Строки покаянной молитвы «Господи, прости мне грехи мои» помещены после фразы «Настанет день, этот день настанет» из *Dies irae* Апокалипсиса. Наличие масштабной партии альты, стержня драматургии, указывает на жанр необычного, синтетического концерта для альты в диалогах с хором и оркестром, концерта-симфонии, воссоздающего принципы «совмещённого иерархического моноцикла» Канчели (термин Г. Калошиной [7]). Канчели находит в «Стиксе» отличный от своих симфоний принцип организации процессов развития: синтез всех тематических комплексов хора и оркестра в едином мелодическом потоке партии альты.

В результате множественного интонационно-тематического синтеза в сочинениях Канчели возникает полимодальный интертекст⁵. Идея интертекстуальности прослеживается у Канчели на вербальном и интонационно-тематическом уровнях, что продемонстрировано при анализе «Стикса». В тексте «Музыки для живых» смонтированы фрагменты на итальянском, русском, английском, немецком, грузинском, древнем шумерском языках, развивается процесс контаминации различных источников. Эпизоды вакханалии заимствованы из мифа о гибели Орфея, растерзанного вакханками. Мотивы элевсинских мистерий, культ богини плодородия Деметры и её дочери Персефоны олицетворяют в либретто идею круговорота Жизни и Смерти, Смерти и Возрождения. В различных вариантах обыграна ситуация «жизни после смерти». Основные мотивы либретто несут в себе поэтику литургических драм Средневековья. В первоначальном варианте текст оперы «реставрировал» фрагменты Евангелия от Матфея с репликами толпы в сценах суда и распятия Христа: «заклеймите, избейте, убейте, сожгите его». Барочные константы прослеживаются в номере «Трагическая пауза» и финале оперы. Музыкальный интертекст характеризует обилие протестантских, григорианских хоралов, национально-грузинских молитв и гимнов, идиомы псалмодического речитатива в синтезе с

особенностями оперного *bel canto*, итальянской песенности, разнообразно трактованными вальсами, маршами, фанфарными комплексами.

Литературными источниками кантаты «Светлая печаль» послужили строки из финала второй части «Фауста» И. Гёте (хор ангелов), стихотворений А. Пушкина «Деревня» и любимого композитором поэта Г. Табидзе, текст Сонета 129 и фрагменты пьес У. Шекспира («Антоний и Клеопатра», «Бесплодные усилия любви»). Композитор соединяет наиболее значимые фрагменты, полагая, что «в каждом слове великого поэта, словно океан в капле, отражён огромный мир. Оно могло бы дать “материал для целой симфонии”» [4, с. 201]. Монтаж текстов даёт возможность ощутить особую важность и неисчерпаемость отдельной детали, тем самым создаёт необходимое пространство для включения музыки. «И каждый найдёт здесь что-то близкое себе «у нас в Грузии, и в Германии, и в России» [там же]. В первом эпизоде использованы строки Г. Табидзе «Молю тебя... Защити их своими крыльями». В этом стихотворении запечатлено обращение к Солнцу. Олицетворяя тепло, радость жизни, оно является символом природного света как Божьего творения, в христианстве символизирует сакральный свет и образ Господа. Это важнейший смысловой стержень кантаты, воплощённый композитором в финальном шестом эпизоде. Второй раздел, раскрывающий концепты Веры, противоречия жизненного пути человека, основан на фрагментах стихотворения И. Гёте: «Умри и возродись! Страдание и радость... Надежда и Вера... Ночь становится светлее... Всё светлее, всё светлее... Играйте, дети». Ассоциации с молитвой о спасении души порождают внутренние связи образов скорби с ликованием, прощание с земной жизнью и надеждой на возрождение к Жизни после Смерти, в широком религиозном смысле – картину борьбы Тьмы со Светом Веры. В четвёртом эпизоде эту линию продолжают мысли о мистическом таинстве бытия из сонета Шекспира: «Все этот мир прекрасно знают, по-настоящему же не ведает никто». Пятый эпизод вводит строки о предназначении Художника-творца из «Деревни» А. Пушкина: «Если б голос мой умел сердца тревожить». Так в «Светлой печали» сконцентрированы ведущие темы творчества композитора: Жизни и Смерти, Веры, Надежды, Бытия и Инобытия, роли Художника-творца. Сакральные мотивы тесно сплетаются с профанными. Музыкальный строй сочинения близок ораториальным эпизодам «Музыки для живых».

При этом Канчели – композитор, в творчестве которого ясно ощущается национальное начало. Не используя подлинных грузинских мелодий, он выражает дух народных традиций в интонационном строе мелоса, в гармонии, голосоведении, ритмических структурах. В «Стиксе» и «Светлой печали»



ли» Канчели воплощены элементы плачей и причитаний, напоминающие всхлипывания, рыдания, включающие свободную декламационность. В одном из голосов многоголосия часто повисают мелодические «бурдоны», которые варьируются посредством опевания или орнаментики. Композитор использует диссонансирующие системы интервалов и аккордов нетерцовой структуры, движение голосов параллельными квинтами и квартами, трезвучиями. Так, секунда и кварта в «Стиксе» выполняют функцию лейтинтервалов, пронизывают мелодический строй альта, хора, партии духовых и струнных инструментов.

Таким образом, процессы синтеза в сочинениях Г. Канчели «Музыка для живых», «Оплаканный ветром», «Светлая печаль», «Стикс» иерархичны. Их характеризует полижанровость в масштабе произведения в целом, поливалентная интертекстуальность стилевых процессов на вербальном и музыкально-тематическом уровнях. Композитор так организует взаимодействие, что возникающий оригинальный жанровый гибрид производит впечатление единого синтетического целого, проникнутого типично канчелиевской искренней интонацией печали, гибкой трактовкой национальных традиций и присущей автору сакральностью мироощущения.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ На наш взгляд, полижанровость – всеобъемлющий термин, позволяющий объединить в единую систему большинство терминов в области жанрового взаимодействия, предложенных О. Соколовым, И. Налётовой, М. Лобановой, Л. Раппопорт, О. Скребковой-Филатовой, М. Арановским, А. Цукером.

² Таковы «Светлая печаль» для двух солистов-мальчиков, хора мальчиков и большого симфонического оркестра, «Оплаканный ветром» для большого симфонического оркестра и солирующего альта, метацикл из «Молитв» для квартета («Ночные молитвы») для струнного квартета и магнитофонной записи и др.).

³ Альфред Шнитке, Авет Тергерян, Гиви Орджоникидзе, Георгий Алекси-Месхишвили, Резо Габриадзе, Сулхан Насидзе, Теймураз Чиргадзе, Тито Калатозишвили.

⁴ Множественное рондо имеет два или несколько рефренов, которые выступают как эпизоды в отношении друг друга, помимо наличия иного эпизодического материала.

⁵ А. Денисов считает, что «интертекстуальность может охватывать разные компоненты музыкального произведения. Так, в опере она затрагивает и музыкальное решение, и словесный текст (либретто), и сюжетно-драматургическую организацию» [2, с. 10].

ЛИТЕРАТУРА

1. Деканосидзе Н. Опера «Музыка для живых» Канчели – Стуря // Музыкаведение. 2010. № 1. С. 47–51.

2. Денисов А. Интертекстуальность в музыке: исследовательский очерк. СПб: РГПУ им. А. И. Герцена, 2013. 46 с.

3. Денисова З. Вокально-симфонический цикл «Светлая печаль» Г. А. Канчели (анализ вербального текста) // Художественное произведение в современной культуре: творчество – исполнительство – гуманитарное знание: сб. мат.-лов и ст. междунар. заочн. науч.-практ. конф. / гл. ред. И.В. Безгинова. Челябинск: ЮУРГИИ им. П.И. Чайковского, 2013. С. 86–91.

4. Зейфас Н. Гия Канчели в диалогах с Натальей Зейфас. М.: Музыка, 2005. 587 с.

5. Зейфас Н. Песнопения: о музыке Г. Канчели. М.: Сов. композитор, 1991. 277 с.

6. Калошина Г. Драматургические процессы и проблема цикла в симфониях Ги Канчели // Памяти учителей. Ростов н/Дону: РГК, 1995. С. 109–119.

7. Калошина Г. Проблемы синтеза искусств и жанровых взаимодействий во французской опере, оратории и кантате XX столетия // Современные аспекты художественного синтеза в музыкальном искусстве. Ростов н/Дону: РГК, 2009. С. 164–176.

8. Караманова М. «Стикс» Г. Канчели как полижанровое сочинение // Вестник Адыгейского государственного университета. 2012. Вып. 2 (99). С. 360–364.

9. Тиба Дз. Методика интертекстуального анализа и музыка Альфреда Шнитке // Альфреду Шнитке посвящается: из сбораний «Шнитке-центра» / Моск. гос. ин-т музыки им. А. Г. Шнитке. М., 2003. Вып. 3. С. 181–187.

REFERENCES

1. Dekanosidze N. Opera «Muzyka dlya zhivyykh» Kancheli-Sturua [Opera “Music for the Living” by Kancheli and Sturua]. *Muzykovedenie* [Musicology], 2010, no. 1, pp. 47–51.

2. Denisov A. *Intertekstual'nost' v muzyke: issledovatel'skiy ocherk* [Intertextuality in Music: a Research Essay]. St. Petersburg: Russian State Pedagogical A. I. Herzen University, 2013. 46 p.

3. Denisova Z. Vokal'no-simfonicheskiy tsikl “Svetlaya pechal” G. A. Kancheli (analiz verbal'nogo teksta) [Giya

Kancheli's Vocal-Orchestral Cycle “Light Sorrow” G. A. Kancheli (Analysis of the Text)]. *Hudozhestvennoe proizvedenie v sovremennoy kul'ture: tvorchestvo – ispolnitel'stvo – gumanitarnoe znanie: sb. mat-lov i st. mezhdunar. zaochn. nauch.-prakt. konf.* [The Work of Art in Contemporary Culture: Art – Performance – Humanities: Compilation of Materials and Articles from the International Scholarly-Practical Conference]. Chief Editor I. V. Bezginova. Chelyabinsk: South Urals State P. I. Tchaikovsky Institute for the Arts, 2013, pp. 86-91.



4. Zeyfas N. *Giya Kancheli v dialogakh s Natal'ey Zeyfas* [Giya Kancheli in Dialogues with Natalia Zeifas]. Moscow: Muzyka Press, 2005. 587 p.

5. Zeyfas N. *Pesnopeniya: o muzyke G. Kancheli* [Chants: About the Music of Giya Kancheli]. Moscow: Sovetskiy kompozitor [Soviet Composer], 1991. 277 p.

6. Kaloshina G. Dramaturgicheskie protsessy i problema tsikla v simfoniakh Gii Kancheli [Dramatic Processes and Issues of the Cycle in Giya Kancheli's Symphonies]. *Pamyati uchiteley* [In Memory of the Teachers]. Rostov-on-Don, 1995, pp. 109–119.

7. Kaloshina G. Problemy sinteza iskusstv i zhanrovyykh vzaimodeystviy vo frantsuzskoy opere, oratorii i kantate XX stoletiya [Issues of Synthesis of the Arts and Interactions of Genre in 20th Century French Operas, Oratorios and Cantatas].

Sovremennye aspekty hudozhestvennogo sinteza v muzykal'nom iskusstve [Modern Aspects of Artistic Synthesis in the Art of Music]. Rostov-on-Don, 2009, pp.164–176.

8. Karamanova M. "Stiks" G. Kancheli kak polizhanrovoe sochinenie ["Styx" by Giya Kancheli as a Poly-genre Composition]. *Vestnik Adygeyskogo gosudarstvennogo universiteta* [Adygei State University Herald], 2012, issue 2 (99), pp. 360–364.

9. Tiba Dz. Metodika intertekstual'nogo analiza i muzyka Al'freda Shnitke [Methodology of Intertextual Analysis and the Music of Alfred Schnittke] *Al'fredu Shnitke posvyashchaetsya: iz sobraniy «Shnitke-centra»* [Dedicated to Alfred Schnittke: from the Collection of the "Schnittke Centre"]. Moscow State Alfred Schnittke Institute of Music. Moscow, 2003. Issue 3, pp. 181–187.

Процессы жанровых и стилевых взаимодействий в сочинениях Гии Канчели 80–90-х годов XX века

В статье рассматривается иерархия процессов жанрового синтеза в сочинениях Гии Канчели «Музыка для живых», «Светлая печаль», «Стикс», «Оплаканный ветром». Их характеризует полижанровость целого как результат взаимодействия ряда старинных и современных внемузыкальных (связанных с театром, кино, литературой) и музыкальных (светских и духовных) жанров. В «Музыке для живых» синтез оперы, оратории, философской поэмы, притчи, мистерии дополнен закономерностями романтического, символистского, экспрессионистского театров, театра абсурда, кинодраматургии, светоцветового шоу. Вербальный ряд «Стикса» обра-

зуют восемь блоков, где контаминируются сюжетные мотивы универсальных и национальных мифов, фрагменты молитв, изречений, цитат; фразы, слова, имена, понятия. В музыке соединены жанровые признаки концерта, симфонической поэмы, оратории, заупокойной литургии, мистерии. Сочинение формируется как *поливалентный интертекст*. Его образует *монтажно-комбинаторный* калейдоскоп стилевых клише XVII–XX веков в синтезе с *национальными культовыми и фольклорными пластами*.

Ключевые слова: Гия Канчели, музыка XX века, оратория, мистерия, притча

The Processes of Genre-Related and Stylistic Interaction in the Compositions of Giya Kancheli from the 1980s and 1990s

The article examines the hierarchy of processes of synthesis of genres in the compositions by Giya Kancheli "Music for the Living," "Light Sorrow," "Styx" and "Mourned by the Wind." They are characterized by a combination of several genres in the integral whole as the result of the interaction of a number of historical and modern extra-musical genres (connected with theater, cinema and literature) with musical ones (both secular and sacred). In the "Music for the Living" the synthesis of opera, oratorio, philosophical long poem, parable and mystery are complemented by regular features of the Romantic, Symbolist and Expressionist theaters, the theater of the absurd, cinematic dramaturgy and light-color show. The text in "Styx" is comprised

of eight blocks, in which there is an erosion of motives of the subjects of universal and national myths, fragments of motives, dictums and quotations, as well as phrases, words, names and concepts. The music combines the genre features of the concerto, symphonic poem, oratorio, liturgy for the dead and mystery rite. The composition is formed as a *polyvalent intertext*. It is formed by a *assembled combinatorial* kaleidoscope of stylistic clichés from the 17th – 20th centuries in synthesis with *national, cult and folklore strata*.

Keywords: Giya Kancheli, 20th century music, oratorio, mystery, parable

Караманова Марина Леонидовна

аспирантка кафедры истории музыки

E-mail: karaman86@yandex.ru

Ростовская государственная консерватория

им. С. В. Рахманинова

Российская Федерация, 344002 Ростов-на Дону

Marina L. Karamanova

Post-graduate student at the Music History Department

E-mail: karaman86@yandex.ru

Rostov State S.V. Rachmaninoff Conservatory

Russian Federation, 344002 Rostov-on-Don



Н. В. ДУДА

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

УДК 78.03

О ВЛИЯНИИ ИТАЛЬЯНСКОЙ И ФРАНЦУЗСКОЙ МУЗЫКИ НА СТИЛЬ ГЕНРИ ПЁРСЕЛЛА

Стиль Генри Пёрселла, сформировавшись на основе старой английской традиции, органично ассимилировал достижения музыкального искусства континентальной Европы. Анализ его стиля невозможен без пристального изучения, с одной стороны, творчества его соотечественников (У. Бёрда, Дж. Дауленда, Дж. Блоу, М. Локка, П. Хамфри и др.), а с другой – широкого диапазона произведений современных ему композиторов Франции и Италии (Ж.-Б. Люлли, Ж.-Б. Витали, Дж. Кариссими, А. Корелли, А. Страделлы и др.).

Целью статьи является обзор ряда сочинений Генри Пёрселла, испытавших на себе активное влияние тенденций континентального музыкального искусства XVII века. Сам по себе факт влияния иностранных стилей на музыку любого композитора не является чем-то необычным. Другой вопрос, какие именно образцы для подражания выбирает автор, каким композиционным приёмам отдаёт предпочтение, чтобы на их основе создать свой неповторимый, а в случае с Пёрселлом – изумительный по красоте и оригинальности стиль.

Пёрселл никогда не покидал границ Англии, а первые сведения о новом музыкальном искусстве Италии и Франции получил непосредственно от своих учителей. Значительная заслуга в этом принадлежала англичанину Пелэму Хамфри (1647–1674), ученику непревзойдённого Ж.-Б. Люлли. Несмотря на высокую одарённость, Хамфри не обладал столь богатым воображением, как Пёрселл, но он сделал бесконечно много, проторив пути в освоении новых композиторских техник, и его влияние на Пёрселла неоспоримо. Вторым, и по сути главным источником профессиональных знаний об иностранной музыке, стали для Пёрселла собственно музыкальные произведения, привозимые в Лондон многочисленными французскими и итальянскими композиторами и певцами-виртуозами.

Музыка континента в Англии была в моде. Популярность именно французской музыки связывают безусловно с Карлом II. Известно, что сам король неплохо играл на клавесине, имел тонкий слух, в выборе репертуара доверял исключительно собственному вкусу, а любовь к изысканной ро-

скоши и изящной музыке сохранил на всю жизнь. Английский монарх высоко ценил французское искусство, интерес к которому укрепили годы вынужденной эмиграции в Париже. Всячески стремясь поднять английскую музыку до уровня континентальных достижений, король отправлял своих придворных музыкантов в продолжительные командировки за границу – во Францию и Италию. Его планы по привлечению в Лондон иностранных композиторов и исполнителей простирались далеко, и в Лондон охотно стекались многочисленные иностранные музыканты и театральные труппы.

Имея образцом для подражания блестящий двор кузена Людовика, король организовал собственный оркестр «Двадцать четыре скрипки». «Предполагалось, – пишет Дж. Уэстреп, – что его репертуар должен строиться в соответствии с обычаями французского двора, поэтому английские композиторы подражали стилю инструментальной музыки Люлли и сочиняли танцы и величественные интрады» [5, с. 74]. Вся жизнь Карла II сопровождалась звучанием певческих голосов и музыкальных инструментов. Английская писательница М. Даффи так описывает атмосферу, царившую при дворе: «Можно с уверенностью сказать, что дворец Уайтхолл был наполнен звуками голосов и инструментов дни и ночи напролёт. Звучала как светская, так и церковная музыка, не считая приезжих и иностранных исполнителей. Антемы, симфонии, светская вокальная и танцевальная музыка сменяли друг друга» [8, с. 38]. Правитель недвусмысленно обозначил свои приоритеты, и музыканты, находящиеся у него на службе, угождали ему, сочиняя музыку в манере, приятной монарху.

Король обожал скрипку. Историк указывает, что «страсть Карла к скрипке подтверждают его попытки нанять скрипачей даже в ссылке, когда он не имел на это денег» [там же, с. 37]. Тогда в Англии бытовало мнение о скрипке как об инструменте живом и легкомысленном, что, впрочем, как нельзя лучше подходило характеру монарха, который всячески её популяризировал.

Дж. Уэстреп высказывает мнение, что в зрелые годы «любовь Карла II к музыке не простиралась дальше произведений, лёгких для восприятия,

с подчёркнутым, чётким ритмом, слушая которые он мог отбивать такт, что зачастую делал в Королевской капелле» [5, с. 29]. Но что считать лёгким для восприятия? Если слово «французский» было синонимом слову «легкомысленный», если любимый инструмент короля – скрипка – воспринимался антиподом традиционной английской виоле, то становится понятным, почему придворным композиторам, принадлежащим школе строгого стиля, Уильяму Чайлду (1606–1697) и Кристоферу Гиббонсу (1615–1676), было сложно принять присутствие скрипок в Королевской капелле, а тем более согласиться с включением инструментальных симфоний в церковные антемы.

Вкусы короля, безусловно, были не единственной причиной изменения стиля церковной музыки. Влияние итальянского и французского искусства было всецело тенденцией того времени. Что касается церковной музыки Пёрселла, то большая часть ранних антемов созданы в русле старой полифонической традиции. Гомофония в них не избегается, но уже начиная с 1680-х появляются антемы с целыми гомофонными разделами («O God, Thou art my God») или в основном гомофонными, с ощутимым влиянием светской песни («I will sing unto the Lord»). Инструментальные увертюры к антемам Пёрселла – «живое свидетельство впечатления, произведённого французским музыкальным стилем» [5, с. 84]. Определённая заслуга в этом принадлежала и Пелэму Хамфри, который по возвращении из Парижа демонстрировал восхищение французскими музыкантами, выказывая при этом высокомерное презрение ко всему английскому. В собственных антемах Пелэма Хамфри исследователи отмечают ощутимое влияние Люлли.

Обозревая наследие Пёрселла, можно отметить влияние французской традиции в самых различных жанрах – от духовных антемов до оперной музыки. По наблюдениям Дж. Уэстреп, «факт знакомства Пёрселла с инструментальным стилем Люлли явствует из его “приветственных песен”» [5, с. 84]. Однако более надёжным подтверждением непосредственного контакта с музыкой великого Жана-Батиста служит постановка оперы «Кадм и Гермиона» в Лондоне (1686). Спектакль был поставлен французской труппой, и можно догадаться, какое впечатление эта опера произвела на Пёрселла. Подтверждением тому является «Дидона», созданная в 1689 году.

Увертюра к опере «Дидона и Эней» написана, безусловно, в традициях французской разновидности этого жанра. Контрастная двухчастность, столь характерная для торжественных интрад Люлли, четырёхдольный метр и пунктирный ритм первой части, начало второй части с традиционной имитации – всё это неоспоримые признаки французской увертюры. Французское происхождение обнаруживают

дуэт и хор *C dur* из I действия, что подтверждают тип фактуры, подчёркнутая периодичность структуры, свето-теневые эффекты *forte-piano* и последовательно выдержанная хороводная форма рондо. Хоровое звучание в духе Люлли служит обрамлением для хора, прославляющего Купидона. Следы влияния французского стиля обнаруживает величественная чакона *C dur* «Triumphing Dance» (Танец торжества), образцом для которой стала, возможно, чакона *C dur* из оперы Люлли «Кадм и Гермиона». Непосредственное влияние Люлли сказывается на хоре и танце фурий, где используется разработанный в его творчестве приём «эхо». «Темп и характер восклицаний хора ведьм “хо-хо-хо” ассоциируется с ансамблем трёх чародеев из комедии-балета Люлли “Комическая пастораль” или с повторением восклицаний “то-то-то” в хоре из его же “Изиды”», – пишет Дж. Уэстреп [5, с. 89]. В хоре злых сил, по мнению В. Дж. Конен, «примечательно сочетание гомофонных принципов Люлли с контрапунктической техникой, в духе народно-бытовой полифонии итальянских ренессансных жанров» [1, с. 94].

Не избежали французского влияния и семиоперы Пёрселла. Прямые ассоциации с «версальским стилем» [1, с. 154] вызывают Ария и Рондо из *Second Music* «Королевы фей», а также Увертюры из I и III актов, форма которых точно следует увертюре Люлли. «Пророчица» включает традиционно французские по составу балетные сцены, а «Буря» и вовсе прославилась буквальным повторением мелодии Люлли из оперы «Кадм и Гермиона» в «Танце ветров» из II акта. Говоря о «Короле Артуре», исследователи единодушно отмечают сходство между сценой с Гением Холода и «Choeur de Peuples des Climats glaces» (1 сцена, IV акт) из оперы Люлли «Изида».

Мастерство воплощения идей в рамках французских форм является, по мнению британского музыкального критика и музыковеда Дж. А. Фуллера Мэйтленда, «практическим доказательством тому, что Пёрселл хорошо разбирался в приёмах сочинения, введённых в моду французами ... и никогда не забывал того, чему научился в юности» [9, с. 10]. Тем не менее, его подлинной страстью была музыка итальянцев. Биографы не располагают точными доказательствами того, что любимым композитором Пёрселла был Джакомо Кариссими (1605–1674). Известно, что Кариссими вызывал восхищение Карла II, который хвалил его дуэты, чем побудил уважаемого английского композитора и органиста Джона Блоу (1649–1708) сочинить в подражание знаменитому итальянцу восхитительную песню «Go, perjured man». Дж. А. Фуллер Мэйтленд в статье об иностранных влияниях на музыку Пёрселла утверждает, что «во многих диалогах, напечатанных Плейфордом в “Harmonia Sacra”, и особенно в чудесном трио “Saul and the



Witch of Endor», способ работы с голосами и весь стиль письма Кариссими явно намеренно скопирован английским мастером» [там же].

Пёрселл демонстрировал неподдельный профессиональный интерес к музыке иностранных коллег. Его восхищение итальянским искусством было столь восторженным, что один из сыновей композитора был назван на итальянский манер Джон Баптиста. Есть мнение, что «в выборе этих имён, вполне обычных для Италии, но редких для Англии, Пёрселл был ведом своим восхищением композитором Витали, чьи работы он кропотливо изучал незадолго до этого» [там же].

В связи с подготовкой «Сонат на три голоса» к изданию Пёрселловским обществом, Фуллер Мэйтленд анализировал камерную музыку всех композиторов, которые предположительно могли служить здесь Пёрселлу образцами для подражания, и в результате тщательного анализа пришёл к выводу, что «самые примечательные параллели с английским сочинением как по структуре, так и по стилю допускают “Sonate a due, trè, quattro e cinque Stroimenti” Джованни Баттиста Витали» [там же, с. 11]. Справедливо будет отметить, что у исследователей нет единодушия в отношении образца, которому следовал Пёрселл, сочиняя скрипичные сонаты. Помимо Джованни Баттиста Витали (1632–1692) упоминаются, например, имена Джованни Баттиста Бассани (ок. 1647–1716), Никола Магтеиса (знаменитого итальянского скрипача-виртуоза и композитора, переехавшего в Англию в 1672 году), Джованни Марии Боноччини (1640–1678), чьи «Sonate da Camera» появились в 1667 году, и даже почти забытого сегодня итальянского композитора Лелио Калисты (1629–1680) [10, с. 157]. В предисловии к «Сонатам на три голоса» Пёрселл пишет о прямом подражании итальянским мастерам, свидетельством чему является последовательное воплощение композиции, в основу которой положен цикл контрастирующих частей, а также использование характерных приёмов итальянского скрипичного письма. Однако мир музыкальных образов трио-сонат – это мир образов самого Пёрселла. В нём царит особое настроение, присутствует ярко выраженный «английский дух», который, по словам Дж. Уэстреп, «как раз и является главной притягательной силой музыки Пёрселла» [5, с. 182].

«Сонаты на три голоса» Пёрселл посвятил королю. В предисловии композитор с уверенностью поручился, «что не погрешил против величия и изящества итальянских мелодий» [там же, с. 39], а заодно и прокомментировал появление музыкальных терминов, возможно, неизвестных английским музыкантам – Adagio, Grave, Presto, Largo, Presto Largo, Poco Largo, Allegro, Vivace и Piano. Факт весьма примечательный для музыкантской среды

того времени. Несмотря на внушительное количество иностранцев в Лондоне, итальянская терминология, вероятно, с трудом входила в обиход. В фильме британского режиссёра и музыканта Тони Палмера «Англия, моя Англия» этот момент удачно обыгрывается в вымышленном диалоге Генри Пёрселла и его издателя. Последний, обнаружив незнакомые термины в партитуре «Феодосия», удивлённо спрашивает о значении слова *Vivace*. Узнав, что это значит «быстро и живо», удивляется ещё больше, предлагая композитору в следующий раз так и написать.

Пёрселл обладал обширными знаниями в области итальянской музыки как современной ему, так и написанной в начале века. Очевидна преемственность итальянской оперной ариозности в вокально-драматических произведениях английского мастера. Характерным примером тому служит ария Дидоны из I акта, в которой наблюдается сходство с итальянскими образцами как на уровне формообразующих приёмов (остинатный бас), так и в интонационной структуре (нисходящие секунды, опевания, «женские окончания» и т. д.). Яркие элементы типичной итальянской «героической» арии (маршевый характер пунктирного ритма, быстрый темп, традиционные риторические приёмы в мелодии – как, например, рулада на слове *flame* (пламя) или восходящая по звукам аккордов мелодика на интонациях, воплощающих призыв к действию «*Pursue thy conquest, Love*»), формируют образно-интонационную сферу арии Белинды из того же акта. И, наконец, концентратом риторических приёмов, сложившихся в итальянской арии скорби, является заключительная ария Дидоны. По мнению В. Конен, мелодика этой предсмертной песни, «предельно лаконичная по интонационной структуре, является сгустком мелодических оборотов “скорби и смерти”» [1, с. 96].

Мелодикой итальянской оперы и ансамблевой скрипичной сонаты отмечены арии «Королевы фей», которые «не уступают высшим образцам этого жанра в творчестве Алессандро Скарлатти или Генделя» [там же, с. 168]. Обо всей глубине итальянского влияния можно судить, например, по арии *da capo* «*Ye gentle spirits*» и песне «*Hark, how all things in one sound rejoice*». Сходство с оперными приёмами А. Корелли обнаруживается в арии Зависти из II акта «Королевы индейцев». Виртуозным владением стилем итальянской оперы характеризуется и «Буря». Анализируя форму и мелодику арий последней семи-оперы Пёрселла, Дж. Уэстреп не переставал восхищаться безукоризненной техникой английского мастера. К числу выдающихся вокальных номеров исследователь относит бравурную, в стиле *concertato* арию «*Arise, ye subterranean winds*» и арию «*Eolus, you must appear*» с инструментальной симфонией, напоминающую по стилю

А. Корелли. Не уступают им сопрановая ария да саро «Halcyon days» и басовая (тоже в форме да саро) «See, see the heavens smile».

Помимо арий и песен для спектаклей, Пёрселл как личный музыкант короля обязан был сочинять сольные песни для исполнения при дворе. Сольная любовная песня была излюбленным жанром короля Карла II, а чистый красивый голос пробуждал глубокий отклик в его душе. Это свойство отмечали позже и авторы романов. Так, в романе «Реставрация» английской писательницы Роуз Тремейн Карл влюбляется в девушку, обладающую высоким красивым сопрано исключительной чистоты: «... Не белоснежная кожа, не тонкие шелковистые волосы, не миниатюрный ротик, не упругая грудь, а именно её голос поразил и околдовал короля. По сравнению с голосом всё остальное отступало на второй план» [4, с. 133].

Песни Пёрселла неоднородны по форме, образной сфере и мелодике. Некоторые из них созданы по образцу итальянской кантаты. Такие песни отличает разнообразие форм, наличие фиоритур и хроматических последовательностей, а партия клавесина часто трактуется не как простой аккомпанемент. Так, например, вступительный раздел первой части песни «This poet sings» составлен из риторических фраз и мощных рулад, которые композитор перебрасывает от голоса к continuo с дальнейшей имитацией в партии клавесина. Моделями для развёрнутых песен Пёрселла предположительно могли служить сочине-

ния корифеев жанра камерной кантаты – Джакомо Кариссими (1605–1674) и Алессандро Страделлы (между 1639 и 1644–1682).

Что касается оды и приветственной песни, то наиболее «итальянской» можно назвать оду «From those serene and rapturous joys» (1684). Модный стиль отличает и ария «These are the sacred charms» из оды «Come ye sons of art», написанной в 1694 году по случаю дня рождения королевы Марии.

Итак, французский и итальянский стили были не просто модными в Лондоне второй половины XVII века. Европа формировала новые музыкальные течения, и их доминирование над старой английской традицией было неоспоримым. Но, говоря о несомненном влиянии континентального искусства на творчество английского мастера, целесообразно рассуждать не о подражании или копировании, а об органичном сплаве всех жизнеспособных стилей того времени. В первую очередь это касается старой полифонической традиции: Пёрселл многое воспринял от великих композиторов елизаветинской эпохи. У Люлли через Пелэма Хамфри он заимствует новые законы построения формы и декламационную свободу. Пропитанный «английским духом» стиль Пёрселла органично ассимилировал ариозные интонации итальянской оперы, при том, что в контурах Пёрселловских мелодий безошибочно угадываются интонации английских и шотландских народных напевов, танцев, баллад, кэтчей и светских песен.

ЛИТЕРАТУРА

1. Конен В. Дж. Пёрселл и опера: исследование. М.: Музыка, 1978. 262 с.
2. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года: учебник: в 2 т. Изд. 2-е, перераб. и доп. М.: Музыка, 1983. Т. 1: По XVIII век. 696 с.
3. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века. Ч. 1: Под знаком Аркадии. М.: Гос. ин-т искусствознания, 1998. 440 с.
4. Тремейн Р. Реставрация: роман / пер. с англ. В. Бернацкой. СПб: Амфора, 2005. 462 с.
5. Уэстреп Дж. А. Генри Пёрселл / пер. с англ. А. Кочнева. Л.: Музыка, 1980. 240 с.

6. Adams M. Henry Purcell: The Origins and Development of His Musical Style. NY: Cambridge University Press, 1995. 388 p.
7. Britten B. On Realizing Continuo in Purcell's Songs // Henry Purcell (1659–1695): Essays on His Music / Ed. by I. Holst. L.: Oxford University Press, 1959, pp. 7–13.
8. Duffy M. Henry Purcell. L.: Fourth estate, 1995. 306 p.
9. Fuller Maitland J. A. Foreign Influence on Henry Purcell // The Musical Times and Singing Class Circular, Vol. 37, no. 635 (Jan. 1, 1896), pp. 10–11.
10. Squire B. Purcell and Italian Music // The Musical Times, Vol. 58, no. 890 (Apr. 1, 1917), pp. 157.

REFERENCES

1. Konen V. Dzh. *Persell i opera: issledovanie* [Purcell and Opera: A Research Work]. Moscow: Muzyka Press, 1978. 262 p.
2. Livanova T. N. *Istoriya zapadnoevropeyskoy muzyki do 1789 goda: Uchebnik: v 2 t.* [History of European Music before 1789: Textbook. In 2 volumes. Vol. 1. Before the 18th Century]. Second Edition, revised and enlarged. Moscow: Muzyka Press, 1983. 696 p.

3. Lutsker P. V., Susidko I. P. *Ital'yanskaya opera XVIII veka. Ch. 1: Pod znakom Arkadii* [Italian 18th Century Opera. Part 1: Under the Sign of Arcadia]. Moscow: State Institute of Art Studies, 1998. 440 p.
4. Tremain, R. *Restavratsiya: roman* [Restoration: A Novel]. Translation from the English V. by Biernatski. St. Petersburg: Amfora, 2005. 462 p.



5. Uestrep Dzh. A. *Genri Persell* [Westrup J. A. Henry Purcell] Translation from the English by A. Kochnev. Leningrad: Muzyka Press, 1980. 240 p.

6. Adams M. *Henry Purcell: The Origins and Development of His Musical Style*. NY: Cambridge University Press, 1995. 388 p.

7. Britten B. On Realizing Continuo in Purcell's Songs. *Henry Purcell (1659–1695): Essays on His Music*. Ed. by I. Holst. L.: Oxford University Press, 1959, pp. 7–13.

8. Duffy M. *Henry Purcell*. L.: Fourth estate, 1995. 306 p.

9. Fuller Maitland J. A. Foreign Influence on Henry Purcell. *The Musical Times and Singing Class Circular*, Vol. 37, no. 635 (Jan. 1, 1896), pp. 10–11.

10. Squire B. Purcell and Italian Music. *The Musical Times*, Vol. 58, no. 890 (Apr. 1, 1917), pp. 157.

О влиянии итальянской и французской музыки на стиль Генри Пёрселла

В статье анализируются характерные черты стиля Генри Пёрселла, представляющего органический сплав старых национально-английских и новых континентальных европейских традиций, сложившихся ко второй половине XVII столетия в Италии и Франции. Рассматриваются причины, обусловившие интерес Пёрселла к музыке его великих современников Ж.-Б. Витали, Дж. Кариссими, А. Корелли, А. Страделлы, Ж.-Б. Люлли и др. Приводятся наиболее показательные примеры из произведений Пёрселла различных жанров церковной и светской музыки – антемов, опер

и семи-опер, трио-сонат, сольных песен, демонстрирующих искусное претворение новых для Англии того времени композиционных техник, риторических приёмов и ариозных интонаций итальянской оперы. Автор подчёркивает, что Генри Пёрселл является ключевой фигурой английского барокко, композитором, в творчестве которого складывается новый национальный английский вокально-мелодический стиль.

Ключевые слова: стиль Генри Пёрселла, опера, антем, скрипичная соната, арии и сольные песни, английская музыка XVII века

About the Influence of Italian and French Music on Henry Purcell's Style

The article analyzes the characteristic features of Henry Purcell's style, presenting an organic mixture of the early English and new continental European national traditions that emerged towards the second half of the 17th century in Italy and France. The reasons are examined that stipulated Purcell's interest in the music of his great contemporaries, Giovanni Batista Vitali, Giacomo Carissimi, Arcangelo Corelli, Alessandro Stradella, Jean-Battiste Lulli and others. The most significant examples of Purcell's compositions of various diverse genres of church and secular

music – anthems, operas and semi-operas, trio-sonatas and solo songs, demonstrating the skillful implementation of compositional techniques, rhetorical devices and arioso intonations from Italian opera, which were new for England at that time. The author stresses that Henry Purcell is a key figure of English Baroque music, a composer in whose music there emerged a new national English vocal-melodic style.

Keywords: the style of Henry Purcell, opera, anthem, violin sonata, arias and solo songs, English music from the 17th century

Дуда Наталья Викторовна

соискатель кафедры теории музыки

E-mail: hp1659@mail.ru

Ростовская государственная консерватория

им. С. В. Рахманинова

Российская Федерация, 344002 Ростов-на Дону

Natalia V. Duda

Post-graduate student at the Music Theory Department

E-mail: hp1659@mail.ru

Rostov State S.V. Rachmaninoff Conservatory

Russian Federation, 344002 Rostov-on-Don



А. В. МУГАЛИМОВА
Челябинская академия культуры и искусств

УДК 785.1

**ЧЕТВЁРТАЯ СИМФОНИЯ М. Д. СМИРНОВА.
ПО ПРОЧТЕНИИ РОМАНА А. И. СОЛЖЕНИЦЫНА
«АРХИПЕЛАГ ГУЛАГ»**

*Мы – дети страшных лет России –
Забывать не в силах ничего.*

А. Блок

Михаил Дмитриевич Смирнов (1929–2006) относится к старшему поколению российских композиторов второй половины XX в. Большую часть жизни уральский автор прожил в Челябинске, где окончил музыкальное училище по классу кларнета. Высшее профессиональное образование он получил в Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского сначала по классу кларнета, а затем – композиции. Дипломной работой стала Первая симфония (по сказам П. П. Бажова), написанная в 1961 году. После окончания консерватории М. Смирнов в течение девяти лет преподавал теоретические дисциплины в Челябинском музыкальном училище им. П. И. Чайковского. В возрасте 37 лет М. Смир-

нов был принят в члены Союза композиторов СССР. Позже он стал инициатором организации Челябинского отделения Союза композиторов России и его первым председателем (1983–1993).

Творческий багаж Смирнова включает около 100 сочинений: 13 симфонических произведений, 8 для хора с оркестром, 12 камерно-инструментальных, 8 для русских народных инструментов и более 40 песен. Как каждый автор, композитор стремился быть понятым своими современниками. Композиторскую судьбу М. Смирнова можно признать счастливой, так как многие опусы были исполнены при его жизни, тепло принимались слушателями и получали положительные отклики в прессе.

Жизнь композитора, родившегося в России в 1929 году, не могла не зависеть от важных историко-политических событий, влиявших на судьбы тысяч людей. Навсегда сохранена память народа о сталинских репрессиях 1930–1950-х гг., военных действиях в Афганистане (1978–1989) и Чечне (1994–1996 и 1999–2000), попытке государственного переворота ГКЧП (1993)... По свидетельству людей, хорошо знавших М. Смирнова, композитор воспринимал эти события как морально-нравственную и политическую катастрофу. У него было ощущение жестокого разочарования в привитых с детства гуманистических идеалах. Но главным было осознание бессилия, невозможности народа и каждого человека в отдельности изменить ход истории в стране. В своих поздних инструментальных сочинениях автор стремился воплотить конфликтный дух времени, отражая глубокий трагизм судьбы своего народа. Драматической и даже трагической кульминацией симфонического творчества композитора стали его произведения конца XX века.

Симфонический жанр привлекал композитора Смирнова ещё со времён его учёбы в Уральской консерватории в 1950-х годах, и к 1990 году он зарекомендовал себя как зрелый симфонист. Сам Михаил Дмитриевич считал эту область родной стихией, естественной формой выражения: «Если говорить о симфонической

музыке, то, безусловно, это моя любимая сфера ... Я получаю огромное удовлетворение, когда работаю над симфоническим произведением» [7, с. 61]. При этом композитор подчёркивал автобиографичность многих своих сочинений: «Моя музыка в значительной степени автобиографична. Я по сути не видел ни детства, ни юности; встречал в жизни много плохого. С 13 лет начал работать на заводе по 12 часов в сутки наравне со взрослыми. В нашей семье о репрессиях знали не понаслышке, хотя боялись об этом говорить открыто. Всё это накапливалось в душе тяжёлым грузом и не могло не отразиться определённым образом в творчестве» [там же, с. 46].

Четвёртую симфонию М. Смирнова, написанную в 1990 году¹, можно оценить как глубокое эмоциональное переживание последствий тоталитарного режима и десятилетий репрессий, представление о которых в полном объёме стало возможным после открывшихся архивных документов и литературных произведений, прежде всего, В. Шаламова и А. Солженицына.

В 1990 году в СССР был полностью опубликован многотомный роман «Архипелаг ГУЛАГ» о советской репрессивно-карательной системе, хронике восстаний в лагерях 1930–1950-х годов, судьбах отдельно взятых жертв политических репрессий. Роман стал своеобразной энциклопедией советской каторги, повествованием о кровавой трагедии



нашего народа в XX веке. В своём произведении А. Солженицын сделал то, что считал своим долгом, – увековечил память об эпохе, сохранил голоса людей, прошедших через сталинские лагеря. Когда работа над романом завершилась и у автора исчезли последние надежды на его издание в СССР, А. Солженицын решился на отчаянный поступок, опубликовав первый том своей книги в Париже («ИМКА-Пресс», 1973). В советских газетах начался чудовищный скандал. Писатель был арестован, лишён гражданства и выслан из страны. Его сочинения были изъяты из библиотек, имя запрещено и не упоминалось на родине долгое время.

Потрясённый произведением Солженицына, Смирнов в том же 1990 году написал свою Четвёртую симфонию, которая имеет авторский подзаголовок «По прочтении романа А. И. Солженицына “Архипелаг ГУЛАГ”». Этот опус Смирнова, вероятно, стал одним из первых откликов на сочинения писателя в музыке².

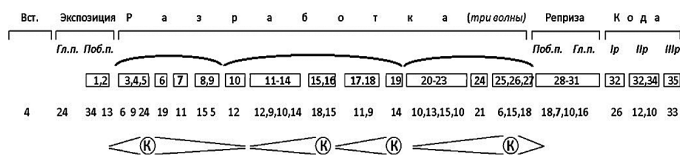
Четвёртая симфония – произведение трагическое, в нём с потрясающей силой и глубиной выражено мученическое страдание людей от подавляющей их чудовищной силы тоталитарной власти.

Симфония представляет собой трёхчастный цикл: *Largo tragico (c moll)*; *Allegro moderato (g moll)*; *Largo (c moll)*.

Драматургия симфонии как цикла основана на противопоставлении двух главных непримиримых образных сфер. В первой части сочинения композитор раскрывает трагический конфликт тоталитарного режима и народа. Во второй части, своеобразном *Danse macabre*, характеризуется образ власти, способной цинично и безжалостно уничтожать всё нравственное и благородно-человеческое. В третьей части автор выражает глубокую скорбь по жертвам сталинских репрессий через инструментальный реквием с элементами плача-причитания.

Смелое по тем временам содержание сочинения, вызванное к жизни романом Солженицына, потребовало неординарной формы воплощения. Определяющее значение имеет I часть, в которой острота конфликтных столкновений главных образных сфер доведена до высочайшего, трагического уровня. Именно многократное чередование подъёмов и спадов «ломает» грани классической сонатной формы, которую в I части Четвёртой симфонии можно определить как *индивидуальную* (термин В. Холоповой).

Строение I части представим в следующей схеме:



Развёртывание музыки в *экспозиции* I части связано с разным содержанием главной и побочной партий и персонафицируется в обобщённые образы тоталитарной власти и страданий народа. Их противостояние охватывает 71 такт, причём воплощено весьма обстоятельно и с внушительной серьёзностью в темпе *Largo tragico*.

Конфликт этих же антагонистических образов лежит в основе трёх разделов громадной (329 т.) разработки (ц. 3–27). Она включает в себя три крупных волны, чередование которых и формирует её «динамический профиль» (определение

В. Цуккермана). Первая волна (фугато, ц. 4–10) развивает образ страдания народа и завершается внезапным срывом – «криком» темы власти. Развёрнутая вторая волна (ц. 10–20) достигает более высокого уровня напряжения народного горя и оканчивается эпизодом безжалостного расстрела людей. Третья волна (ц. 20–27) будто бы взрывает условные границы формы, подводя к сильнодействующей генеральной кульминации, представляющей собой вполне зримую картину схватки губительной агрессивной силы с глубокой человеческой скорбью.

В зеркальной репризе (ц. 28–31), масштабно (69 тактов) равной экспозиции, усиливается резкость конфликта благодаря ужесточению темы власти и переосмыслению темы страдания народа как темы протеста и мужества.

Затухающая кода (ц. 32–35) воспринимается как послесловие к трагедии, где на протяжении 81 такта звучит безутешное оплакивание обесилённых в борьбе с тиранией людей.

Перейдём к более подробному анализу двух ведущих образов и тем I части симфонии. Главная тема сонатной формы предельно концентрирована и представляет собой краткое «зерно» (всего 4 такта). Его интонационное содержание вбирает в себя восходящие императивные кварты и «дьявольские» тритоны, рождающие ощущение грубой беспощадной силы. Именно это четырёхтактное построение (пример № 1) становится лейтмотивом образа зла во всей Четвёртой симфонии М. Смирнова.

Пример № 1

Largo tragico (un poco rubato)



В ответ на этот императивный, «зычный приказ» на слушателей обрушивается шквал безмерного отчаяния. Навстречу низвергающимся мотивам струнных и деревянных духовых инструментов поднимается авторитарная, давящая лейттема у трёх тромбонов, трубы, фагота и контрафагота. Медные духовые подчёркивают роковой характер музыки, в которой явно проступают контуры двенадцатиступенного лада. Контрапунктическая линия ударных инструментов (литавр, военного барабана, хлыста, тарелок и большого барабана) создаёт ощущение неминуемой смерти. В то же время скачкообразное развёртывание мелодии в трёхоктавном диапазоне обостряется звучанием «зубастых» пятизвучных кластеров в партии рояля и струнных инструментов (пример № 2).

Пример № 2

Сложившийся в экспозиции сонатной формы комплекс выразительных средств, выбранный для обобщённого образа тирании, сохраняется и в разработке, но каждый раз обновляется: чем сильнее воплощена агрессивность тоталитарной власти, тем глубже выражено страдание народа. Так, на грани второй и третьей волны (ц. 19) композитор привлекает «тяжёлую артиллерию»: императивную тему власти в низком регистре играют три тромбона и туба с вонзающимися возгласами валторн. В бурном потоке музыки особенно выделяется звучание хорейских нисходящих интонаций у колокола и рояля (пример № 3).

Пример № 3

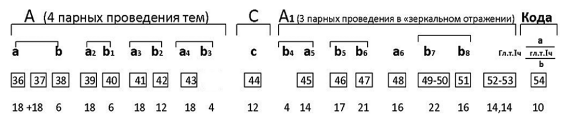
Poco a poco accel.

В генеральной кульминации разработки (ц. 23–25) дважды проводится тема тоталитарной власти. Её беспощадный характер подчёркнут грозным, неумолимым звучанием меди (трёх тромбонов, тубы, фагота и контрафагота). Но главный смысл содержания этого рокового фрагмента передаёт группа ударных, где для каждого инструмента автор нашёл индивидуальную остинатную «расстрельную» ритмоформулу (пример № 4).

Устрашающая, кровавая картина расправы словно иллюстрирует мысль писателя о том, что любая власть изначально

порочна, стремится к ограничению, разрушению и полному уничтожению человеческой свободы. Поэтому от всевидящего ока власти никто не защищён, и никто не может поручиться за то, что подобное никогда больше не повторится. В зеркальной репризе (ц. 28) наступает развязка трагедии I части, где беспощадное зло завершает свою жестокую расправу, подавляя слушателей звуковой мощью и тяжёлой ритмической поступью (пример № 5).

Вся II часть симфонии (Allegro moderato, *g moll*), своеобразная пляска смерти, посвящена развитию обобщённого образа зла. Развёртываются две темы, выражающие разные стороны бездущия и изуверства. Их взаимодействие образует форму индивидуальных двойных вариаций (определение Г. Григорьевой) с чертами промежуточной трёхчастной формы, представленных в следующей схеме:



В отличие от I части, где обобщённый образ зла не был связан с каким-либо определённым жанром, во II части симфонии Смирнов явно использует приём обобщения через жанр. Первая маршевая тема двойных вариаций звучит нервно, зловеще-загаённо в партии контрафагота, трагедийной тональности *g moll*. Именно настойчивое повторение резких скачков с постоянным чередованием пауз на протяжении 36 тактов подчёркивает тупую безжалостность и навязчивую топорность первого образа (пример № 6).

Семь раз мелодия первой темы звучит (практически неизменно) в форме простого периода повторного строения, что характерно для вариаций *soprano ostinato*.

Более оригинальна в жанровом отношении вторая тема. Её очевидная джазовая природа подчёркнута саркастически-острым тембром солирующего контрафагота. Для создания мрачного, демонического состояния композитор использует заострённый пунктирный и синкопированный (внутри- и межтактовый) ритм (пример № 7).



Пример № 4

[poco a poco accel.]

Пример № 5

Tempo I

Пример № 6

Allegro moderato

Пример № 7

Allegro moderato

Восемь вариаций *soprano ostinato* на вторую тему добавляют общему *perpetuum mobile* II части ощущение беспредельности и необъятности обобщенного образа зла, что вызывает в памяти подобные музыкальные картины в симфониях Д. Шостаковича.

Оригинальность коды этого вариационного цикла состоит в том, что к двум основным темам *Allegro M.* Смирнов добавляет главную тему I части, подчёркивая её лейтмотивное значение как сквозного образа зла.

Финал симфонии (*Largo, c moll*) воспринимается как рекем по безвинно погибшим людям. Скорбно-сосредоточенная трагическая музыка интонационно близка побочной партии I части. Тема тоталитарной власти дважды внедряется в хораль-

ную ткань, олицетворяя неискоренимость зла в мире и как бы иллюстрируя слова А. Солженицына из 2-го тома романа «Архиплаг ГУЛАГ»: «Нельзя изгнать вовсе зло из мира. Но можно в каждом человеке его потеснить...»³.

Проведённый анализ показал, что главной силой контрдействия в музыкальной драматургии Четвёртой симфонии является повелительный образ зла. Однако гуманистическая идея сочинения А. Солженицына заключается в том, что злу противостоит нечто высоко духовное, человеческое. В своём произведении писатель приводит многочисленные примеры не только бездонного горя и страдания людей, но и силу их духа, мужества и стойкости, нравственного величия угнетённых: «Постепенно открылось мне, что линия, разделяющая добро и зло, проходит не между государствами, не между классами, не между партиями – она проходит через каждое человеческое сердце. Линия эта подвижна, она колеблется в нас с годами. Даже в сердце, обьятом злом, она удерживает маленький плацдарм добра. Даже в наидобрейшем сердце... Я понял правду всех религий мира: они борются со злом в человеке (в каждом человеке)»⁴. Чрезвычайно важно, что обобщённый образ народного страдания Смирнов воплотил исключительно через жанр плача-причитания, и более всего, через музыку побочной партии I части.

Побочная тема выражает мгновенную реакцию человеческой души на жестокость и деспотизм насилия (пример № 8).

Пример № 8

Largo tragico (un poco rubato)

Тема проста, но и сложна в своей простоте, в ней концентрируется целый комплекс выразительных средств, характерных для плачей-причитаний.

Мелодия вариантно распеваётся из печально-стонущего нисходящего трёхстопного хорейского мотива от повышенной IV ступени *c moll* к его повышенной I ступени. Искренность, беззащитность и безусловный лиризм побочной темы автор подчёркивает её монотембровостью: все 34 такта в темпе *rubato* солирует флейта. Секундовая интонация в различной гармонизации и разных ритмических вариантах разворачивается в темпе *Largo*, в простой трёхчастной форме, что создаёт ощущение беспредельной, глубокой скорби.

Драматизация и изменение характера побочной темы происходят уже в самом начале разработки. Композитор целенаправленно развивает

побочную тему методом образно-жанровой трансформации и превращает пассивно-покорный образ в мужественный, протестующий, отражая важнейшую идею романа А. Солженицына. Так, на первом этапе разработки М. Смирнов излагает тему в виде пятиголосного фугато (ц. 3–5), в котором оркестровые голоса словно возбуждённо и нервно дышат, наполняясь речевой декламационностью. Бурное энергичное восхождение мотивов-волн преобразует её хорейскую структуру в активный трехстопный ямб (пример № 9).

В следующем фрагменте разработки (ц. 17) композитор находит впечатляющее сочетание выразительности и образности. Образ людей, жертв насилия, воплощён через соединение двух трагических жанров – хора и плача-причитания, а бездушные всеисильной власти показано механически-остинатной ритмоформулой барабана (пример № 10). Такая трёхмерная стереофоническая фактура значительно углубляет драматизм музыки.

Самым трагическим разделом всей I части можно считать обширную генеральную кульминационную зону разработки (ц. 23–25), где победному, казалось бы, торжеству злых сил впервые противопоставит переосмысленная, гневно протесту-

ющая против бесчеловечной картины расстрела побочная тема. Теперь её хорейские интонации наполняются мужественным звучанием *ff* у духовых и струнных инструментов⁵ (пример № 11).

Пример № 9

Più mosso

Пример № 10

Пример № 11

[poco a poco accel.]



Зеркальная реприза сонатной формы воспринимается как длительная картина безутешной скорби, от которой «сжимается сердце и немеет язык». В этом разделе Смирнов продолжает развитие жанра плача-причитания, наполняя его интонациями стенания в обновлённой гармонизации и разнообразных ритмических вариантах (пример № 12).

Пример № 12

Темпо I

Кода I части целиком основана на мотиве плача-причитания. Соплирующий бас-кларнет, словно прощальный «вздых», передаёт ощущение неугасаемой человеческой боли. Автор проводит интонации причетной побочной темы практически в её первоначальном изложении.

Во II части симфонии композитор не использует жанр плача-причитания, поскольку содержание Allegro связано исключительно с воплощением обобщённого образа зла.

Финал представляет собой медлительно разворачивающуюся картину оплакивания безвинно страдающих людей. В жанровом отношении он обогащён хоралом (символом трагической сосредоточенности), соединяющимся с элементами плача-причитания, знаменного распева и протяжной песни.

Масштабная кода финала (т. 81), состоящая из трёх практически равных разделов, целиком и полностью основана на жанре плача-причитания, что доказывает главенство этого жанра в драматургии всего произведения.

Значение Четвёртой симфонии в эволюции инструментального творчества Смирнова огромно. Воплощая глубокую гуманистическую сущность произведения Солженицына, композитор сумел выразить главную идею романа без иллюстрации каких-либо его сюжетных подробностей.

В масштабах трёхчастной симфонии композитор смело воплотил и собственную гражданскую позицию, показав антагонизм тоталитарной власти и народа, создал не только многоликий образ зла, но и выразил страдания людей, сочувствие к их загубленным жизням и поднял тему протеста против насилия и тирании.

Музыкальные образы Четвёртой симфонии рельефны, выстраданы. Композитор мастерски сочетает яркую эмоциональную выразительность музыки с картинностью самых сильных эпизодов агрессивного натиска зла. Органичное соотношение выразительности и изобразительности, в целом типичное для русской симфонической школы, становится характерным явлением и в инструментальной музыке Смирнова, начиная с Четвёртой симфонии.

Симфония поражает мастерством выражения главной идеи, точным выбором самых необходимых, сильных средств выразительности каждого образного пласта, каждой темы. Например, грозная, безжалостная лейттема власти вбирает в себя всё самое агрессивное в музыкальном языке: резкие квартовые, квинтовые, «дьявольские» тритоновые интонации, при этом главная тема не связана с каким-либо одним жанром. Побочная же партия, воплощая человеческое страдание, жанрово абсолютно определённа, причём мелодическим стержнем всего симфонического цикла стали причетные интонации. Показательно, что тема страдания народа семантически переосмысливается в результате конфликтных столкновений антагонистических образов. При этом именно изменение ритмической структуры побочной темы приводит к перевоплощению её образного содержания. Ритмическую же основу обобщённого образа зла составляют разнообразные резкие оstinатные ритмы и жёсткие синкопы.

В Четвёртой симфонии Смирнов проявил себя как зрелый мастер оркестровки, где функции тембров тщательно продуманы. Так, образ тоталитарной власти композитор связывает преимущественно с мощно звучащими медными духовыми инструментами. Деревянные духовые и особенно струнные инструменты передают человеческие страдания. Ударные инструменты связаны с изображением агрессивно-повелительного образа зла, ужасающего своей иступлённой силой, особенно в «эпизодах расстрела» I части. Важно, что в симфонии есть не только противопоставление групп и регистров оркестра, но и различная трактовка инструментов одной группы. Примером могут служить струнные, играющие то сухое и жёсткое оstinато, то эмоциональнейшую тему народного плача.

Четвёртая симфония, продолжившая линию трагических симфоний Д. Шостаковича, положила начало широкому воплощению социально-этической тематики в произведениях Смирнова. Так, тема политических репрессий раскрывается в Концерте-симфонии для трёхструнной домры (1993), «Эпитафии» для оркестра русских народных инструментов (1995) и Симфонии № 5 (1998).

Самой узнаваемой чертой стиля в поздних произведениях Смирнова стало использование жанра плача-причитания. Отражая остро современные эмоции людей XX века, Смирнов обращается к одному из самых древних русских фольклорных источников.

Этическое и эстетическое значение Четвёртой симфонии заключается в том, что композитор заставляет

слушателей задуматься о переданном в музыке конфликте власти и народа, о правде того времени, когда был написан «Архипелаг ГУЛАГ». Музыка Четвёртой симфонии несомненно способна волновать души людей, пока в мире есть гнёт и насилие над людьми, пока у народа есть силы сопротивления злу и стремление защитить человеческое в человеке.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Первое исполнение Челябинским симфоническим оркестром под управлением С. Ферулёва состоялось в 1990 году.

² Известно, что французский композитор Жильбер Ами закончил свою оперу «В круге первом» в 1999 году. Александр Чайковский написал оперу «Один день Ивана Денисовича» в 2009-м.

³ Солженицын А. И. Архипелаг ГУЛАГ. 1918–1956: опыт художественного исследования: в 3 кн. Екатеринбург: У-Фактория, 2009. Кн. 2. С. 146.

⁴ Там же.

⁵ Похожие гневно-протестующие мотивы в позднем инструментальном творчестве М. Смирнова близки интонациям М. Мусоргского, также «вырастающим» из комплекса средств причитания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1978. 332 с.

2. Григорьева Г. Музыкальные формы XX века: учеб. пособие к курсу «Анализа музыкальных произведений». М.: ВЛАДОС, 2004. 175 с.

3. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. Ч. 1. Ритмика. – М.: Музыка, 1972. 150 с.

4. Казанцева Л. Основы теории музыкального содержания: учеб. пособие. Астрахань: Факел, 2001. 368 с.

5. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. М.: Музыка, 1967. 750 с.

6. Сабина М. Шостакович-симфонист. Драматургия, эстетика, стиль. М.: Музыка, 1976. 465 с.

7. Синецкая Т. Композиторы Южного Урала. Челябинск: Дом печати, 2003. 352 с.

8. Холопов Ю. Музыкальные формы классической традиции: ст., мат-лы / ред.-сост. Т. Кюрегян. М.: Московская консерватория, 2012. 564 с.

9. Холопова В. Музыкальные эмоции. М.: Московская консерватория, 2010. 348 с.

10. Холопова В. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм: учеб. пособие. Изд. 2-е, стер. СПб.: Лань, 2010. 368 с. (Учебники для вузов. Специальная литература).

11. Холопова В. Формы музыкальных произведений: учеб. пособие. Изд. 3-е, стер. СПб.: Планета музыки, 2006. 496 с. (Учебники для вузов. Специальная литература).

12. Цуккерман В. Выразительные средства лирики Чайковского. М.: Музыка, 1971. 245 с.

13. Чернова Т. Драматургия в инструментальной музыке. – М.: Музыка, 1984. 144 с.

REFERENCES

1. Bobrovskiy V. *Funktsional'nye osnovy muzykal'noy formy* [The Functional Foundations of Musical Forms]. Moscow: Muzyka Press, 1978. 332 p.

2. Grigor'eva G. *Muzykal'nye formy XX veka: uchebnoe posobie k kursu «Analiz muzykal'nykh proizvedeniy»* [20th Century Musical Forms: a Tutorial Manual for the Course "Analysis of Musical Compositions"]. Moscow: VLADOS, 2004. 175 p.

3. Vasina-Grossman V. *Muzyka i poeticheskoe slovo. Ch. 1. Ritmika* [Music and the Poetical Word. Part 1. Rhythm]. Moscow: Muzyka Press, 1972. 150 p.

4. Kazantseva L. *Osnovy teorii muzykal'nogo soderzhaniya: uchebnoe posobie* [The Fundamentals of the Theory of Musical Content: a Tutorial Manual]. Astrakhan: Fakel, 2001. 368 p.

5. Mazel' L., Tsukkerman V. *Analiz muzykal'nykh proizvedeniy* [Analysis of Musical Compositions]. Moscow: Muzyka Press, 1967. 750 p.

6. Sabinina M. *Shostakovich-simfonist. Dramaturgiya, estetika, stil'* [Shostakovich the Symphonist. Dramaturgy, Aesthetics, Style]. Moscow: Muzyka, 1976. 465 p.

7. Sinetskaya T. *Kompozitory Yuzhnogo Urala* [Composers of the Southern Urals]. Chelyabinsk: Dom Pechati, 2003. 352 p.

8. Kholopov Yu. *Muzykal'nye formy klassicheskoy traditsii: stat'i, materialy* [Musical Forms of the Classical Tradition: Articles and Materials]. Edited and Compiled by T. Kyuregyan. Moscow: Moscow Conservatory, 2012. 564 p.

9. Kholopova V. *Muzykal'nye emotsii* [Musical Emotions]. Moscow: Moscow Conservatory, 2010. 348 p.



10. Kholopova V. *Teoriya muzyki: melodika, ritmika, faktura, tematizm: uchebnoe posobie* [Theory of Music: Melody, Rhythm, Texture, Thematicism: Textbook]. Second Edition. St. Petersburg: Lan, 2010. 368 p. (Uchebniki dlya vuzov. Spetsial'naya literatura) [Textbooks for Institutes of Higher Education. Specialized Literature].

11. Kholopova V. *Formy muzykal'nykh proizvedeniy: uchebnoe posobie* [Forms of Musical Compositions: Tutorial Manual]. Third Edition. St. Petersburg: Planet Music, 2006. 496 p.

(Uchebnik dlya vuzov. Spetsial'naya literatura) [Textbooks for Institutes of Higher Education. Specialized Literature].

12. Tsukkerman V. *Vyrazitel'nye sredstva liriki Chaykovskogo* [The Expressive Means of Tchaikovsky's Lyricism]. Moscow: Muzyka Press, 1971. 245 p.

13. Chernova T. *Dramaturniya v instrumental'noy muzyke* [Dramaturgy in Instrumental Music]. Moscow: Muzyka Press, 1984. 144 p.

Четвёртая симфония М. Д. Смирнова. По прочтении романа А. И. Солженицына «Архипелаг ГУЛАГ»

Статья посвящена Четвёртой симфонии уральского композитора Михаила Дмитриевича Смирнова (1929–2006). Созданная под впечатлением произведения А. Солженицына, симфония имеет авторский подзаголовок «По прочтении романа А. И. Солженицына “Архипелаг ГУЛАГ”». Написанное в 1990 году, сочинение Смирнова стало одним из первых откликов на творчество писателя в музыке. В первой части острота конфликтных столкновений образов доведена до высочайшего уровня трагедии. Вторая часть – своеобразное *Danse macabre*. Третья часть близка инструментальному

реквиему. Как одну из главных стилистических особенностей Четвёртой симфонии автор статьи выделяет опору на древнейший фольклорный жанр – плач-причитание, выступающий символом народного страдания, горя. Композитор развивает в симфонии интонационно-тематический комплекс плача, используя метод жанровой трансформации. Тем самым достигается высокая степень обобщения трагического содержания.

Ключевые слова: композиторы России, Михаил Смирнов, симфония, плач-причитание

The Fourth Symphony of Mikhail Smirnov. Upon Reading Alexander Solzhenitsyn's Novel “The GULAG Archipelago”

The article is devoted to the Fourth Symphony by the composer of the Ural Mountains region, Mikhail Dmitrievich Smirnov (1929–2006). Composed under the impression of reading Alexander Solzhenitsyn's novel, the symphony has a subtitle inscribed by the composer: “Upon Reading Alexander Solzhenitsyn's Novel “The GULAG Archipelago.” Written in 1990, Smirnov's composition presented itself as one of the first artistic responses in symphonic music to the writer's literary heritage. In the first movement, the acuteness of the conflicting collisions of images is carried to the highest level of tragedy. The second movement presents a peculiar kind of *Danse macabre*.

The third movement comes close to resembling an instrumental requiem. As one of the main stylistic peculiarities of the Fourth Symphony, the author of the article emphasizes that the music is based on one of the earliest historical genres of folk music – the lamentation-cry, presenting a symbol of people's suffering and misfortune. The composer develops in the symphony the intonational and thematic complex of the folk lamentation by using the method of genre transformation. Thereby, a high level of generalization of the tragic content is achieved.

Keywords: composers of Russia, Mikhail Smirnov, symphony, lamentation-cry

Мугалимова Анна Владимировна

соискатель кафедры истории и теории музыки

E-mail: alavinal@mail.ru

Челябинская академия культуры и искусств

Российская Федерация, 454091 Челябинск

Anna V. Mugalimova

Post-graduate student at the Music History

and Music Theory Department

E-mail: alavinal@mail.ru

The Chelyabinsk Academy of Culture and the Arts

Russian Federation, 454091 Chelyabinsk





Н. Б. БОНДАРЕНКО

Саратовская государственная консерватория (академия)

им. Л. В. Собинова



УДК 786.2

ФЕНОМЕНОЛОГИЯ МАЗУРОК ШОПЕНА

*... Уметь играть в Шопене мазурки Шопена –
высшее по трудности мастерство.*

Б. Асафьев¹

В этих словах Бориса Владимировича Асафьева определено особое место жанра мазурки в творчестве великого польского композитора. Возвышаясь до символа, она начинает играть существенную роль в процессе стилиобразования, что отражено в ряде причин. Во-первых, мазурка у Шопена перестаёт быть просто танцем, попадая в сферу преподносимой музыки. Во-вторых, мазурка становится сквозным жанром для его творчества: в течение всей своей жизни композитор обращался к нему, создав в нём наибольшее количество сочинений по сравнению с другими жанрами. Мазурка, перефразируя Б. Пастернака, – «образ Польши, в танце явленный». Именно она является своеобразным духовным ступком польской национальной особенности, актуализируя такое специфичное качество польского этногенетического кода, как парадоксальность релятивного мироощущения, порождённого сложным историческим и геополитическим положением Польши – буферной зоны между Западом и Востоком. Первая половина XIX века для поляков стала временем обострения чувства трагической непреодолимости, антиномий пафоса героизма и страха не быть, вынужденности находиться в рамках культуры и фатального безрассудства и т. д. Амбивалентность этнопсихологического уровня оказывается протоструктурой, детерминирующей и крайности польского духа, начиная с поговорки «Pan – lub stracić» («Пан или пропал») и кончая бездонной *иронией* Шопена, который, как известно, ненавидел музыку без скрытого смысла. Мазурка стала для Шопена способом восстановления разорванной временем и пространством связи с Родиной, которая, по словам Г. Гачева [3], не измеряется территориально; Родина для поляка – духовный универсум, потому что «вечный ужас поляков – родина на подошвах сапог» (Л. Аннинский). И, в-третьих, у Шопена мазурка становится не только символом Родины, но и символическим пространством, где разворачиваются внутренние кол-

лизии личности композитора, что особенно проявилось в поздних, меланхолических «антимазурках». В них процесс символизации усиливается: родовые признаки жанра, равно как и его родовой образ, делаются предельно «прозрачными», обнажая онтологические бездны смысла.

Целью настоящего исследования стало выявление проблем «быта и Бытия» жанра мазурки и её символической многомерности в творчестве Шопена. При этом феномен мазурки рассматривается как в синхроническом, так и диахроническом срезе, как самостоятельный жанр с прояснением свойств его структурно-семантического инварианта (М. Арановский) сквозь призму онто- и этногенеза, и как структурный элемент полижанровой системы крупных композиций.

Для выявления феноменологических и языковых свойств жанра мазурки оказывается продуктивной характеристика, предложенная Ю. М. Лотманом в «Беседах о русской культуре», где исследователь выделяет важнейшие структурные качества мазурочных «па». Первое из них – причудливость, изошрённость движений – демонстративно показывает физиологическое изящество танцующего, прежде всего, мужчины, который якобы «гарцует» перед женщиной. Как писал Ф. Лист, в мазурке партии танцора и танцовщицы равнозначны: сюжет танца заключается в символическом *завоевании* женщины. Не случайно возникает и дополнительный смысловой обертон, который отмечает В. Пасхалов: «Фигуры и па мазура символизировали моменты *военной* жизни поляков. Притоптывание каблучков живо напоминает гарцевание на коне...» [10, с. 11]. Итак, двусоставный образ мужчины, пытающегося покорить женщину, являет особую структурную оппозицию, которая соответствует принципу *агональных игр* в системе Роже Кайюа. Второе структурное качество мазурочных движений Лотман связывает со *свободой и спонтанностью*: «И солист, и распорядитель мазурки должны

¹ Асафьев Б. В. Мазурки Шопена // Шопен, каким мы его слышим / сост.-ред. С. М. Хентова. М., 1970. С. 96.

были проявлять изобретательность и способность импровизировать». Мотив непредсказуемости определяет завязку «сюжета» танца, в котором спор за право кавалера танцевать с девушкой в паре разрешается волею случая – кому достанется брошенный девушкой платок, тот и станет её партнёром [11, с. 142]. Этот мотив также проявляется в формировании синтаксической последовательности танцевальных движений, которые являются «результатом личного творчества танцующих» [10, с. 11]. Каждое из проявлений спонтанности мазурки вносит в игровое пространство танца ответ другого типа игр – *alea*, где произвол случая «образует единственную движущую силу игры», а игрок «лишь ждёт с надеждой и трепетом судьбоносного решения» [4, с. 55].

Впрочем, это феноменологическое свойство мазурки отмечал ещё Ф. Лист, акцентируя её важнейшую черту – принципиальную двойственность, диалогичность, амбивалентность, что детерминировано спецификой гендерных отношений, мощно актуализированных в танце и придающих ему витальный характер. В мазурке «восхищаются красотой больше, чем богатством, здоровым видом больше, чем положением» [6, с. 68], в отличие от полонеза, где приоритет отдаётся социальному статусу. Гетерогенность мазурки подтверждается и при оценке её свойств в контексте описанной Лотманом структуры светского бала, высвечивающей медиативную функцию этого польского танца. Ритуал светского бала как социокультурной формы общения противоположных полов имел свою «грамматику» организации, которая выстраивалась по принципу нисхождения от объективно-чинного, этикетного поведения высшего общества (полонез) к высвобождению стихийного, народно-игрового духа (котильон).

Указанный вектор развития сценарной модели бала реализует свою направленность через интригующее соседство двух танцев – вальса и мазурки. Вальс актуализирует онтологически укоренённую фигуру «корокльы», круга как символа всеединства космического масштаба. Танцующие позиционируются здесь не как противоположности, но в едином лирическом порыве. Находясь под властью моноцентризма космического закона, они сливаются, по образному выражению Т. Чередниченко, в «аутичную точку» [12]. В мазурке же, как было сказано выше, характер отношений между полярностями (мужским и женским началом), обретает форму дихотомической парности, в котором каждый взгляд, жест или слово имеет двоякий, положительно-отрицательный смысл. Органическая биполярность в мазурке рождает колоссальное напряжение постоянного балансирования между полюсами. Монологизм расщепляется: от самолицезрения и самодостаточ-

ности в полонезе, через слитную парность как «аутичную точку» в вальсе. Процесс диссоциации на «Я» и «не Я» достигает кульминации в мазурке, где указанная оппозиция обретает качества паритетного отношения. Таким образом, в мазурке происходит *смена типа дискурсивности*: монологический дискурс сменяется диалогическим (по терминологии Ю. Кристевой).

Определение структурно-семантического инварианта жанра позволяет выйти к рассмотрению особенностей музыкального языка, первостепенное значение в котором будут иметь ритмометрические структуры, шире – структуры, связанные с кинестетикой жанра, то есть, кинемы (по терминологии Е. В. Назайкинского). Выявляя жанровую специфичность мазурочных кинем, можно обнаружить все признаки ранее сформулированного структурно-семантического инварианта жанра:

1. *Алеаторичность*, которая проявляется в непредсказуемости смен акцентов и в характере самой мазурочной кинемы. Ядерная суть кинемы выражена в моменте расщепления первой сильной доли, приводящей к расшатыванию, «растаскиванию» метрической устойчивости, целостности.

2. *Гетерогенность* – обнаруживается через идею одновременного, вертикального противостояния метра как некоего закона, норматива и стихии ритма, иррационального, капризного и прихотливого.

3. Особая сложность, индетерминированность метроритмических отношений, вновь свидетельствующая о *медиативности* мазурки, её онтологически релятивной природе. Тотальная релятивизация метроритмической организации становится свидетельством присутствия в мазурке принципов *карнавального дискурса*, условиями которого являются *амбивалентность знака, принцип увенчания-развенчания, нефинальность*.

Все вышеперечисленные свойства жанрового инварианта являются структурным выражением этногенетического кода польского «космо-психо-логоса» (Г. Гачев) и И. Падеревским метафорически характеризуется «врождённой национальной аритмией» [13, с. 228].

Во множестве ритмических фигур мазурок Шопена удаётся обнаружить три типологически устойчивые кинемные структуры, каждая из которых способна стать алгоритмом, или, точнее, «внутренней формой», порождающей процессы смысло- и формообразования.

Первая кинема: пунктирная ритмоформула антиномична, ибо содержит имманентное противоречие двух начал – хорей и ямба – как воплощение первичных антропологических противоположностей: систола-диастола, арсис-тезис, вдох-выдох (например, Мазурка ор. 7 № 1 *B dur* в примере № 1).

Пример № 1 Ф. Шопен. Мазурка ор. 7 № 1



Иными словами, пунктирный ритм выступает в мазурке как кинема, позволяющая своей амбивалентной структурой открыто осуществлять сопряжение противоположных начал, что семантически определяет установку на карнавальную дискурсивную модель.

Вторая кинема связана с принципом разбивки первой доли, как правило, за счёт триоли (Мазурка ор. 30 № 2 *h moll* в примере № 2) и становится ещё одним структурным выражением внутренней формы жанра мазурки, суть которой – непреодолимая амбивалентность, парадоксальность и отсутствие какого-либо устоя.

Пример № 2 Мазурка ор. 30 № 2



Особенно специфична третья кинема, которая в условиях медленного темпа соединяет и мазурочное, и антимазурочное, и кинемное (связанное с телесно-двигательным началом), и интонемное, становясь установкой на *диалогический дискурс* (Мазурка ор. 63, № 2 *f moll* в примере № 3).

Пример № 3 Мазурка ор. 63, № 2



Плотное сочетание двух разнонаправленных протоструктурных векторов образует национальный символический образ расколотой целостности, названный Л. Аннинским «*вертикальная польская душа*» [1, с. 65].

Прояснив структурно-семантический инвариант жанра шопеновской мазурки, свёртывающий её смыслоорганизующие, глубинные детерминанты, необходимо оценить роль этого жанра в контексте полилогической системы сложных композиций Шопена.

Становясь структурным элементом полижанровых систем, мазурка начинает проявлять собственное качество в полилогическом контексте балладной драматургии как системы открытой, нелинейной. Подробный анализ, например, Скерцо № 2 Шопена не только подтвердил способность мазурки становиться механизмом трансмерного переключения в иные измерения смыслового пространства, но и обнаружить другой жанровый элемент (хоральность), являющийся смысловым

коррелятом мазурки. Этот диалог двух жанровых символов, который экстериоризируется во второй экспозиции (где первая тема в рамках двойной сложно-составной темы – хорал, а вторая – мазурка), но явлен уже в самом начале скерцо, отражает нарастающий процесс диссоциации. Отмеченный жанровый диалог начинает проявлять феноменологический контур жанровой системы творчества Шопена. Оппозитивность отношения хоральности и мазурочности вскрывает смысл подтекстовой, глубинной информации через образуемую аксиологическую вертикаль. На одном конце этой вертикали – жанр скерцо, имманентным качеством которого, по словам О. В. Соколова, является «турбулентность» как символ черноты небытия, уничтожающего «Я», на другом – ноктюрн как воплощение губительной самозамкнутости, индивидуалистичной формы существования того же «Я». Посредником, медиатором между ними является мазурка, танцевальная природа которой часто выступает в, казалось бы, парадоксальном единстве с другим жанровым началом, выраженным хоральностью. Выступая в функции генеральной смысловой оппозиции, этот диалог начинает соответствовать сложным отношениям архетипов Природного и Культурного.

Смыслообразующая роль оппозиции (мазурочность–хоральность) обнаружена в анализе Ноктюрна *g moll* ор. 15, свободная форма которого, основанная на действии двухфазного принципа чётного ритма, отражает процесс осознания мазурочности и хоральности как начал, находящихся в отношении принципиальной враждебности: итогом этого загадочного Ноктюрна становится выражение диссоциации мазурки как лика Природы и хорала как символа Культуры, что заставляет пережить чувство онтологической расколотости мира.

В контексте открывшихся закономерностей мотиваций на уровне глубинных структур текста проявляется особая феноменологическая роль мазурочности и хоральности как алгоритмов смыслообразования, кодирующих фундаментальный принцип шопеновского стиля («онтологическую трещину»), выраженный через дисфункциональное отношение двух этих жанровых архетипов. Но не это ли экзистенциальное противоречие мазурочности и хоральности в своём знаменитом анализе Прелюдии *A dur* Шопена Л. А. Мазель обосновал как «художественное открытие» этого шедевра?

Аналитические выводы Мазеля уточняют форму жанрового диалога как расщеплённого монолога. Однако исследователь не даёт Имена фигурантам оппозиции. Прелюдия *A dur*, первоначально названная Шопеном «Польская танцовщица», предельно сжато, символически выявляет суть понимания *гетерогенности* (возможно, андрогинности) женского образа через *слияние божественности*,

выраженной жанром хорала как символа архетипа Великого Отца, и *хтонического*, древнего, инстинктивного, явленного танцевальным жанром мазурки как символа архетипа Великой Матери. Другими словами, женщина познаётся как противоречивое одноментное сосуществование культуры и природы, Космоса и Хаоса. По словам Ф. Листа, польские женщины «великодушные, бесстрашные, энтузиастки, *экзальтированно благочестивые*, любящие опасность и любовь, в которой они требуют много, но дают мало ... сдержанные по природе и по положению, они с изумительным искусством владеют *оружием скрытности; выведывают душу* другого и хранят тайны... [курсив мой. – Н. Б.]» [6, с. 75–76]. Не случайно в польском языке существует поговорка, характеризующая женский образ – «I do tanca, i do gozansa», то есть, женщина-полька одинаково познаваема и в танце (через телесное),

и в молитве (через духовное). К постижению этой «тайнописи духа» композитора и приближает нас понимание мазурки, а также мазурочности как явления, объемлющего, концентрирующего главные, глубинные онтологические приметы авторского стиля Шопена. Этот жанр, являясь в коррелятивном сопряжении с жанром хорала, становится *носителем протоструктуры всего авторского стиля*, символом «памяти рода» и одновременно, выражением крайне уязвленного чувства жизни, которое сам Шопен определял труднопереводимым польским словом «*żał*».

В свете же обнаруженной особой стилиобразующей функции мазурки открывается высокая потенциальность дальнейшего, более углубленного и системного рассмотрения столь сложного, энигматичного явления, как стилиевая феноменология жанров в творчестве Ф. Шопена.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аннинский Л. Русские плюс... М.: Алгоритм, 2001. 383 с.
2. Аркадьев М. Временные структуры новоевропейской музыки (опыт феноменологического исследования). Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Библос, 1993. 167 с.
3. Гачев Г. Космо-Психо-Логос. Национальные образы мира. М.: Академический Проект, 2007. 511 с.
4. Кайуа Р. Игры и люди: статьи и эссе по социологии культуры. М.: Объединённое гуманитарное изд-во, 2007. 304 с.
5. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму. М.: Прогресс, 2000. С. 427–457.
6. Лист Ф. Ф. Шопен. М.: Музгиз, 1936. 229 с.
7. Лотман Ю. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). СПб.: Искусство, 2002. 496 с.

8. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и анализ малых форм. М.: Музыка, 1967. 748 с.
9. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке: учебное пособие для студ. высш. учеб. заведений. М.: ВЛАДОС, 2003. 248 с.
10. Пасхалов В. Шопен и польская народная музыка. М.: Музгиз, 1941. 115 с.
11. Ткаченко Т. Народные танцы. М.: Искусство, 1975. 280 с.
12. Чередниченко Т. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 592 с.
13. Шопен, каким мы его слышим / сост.-ред. С. Хентова. М.: Музыка, 1970. 310 с.

REFERENCES

1. Anninskiy L. *Russkiye plus...* [Russians Plus ...]. Moscow: Algorithm Press, 2001. 383 p.
2. Arkad'yev M. *Vremennyye struktury novoyevropeyskoy muzyki (opyt fenomenologicheskogo issledovaniya)* [The Temporal Structures of Modern European Music (An Experience in Phenomenological Research)]. Second edition, revised and enlarged. Moscow: Byblos Press, 1993. 167p.
3. Gachev G. *Kosmo-Psicho-Logos. Natsional'nyye obrazy mira* [Cosmo-Psycho-Logos: National Images of the World]. Moscow: Akademicheskii Proekt, 2007. 511 p.
4. Kayua R. *Igry i lyudi: stat'i i esse po sotsiologii kul'tury* [Games and People. Articles and Essays on the Sociology of Culture]. Moscow: Obyedinnyonnoye gumanitarnoye izdatelstvo [United Humanitarian Press], 2007. 304 p.
5. Kristeva Yu. *Bakhtin, slovo, dialog i roman* [Bakhtin, Word, Dialogue and Romance]. *Frantsuzskaya semiotika: ot strukturalizma k poststrukturalizmu* [French Semiotics: From

- Structuralism to Post-Structuralism]. Moscow: Progress Press, 2000, pp. 427–457.
6. Liszt F. F. *Shopen* [F. Chopin]. Moscow: Muzgiz, 1936. 229 p.
7. Lotman Yu. *Besedy o russkoy kul'ture. Byt i traditsii russkogo dvoryanstva (XVIII – nachalo XIX veka)* [Conversations about Russian Culture. The Life and Traditions of the Russian Nobility (The 18th and early 19th Centuries)]. St. Petersburg: Iskustvo Press, 2002. 496 p.
8. Mazel' L., Tsukkerman V. *Analiz muzykal'nykh proizvedeniy. Elementy muzyki i analiz malykh form* [Analysis of Musical Compositions. The Elements of Music and Analysis of Small Forms]. [Moscow: Muzyka Press, 1967. 748 p.
9. Nazaykinskiy E. *Stil' i zhanr v muzyke: uchebnoye posobiye dlya stud. vyssh. ucheb. zavedeniy* [Style and Genre in Music: A Handbook for Students of Institutions for Higher Education]. Moscow: VLADOS, 2003. 248 p.

10. Paskhalov V. *Shopen i pol'skaya narodnaya muzyka* [Chopin and Polish Folk Music]. Moscow: Muzgiz, 1941. 115 p.

11. Tkachenko T. *Narodnyye tantsy* [Folk Dances]. Moscow: Iskusstvo Press, 1975. 280 p.

12. Cherednichenko T. *Muzykal'nyy zapas. 70-ye. Problemy. Portrety. Sluchai* [Musical Resources. The 1970s. Issues.

Portraits. Incidents]. Moscow: Novoye literaturnoye obozreniye, 2002. 592 p.

13. *Chopin, As We Hear Him*. Compiler and Editor S. Khentova. (In Russian). Moscow: Muzyka Press, 1970. 310 p.

Феноменология мазурок Шопена

Статья посвящена поиску структурно-семантического инварианта жанра мазурки, аккумулирующего глубинные первоосновы музыкального стиля Фредерика Шопена. Мазурка рассматривается сквозь призму типологических свойств, локально, а также магистрально, в контексте онто- и этногенеза, как структурный элемент полижанровой системы крупных композиций. Автор предлагает новый способ классификации мазурок Шопена по типу кинемных структур (Е. Назайкинский), каждая из которых задаёт специфический модус становления композиционного целого. В статье даётся выход к

явлению мазурочности в иных жанрах и формах композиций Шопена, обнаруживается такое качество, как трансмерность (А. Кобляков). Проясняется особая феноменологическая роль мазурочности в дихотомической парности с хоральным началом, что образует парадоксальный алгоритм смыслообразования, кодирующий фундаментальный принцип шопеновского стиля («онтологическую трещину»).

Ключевые слова: Шопен, мазурка, структурно-семантический инвариант жанра, кинемные структуры, трансмерность

The Phenomenology of Chopin's Mazurkas

The article is devoted to the search for a structural semantic invariant of the genre of the mazurka, which has accumulated into itself the profound sources of Frederic Chopin's musical style. The Mazurkas are examined through the prism of their typological features, locally and also magistrally, in the context of ontogenesis and ethnogenesis, as a structural element of a poly-genre system of large-scale compositions. The author proposes a new system of classification for Chopin's Mazurkas according to their types of kineme structures (to use the term of Evgeny Nazaikinsky), each of which sets a specific modus of formation

of the compositional whole. The article reveals a perspective of the phenomenon of Mazurka-relatedness in the forms and genres of other compositions by Chopin and discloses such a quality as trans-measurability (to use the term of A. Koblyakov). The special phenomenological role of Mazurka qualities in the dichotomic relatedness with the chorale elements is elucidated, which forms a paradoxical algorithm of formation of meaning that codifies the fundamental principle of Chopin's style ("the ontological crack").

Keywords: Chopin, Mazurka, the structural semantic invariant of the genre, kineme structures, trans-measurability

Бондаренко Нина Борисовна

аспирантка кафедры теории музыки и композиции

E-mail: ninall@rambler.ru

Саратовская государственная консерватория

им. Л. В. Собинова

Российская Федерация, 410012 г. Саратов

Nina B. Bondarenko

Post-graduate student at the Music Theory and Composition Department

E-mail: ninall@rambler.ru

Saratov State L.V. Sobinov Conservatory

Russian Federation, 410012 Saratov





А. С. МОЛЧАНОВ

Новосибирская государственная консерватория (академия)

им. М. И. Глинки



УДК 781.1

О НЕКОТОРЫХ АСПЕКТАХ ИССЛЕДОВАНИЯ ПОВТОРА В ФИЛОСОФСКОМ И МУЗЫКАЛЬНОМ ОПЫТЕ

Среди многочисленных компонентов музыкального выражения важнейшая роль принадлежит повтору. Следует отметить особую его значимость практически для всех областей музыкально-профессиональной деятельности: композиторского творчества, исполнительской интерпретации, педагогики, а также востребованность данного принципа в музыке разных историко-стилевых типов. Повтор составляет один из базисных слоёв логики музыкального высказывания и с неизменным постоянством присутствует хотя бы на одном из уровней художественной структуры.

В музыкознании рассмотрение данного принципа происходило в связи с широким кругом понятий, таких, как тождество и контраст (Б. Асафьев), остигатность и переменность (С. Скребков), тенденции уподобления и обновления (В. Бобровский) и другие аналогичные дихотомии, имеющие тесное взаимодействие с процессами темо- и формообразования. В учебной практике закрепилась традиция рассматривать повторение как один из видов развития, способ продления и наращивания музыкального высказывания. Однако именно в данном контексте и обнаруживается то проблемное поле толкования повтора, которое уводит нас от сферы чисто технологической в пространство смысла. Исходным пунктом этого пути служит противоречие между информативными свойствами повтора и собственно процессуальностью, динамикой развёртывания художественной структуры во времени.

Как известно, с точки зрения информации повтор не несёт ничего нового (является избыточным) и поэтому может быть истолкован как тавтология. Однако в художественной форме мы встречаемся с ситуацией прямо противоположной. Многократные возвраты различных композиционно-логических единиц, свойственные некоторым музыкальным явлениям (например, остигату), не воспринимаются излишними, а кажутся убедительными и художественно оправданными, то есть получают определённое смысловое толкование.

С одной стороны, здесь сказывается роль универсального структурного «принципа возвращения» (Ю. Лотман). Его действие связано с тем, что в произведении искусства отношения между значащими элементами его структуры всегда взаимо-

обусловлены друг относительно друга и находятся в тесной смысловой зависимости, определяющейся принципами тождества и антитезы. Возникающие на данной основе текстовые связи организуют «протяжённую в пространстве» конструкцию, в которой постоянные появления одних и тех же элементов не приводят к её обеднению (исчерпанию), а наоборот, в процессе со- и противопоставления помогают выявить скрытое прежде «семантическое содержание» (см. [4, с. 89]).

С другой стороны, важную роль играет сфера восприятия, поскольку именно в акте непосредственного звукового выражения происходит осознание смыслообразующих функций музыкального произведения. Восприятие оказывается некоторым связующим звеном между теоретическими представлениями о повторе, опирающимися на формально-логические структуры текста, и его осмыслением в рамках художественного целого.

Все указанные обстоятельства позволяют выдвинуть гипотезу рассмотрения повтора не только как атрибута музыкальной структуры, способствующего её наращиванию и развитию, но и как особого принципа музыкального мышления, некоторого феномена, постоянно меняющегося во множестве своих проявлений. А поскольку восприятие и мышление имеют достаточно масштабный спектр реализации и связь с различными явлениями окружающего мира, то возникает необходимость обращения к смежным областям знания в поисках определённых методологических основ изучения принципа музыкальной повторности.

В решении этой задачи обратимся к некоторым концепциям мировоззренческого опыта, ставившим повтор в качестве одного из возможных компонентов для осмысления и описания различных событий действительности. Можно отметить, что заметный интерес к повтору как специфическому явлению окружающего мира и одновременно психической структуры человека возникает в эпоху Просвещения, когда происходит становление естественных наук и отработка методов познания, когда понимание противоречивости бытия служит основой для изучения принципов мироздания.

Одним из ярких мыслителей XVIII века, у которого повторение становится важным компонентом

в описании и исследовании человеческой природы, был шотландский философ, психолог, экономист Дэвид Юм. Он занимался вопросами человеческой природы, особенностями восприятия (впечатлениями, ощущениями, опытом), причинно-следственными связями. Считается, что Юм стоял на позициях скептицизма (агностицизма), полагая возможности изучения мира ограниченными пределами личностных состояний. Тем не менее его наблюдения, касающиеся природы познания, стали основой для многих последующих теорий западной философии. Но то, что Юм обратил внимание на повторение, представляется крайне важным и ценным, поскольку именно в его наблюдениях содержатся, как нам кажется, те основополагающие свойства повтора и особенности восприятия, которые актуальны и с позиции художественного мышления, а также анализа музыкальных произведений.

Можно сказать, что повторение в контексте воззрений Д. Юма обретает явно выраженный психологический ракурс. Данный принцип сопоставляется с памятью, выступающей как способность, «при помощи которой мы повторяем свои впечатления верным способом». Повторение также является необходимым компонентом нашего сознания, помогающим обнаружить причинно-следственные связи, по принципу смежности во времени и пространстве. Раскрытие же данных связей опирается на психологические свойства восприятия. «Повторение не открывает нам и не производит ничего в объектах, но только влияет при помощи порождаемого им привычного перехода на ум; что этот привычный переход, следовательно, то же самое, что сила и необходимость, которые, стало быть, являются качествами восприятий, а не объектов...» [5, с. 219]. Следовательно, возникает возможность обновления при восприятии и осмыслении обнаруженных связей.

Ещё одно свойство, раскрывающееся в контексте описываемых Юмом отношений, – возможность прогностической активности сознания при выстраивании цепи сходных признаков между различными объектами. «Открыв при помощи ясного опыта причины или действия какого-нибудь явления, мы непосредственно распространяем своё наблюдение на все явления подобного рода, не дожидаясь того постоянного повторения, которое дало начало первичной идее этого отношения» [там же, с. 226]. Причём условия такого распространения носят вероятностный характер и не исключают моменты неоправданности ожиданий, диктуемых различием. Соответственно повтор, даже ещё не состоявшийся, а только предполагаемый, может быть понят как возможность *репрезентативного обобщения* и *аналогии* между возникающими явлениями.

С другой стороны, повторение связывается с идеей устойчивости сознания, убергая его от распада, выступая в качестве определённого импульса, коор-

динующего наши действия. «Повторение может сворачивать сознание в круг, замыкать в самом себе, в своём мире, а может быть ступенькой восхождения, где устойчивость обеспечивает шаг, но при этом, меняясь, ведёт сознание за пределы привычных представлений к открытию нового» [1, с. 66].

Таким образом, в контексте философии Д. Юма относительно повтора мы обнаруживаем целую цепь важных его свойств, возникающих в логике мышления над вопросами познания. Однако в самом этом процессе указанные свойства находятся как бы в свёрнутом виде и теряются между опытом, памятью и привычкой, которые были актуальны для Юма в силу критичности его взглядов и раскрытии тезиса о непознаваемости мира.

В то же время обозначенные импульсы не прошли бесследно и постепенно произросли в новых качествах и формах. Например, долгое время для позитивистского мышления был актуальным принцип *верификации*, связанный с процессами сравнения, распознавания сходства, отождествления каких-либо явлений с эмпирическими данными¹. А это, по сути, и есть путь к повтору, проторённый уже в чисто научной методологии. Повторяемость в данном значении лежит и в основе формулирования научных законов, поскольку устойчивое подтверждение опыта, постоянное совпадение значений в расчётах даёт весомое основание говорить о систематичности, закономерности явления. Следовательно, повтор в каком-то смысле становится критерием истины. Введение верификации, безусловно, способствовало развитию единого базиса научного знания, а также стимулировало появление новых принципов и концепций, развивающих или же опровергающих предыдущие (например, принципа фальсификации).

Другой ветвью научно-философской мысли стало использование повтора в контексте экзистенциализма, в рамках которого он непосредственно становится одним из ключевых понятий, получающих особую смысловую направленность, акцентирующую сферу внутреннего мира человека.

В работе датского философа и богослова Сёрена Кьеркегора «Повторение» данное явление исследуется, прежде всего, в онтологическом плане. Выделяются две основные линии повествования. В первой повторение рассматривается в экспериментальном ключе, как подтверждение конкретной жизненной ситуации (поездка в Берлин); во второй главный акцент делается на человеческих чувствах, вопросах любви и воли сознания.

Актуальным для автора в связи с данными направлениями становится сопоставление повторения с такими понятиями, как воспоминание и надежда. Первое относится к прошлому и, согласно Кьеркегору, «обращает человека вспять, вынуждает его повторять то, что было в обратном порядке». Надежда – это будущее, но оно туманно и непредсказуемо.



И только повторение «заставляет человека вспоминающая, предвосхищать то, что будет» [3, с. 7, 8, 9]. Из контекста работы становится ясным, что на практике добиться такого повторения представляется весьма затруднительным, так как для этого необходимо проявить определённую волю. Но далеко не все на это способны и предпочитают жить надеждами и воспоминаниями. Зато повторение в этом контексте становится синонимом жизни. «Утверждая... что жизнь – повторение, я говорю тем самым: то, что существовало прежде, настанет вновь. Без категорий воспоминания и повторения вся жизнь распадается, превращается в пустую, бессодержательную игрушку» [там же, с. 30–31].

Особое внимание к повторению служит у Кьеркегора основой для изучения других философских вопросов, прежде всего, проблемы свободы, хотя при этом несколько в стороне остаются гносеологические аспекты, связанные с повтором. Однако, так или иначе, следует считать работу датского мыслителя важным рубежным открытием повторения как специального явления, поставленного в центр проблемного поля обсуждения. Значение же повторения как определённого жизненного понятия, но и, собственно, как специальной теоретической категории будут раскрыты позднее в контексте плюралистической ситуации мышления, характерной для XX века.

Во французском постструктурализме (1960–1970-е гг.), повторение и различие вводятся в категориальный аппарат исследований как принципы, способные выступать в качестве инструментов интерпретации различных явлений современности и прошлого. Один из первых шагов в этом направлении сделал Жак Деррида, разрабатывавший метод деконструкции. Специальное же исследование вышло из-под пера другого французского философа Жилия Делёза, книга которого «Различие и повторение» [2] явилась достаточно ярким образцом философского постмодернизма.

Ж. Делёз в своём труде исходит из многогранной плюралистической картины мира, сопоставляя и сталкивая множество понятий, отношений, связей. При этом много внимания он уделяет собственно природе повторения, затрагивая и художественно-эстетическую и психологическую сферы. Делёз акцентирует внимание на двух основных формах повторения. Первая – *механическая*, обеспечивающая частоту и точность появления тождественных моментов. Вторая – *духовное повторение, внутреннее*, предстающее как имманентное их движение в пространстве и времени. Первая есть своего рода внешняя оболочка вещей, как «движение по кругу», критерий которого – *точность*. Вторая – особый субъект первой, её «внутренняя жизнь». Повторение здесь динамично, интенсивно. Оно как бы скрыто под *маской*. Его сущность в понятии *подлинность*. И именно это духовное повторение направлено к тому, чтобы обозначить

различие, или как пишет Делёз «выманить различие у повторения».

В связи с этим актуальным становится внимание к такому психологическому явлению, как *память*, которая служит обоснованием самого времени. Память заставляет проходить настоящее, дробит линейную шкалу на дискретные промежутки, где совмещаются различные времена. Возникает эффект сжатия, обеспечивающий синтез времени: прошлое – через его удержание путём повторения; будущее – через ожидание, предвосхищение; настоящее как момент осуществления этого сжатия. Времена могут совмещаться. При этом синтез может быть как пассивным, так и активным. Первый идёт в сознании на уровне перцептивных сигналов от прошлого к будущему, фиксируя определённый вектор прохождения информации. Активный же синтез – это «качественное впечатление», которое воспроизводит память, превращая прошлое в отражение, а будущее в предвидение. И именно взаимодействие этих синтезов как раз и определяет то, каким образом участвуют те или иные события в повторении.

Различные синтезы времени, по Делёзу, также имеют отражение в биопсихической жизни индивида, в сфере бессознательного, в скрытых замаскированных формах². Положительным импульсом во всех этих процессах является повторение, причём такое, которое устремляется к различию, обогащено симулированными его формами и дифференциальными рядами разной степени интенсивности.

Одним из аспектов реализации данных отношений служит сфера искусства, где повторение представлено во всём многообразии его форм. Мы ощущаем смысловое отражение повтора на уровне языка, конструкции произведений искусства и с точки зрения их восприятия, сознательно и бессознательно, в мыслительном активном синтезе, направленном вглубь художественной структуры. Результат этого действия вполне очевиден. Мы осознаём, как повторение диссимметрии прячется в симметричных архитектурных ансамблях, или в том, как преодолевается тождественность смысла в омонимической рифме поэтического текста, но и, конечно, как повторение устремляется к различию в музыкальном искусстве, когда, например, повторность предписана автором в виде набора чётко фиксированных структур, но порядок их предъявления слушателю постоянно варьируется и тем самым оказывается обращён к различию.

Поэтому повторение приводит нас к постоянно обновлению, с тем, чтобы в единстве множества обеспечить должное основание для функционирования разнообразных интеллектуальных и других систем человеческого опыта. «Жизнь такова, что, оказавшись, перед лицом наиболее механических, стереотипных повторений вне нас и в нас самих, – пишет Делёз, – мы не перестаём извлекать из них

небольшие различия, варианты и модификации... Повторение уже нацелено на повторения, различие – на различия. Именно повторения повторяются, различающееся различается. Цель жизни – добиться осуществления всех повторений в пространстве распределения различия» [2, с. 7].

Таким образом, осветив некоторые философские концепции, так или иначе затрагивающие проблематику повтора, мы можем проследить определённую эволюцию в мышлении, как в самих методах описания повтора, так и с точки зрения качественной стороны его интерпретации. Направленность изменений простирается от простого наблюдения, фиксирования внешних явлений, к внутренним психологическим механизмам осознания, где повтор становится главным атрибутом концепции, исходной точкой и одновременно итогом познания. Таким он предстаёт в философских трудах XX века и таким во многом отражается в различных художественных течениях эпохи, разных видах искусства.

При этом описание категории повтора происходит не изолированно и обычно сопровождается сочетанием с той или иной его альтернативой. В качестве такой антитезы чаще всего выступает *различие* как явление, посредством которого обнаруживаются отличительные признаки. Но различие возникает обычно не на пустом месте, а в сопоставлении с другим непохожим явлением, или же на изменённом повторе, то есть не исключает и момент тождества. Так возникает целый ряд оппозиций, фигурирующих в тех или иных системах: покой и движение, копия и оригинал, продуктивная и репродуктивная деятельность и т. п. Описание и интерпретация их соотношений может проходить по-разному: диалектическое взаимопрото-

никновение, абстрактно-логический уровень связей, психология восприятия. И здесь перед нами открывается практически безграничная картина возможностей проявления и осмысления этих принципов.

Но что в конечном итоге является ценным в повторе? То, что повтор оказывается направлен к *различию* и не просто как некоторой противоположности, а различию как своему второму я, как некоторой скрытой субстанции, проявляющейся в ответственно важный момент. С другой стороны, повтор может быть скрыт различием, замаскирован, симулирован. Распознавание повтора оказывается в таком случае областью человеческого сознания, следовательно, свойством мышления.

В итоге мы имеем две плоскости претворения повтора, свойственные художественной структуре. Первую можно обозначить как сугубо технологическую, фиксирующую связи элементов, подвергающуюся материальной статистической обработке. Вторую можно определить как область мышления. Ключом её понимания, что затронуто во всех вышеуказанных концепциях, является психическая структура индивида и, в частности, процесс памяти. Отметим, что в данном контексте осознание повтора равносильно способности помнить, существовать в процессе сопоставления, сравнения, различения совокупности некоторых событий. Иначе линия жизни превратилась бы в одно ни с чем не сопоставимое мгновение, вечно новое, но всегда единственное.

Осознание данных форм повторности составляет актуальную задачу для всех сторон музыкальной профессиональной деятельности и должно стать основой художественного и научного описания этого явления в музыкальном искусстве.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В рамках логического позитивизма принцип верификации мыслился основным способом апробации научных утверждений, полученных на основе данных непосредственного опыта.

² Один из видов этого выражен в известной формуле – *повторяют не потому, что вытесняют, но вытесняют по-*

тому, что повторяют. Интерпретация этой формулы может быть примерно следующей. Я вытесняю, потому что я могу проживать некоторые вещи или опыт лишь в плане повторения. Я вынужден вытеснять то, что помешало бы мне переживать их таким образом...

ЛИТЕРАТУРА

1. Воронина Н.Н. Повторение как предпосылка формирования онтологических представлений: дис. ... канд. философ. наук. Нижний Новгород, 2004. 177 с.
2. Делёз Ж. Различие и повторение / пер. с фр. Н. Б. Маньковской, Э. П. Юровской. СПб: Петрополис, 1998. 384 с.

3. Кьеркегор С. Повторение. М.: Лабиринт, 1997. 157 с.
4. Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике // Ю. М. Лотман и тартусско-московская семиотическая школа: сб. ст. / сост. А. Д. Кошелев. М., 1994. С. 10–263.
5. Юм Д. Трактат о человеческой природе. Репринт. изд. Минск: Попурри, 1998. 720 с.

REFERENCES

1. Voronina N. N. *Povtorenie kak predposylka formirovaniya ontologicheskikh predstavleniy: dis. ... kand. filosof. nauk* [Repetition as a Prerequisite for Formation of Ontological Representations: Dissertation for the Degree of Candidate of Philosophical Sciences]. Nizhniy Novgorod, 2004. 177 p.
2. Delez Zh. *Razlichie i povtorenie* [Deleuze, Gilles. Difference and Repetition]. St. Petersburg: Petropolis, 1998. 384 p.
3. K'erkigor S. *Povtorenie* [Kierkegaard, Søren. Repetition]. Moscow: Labirint Press, 1997. 157 p.
4. Lotman Yu. M. *Lektsii po struktural'noy poetike* [Lectures on Structural Poetics]. *Yu. M. Lotman i tartussko-moskovskaya semioticheskaya shkola: sb. st.* [Yu. M. Lotman and the Tartu-Moscow School of Semiotics. Collected Papers]. Moscow, 1994, pp. 10–263.
5. Ium D. *Traktat o chelovecheskoy prirode* [Hume, David. Treatise on Human Nature]. Reprint. Minsk: Popurri, 1998. 720 p.

О некоторых аспектах исследования повтора в философском и музыкальном опыте

Статья посвящена вопросам методологии изучения повтора в музыке. Автор отмечает проблемы толкования данного принципа в музыковедении, указывая на противоречие между информационными свойствами повтора и динамикой развёртывания художественной структуры во времени. В статье отмечается важная роль композиционно-логических принципов, а также сферы восприятия для выявления смысловых функций повтора. Автор обращается к некоторым внемузикальным системам и концепциям. На примере анализа работ Д. Юма, С. Кьеркегора и Ж. Делёза показывается эволюция изучения понятия повтора в различных философских си-

стемах: эмпиризме, экзистенциализме и постструктурализме. Полученные результаты дают возможность обосновать трактовку повтора как принципа музыкального мышления, а также подчеркнуть роль двух основных форм претворения повтора в художественной структуре: механическую форму, ведущую к наращиванию элементов, и форму мыслительного синтеза, тесно связанного с формированием смысловой концепции музыки.

Ключевые слова: повтор в музыке, музыкальное мышление, музыкальное восприятие

Concerning Certain Aspects of Research of Repetition in Philosophical and Musical Experience

The article is devoted to issues of methodology of study of repetition in music. The author highlights the issues of interpretation of the present principle in musicology, drawing to our attention the contradiction between the informational features of repetition and the dynamicity of unfolding of artistic structure in time. The article notes the important role of compositional logical principles, as well as the spheres of perception for the disclosing of semantic functions of repetition. The author turns to several extra-musical systems and conceptions. Examination of works of David Hume, Søren Kierkegaard and Gilles Deleuze discloses the evolution of study of the concept of repetition in

various philosophical systems: Empiricism, Existentialism and Post-Structuralism. The achieved results present make it possible to base the interpretation of repetition as a principle of musical thinking and to emphasize the role of two basic forms of implementation of repetition in artistic structure: mechanical form, leading to a build-up of elements, and a form of synthesis of thought closely connected with the formation of notional conception of music.

Keyword: repetition in music, musical thinking, musical perception

Молчанов Андрей Сергеевич

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры теории музыки
E-mail: mas-composer@mail.ru
Новосибирская государственная консерватория
им. М. И. Глинки
Российская Федерация, 630099 Новосибирск

Andrei S. Molchanov

Candidate of Arts (PhD),
Associate Professor at the Music Theory Department
E-mail: mas-composer@mail.ru
Novosibirsk State M.I. Glinka Conservatory
Russian Federation, 630099 Novosibirsk



О. М. ПЛОТНИКОВА

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

УДК 008:78.071.1

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ МОДЕЛЬ КУЛЬТУРЫ В «НЮРНБЕРГСКИХ МЕЙСТЕРЗИНГЕРАХ» Р. ВАГНЕРА

Современная научная парадигма характеризуется актуализацией философских и культурологических концепций, в которых музыка истолковывается как сложный философско-эстетический, социально-культурный феномен. Одним из базовых концептов, интегрирующих различные направления научного знания, является понятие «модель культуры». Как инструмент теоретического исследования, категория, с одной стороны, концентрированно отражает многоаспектность бытия и обладает системностью, с другой, – выступает матрицей, продуцирующей новые знания¹.

В истории изучения проблемы преимущественное положение занимают труды, выполненные в сопредельном философском и историко-культурном научном пространстве. Конструктивность данной категории раздвинула рамки теоретических направлений, выявив широкий спектр «моделей культуры» и возможность их контрапунктического взаимодействия в рамках объекта анализа. Междисциплинарный характер концепта представил его различные модусы: антропологическую, интеграционную², историческую, этнопсихологическую, культурно-эволюционную³, когнитивную, типологическую⁴, символическую⁵, лингвистическую⁶, игровую⁷ модели и многие другие. Стремление найти общие основания привело к созданию концепций «универсальной модели культуры»⁸. Как метаязык их единообразного описания была предложена система пространственных характеристик текстов культуры⁹. В музыковедении сформировалось представление о национальной¹⁰ модели культуры¹¹ и многогранно разработана мифологическая модель¹². В историческом контексте моделирование становится методологией постижения культурного развития общества¹³. Однако «каждый вид культуры создаёт свою концепцию культурного развития» [6, с. 463], поэтому единая типология культур «остаётся невозделанным полем» [5, с. 462].

Автор статьи исходит из представления о культуре как семиотическом механизме, «сложнейшей системе информационного воспроизводства и развития общества» [2, с. 11]. Индивидуальная художественная «модель культуры» отражает картину мира в представлении творца искусства. Фильтруя информацию и высвечивая доминирующие аспекты, модель как целостный, полифункциональный феномен направлена на выявление культурных процессов и

тенденций, представленных в художественном мире и тексте произведения. Многовариантная типология культуры как мира социальной информации в ней вызвана и обоснована выбором исходной формы культурных образований по хронологическому, географическому, экономическому, семиотическому и другим принципам кодирования. Дешифровка «культурных кодов» [6] разных subsystemов сложной, иерархически организованной системы даёт многообъёмное представление о семиотическом пространстве текста как в синхронном, так и диахронном отношении.

Проблема истоков и образов доминирующей у Р. Вагнера мифологической модели тщательно изучена в многочисленных трудах отечественных и зарубежных исследователей¹⁴. Культурологический подход к философско-эстетической концепции «Нюрнбергских мастерзингеров»¹⁵ позволяет расширить представления и обрести новый ракурс в изучении общих компонентов и индивидуальных особенностей «модели культуры», охватывающей всё поле его творчества¹⁶. Многообразно и последовательно разрабатывая легендарно-мифологический материал (от «Летучего голландца» к опере «Парсифаль»), в своей единственной историко-бытовой музыкальной драме с комедийными сценами и персонажами¹⁷ Р. Вагнер представил глубочайший целостно-системный взгляд на процессы, происходящие в сфере культуры и образования. Культурологическая проблематика этой оперной вершины направлена на раскрытие содержания, структуры, динамики и технологии функционирования социокультурного опыта мастерзингеров в ракурсе его регулятивной практики и селекции.

Реконструируя модель культуры эпохи Возрождения и Реформации в Германии, Р. Вагнер воссоздал творческую атмосферу и традиции музыкальной жизни Нюрнберга¹⁸. Постигание особенностей музыкальной цеховой культуры обусловило широкий круг действующих лиц проектируемого социального пространства оперы. Продюцентами и потребителями материальной и художественной культуры выступают башмачники, скорняки, писари, пекари, жестяных, оловянных и золотых дел мастера, торговцы, портные, мыловары, чулочники, медники [1, с. XI]¹⁹. В 7-й картине II действия появляются цеха слесарей, кузнецов, столяров, мясников, бочаров, банщиков, ткачей, кожевников, плотников, лавочников, пряльщиков, свечников [с. 308–334]. В 5-й сцене III действия к ним



присоединяются сторожа, флейтисты, изготовители музыкальных инструментов [с. 464–490]. Впечатляющая панорама развития ремёсел в старинном вольном торговом городе представляет монокультурную²⁰, с «индустриальным» вектором²¹ модель.

Различные стороны цехового уклада мастерзингеров показаны в следующих сценах: Экзамен В. фон Штольцинга на Собрании мастеров; Песня Г. Сакса и Серенада С. Бекмессера; Урок мастерства, преподносимый Вальтеру Г. Саксом; Шествие цехов и Состязание В. фон Штольцинга и С. Бекмессера. Все они являются не только узловыми в драматургии оперы, но и системообразующими в структуре модели немецкой культуры XVI века, позволяющими ей воспроизводиться и плодотворно, полноценно функционировать как целостной системе.

Во внутренней конфигурации «модели культуры» оперы «Нюрнбергские мастерзингеры» представлена бинарная оппозиция элитарной субкультуры «избранных» – мастеров пения, культивировавших профессиональное мастерство, и массовой, в данном случае народной культуры. Корневая музыкальная культура производителей материальных ценностей, представляющая наиболее древний слой национальной культуры, выростала в повседневном труде и бытовом общении. Профессиональная деятельность её творцов определяла круг жанров и образов, специфику музыкального и вербального языка. В пословицах и поговорках либретто Р. Вагнер воспроизводит культуру народной речи²². Кульминацией в развитии линии, представляющей коммуникацию культурных субъектов, является 5-я сцена III действия. Многофункциональность этого культурного события проявляется в интеграции и консолидации художественных сил Нюрнберга, презентации художественной деятельности ремесленных цехов, присуждении звания мастера пения и выборе достойного спутника жизни Евой, дочерью золотых дел мастера Ф. Погнера. В грандиозной картине всенародного праздника, являющегося апофеозом демократической культуры, звучат песни-притчи башмачников [с. 464] и портных [с. 469], песня пекарей [с. 473]. Вальс-лендлер [с. 480] готовит шествие двенадцати мастеров – хранителей искусства пения [с. 486]. Образцом архаической, поэтической культуры, имеющим мемориальную ценность, становится текст хора народа в 5-й сцене III действия [с. 492]. В его основе – стихотворение 1529 года «Виттенбергский соловей» Г. Сакса, посвящённое Лютеру.

Как реализацию национального самосознания можно рассматривать и включение в художественный текст оперы творческих достижений немецкой музыкальной культуры. В одной из главных тем увертюры, лейтмотиве мастерзингеров, Р. Вагнер, переосмысливая ритмический рисунок, представляет подлинную мелодику напева – архаический памятник музыкальной культуры эпохи мастерзанга. Как дра-

гоценную жемчужную нить он инкрустирует в свой «фолиант» семь первых звуков песни Г. Мюглинга «Длинный тон». Использование жанров, репрезентативных для национальной художественной традиции, пронизывает сочинение духом германской культуры. Хорал, считающийся основой всей протестантской церковной музыки [с. 16], и органная постлюдия [с. 19] звучат в 1-й сцене I действия. Песня-притча Давида об Иоанне Крестителе [с. 349] и Гимн народа на слова Г. Сакса написаны в традициях протестантского хора. Немецкая романтическая песня – Lied, воспевающая любовную лирику и красоту природы, наиболее ярко проявляется в народных хорах и песнях Вальтера из 3-й сцены I действия и из 2-й и 5-й сцен III действия.

Отражение потребностей бюргеров в художественной культуре сфокусировано на производственной и любовной сфере. Трудовую, ночную песню башмачника, звучащую в 6-й сцене II действия [с. 252], Вагнер превращает в масштабную сцену с большим количеством участников. Находчивость Сакса позволяет ему, выполняя трудовые обязанности, и предотвратить похищение Вальтером Евы, и помешать Бекмессеру изъясняться в любви, и во всеуслышание в художественных образах оценить происходящее. Юмористическая притча с библейским сюжетом о сапожном ремесле и певческом искусстве представлена в духе народного фарса.

Карикатурой на педантичное и консервативное оперирование культурными нормами и регулятивами является Серенада Бекмессера из 6-й сцены II акта, оцениваемая Саксом. Любовному посланию, адресованному Еве, внимает в её одежде служанка Магдалена, а Ева в костюме Магдалены прячется в кустах под липой с Вальтером. В комически представленной песне любви [с. 285], соблюдая предписания табулатуры в организации *Varform*, Вагнер в мелодике инструментально-полифонического склада пародирует приёмы, характерные для вокального стиля мастерзингеров с ритмическими торможениями на безударных слогах слов.

В центре оперы как культурного артефакта²³ – процессы рождения мастера и искусства в лоне культуры. Их выявляет драматургическая линия инкультурации Вальтера фон Штольцинга, приобщающегося к высокой, профессиональной культуре благодаря влюблённости. Его пассионарная миссия направлена на познание алгоритма художественной деятельности, принятой в элитарной среде как залог профессионализма. Прорыв в новое духовное пространство представителя дворянской культуры происходит в течение полутора суток.

Первый «урок» для новичка представлен во 2-й сцене I действия. Школяр Давид раскрывает Вальтеру селекционный принцип организации школы [с. 42–43]²⁴. Сложная процедура переходов с разделением на промежуточные (экзамены) и заключительную

ступени испытаний выстраивает иерархическую модель организации социокультурного пространства²⁵. Культура творчества, включающая уровень требований, процедур и канонов, является обязательной для претендента на определённый статус. Профессиональная терминология как служебный язык обмена информацией в закрытом сообществе имеет иконический характер [с. 45–46; 49–52]. Традиция становится механизмом сакрализации духовных ценностей.

Молодой представитель субкультуры появляется и в 3-й картине I действия на заседании мастеров [с. 78], выражающих презрительную позицию к мнению толпы [с. 97–98; с. 102] и устанавливающих строжайшую регламентацию условий вступления в элитарный мир. Рассказ героя «Когда дремал под снегом лес» [с. 113] представляет форму Ваг, сложившуюся ещё в немецком народном песенном творчестве. Собрание определяет эксперта, оценивающего уровень квалификации претендента на высокое звание и отмечающего малейшее отступление от предписаний в табулатуре – ценностной доминанте, обеспечивающей единство культуры мастерзанга. Гимн Вальтера «В лесной тиши» [с. 129] вызывает на Экзамене недоумение и неодобрение представителей доминантной культуры трёхчастной контрастной структурой. Реплики мастеров, живо и иронично реагирующих на услышанное, передают социокультурное напряжение, перерастающее в конфликт культурных идеалов. Императивная критика Бекмесера представлена как инструмент авторитарного управления процессом развития музыкальной культуры. В вину претенденту ставится и игнорирование культурных норм, и манера поведения. Только Сакс в столкновении культурных позиций поддерживает юношу.

Во 2-й сцене III действия башмачник, ищущий пути преодоления культурного конфликта, даёт Урок познания законов мастерства. Реализуя методы педа-

гогики сотрудничества, в художественных образах, отражающих народные представления о семейных культурных ценностях, он ещё раз знакомит молодого человека с принципами формообразования, принятыми в профессиональной среде [с. 381–388].

Вальтер импровизационно варьирует художественный замысел, апробированный в мастерской Сакса, в состязании с Бекмесером из 5-й сцены III действия [с. 530]. И песня подхватывается всеми в заключительном хоре, становясь всенародным достоянием. Соревнование, регулирующее культурный процесс на результативность трансляции культурного опыта, выявляет агональные функции культуры, включающие элементы игры²⁶. Его художественным результатом становится раскрытие фундаментальной особенности культуры, заключающейся в создании новаций при сохранении традиций.

Выдающийся реформатор в «Нюрнбергских мейстерзингерах» предложил новый механизм «культурного кода». Как историк он представил культуру сложным переплетением иерархических пластов с постепенными и взрывными процессами. Осуществив диахронный диалог с культурой мастерзанга, Вагнер ввёл в культурный контекст оперы идеи своей эпохи²⁷. В его художественной локальной, семантико-синтаксической²⁸ «модели культуры» обнаруживаются параметры культурной универсализации²⁹. Культурологическая концепция как «барометр» отразила ведущие тенденции в современной Вагнеру педагогике. Демонстрируя различные сегменты пространства, оперный драматург разработал стратегию культурного развития – от элитарности к демократизации. Культура мастерзанга интерпретирована им как явление, давшее импульс глубокой предметной специализации и способствующее формированию современной системы художественного, в частности, музыкального образования.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Теория «моделей культуры» сложилась в антропологии. Американской культурантропологической школой были разработаны концепции: исторической модели (Ф. Боас, А. Крёбер, К. Уисслер, Р. Г. Лоуи); этнопсихологической модели (Р. Бенедикт, М. Мид, А. Кардинер); культурно-эволюционной модели (Л. Уайт, М. Салинс, Дж. Стюард, Дж. Фейлман). В отечественной культурологии понятие «модели культуры» в рамках семиотического подхода было взято за основу исследования представителями тартуско-московской школы: Ю. М. Лотманом, В. Н. Топоровым, Б. А. Успенским, Вяч. Вс. Ивановым и др. «Моделям культуры» посвящён ряд научных разработок: Антология исследований культуры. Интерпретация культуры / сост. С. Я. Левит. СПб.: Университетская книга, 1997; Белик А.А. Культурная (социальная) антропология: учеб. пособие. М.: РГГУ, 2009; Бенедикт Р. Хризантема и меч. Модели японской культуры. М.: Наука, 2007; Каган М. С. Введение в историю мировой культуры. СПб.: Петрополис, 2003. Кн. 1, 2; Benedict R.

Patterns of Culture. Boston; New York: Houghton, Mifflin and Company, 1934 и мн. др.

² Романов К. В. Семья и школа как феномен культурной антропологии: автореф. дис. ... д-ра филос. наук. СПб., 2004.

³ Самохина Н. Н. Становление моделей культуры в американской культурной антропологии XX века: автореф. дис. ... канд. филос. наук. Нижневартовск, 2008.

⁴ Коломиец Н. В. Проблема человека в локальной и глобальной типологии культуры: когнитивный аспект: автореф. дис. ... д-ра филос. наук. Ростов-на-Дону, 2006. Когнитивная типология культуры включает: линейную, векторную, формационную, циклическую, локальную, модель осевого времени христианскую и др. модели культуры.

⁵ Бронтвейн К. М. Символическая модель культуры в философии неокантианства: автореф. дис. ... канд. филос. наук. М., 1998.

⁶ Шульгин Д. Н. Язык как модель человеческой культуры: автореф. дис. ... канд. филос. наук. М., 1998.



⁷ Месянжинова А. В. Игровые модели культуры в художественном пространстве постмодернизма: автореф. дис. ... канд. культурологии. М., 2010.

⁸ Разработкой моделей культурной универсализации занимались: Б. Малиновский, А. Бастиан, Э. Дюркгейм, Г. Зиммель, А. Моль, Дж. Мёрдок, М. Мосс, Т. Парсонс, Радхакришнан, Л. Уайт, К. Уисслер и др.

⁹ Лотман Ю. М. О типологическом изучении культуры [6, с. 447–459]; Лотман Ю. М. О метаязыке типологических описаний культуры [6, с. 459–484].

¹⁰ Лобанкова Е. В. Национальные модели в русской музыкальной культуре на рубеже XIX–XX веков: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2009.

¹¹ Культурологический подход отражён в музыковедческом понятии «художественная картина мира в музыке» (В. Медушевский). Специфику языка музыки в создании художественной картины мира исследует И. Барсова.

¹² Назовём работы культурологического и музыковедческого характера: Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс-Универс, 1994; Барт Р. Мифологии / пер. с фр. С. Зенкин. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2007; Голосовкер Я. Э. Логика мифа. М.: Наука, 1987; Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М.: Наука, 1976; Кудалева З. Ж. Мифо-эпическая модель адыгской словесной культуры: на материале паремий: автореф. дис. ... д-ра филолог. наук. Нальчик, 2006; Леви-Строс К. Структура мифов // Вопросы философии. 1970. № 7. С. 154–164; Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М.: Мысль, 1993; Юнг К. Г. Душа и миф: шесть архетипов / пер. с англ. Киев: Гос. библ-ка Украины для юношества, 1996; Алябьева А. Г. Традиционная инструментальная музыка Индонезии в контексте мифопоэтических представлений: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Новосибирск, 2009; Гервер Л. Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов: первые десятилетия XX века: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 1997; Денисов А. В. Античные мифологические оперные сюжеты в контексте культуры первой половины XX века: семантический анализ: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. СПб., 2007.

¹³ Хлыщёва Е. В. Динамика культурных моделей в глобализирующемся мире: автореф. дис. ... д-ра филос. наук. Астрахань, 2011.

¹⁴ Барсова И. А. Мифологическая семантика вертикального пространства в оркестре Р. Вагнера // Проблемы музыкального романтизма: сб. науч. тр. / ЛГИМиК. Л., 1987. С. 59–75; Лобанова М. Н. Воплощение мифа в «Кольце нибелунга» Р. Вагнера // Проблемы музыкальной науки: сб. ст. М., 1989. Вып. 7. С. 266–289; Михайлюта А. В. Миф и музыка в философской культуре позднего немецкого романтизма: на примере творчества Р. Вагнера: автореф. дис. ... канд. филос. наук. Белгород, 2007; Николаева Н. С. «Кольцо нибелунга» Р. Вагнера. М.: Моск. гос. консерватория, 1997; Предоляк А. А. Средневековая модель мистерии в музыкальном театре Германии XIX–XX веков: от Р. Вагнера к К. Штокхаузену: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2007; Серова Н. С. Воплощение мироустроительной идеи в творчестве Р. Вагнера и А. Н. Скрябина: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2009; Татаринцева И. В. Малая модель мифа в музыкальной драме Р. Вагнера. Тамбов: ТГМПИ им. С.В. Рахманинова, 2003; Хюбнер К. Истина мифа / пер. с нем. М.: Республика, 1996; Штайнер Р. Рихард Вагнер и

новые поиски Грааля. М.: Изд.-во Лонгин, 2009; Шюре Э. Рихард Вагнер и его музыкальная драма. М.: Энигма, 2007; Lichtenberger H. R. Wagner: poete et penseur. Paris, 2000.

¹⁵ Афористичное, метафоричное высказывание М. Кагана как нельзя более точно отражает возможность такого подхода к рассматриваемому объекту: «Искусство – это наиболее точная и полная модель культуры, взятой целостно, её самосознание и синтетический „портрет“» [3, с. 67].

¹⁶ «Культура, строя модель мира, одновременно строит и модель самой себя» [6, с. 400].

¹⁷ Виеру Н. Опера Р. Вагнера «Нюрнбергские мастерзингеры». Музыкальные формы и драматургия. М.: Музыка, 1972; Коженова И. В. Черты стиля оперы Вагнера «Нюрнбергские мастерзингеры» // Вагнер Р. Статьи и материалы. М., 1974. С. 174–196; Левик Б. В. Рихард Вагнер. М.: Либроком, 2011; Warrack J. Richard Wagner. «Die Meistersinger von Nürnberg». Cambridge: New York. Melbourne, 1994.

¹⁸ В основе либретто: «Старинная Нюрнбергская хроника» Х. Вагензейля, произведения Я. Гримма, Г. Сакса, Дейнгардштейна, Э. Т. Гофмана.

¹⁹ Здесь и далее в ссылах на клавир оперы Вагнера указывается только номер страницы.

²⁰ Термин Е. В. Хлыщёвой.

²¹ Следует пояснить, что в данной «модели культуры» Р. Вагнера асимметрично совмещены представления о индустриальной культуре (средневековых ремесленных цехов) и культуре Нового времени. Согласно исторической типологии индустриальное общество характеризуется: формированием национальной культуры, миграцией населения, престижем умственного труда и образования, динамичностью развития. «Индустриальная культура – культура инновационная» [4, с. 336].

²² «Ах, надо много смётки, чтоб “бару” шить подмётки!» [1, с. 47]. См.: [1, с. 55–56; с. 57; с. 99].

²³ В современной культурологии к категории культурного артефакта относят: авторское произведение художественного, философского или научного характера; цитаты, имеющиеся в нём; его высокохудожественную интерпретацию [5, с. 45–46].

²⁴ По типологии М. Мид усвоение культурных традиций у сверстников выявляет кофигуративный тип культуры [4, с. 267–268].

²⁵ В качестве действующих лиц, обеспечивающих функционирование культурного процесса, представлены ученики, подмастерья, мастера.

²⁶ Игровая концепция культуры предложена Й. Хейзингой: Homo Ludens. В тени завтрашнего дня / пер. с нидерл.; общ. ред. и послесл. Г. М. Тавризян. М.: Прогресс, 1992.

²⁷ Актуализация данного культурного пласта была необходима для национального объединения Германии. Она озвучивается Г. Саксом [1, с. 553]. В лице С. Бекмессера Р. Вагнер сатирически изобразил идейного противника – Э. Ганслика.

²⁸ Термин Ю. М. Лотмана. Характерными чертами этой модели являются: историзм, системность, идея просвещения [6, с. 414–417].

²⁹ В частности: разделение и распределение социальных ролей, социализация, инкультурация, коммуникация, общепринятые познавательные ориентации и цели, нормативное регулирование, контроль за поведенческим компонентом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вагнер Р. Нюрнбергские мастерзингеры [Ноты]: опера в 3 д., 4 карт. / либретто Р. Вагнера; рус. текст В. Коломийцева; перелож. для пения с фп. К. Клиндворта. М.: Музыка, 1977. 560 с.

2. Закс Л. О культурологическом подходе к музыке // Музыка – культура – человек: сб. науч. тр. / отв. ред. М. Л. Мунгинштейн. Свердловск, 1988. С. 9–44.



3. Каган М. Историческая динамика музыки в мире искусств // Там же. С. 65–80.

4. Культурология: учебник / под ред. Ю. Н. Солонина, М. С. Кагана. М.: Высшее образование, 2009. 566 с.

5. Культурология XX век: словарь. СПб.: Университетская книга, 1997. 640 с.

6. Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство, 2000. 704 с.



REFERENCES



1. Wagner R. *Nyurnbergskie meysterzingeri [Music]: opera v 3 deystviyakh, 4 kartinakh* [Wagner R. Die Meistersinger von Nurnberg: Opera in 3 Acts and 4 Scenes]. Libretto by R. Wagner. Russian Text by V. Kolomytsev. Piano-Vocal Score by K. Klindworth. Moscow: Muzyka Press, 1977. 560 p.

2. Zaks L. O kul'turologicheskom podkhode k muzyke [Sachs L. About a Cultural Approach to Music]. *Muzyka – kul'tura – chelovek: sb. nauch. tr.* [Music – Culture – People: Compilation of Scholarly Works]. Editor-in-Chief M. L. Muginstein. Sverdlovsk, 1988, pp. 9–44.

3. Kagan M. Istoricheskaya dinamika muzyki v mire iskusstv [The Historical Dynamics of Music in the World of the Arts]. *Ibid*, pp. 65–80.

4. *Culturology: a Textbook*. (In Russian). Ed. Y. N. Solonina, M. S. Kagan. Moscow: Vyshee obrazovanie, 2009. 566 p.

5. *Cultural Studies of the Twentieth Century. Dictionary*. (In Russian). St. Petersburg: Universitetskaya kniga, 1997. 640 p.

6. Lotman Yu. M. *Semiosfera* [The Semiosphere]. St. Petersburg: Iskusstvo, 2000. 704 p.

**Художественная модель культуры
в «Нюрнбергских мейстерзингерах» Р. Вагнера**

Разработка концепта «модель культуры» актуальна в разных сферах научного знания. Реконструкция художественной «модели культуры» в историко-бытовой, комедийной музыкальной драме «Нюрнбергские мейстерзингеры» обнаруживает её новаторское решение в контексте творчества Р. Вагнера. Культурологический анализ высвечивает доминирующие аспекты культурно-исторических явлений, событий и процессов, запечатлённых в музыкальном тексте произведения. Системно-культурологический метод позволяет обнаружить в опере целостную картину функционирования национальной модели художественной культуры и образования. Ядром «мо-

дели культуры» оперы как культурного артефакта Р. Вагнера становится демонстрация механизма деятельности по его созданию – артеакта. Авторская художественная «модель культуры» предстаёт как локальная, семантико-синтаксическая, с инновационным, индустриальным векторами развития и конфигуративными чертами. В контексте проблемы поисков культурной универсализации данная монокультурная модель реформатора музыкального театра может быть рассмотрена как художественная «универсальная модель культуры».

Ключевые слова: Р. Вагнер, музыкальная драма, «Нюрнбергские мейстерзингеры», художественная модель культуры

**The Artistic Model of Culture in Richard Wagner's
“Die Meistersinger von Nurnberg”**

The development of the conception of “model of culture” is topical in various spheres of scholarly knowledge. A reconstruction of Richard Wagner’s artistic “model of culture” on the example of a historical-realist comedy music drama “Die Meistersinger von Nurnberg” demonstrates its innovative solution in the context of the composer’s musical style. The culturological analysis highlights the predominating aspects of cultural and historical phenomena, events and processes imprinted in the musical text of a composition. A systemic culturological method makes it possible to disclose in the opera an integral picture of functioning of a national model of artistic

culture and education. The core of the “model of culture” of Wagner’s artifact is presented by the demonstration of the mechanism of activity in regards to its creation – the arteact. The composer’s artistic “model of culture” demonstrates itself as a local, innovational, industrial, semantic-syntactical and configurative. The mono-cultural model created by the reformer of musical theater in the context of the problem of search of a cultural universalization may be viewed as an artistic “universal model of culture.”

Keywords: Richard Wagner, music drama, Die Meistersinger von Nurnburg, artistic model of culture

Плотникова Ольга Михайловна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры теории и истории музыки
E-mail: likonika.7@mail.ru
Магнитогорская государственная консерватория
им. М. И. Глинки
Российская Федерация, 455036 Магнитогорск

Olga M. Plotnikova

Candidate of Arts (PhD),
Associate Professor at the Music Theory
and Music History Department
E-mail: likonika.7@mail.ru
Magnitogorsk State M.I. Glinka Conservatory
Russian Federation, 455036 Magnitogorsk

