

Проблемы Музыкальной науки

MUSIC SCHOLARSHIP

2015, № 1 (18)

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.1.18

ISSN 1997-0854

Российский научный
специализированный журнал

Russian Journal
of Academic Studies

Главный редактор

д-р иск. Шаймухаметова Людмила Николаевна

Editor in Chief

Dr. 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.П. 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 Кателло Галлотти

д-р Николас Меюс

д-р Кеннет Смит

д-р Людвиг Хольтмаер

д-р Фарогаз Азизи

Members of the Editorial Board of the International Department

Dr. Ildar Khannanov

Dr. Anton Rovner

Dr. Edward Green

Dr. Catello Gallotti

Dr. Nicolas Meeus

Dr. Kenneth Smith

Dr. Ludwig Holtmeier

Dr. Farogaz 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 им. А.К. Глазунова

Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова

Саратовская государственная консерватория 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 Petrozavodsk State A.K. Glazunov Conservatory

The Rostov State S.V. Rachmaninoff Conservatory

The Saratov State L.V. Sobinov Conservatory

The Northern Caucasus State Institute 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 им. Загира Исмагилова:
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

© Проблемы музыкальной науки, 2015, № 1 (18)

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).

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.

Address of the editorial board and the publishing house of the Ufa State
Zagir Ismagilov 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

© Music Scholarship / Problemy muzykal'noj nauki, 2015, no. 1 (18)

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

Редакция журнала

Главный редактор

Шаймухаметова Людмила Николаевна – академик, действительный член РАН, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств Российской Федерации и Республики Башкортостан, зав. Лабораторией музыкальной семантики Уфимской государственной академии искусств им. Загира Исмәгилова
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, заслуженный деятель искусств Республики Башкортостан

Редактор и переводчик, член редакционной коллегии Международного отдела

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

Администратор журнала

Мингажев Артур Аскаревич
e-mail: journalpmn@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
Tel.: +7 (347) 272-49-05; e-mail: lab234nt@yandex.ru

Executive Editor

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

Academic Editor

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

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

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

Administrator of the journal

Artur Mingazhev
e-mail: journalpmn@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 учредителей и авторские средства.

Выходит 4 раза в год.

Подробности на сайте: <http://journalpmn.com>

DOI: 10.17674/1997-0854

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

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

The publication is carried out by means of combined monetary contributions of the founders of the journal and the authors of the articles. Published four times a year.

The official web site of the journal can be found at <http://journalpmn.com>

Подписано в печать 24.03.2015 г. Формат 60 x 84 $\frac{1}{8}$. Бумага офсетная. Гарнитура Times New Roman. Уч.-изд. л. 10,0. Усл.-печ. л. 15,2.
Тираж 1000 экз. Заказ № 15-02-83.

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

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

Signed in for printing 24.03.2015. Format: 60 x 84 $\frac{1}{8}$. Offset paper. Font: Times New Roman. Publ. l. 10,0. Printing l. 15,2.
Run of 1000 copies. Order No. 15-02-83.

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: info@icmyk.ru

СОДЕРЖАНИЕ

- 5 **Горизонты музыкознания**
5 Хохлова А. Л.
Об истоках и современном состоянии музыкальной когнитивистики
- 12 **Музыкальная культура народов мира**
12 Сунь Лу
Народная опера в типологической системе новой оперы Китая
- 16 **Музыка в системе культуры**
16 Калинина Е. А.
Музыка И. С. Баха в творчестве Ингмара Бергмана
- 19 Плотникова О. М.
Диалог культур в опере «Турандот» Дж. Пуччини
- 24 Лаврова С. В.
Натуралистическая концепция Сальваторе Шаррино
- 28 **Музыка в системе массовых коммуникаций**
28 Красноскулов А. В.
Распределённое исполнение: принципы, пространство, коммуникация
- 32 Кисеева Е. В.
О некоторых способах создания звуковой среды в музыкально-хореографическом перформансе
- 38 **Международный отдел**
38 Anton Rovner
The Music of Alexander Nemtin and Stanislav Kreichi for the ANS Synthesizer
- 43 **Теория музыки**
43 Вязкова Е. В.
Дискуссионные вопросы бахианы: «Clavierübung III»
- 50 **Музыкальный жанр и стиль**
50 Жоссан Н. Ю.
Претворение жанра плача в русской хоровой музыке второй половины XX–XXI веков
- 55 Белаши Е. В.
Фортепианная составляющая русского скерцо: европейские истоки и национальная специфика
- 59 Скрябина А. С.
К вопросу индивидуального джазового стиля (на примере творчества американских джазовых пианистов 40–50-х годов XX века)
- 64 **Из истории русской музыки**
64 Карпова Е. К.
Поэзия Алексея Тимофеева в музыке (исторический экскурс)
- 69 **Духовная музыка**
69 Полозова И. В.
Богослужбное пение в России XVIII – начала XX столетий
- 74 Шиндин Б. А.
Разные стихи и псалмы.
Рукопись собрания М. Н. Тихомирова Государственной публичной научно-технической библиотеки Сибирского отделения Российской академии наук

CONTENTS

- 5 **Horizons of Musicology**
5 Angela L. Khokhlova
About the Sources and Contemporary Condition of Musical Cognitive Science
- 12 **Musical Culture of the Peoples of the World**
12 Sung Liu
Folk Opera in the Typological System of the New Opera of China
- 16 **Music in the System of Culture**
16 Ekaterina A. Kalinina
The Music of J. S. Bach in the Works of Ingmar Bergman
- 19 Olga M. Plotnikova
The Dialogue of Cultures in Giacomo Puccini's Opera "Turandot"
- 24 Svetlana V. Lavrova
The Naturalistic Conception of Salvatore Sciarino
- 28 **Music in the System of Mass Communications**
28 Alexei V. Krasnoskulov
Distributed Performance: Principles, Space, Communication
- 32 Elena V. Kiseyeva
About Certain Means of Creation of a Sound Milieu in Musical Choreographic Performance
- 38 **International Division**
38 Anton Rovner
The Music of Alexander Nemtin and Stanislav Kreichi for the ANS Synthesizer
- 43 **Music Theory**
43 Elena V. Vyazkova
Debatable Issues In Bachiana: "Clavierübung III"
- 50 **Musical Genre and Style**
50 Natalia Yu. Zhossan
The Implementation of the Genre of the Lamentation into Russian Choral Music of the Second Half of the 20th and the 21st Centuries
- 55 Elena V. Belash
The Piano Component of the Russian Scherzo: The European Sources and the National Specificity
- 59 Anastasia S. Skriabina
Concerning the Question of an Individual Jazz Style (on the Example of the Performances of American Jazz Pianists of the 1940s and 1950s)
- 64 **Russian Music History**
64 Elena K. Karpova
The Poetry of Alexei Timofeyev in Music (A Historical Excursion)
- 69 **Sacred Music**
69 Irina V. Polozova
Church Service Singing in Russia During the 18th-Early 20th Centuries
- 74 Boris A. Shindin
Various Verses and Psalms. Manuscript of the Collection of the M.N. Tikhomirov State Public Academic-Technical Library of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences

80 Рецензии80 *Шауцуква Л. Х.*

Б. Г. Ашхотов – исследователь адыгского фольклора (о книге Б. Г. Ашхотова «Культура, искусство, образование: взгляд изнутри»)

83 *Красковская Т. В.*

Максимилиан Штейнберг: творчество, «заряженное эпохой»

86 Конференции86 *Консон Г. Р.*

«Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: параллели и взаимодействия». Международная научная конференция

89 Музыкальное краеведение89 *Сметанникова А. Ю.*

Ростовское отделение ИРМО: первое десятилетие работы

95 Техника композиции XX века95 *Окунева Е. Г.*

Ритмические структуры в сериальной музыке: к вопросу о типологии и систематике

103 *Рыжинский А. С.*

«Три греческих стихотворения» Бруно Мадерны: к вопросу о развитии серийно-додекафонного метода в итальянской музыке конца 1940-х годов

108 Художественный мир музыкального произведения108 *Девуцкий В. Э.*

Особенности тембровой драматургии Третьей симфонии Густава Малера

120 *Быченкова М. А., Клочкова Е. В.*

К проблеме влияния религиозного источника на симфоническое и фортепианное творчество Алемдара Караманова

126 *Ковалёва М. Н.*

Об особенностях интерпретации литературного первоисточника в опере Р. Щедрина «Очарованный странник»

80 Reviews80 *Shautsukova L. Kh.*

B. G. Ashkhotov is a Researcher of Adygeian Folk Music (about B. G. Ashkhotov's Book "Kultura, Iskuststvo, Obrazovanie: Vsglyad Iznutri") ["Culture, Art, Education: A Glance from Within"]

83 *Kraskovskaya T. V.*

Maximilian Steinberg: Musical Creativity "Charged by the Epoch"

86 Conferences86 *Konson G. R.*

"Art Studies in the Context of Other Scholarly Disciplines in Russia and in Other Countries: Parallels and Interactivity." International Scholarly Conference

89 Area Studies in Music89 *Anastasia Yu. Smetannikova*

The Rostov Branch of the Imperial Russian Musical Society: the First Decade of its Work

95 Technique of Composition of the 20th Century95 *Ekaterina G. Okuneva*

Rhythmic Structures in Serial Music: Concerning the Question of Typology and Systematization

103 *Alexander S. Ryzhinsky*

"Tre Liriche Greche" by Bruno Maderna: Concerning the Issue of Development of the Serial-Dodecaphonic Method in Italian Music in the late 1940s

108 The Creative Worlds of Musical Compositions108 *Vladislav E. Devutsky*

The Specific Features of the Timbre Dramaturgy of Gustav Mahler's Third Symphony

120 *Maria A. Bychenkova, Elena V. Klochkova*

Concerning the Issue of Influence of the Religious Source on the Orchestral and Piano Music of Alemdar Karamanov

126 *Marina N. Kovalyova*

Concerning the Peculiarities of Interpretation of the Literary Source of Rodion Shchedrin's Opera "The Enchanted Wanderer"

Глубокоуважаемые учредители Российского научного специализированного журнала «Проблемы музыкальной науки»!

Информируем Вас о том, что Издательство журнала «Проблемы музыкальной науки» получило членство в «Международной ассоциации по связям издателей» (PIA). В связи с требованиями авторитетных Международных библиографических и реферативных баз данных, предъявляемыми к научным журналам, Издательством ПМН заключён Договор по включению материалов журнала в Международную систему библиографических ссылок CrossRef в целях приобретения цифровых идентификаторов объектов DOI (Digital Object Identification).

DOI – международный стандарт, принятый всеми ведущими издательствами, – будет присваиваться статьям, выпускам журнала для обеспечения перекрёстной связи публикаций в системе мировых научных источников. Номера DOI несут метаданные, постоянные ссылки на статьи журнала, размещённые в сети.

Наличие DOI упрощает процесс поиска опубликованной научной работы, что повышает вероятность её цитирования ведущими международными издательствами и, как следствие, – увеличение наукометрических показателей издания и его авторов.



А. Л. ХОХЛОВА

Саратовская государственная консерватория

им. Л. В. Собинова



УДК 78.01

ОБ ИСТОКАХ И СОВРЕМЕННОМ СОСТОЯНИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КОГНИТИВИСТИКИ

На современном этапе в процессах, отражающих развитие музыкознания, прослеживается становление теории когнитивной научной парадигмы.

Когнитивная теория, как метод анализа музыки, применяется в процессе формирования понимания целостного музыкального высказывания (фундаментальный аспект) и специфики объекта исследования (прикладной аспект). Эта теория предполагает привлечение опыта семиотических исследований (виды и типы знаков), результатов гносеологических разработок (знания, запечатленные в знаках), когнитивной семантики, прагматики, синтактики (механизмы извлечения из знаков знаний – правила интерпретации), семиотического онтогенеза (предпосылки возникновения знаков), семиозиса (динамический процесс интерпретации знаков).

Особенно активно когнитивная теория развивается за рубежом: изучаются параллели между теорией музыки и теорией литературы, математикой, психологией, информатикой. Постигание когнитивных особенностей музыкального мышления стимулируется сотрудничеством учёных разных специальностей и деятелей художественной культуры. Появляется новая отрасль – когнитивное музыкознание.

Когнитивное музыкознание занимается разработкой компьютерных моделей нейронных сетей при восприятии музыки. В сфере компьютерного синтеза музыки особую методологическую ценность получают теоремы нейрокибернетиков У. МакКаллока и У. Питтса. Содержание их сводится к тому, что функционирование биологических нейронов возможно описать при помощи искусственной нейронной сети, способной к творческой деятельности¹.

Как отмечает современный зарубежный программист Дж. Инграм, фактическое подобие нейронных и музыкальных моделей позволяет воспользоваться некоторыми музыкальными приёмами и методами применительно к формальным методам описания и интерпретации нейронных систем. По сравнению с музыкальными системами, нейронные модели обладают ещё более высоким уровнем динамизма – в нейронных моделях сама «партитура» может развиваться и модифицировать свои свойства во времени [19].

Особенную тему в программировании, связанную с индивидуальным творчеством, разрабатывает нидерландский учёный Э. Дейкстра². Используя ана-

логии с музыкой, он говорит о том, что существуют разные стили программирования, которые можно сравнить с сочинением музыки Моцартом и Бетховеном. Известный физик-теоретик, оказавший влияние на развитие компьютерных технологий, считает, что исполнение музыкальных сочинений следует рассматривать как множество параллельных процессов, порождённых на основании исходных нотных текстов. Эти процессы состоят из возбуждений и торможений музыкальных объектов, которые характеризуются малым динамическим набором хорошо формализуемых акустических свойств.

В последние годы интенсивно исследуются проблемы компьютерного анализа музыкальной интерпретации. Разрабатываются методы извлечения музыкальной информации из фонограмм с помощью компьютерных программ, анализирующих цифровой звуковой сигнал. Наряду с временными параметрами (длительность звука), эти программы позволяют изучать высоту звука и её изменения (к примеру, при вибрато), а также параметры темпа, динамики и тембра.

Результаты анализа интерпретации с помощью компьютерных средств отражаются в публикациях Х. фон Лёша и Ф. Бринкмана (об исследовании изменений темпа исполнения фортепианной сонаты ор. 57 Бетховена за 70-летний период). В статье Д. Лич-Вилкинсона проводится рассмотрение на базе MIDI-записей *tempo rubato* в исполнении произведений Шопена швейцарским пианистом Н. Магаловым³. Ш. Вайнцирль и Х.-Й. Мэмпель исследуют взаимосвязь между техническими параметрами аудиосигнала и экспертными оценками качества этого же звука на материале этюдов. А. Фриберг, Э. Шундервалд и А. Хедблад вскрывают адекватность параметров, используемых для непосредственного описания музыкально-эстетических свойств некоторых популярных произведений.

Круг интересов зарубежных учёных-когнитологов связан с исследованием «архитектуры» биологической нейронной системы и психофизиологического воздействия музыки на активизацию высших когнитивных функций мозга (П. Джаната, Дж. Л. Бирк, Дж. Ван Хорн, М. Леман, Б. Тиллман, Дж. Бхаруча), постижением психологических процессов художественного восприятия и художественно-эстетических взаимосвязей технологического прогресса с эволюцией музыкального искусства (Т. Умемото) и объяснением

сущности музыкальных эмоций (П. Джаслин, Дж. Слобода).

Интенсивно изучаются вопросы психологии восприятия акустики, компьютерного анализа тембра и тембровых пространств (А. Брегман, Д. Дейч, С. Мак-Адамс), проводится рассмотрение процессов слуховой рецепции музыкальных сигналов и их причинно-следственной связи с физической природой звука (Ж. Риссе, Д. Вессел, Д. Грей, Р. Пломп). Устанавливаются семиотические закономерности музыкального языка (Ж-Ж. Наттёз, Дж. Стефани, Е. Тарасты, Р. Шнайдер), исследуются проблемы искусства в социальном контексте (К. Гирц).

Отдельные работы сфокусированы на математических и вычислительных методах анализа музыкального языка (М. Бэббит, А. Форт), разработке теоретических проблем компьютеризации музыкальной деятельности (Л. Айзексон, Л. Хиллер, С. Томич, П. Джаната) и моделировании творческого процесса музыкального исполнения в искусственных нейронных сетях (Дж. Инграм, Э. Дэйкстра).

Музыкальная когниция (Music Cognition) по своей проблематике нацелена на углублённое постижение смысловой организации музыкального текста, его содержания и структуры, а также способов устройства их внутренней иерархии. В свете когнитивной парадигмы художественный текст осмысливается как сложный знак, который выражает знания автора о действительности, воплощённые в его произведении в виде индивидуальной картины мира.

Ввиду того, что музыкальная речь антропоцентрична и антропоморфна по своей природе, так как представляет собой своеобразный отпечаток личности человека, она является не замкнутым образованием, а частью среды, где живёт и действует индивид. В такой ситуации культурные эпохи европейской истории – Античность, Средние века, Новое время – также раскрываются как уникальные смысловые миры, имеющие собственные ответы на общезначимые вопросы.

Практически тот или иной тип культуры с её институтами, традициями и есть та разомкнутая, открытая в прошлое и будущее, длительно устойчивая когнитивная среда, где формируется зависимость между музыкальным менталитетом и семантикой музыки. В когнитивной среде сосредоточены знания, созданные социумом и доступные каждому, сконцентрирован запас знаний коммуниканта, хранящийся в его концептуальной системе. Наконец, она обеспечивает диалогичность языков культур. Согласно теории диалога культур В. Библера, эпохальные миры и/или мировые культуры не изолированы, напротив – общены, а это значит, что взаимообогащаются и дополняют друг друга знания, нетрадиционно раскрывая в новых исторических реалиях общезначимость собственного смысла [5].

К исследованию музыкального языка в недрах культурно-исторического контекста пришли многие

отечественные учёные. К настоящему времени в музыкознании сложилось ёмкое понимание текста, которое включает в себя важные реалии самой музыки – её структуру и смысл.

Считаем необходимым изложить собственную точку зрения на исходные семиотические понятия в их применении к музыке. Важность личной позиции определяется необходимостью очерчивания траектории становления когнитивных оснований интерпретации в работах отечественных музыковедов, ассимилировавших зарубежный гуманитарный опыт.

Проблем семиотики, как известно, неоднократно касался выдающийся литературовед, культуролог и семиотик Ю. Лотман, значительно продвинувший теорию искусства. Согласно взглядам учёного, «цель искусства – не просто отразить тот или иной объект, но сделать его носителем значения». Искусство определялось Ю. Лотманом как «средство коммуникации», «вторичная моделирующая (семиотическая) система», использующая в качестве материала для обмена текстовой информацией между адресантом (создателем, творцом) и адресатом (потребителем текста) определённые коммуникативные структуры (вторичные языки), надстраиваемые над естественным языковым уровнем [7, с. 21].

В процессе когнитивной интерпретации текста важным представляется обращение к понятию *дискурс*, которое с 1970-х гг. прошлого столетия и по настоящее время активно используется в литературоведении и представляет собой весьма многозначный термин. С позиций когнитивной лингвистики дискурс – это сложное коммуникативное явление, включающее необходимые для понимания текста экстралингвистические факторы, а именно: знание литературных конвенций, истории, истории культуры, эстетики, обеспечивающее возможность проникновения в аллегорические и символические смыслы.

М. Фуко – крупная и характерная фигура на горизонте философии XX века – рассматривает дискурс как промежуточную «область между идеями, законами, теориями и эмпирическими фактами ... область условий возможности языка и познания» [12, с. 12]. Актуальным представляется определение этого понятия, которое предложил известный филолог В. Тюпа: «Дискурс – “коммуникативное событие”, ... возникновение информации в ситуации взаимодействия субъекта, объекта и адресата» [11, с. 4]. Отмеченная автором креативно-рецептивная триада создает дискурсивное единство, обладающее многозначной структурой и способствующее рождению новых смыслов.

Из предложенных наблюдений следует, что когнитивный континуум смыслообразования музыкальной ткани можно обозначить как дискурс, в котором «коммуникативное событие» возникает в результате взаимодействия его участников: творца (биографического автора, реального), реципиента (художественного ав-



тора, воссоздавшего произведение – исполнителя или слушателя) и собственно художественного текста.

К этому необходимо добавить, что внутренний уровень дискурса разворачивается на уровне самих героев и уже в синтаксических масштабах складывается как динамичное поведение музыкальных персонажей – голосов, пластов, мотивов, фраз в их отношениях друг к другу.

Таким образом, когнитивный континуум музыкального произведения следует мыслить, учитывая корреляцию между реальным континуумом создания (эпоха, дата, длительность процесса), континуумом функционирования произведения искусства как материального объекта среди других объектов внешнего мира и континуумом его восприятия. Одновременно когнитивные механизмы восприятия музыкального текста создают возможность понимать его как единство, которое образуют ментальная сфера, музыкальная структура и иконическая (по своей сути) запись.

Сегодня становится очевидным, что рассматривать музыку только как вид искусства уже недостаточно. Не случайно ещё в первой половине прошлого столетия один из основоположников российского музыковедения Б. Асафьев высказал мысль о том, что музыка в своей сущности нечто большее, чем искусство. Логично, что вопрос детерминированности музыкального целого универсальными законами бытия, лежащими вне сферы внутренних закономерностей музыкальной организации, всё больше начинает включаться в проблемное поле отечественной философии и эстетики.

Как отмечает В. Суханцева, «музыка не просто межпредметна в теоретическом плане, – в связи с чем и требуется специальная интегративная область знаний для её исследования, – она органически пронизывает собой онтологию человеческого мира, многообразие форм человеческой деятельности, тем самым препятствуя традиционно-классификаторскому стремлению втиснуть её в проверенную ... ячейку теории художественного видообразования» [10, с. 7].

Такой подход к познанию природы музыки, который вписывает логико-категориальное мышление в картину реальности и формирует гносеологические и онтологические аспекты философско-музыкальных воззрений, ещё в начале XX века продемонстрировали А. Лосев (музыка как предмет логики), Б. Яворский (музыка как своеобразный вид речи) и Б. Асафьев (музыка в контексте картины мира)⁴. Показательным является тот факт, что в своих музыкально-теоретических концепциях великие мыслители заложили основу для дальнейших исследований в области музыкального искусства, появившихся в России во второй половине XX века.

Особый научный интерес представляют труды, обращённые к философско-эстетическому осмыслению сущности музыки, где на основе системного подхода предпринимаются плодотворные попытки обновления

общенаучной картины мира. Это, в частности, работы «Музыка в мире искусств» М. Кагана, «Эстетика и анализ» Л. Мазеля, «Эстетика снизу и эстетика сверху – квантитативные пути сближения» Ю. Рагса⁵.

Активным расширением границ научного мировоззрения отличаются труды Е. Назайкинского, в которых музыкально-теоретический анализ связывается с семиотикой (знаковость и структура музыкального языка), герменевтикой (музыкальное сочинение как текст) и теорией драмы (принципы функционирования музыкального целого). Благодаря этому содержание музыкального произведения в аналитических этюдах музыковеда-мыслителя предстаёт как иерархическая соотнесённость различных структурных знаков.

Стремление отечественных учёных к синтезу методологий, заимствованных из самых разных сфер научного познания и достижений специальных дисциплин, можно истолковать как сложное интеллектуальное движение в русле когнитивной парадигмы, открывающее поле эвристик, получающих индивидуальную интерпретацию в зависимости от сферы применения.

Продуктивность обращения к междисциплинарным методам в музыкознании подчёркивал М. Арановский. Он считал, что смежные науки способны усилить музыкознание, обогатив его исследовательский аппарат и создав вместе с ним основу для комплексного, то есть многостороннего изучения музыкального искусства. Собственный пример плодотворного использования структурно-аналитического и семиотического подходов к музыкальному искусству учёный представил в монографии «Музыкальный текст. Структура и свойства», где как в фокусе сконцентрировались его интересы к проблемам музыкального языка, музыкальной семантики, музыкального мышления [2].

Исследуя особенности музыкального текста, М. Арановский опирается на результаты научных исследований в области лингвистики и литературоведения, в том числе – работы Р. Jakobsona, Э. Бенвениста, Р. Барта, М. Бахтина, Ю. Кристевой и др. Благодаря расширению методологии возникает теория музыкального текста М. Арановского, которая входит в научный арсенал современного музыкознания. В рамках этой теории учёным рассматриваются многие основополагающие проблемы музыкального искусства, связанные с выявлением природы музыкального текста и его структурных уровней, определением соотношений между текстом, музыкальным языком и музыкальной речью, раскрытием специфики музыкального смыслообразования.

Публикацию сборника статей «Проблемы музыкального мышления» (1974), составителем и редактором которого выступил М. Арановский, можно считать точкой отсчёта, с которой началось развитие когнитивного музыкознания в отечественной науке. Наряду с концептуальным единством, в издании чётко прослеживается интегративный подход к изучению

музыкального мышления, согласование методов разных научных дисциплин, в частности, психологии, философии, семиотики, теории информации и др.

Методологическая установка интонационной теории В. Медушевского, фундаментом которой является знаменитая дефиниция Б. Асафьева «музыка – искусство интонируемого смысла», получила подтверждение со стороны нейрологии – одной из самых передовых областей современной науки. Асафьевское открытие на фоне мирового теоретического музыкознания было столь качественно новым и глубоким, что таило в себе и выходы в смежные области науки, задавая общее направление дальнейших исследований. Так, появление серии сборников «Музыкальное искусство и наука» под редакцией Е. Назайкинского, где применительно к проблемам музыкознания используются и развиваются идеи лингвистики, семиотики, психологии, математики и других наук, можно считать вполне закономерным.

Отдельно следует отметить ценность фундаментального исследования Ю. Рагса «Акустические знания в системе музыкального образования», где учёный подчёркивает, что на примере музыки можно «познать самые общие закономерности организации мира человека – физического, материального и духовного [9, с. 243]. Важно, что в данной смысловой цепочке существенна и обратная связь: фундаментальные принципы картины мира являются онтологическими постулатами, которыми оперирует человек. Это помогает глубже и точнее проследить и проанализировать, как развиваются сложные процессы в музыкальном искусстве.

Методологической всеохватностью отличаются научные взгляды В. Холоповой. Так, в труде «Музыкальные эмоции» проблемная сфера музыкальной эмоциональности преподносится музыковедом на широкой междисциплинарной основе – изысканиях в области психологии, философии, эстетики, семиотики [13].

В поле интеграции философских и музыкально-теоретических методов находится исследование А. Амраховой «Когнитивные аспекты интерпретации современной музыки: на примере творчества азербайджанских композиторов». Данная работа ценна тем, что автор вводит в музыковедческий обиход разрабатываемую в философии и лингвистике методику фреймового анализа для исследования семантики в музыке настоящего времени [1].

С когнитивистских позиций интерес представляет работа С. Варганова «Концепция интерпретации сочинения в системе фортепианной культуры», в которой автор предпринял системное исследование исполнительской интерпретации фортепианных произведений, как результата многостороннего диалога пианиста, целостность которого обеспечивает метод концептуальной интеграции, функционирующий на основе диффузного взаимодействия разных видов восприятия [6].

В русле когнитивного направления успешно функционирует единственная в России научно-исследовательская Лаборатория музыкальной семантики, возглавляемая известным отечественным музыковедом Л. Шаймухаметовой [15]. Исследования И. Алексеевой «Бассо остинато и его роль в смысловой организации инструментальной музыки барокко» (2006), А. Асфандьяровой «Интонационная лексика образов пасторали в тематизме фортепианных сонат Й. Гайдна» (2003), Е. Гордеевой «Лексикография смысловых структур клавирных уртекстов И. С. Баха» (2010), П. Кириченко «Семантические аспекты работы исполнителя с музыкальным текстом (на примере клавирных произведений XVII–XVIII вв.» (2003) и др. устанавливают, что «смысловые слагаемые музыкального текста объективно структурны». Они «формализуются, как и наполняющие текст грамматические элементы, и, следовательно, могут подвергаться специальному анализу и расшифровке свёрнутой в знаки информации»⁶. Подобный принцип «можно проследить на всех стадиях и формах смысловой организации и в культуре», ибо «если в слове в латентном состоянии может быть представлено предложение, то точно так же в морфеме – синтаксис, в названии литературного произведения – его фабула, в интервале – лад, в строении серии – весь музыкальный мир произведения» [1, с. 230–231].

На основе концепции практической семантики Л. Шаймухаметовой создаются новые методики изучения смысловой организации музыкального произведения, которые дают возможность оригинального прочтения и расшифровки смысла музыкального текста [16]. Музыкальный текст как феномен мышления, языка и речи становится основанием для применения семиотического подхода в работах Р. Байкиевой, Д. Баязитовой и др. [3; 4].

Основные идеи концепции смысловой организации текста развиваются в инновационных программах Л. Шаймухаметовой для фортепианных отделений музыкальных вузов «Основы музыкального интонирования» (1998, гриф Министерства культуры РФ); «Введение в специальность «Музыковедение» (2000); «Поэтика и семантика музыкального текста» (2011) и многих других (см.: [16]).

Предложенная автором статьи когнитивная модель интерпретации в музыкальном искусстве по сути является системой координат, в пределах которой происходят процессы осознания анализируемой области по определённой схеме: *восприятие* (рецепция музыки как речи в момент её становления и развёртывания) – *память* (накопление и воспроизведение в сфере сознания информации о музыкальных звуках и их свойствах, созвучиях, музыкальных темах и их модификациях, отдельных интонациях и др.) – *осмысление* (понимание музыкального текста в определённом личностном, культурном, теоретическом и практическом контекстах). В этой модели на



первый план выдвигается слушательское восприятие, интерпретирующее сознание и их активное участие в воссоздании замысла композитора.

Сочинение в результате описывается через совокупность принципов, определяющих связь музыки с коммуникативным и историко-культурным контекстом. Это общие принципы, соотносящие музыку со слушателем, принципы направленности на слушательское восприятие, установки концентрированного воздействия, следования инерции и её нарушения. На высшем уровне когнитивной интерпретации музыкальное переживание приобретает черты «надситуативности», приобщая субъекта музыкального восприятия к музыкальному опыту человечества [14].

В последние десятилетия наметилась тенденция к взаимодействию музыкального искусства с различными сферами познания, в том числе – кибернетикой и информатикой. Впервые на проблему создания методов компьютерного моделирования музыкального мышления обратил внимание С. Скребков в середине 60-х годов XX века⁷. Исследования по анализу и синтезированию музыкальных произведений различного стиля с помощью ЭВМ принадлежат Р. Зарипову («Кибернетика и музыка», 1963). Спустя полвека научные работы, в которых музыка связывается с кибернетикой, в отечественном музыкознании всё ещё немногочисленны. Причины очевидны: технические возможности реализации задачи построения методов музыкального моделирования появились лишь в по-

следнее десятилетие, в связи с созданием музыкальных секвенсоров на базе ПК.

Среди недавних исследований отметим разработку методов анализа звуковысотных систем в фольклорном пении народов России на базе специально созданной компьютерной программы А. Харуто («Компьютерная расшифровка фонограмм фольклорного пения», 2000; «Компьютерный анализ звуковысотной системы голоса», 2009 и др.). Интерес представляют работы С. Полозова, рассматривающего содержание музыкального мышления с точки зрения информационного подхода («Обучающие компьютерные технологии и музыкальное образование», 2002), С. Филатова-Бекмана о методах математического моделирования в музыке («К вопросу о математико-музыкальном моделировании с позиций синергетики», 2004) и др.

Всё сказанное даёт возможность составить представление о сегодняшнем положении дел в сфере когнитивного музыкознания. Очевидно, что на рубеже XX–XXI веков возникает целая область междисциплинарных исследований, где под разными акцентами рассматриваются взаимосвязи музыки и философии, музыки и психологии, музыки и акустики, музыки и социологии, музыки и лингвистики, музыки и информатики и т. д. Обмен научной информацией стимулирует работы на стыке наук, обеспечивает дальнейшее развитие когнитивных методов анализа музыкальных явлений, постижения сущности музыки как вида искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Искусственные нейронные сети (ИНС) – это математические модели и их программные реализации, построенные по принципу организации и функционирования биологических нейронных сетей (сетей нервных клеток живого организма).

² Dijkstra E. A note on two problems in connexion with graphs // *Numerische Mathematik*. Vol. 1 (1959), pp. 269–271.

³ По замечанию А. Харуто, из MIDI-записей удается извлечь большее число параметров исполнения, чем из фонограммы, но этот способ исследования вынужденно ограничивается записями, специально сделанными с помощью электронной клавиатуры (Компьютерный анализ музыкальной интерпретации: Берлин, 2010 // Музыкальная академия. 2012. № 2. С. 87).

⁴ Об этом см.: Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. С. 196–355; Лосев А. Музыка как

предмет логики // Форма. Стиль. Выражение. М.: Мысль, 1995. С. 405–602; Яворский Б. Строчение музыкальной речи. Материалы и заметки: в 3 ч. М., 1908. Ч. 1. С. 15–25.

⁵ См. труды: Каган М. Музыка в мире искусств. СПб.: Ут, 1996. 232 с.; Мазель Л. Эстетика и анализ // Советская музыка. 1966. № 12. С. 20–21; Рагс Ю. Эстетика снизу и эстетика сверху – квантитативные пути сближения. М.: Научный мир. 1999. 248 с.

⁶ Шаймухаметова Л. Н. URL: <http://www.famous-scientists.ru/13371/>.

⁷ Скребков С. О методологических принципах моделирования музыкального мышления // С. Скребков. Музыкант. Учёный. Педагог. Мыслитель. М.: ТС-ПРИМА, 2011. С. 232–242.

ЛИТЕРАТУРА

1. Амрахова А. А. Когнитивные аспекты интерпретации современной музыки: На примере творчества азербайджанских композиторов: дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2005. 325 с.

2. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Музыка, 1998. 344 с.

3. Байкиева Р. М. О семиотических аспектах музыкальной интерпретации // Проблемы музыкальной науки. 2009.

№ 1 (4). С. 29–39.

4. Баязитова Д. И. О семантической связи заголовка и смысловых структур музыкального текста (на примерах пьес детского фортепианного репертуара) // Проблемы музыкальной науки. 2008. № 1 (2). С. 210–213.

5. Библиер В. С. От наукоучения – к логике культуры. Два философских введения в двадцать первый век. М.: ИПЛ, 1991. 413 с.

6. Вартанов С. Я. Концепция интерпретации сочинения в системе фортепианной культуры: дис. ... д-ра искусствоведения. Саратов, 2013. 356 с.

7. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. С. 17–49.

8. Медушевский В. В. Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки. М.: Музыка, 1980. С. 178–194.

9. Рагс Ю. Н. Акустические знания в системе музыкального образования. Рязань: Литера М, 2010. 336 с.

10. Суханцева В. К. Музыка как мир человека. От идеи вселенной – к философии музыки. Киев: Факт, 2000. 176 с.

11. Тюпа В. И. Онтология коммуникации // Дискурс. 1998. № 5/6. С. 5–20.

12. Фуко М. Порядок дискурса: пер. с франц. // Воля к истине. М., 1996. С. 10–99.

13. Холопова В. Н. Музыкальные эмоции. М.: Мультипринт, 2010. 175 с.

14. Хохлова А. Л. Когнитивная модель теории интерпретации в музыкальном искусстве. На материале камерно-инструментальных сочинений венских классиков: дис. ... д-ра искусствоведения. Саратов, 2013. 357 с.

15. Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ музыкального текста (о разработках проблемной научно-исследовательской Лаборатории музыкальной семантики) // Проблемы музыкальной науки. 2007. № 1 (1). С. 31–43.

16. Шаймухаметова Л. Н. Теоретические основы концепции: адаптация к практике // Проблемы музыкальной науки. – 2011. – № 2 (9). – С. 227–229.

17. Bregman A. S. *Auditory Scene Analysis: The Perceptual Organization of Sound*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1990.

18. Deutsch D. *Grouping mechanisms in music* // *The Psychology*. 1982, pp. 299–348.

19. Ingram J. *The Notation of Time* // *Contact Magazine*. London, 1985, pp. 12–23.

20. Juslin P., Sloboda J. *Music and emotion. Theory and research*. Oxford: University Press, New York, 2001. 504 p.

21. Nattiez J. *Musicologie generate et semiologie*. Paris, 1987, pp. 294–296.

22. Risset J., Wessel D. *Exploration of timbre by analysis and synthesis* // *The Psychology of Music*. Edited by D. Deutsch. Academic, New York. Chap. 2. 1982, pp. 26–58.

23. Stefani G. *On the Semiotics of Music* // *Music, Culture and Society*. Edited by D. Scott. Oxford Univ. Press, 2000, pp. 50–233.

24. Tomic S., Janata P. *Ensemble: A Web-Based System for Psychology Survey and EXperiment Management* // *Behavior Research Methods*. 39 (3), 2007, pp. 635–650.

25. Umemoto T. *Developmental approaches to music cognition and behavior* // *JSTOR: Music perception*, 1996, pp. 353–365.

REFERENCES

1. Amrakhova A. A. *Kognitivnye aspekty interpretatsii sovremennoy muzyki: na primere tvorchestva azerbaydzhanskikh kompozitorov: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [Cognitive Aspects of the Interpretation of Contemporary Music: On the Example of the Music of Azerbaijani Composers: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Moscow, 2005. 325 p.

2. Aranovskiy M. G. *Muzykal'nyy tekst. Struktura i svoystva* [The Musical Text. Structure and Properties]. Moscow: Muzyka Press, 1998. 344 p.

3. Baykueva R. M. *O semioticheskikh aspektakh muzykal'noy interpretatsii* [About the Semiotic Aspects of Musical Interpretation]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2009, No. 1 (4), pp. 29–39.

4. Bayazitova D. I. *O semanticheskoy svyazi zagolovka i smyslovykh struktur muzykal'nogo teksta (na primerakh p'es detskogo fortepiannogo repertuara)* [About the Semantic Connection of the Title and the Meaning-Bearing Structures of the Musical Text (on the Example of Piano Pieces for Children)]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2008, No. 1 (2), pp. 210–213.

5. Bibler V. S. *Ot naukoucheniya – k logike kul'tury. Dva filosofskikh vvedeniya v dvadtsat' pervyy vek* [From the Teaching of Scholarship – to the Logic of Culture. Two Philosophical Introductions to the Twenty-First Century]. Moscow: IPL, 1991. 413 p.

6. Vartanov S. Ya. *Kontseptsiya interpretatsii sochineniya v sisteme fortepiannoy kul'tury: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [The Concept of Interpretation of the Works in the System of Piano Culture: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Saratov, 2013. 356 p.

7. Lotman Yu. M. *Struktura khudozhestvennogo teksta* [The Structure of the Literary Text]. Moscow: Iskusstvo, 1970, pp. 17–49.

8. Medushevskiy V. V. *Dvoystvennost' muzykal'noy formy i vospriyatie muzyki* [The Duality of Musical Form and Perception of Music]. Moscow: Muzyka Press, 1980, pp. 178–194.

9. Rags Yu. N. *Akusticheskie znaniya v sisteme muzykal'nogo obrazovaniya* [Acoustic Knowledge in the System of Music Education]. Rязань: Литера М, 2010. 336 p.

10. Sukhantseva V. K. *Muzyka kak mir cheloveka. Ot idei vselennoy – k filosofii muzyki* [Music as the World of the Human Being. From the Idea of the Universe – to the Philosophy of Music]. Kiev: Fakt, 2000. 176 p.

11. Tyupa V. I. *Ontologiya kommunikatsii* [The Ontology of Communication]. *Diskurs*. 1998, No. 5/6, pp. 5–20.

12. Fuko M. *Poryadok diskursa* [Foucault, M. The Order of Discourse]. *Volya k istine* [The Will to the Truth]. Translation from the French. Moscow, 1996, pp. 10–99.

13. Kholopova V. N. *Muzykal'nye emotsii* [Musical Emotions]. Moscow: Multiprint, 2010. 175 p.

14. Khokhlova A. L. *Kognitivnaya model' teorii interpretatsii v muzykal'nom iskusstve. Na materiale kamerno-instrumental'nykh sochineniy venskikh klassikov: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [Cognitive Model of the Theory of Interpretation in Music. On the Material of Chamber and Instrumental Works of the Viennese Classics: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Saratov, 2013. 357 p.

15. Shaymukhametova L. N. *Semanticheskyy analiz muzykal'nogo teksta (o razrabotkakh problemnoy nauchno-issledovatel'skoy Laboratorii muzykal'noy semantiki)* [The Semantic Analysis of the Musical Text (on the Research of the Issue Orientated Research Laboratory of Musical Semantics)]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2007, No. 1 (1), pp. 31–43.

16. Shaymukhametova L. N. *Teoreticheskie osnovy kontseptsii: adaptatsiya k praktike* [Theoretical Foundations of the Concept: Adaptation to Practice]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2011, No. 2 (9), pp. 227–229.

17. Bregman A. S. *Auditory Scene Analysis: The Perceptual Organization of Sound*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1990.

18. Deutsch D. *Grouping mechanisms in music*. *The Psychology*. 1982, pp. 299–348.

19. Ingram J. *The Notation of Time*. *Contact Magazine*: London, 1985, pp. 12–23.

20. Juslin P., Sloboda J. *Music and emotion. Theory and research*. Oxford: University Press: New York, 2001. 504 p.



21. Nattiez J. *Musicologie generate et semiologie*. Paris, 1987, pp. 294–296.

22. Risset J. Exploration of timbre by analysis and synthesis. *The Psychology of Music*. J. Risset and D. Wessel. Edited by D. Deutsch. Academic: New York. Chap. 2. 1982, pp. 26–58.

23. Stefani G. On the Semiotics of Music. *Music, Culture and Society*. Edited by D. Scott. Oxford Univ. Press, 2000, pp. 50–233.

24. Tomic S., Janata P. Ensemble: A Web-Based System for Psychology Survey and Experiment Management. *Behavior Research Methods*. 39 (3), 2007, pp. 635–650.

25. Umemoto T. Developmental approaches to music cognition and behavior. *JSTOR: Music perception*, 1996, pp. 353–365.

Об истоках и современном состоянии музыкальной когнитивистики

В статье рассматриваются истоки и современное состояние музыкальной когнитивистики. Отмечается, что посредством разворота музыкознания в сторону когнитивной научной парадигмы изучение форм музыкального бытия осуществляется на основе обработки информационных потоков, идущих от физического мира, биологической материи, социума и культуры.

Когнитивное исследовательское направление в музыкальной науке находится на стадии активного становления, но уже сейчас выводит теорию музыки на новый научный уровень, затрагивающий весь окружающий мир.

Музыкальная когнитивистика позволяет расставить новые акценты, указывающие на перспективы в понимании смысловой структуры интерпретации в её многообразных связях с познающим субъектом, его интеллектом, опытом, уровнем ментальной активности. С таких позиций музыкальную когнитивистику можно рассматривать не только как базис современной науки, но и как средство целостного знания о музыкальном искусстве в системе мироустройства.

Ключевые слова: когнитивная теория, когнитивное музыкознание, музыкальная когниция, интерпретация

About the Sources and Contemporary Condition of Musical Cognitive Science

The article examines the sources and the present-day condition of musical cognitive science. It is noted that by means of musicology's turn towards the cognitive scientific paradigm, the study of the forms of musical being is carried out on the basis of elaboration of informational torrents coming from the physical world, biological matter, society and culture.

The cognitive research direction in musical scholarship is at the stage of active formation, but already at the present time brings music theory out onto a new scholarly level, touching upon the entire surrounding world.

Musical cognitive science makes it possible to place new accents pointing to the perspectives of understanding the meaning-bearing structure of interpretation its diverse connections with the cognizing subject, his intellect, experience and level of mental activity. From such positions musical cognitive science may be examined not only as a basis for contemporary science, but also as a means of integral knowledge about the art of music in the system of the world order.

Keywords: cognitive theory, cognitive musicology, musical cognition, interpretation

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.1.18.005-011

Хохлова Анжела Леонидовна

доктор искусствоведения,
доцент кафедры камерного ансамбля
и концертмейстерской подготовки
E-mail: angela1@list.ru
Саратовская государственная консерватория
им. Л. В. Собинова
Российская Федерация, 410012 Саратов

Angela L. Khokhlova

Doctor of Arts,
Associate Professor
at the Department of Chamber Ensemble
and Preparation of Accompanists
E-mail: angela1@list.ru
Saratov State L.V. Sobinov Conservatory
Russian Federation, 410012 Saratov





СУНЬ ЛУ

Нижегородская государственная консерватория (академия)

им. М. И. Глинки



УДК 782.1

НАРОДНАЯ ОПЕРА В ТИПОЛОГИЧЕСКОЙ СИСТЕМЕ НОВОЙ ОПЕРЫ КИТАЯ

Современная китайская музыкальная наука рассматривает феномен *новой китайской оперы (гэцзюй)* во всём его многообразии. Исследователи предлагают ряд более или менее фундаментальных концепций, отражающих историю, а также жанровую, драматургическую и исполнительскую специфику гэцзюй. Одним из краеугольных камней типологической системы новой китайской оперы является жанр *народной оперы*. Прежде чем обратиться к его рассмотрению, сделаем необходимое в данном случае пояснение понятия «народная». Дело в том, что в китайском языке слова «народный» и «национальный» обозначаются одинаково с помощью иероглифа 民. Поэтому при переводе с китайских источников понять, какое именно значение вкладывается в эти иероглифы, можно только из контекста. Например, название научной работы 李元庆 民族音乐问题的探索 北京 人民音乐出版社 следует переводить так: Ли Юаньцин. Исследование национальной музыки. Пекин: Народная музыка, 1983. 228 с. Автор исследует национальную композиторскую музыку, а не фольклор, причём эта работа выпущена издательством «Народная музыка». В данном случае и «народный», и «национальный» обозначены иероглифом 民. Безусловно, китайские исследователи различают самобытную профессиональную школу (национальное) и фольклор (народное), однако перевод на русский язык таит в себе опасность подмены понятий.

Долгое время в центре внимания китайских искусствоведов находилась преимущественно 800-летняя история традиционного театра сицзюй, современная же национальная опера почти не изучалась. Фундамент жанровой системы новой китайской оперы был заложен в 40-е годы XX века. В работах того времени были сделаны первые попытки определить возможности синтеза формообразующих принципов западной оперы с художественной образностью сицзюй. После провозглашения Китайской Народной Республики (1949) и основания в Пекине Китайского научно-исследовательского института (1951) появились первые опыты системного изучения гэцзюй, в которых определялись пути её дальнейшего развития.

Системное изучение новой китайской оперы и её жанров было прервано в период Культурной рево-

люции (1966–1976) и возобновилось лишь в 1980-е годы. До конца XX столетия ключевыми для китайских исследователей оставались вопросы периодизации и векторов развития новой китайской оперы. Лишь с появлением новых жанровых видов (мюзикл, психологическая драма, камерная опера, концертная опера) возникла потребность в научном осмыслении всего этого многообразия.

В китайском музыкознании предметный разговор о жанрах гэцзюй сложился лишь в конце XX века. Вначале он касался танцевальности как важной жанрово-стилистической особенности всей новой китайской оперы. «Опера-балет продолжает и развивает песенно-танцевальные особенности традиционной драмы, включая ряд её характерных качеств. ... Гэцзюй многими нитями связана с оперой-балетом» [1, с. 478]. Чжу Лици, оценивая новаторство автора детских опер Ли Диньхуэ, отмечал, что «...он следовал традициям китайского музыкального театра и реализовал их по-новому как оперу-балет» [8, с. 30].

Не остались без внимания и современные жанры. «В начале XXI века в Китае возникла новая форма – камерная опера. Для неё характерно небольшое число исполнителей. Для её исполнения небольшой зал подходит лучше, чем большая театральная сцена» [4, с. 332].

Видный исследователь Ван Юйхэ в монографии «История музыки Китая Нового времени» определяет следующие виды оперы: детская опера Ли Диньхуэ, местная опера периода сопротивления, операянгэ, современная опера [2, с. 271–278]. Появляются и первые типологии жанров новой китайской оперы. Например, известный музыковед, профессор Лян Маочунь пишет о следующих видах гэцзюй, исходя из различной степени близости его форм к традиционному китайскому театру:

1) опера, близкая народному песенно-танцевальному жанру янгэ. К ней относятся детские оперы Ли Диньхуэ (1920-е годы), а также оперы «Брат и сестра поднимают целину» (1943), «Двенадцать серпов» (1944), «Лю Саньцзе» (1960);

2) опера, близкая традиционной драме сицзюй («Свадьба Сяо Эрхэя», 1953; «Обида Доу Э», 1960);

3) опера, близкая разговорной драме хуацзюй («Ураган на Янцзы», 1934; «Седая девушка», 1945; «Лю Хулань», 1954; «Сестра Цзян», 1964);



4) опера, близкая европейской опере («Цюцзы», 1942; «Песня степей», 1955; «Облако, ждавщее мужа», 1962; «Айгуль», 1965; «Скорбь об ушедших», 1981; «Равнина», 1987);

5) опера, близкая западному мюзиклу («Сотая невеста», 1981; «Фан Цаосинь», 1983) [3, с. 197].

О *народной опере* как о самостоятельном жанре гэцзюй пишет Цзюй Цихун в книге «Актуальное положение китайской оперы: вопросы и ответы» [5, с. 441–452]. На основе анализа композиторского творчества и театральной жизни на рубеже XX–XXI веков он выделяет:

1) *серьёзную оперу* – наиболее близкую к европейской опере XIX века. Таковы «Сунь У» (1995), «Троилус и Крессида» по мотивам Шекспира (1995), «Зелёная равнина» (1995), «Девушка Амэй» (1997), «Богиня горы Ушань» (1997), «Генерал Шэ Лэн» (1997), «Цюй Юань» (1998), «Жасмин» (1999), «Зелёное море» (1999), «Сыма Цянь» (2000);

2) *народную оперу*, которая контрастирует с серьёзной оперой и содержит фольклорные элементы. К ней относятся «Непоколебимый дух» (1999), «Красный снег» (1999), «Мелкий солнечный дождь» (2000).

В работе Цю Ячжоу «Теория и практика вокала в китайской опере» [6, с. 211–224] гэцзюй также делится на два типа и вновь по степени близости к народному театру сицюй:

1) *характерные произведения*. В их основе лежат принципы традиционной музыкальной драмы и фольклор. Драматические методы и условные исполнительские приёмы сицюй прямо отражаются в постановке. К этому типу автор относит оперы «Седая девушка» (1945), «Свадьба Сяо Эрхэя» (1953), «Красный коралл» (1961), «Обида Доу Э» (1960), «Дочь партии» (1991, по кинофильму 1965 года), «Вынужденный брак» (1998);

2) *серьёзная опера*. Она основана на принципах классической европейской оперы, что выражено в заимствовании структурно-композиционных, музыкально-драматургических, стилистических и темброво-оркестровых принципов. Произведения этого типа: «Ван Гуй и Ли Сянсян» (1950), «Песня степей», «Облако, ждавщее мужа», «Айгуль», «Зелёная равнина».

В целом китайские учёные отмечают, что «разделение форм и понятий китайской оперы не вполне ясно, некоторые сочинения находятся на пограничье нескольких видов и жанров из-за взаимодействия разных видов оперы. Поэтому ряд форм и жанров китайской оперы можно трактовать многозначно» [3, с. 221]. Именно поэтому в современной китайской музыкальной науке закрепилось деление гэцзюй на два рода: народную (традиционную) и серьёзную (проевропейскую) оперу, в зависимости от того, используется в ней фольклорный материал ли нет. Эти два рода характеризуются китайскими

учёными в исторической перспективе. Так, Чжань Цяолин подчёркивает: «Формирование народной оперы происходило постепенно: вначале появились детские оперы Ли Диньхуэ, затем спектакли янгэ и, наконец, собственно народная опера “Седая девушка” – первый классический образец гэцзюй. Именно с этого произведения началась история „новой китайской оперы“» [7, с. 78]. В отношении серьёзной оперы Лян Маочунь отмечает следующее: «Музыкальное развитие в серьёзной опере чаще опирается на сквозную музыкальную тему, сюжет развивается в чередовании вокальных и декламационных эпизодов. Как жанр она в течение полувека окончательно не сформировалась, но в основном благодаря ей современная китайская опера вышла на мировую сцену» [3, с. 220].

Итак, китайские исследователи пишут о народной опере как о самостоятельной линии современной гэцзюй, но при этом отмечают условность разделения гэцзюй на линии. Для преодоления этой условности и конкретизации понятия «народная опера» необходимо выяснить, что свойственно ей как жанру; иначе говоря, по каким признакам ту или иную китайскую оперу следует считать народной. Обратимся к сочинениям, которые все исследователи относят к жанру китайской народной оперы – «Седая девушка» и «Свадьба Сяо Эрхэя». В них обнаруживается ряд драматургических, композиционных и стилистических свойств, не характерных для европейской оперной традиции, но типичных для традиционной китайской драмы сицюй. Назовём эти характерные черты народной оперы:

1) бытовой сюжет из народной жизни, нередко окрашенный пафосом освободительной борьбы;

2) сюжетная драматургия разговорного театра – не менее важна, чем музыкальная драматургия;

3) многие сцены оперы представляют собой разговорные монологи и диалоги без оркестрового сопровождения;

4) наряду с речью велика роль пластики – жеста и танца;

5) условное авторство музыки, над которой работали несколько композиторов, причём широко используются народные мелодии;

6) музыкальная ткань гомофонная; практически отсутствуют полифоничность мышления, а также ансамблевое и хоровое пение;

7) используется народная вокальная манера;

8) прикладная роль оркестра, который в основном аккомпанирует сольным вокальным партиям;

9) наряду с европейскими, применяются национальные инструменты (струнные, деревянные духовые, ударные), характерные для музыкального сопровождения традиционного театра сицюй.

Многие более поздние китайские оперы сохранили комплекс этих свойств с небольшими изменениями. Так, в «Сестре Цзян» (1964) сравнительно неве-

лика роль пластики, «Дочь партии» написана одним автором и т. п.

Приняв эти свойства за жанровые и стилевые константы китайской народной оперы, можно обнаружить типологическое сходство данного жанра с рядом явлений мирового театра. Например, бытовой народный сюжет спектакля, коллективное авторство, а также чередование речевых, музыкальных и танцевальных фрагментов характерны для многих форм театра прошлого: итальянской комедии дель арте XVI–XVIII веков, балаганных представлений в России XVIII–XIX веков, американских минстрел-шоу XIX века. Народный же тип интонирования и игра на народных инструментах – это вообще непрменный атрибут всех народно-театральных форм с древних времён (например, у русских скоморохов).

С другой стороны, заметно сходство китайской народной оперы с жанрами профессионального европейского музыкального театра XVIII–XIX веков. Чередование музыкальных номеров и разговорных диалогов характерно для английской балладной оперы, французской комической оперы и немецкого зингшпиля. Бытовые сюжеты встречаются в этих жанрах, а также в итальянской опере-буффа. Заимствования народных мелодий, а также сугубо акком-

панирующая функция оркестра типичны для балладной оперы.

Сопоставляя китайскую народную оперу с европейским музыкальным театром более позднего времени (XIX–XX веков), можем обнаружить новые соответствия. В опере «Седая девушка» хор – это не только комментатор, но и активный участник действия. Трактовка хора как одного из главных героев сближает «Седую девушку» с народными музыкальными драмами русских композиторов – «Иваном Сулганиным» Глинки, «Борисом Годуновым» и «Хованщиной» Мусоргского.

Совокупность выявленных сущностных признаков позволяет дать следующее определение исследуемого жанра. *Народная опера – это самобытный жанр, возникший в 40-е годы XX века на пересечении фольклора, традиционной китайской драмы и европейской оперы и заложивший основу современного китайского музыкального театра гэцзюй.* Гармоничное единство в её выразительной системе музыкальных и внемузыкальных компонентов, органичный синтез европейского и национального обеспечили жанру народной оперы успешную жизнь, подтверждаемую многочисленными постановками не только в Китае, но и за рубежом.

ЛИТЕРАТУРА

1. 王庆生. 艺术百科全书. 武汉: 文学与艺术出版社. 1987年. 698页 [Ван Циншэн. Энциклопедический художественный словарь. Ухань: Литература и искусство, 1987. 698 с.]
2. 汪毓和. 中国近代音乐史. 北京: 中央民族大学出版社. 2006. 468页 [Ван Юйхэ. История музыки Китая Нового времени. Пекин: Изд-во Китайского ун-та национальностей, 2006. 468 с.]
3. 梁茂春. 中国当代音乐. 上海: 音乐学院出版社. 2004. 257页 [Лян Маочунь. Современная китайская музыка. Шанхай: Изд-во Шанхайской академии музыки, 2004. 257 с.]
4. 彭志敏. 中国现代歌剧. 《20世纪音乐分析文集》. 上海: 音乐出版社. 2007年. 332页 [Пэн Чжимэнь. Современная китайская опера // Собрание аналитических статей по музыке XX века. Шанхай: Шанхайская музыка, 2007. С. 300–335.]
5. 居其宏. 中国歌剧现状的问题与对策. 北京: 中央音乐学院. 2006. 466页 [Цзюй Цихун. Актуальное положение ки-

тайской оперы: вопросы и ответы. Пекин: Изд-во Центральной консерватории, 2006. 466 с.]

6. 邱亚洲. 中国歌剧演唱中的理论与实践. 开封: 河南大学. 2009年. 363页 [Цю Ячжоу. Теория и практика вокала в китайской опере. Кайфын: Изд-во Хэнаньского ун-та, 2009. 363 с.]

7. 詹桥玲. 20世纪中国歌剧发展谈概. 北京: 音乐研究出版社. 2005年. 第一期. 75–83页 [Чжань Цяолин. Обзор развития китайской оперы XX века // Исследование музыки. Пекин, 2005. № 1. С. 75–83.]

8. 朱立奇. 民族的大众的全息语大师-纪念黎锦晖先生诞辰一百周年. 北京: 歌剧艺术. 1991年. 第四期. 29–33页 [Чжу Лици. Великий учитель народной словесности. К столетнему юбилею Ли Диньхуэ // Исследования оперы. Пекин, 1991. № 4. С. 29–33.]

REFERENCES

1. Wang Qingsheng. *Yi shu bai ke ci dian*. Wu han: wen xue yu yi xue chu ban she. 1987. 698 ye. (In Chinese) [Wang Qingshen. Encyclopedic Dictionary of Art. Wuhan: Literature and Art, 1987. 698 p.]
2. Wang Yuhe. *Zhong guo jin dai yin yue shi*. Bei jing: Zhong yang min zu da xue chu ban she. 2006. 468 ye. (In Chinese) [Wang Yuhe. A History of the Music of China in Modern Times. Peking: Chinese University of Nationalities Press, 2006. 468 p.]

3. Liang Maochun. *Zhong guo dang dai yin yue*. Shanghai: yin yue chu ban she. 2004. 257 ye. (In Chinese) [Liang Maochun. Contemporary Chinese Music. Shanghai: Shanghai Academy of Music Press, 2004. 257 p.]

4. Peng Zhimin. *Zhong Gong xian dai ge ju. 20 shi ji yin yue fen xi wen ji*. Shanghai: Yin yue chu ban she. 2007. 332 ye. (In Chinese) [Peng Chzhimen. Contemporary Chinese Opera. *Collection of Analytical Articles on 20th Century Music*. Shanghai: Shanghai Music, 2007, pp. 300–335.]



5. Ju Qihong. *Zhong guo ge jv xian zhuang de wen ti yu dui ce*. Beijing: Zhong yang yin yue xue yuan. 2006. 466 ye. (In Chinese) [Ju Tsihun. The Current Status of Chinese Opera: Questions and Answers. Beijing: Central Conservatory Press, 2006. 466 p.]

6. Qiu Yazhou. *Zhong guo ge jv yan chang zhong li lun yu shi jian*. Kaifeng: He nan da xue. 2009. 363 ye. (In Chinese) [Qiu Yazhou. Theory and Practice of Singing in Chinese Opera. Kaifeng: Henan University Press, 2009. 363 p.]

7. Zhan Qiaoling. 20 Shi ji zhong guo ge jv fa zhan tan gai. Beijing: *Yin yue yan jiu chu ban she*. 2005 nian. di yi qi. 75–83

ye. (In Chinese) [Zhan TsyaoLin. Overview of the Development of 20th Century Chinese Opera. *Music Research*. Beijing, 2005, No. 1, pp 75–83.]

8. Zhu Liqi. Min zu de da zhong de quan xi yu da shi-ji nian Li Jinhui xian sheng tan chen 100 zhou nian. Beijing: *Ge jv yi shu*. 1991. Di si qi. 29–33 ye. (In Chinese) [Zhu Litsi. The Great Teacher of Folk Literature. Commemorating the Centennial Anniversary of Lee Dinhue. *Research Opera*. Beijing, 1991, No. 4, pp. 29–33.]

Народная опера в типологической системе новой оперы Китая

Фундамент жанровой системы новой китайской оперы (гэцзюй) был заложен в 1940-е годы. С появлением новых жанровых видов возникла потребность в научном осмыслении этого многообразия. Складываются жанровые типологии гэцзюй, обзор которых предлагается в статье. В представленных типологиях жанр народной оперы выделяется как самобытный, самостоятельный жанр музыкального театра Китая второй половины XX века, органично соединивший фольклор, традиционную китайскую драму и европейскую оперу. Ав-

тор выделяет характерные свойства народной оперы: сюжет из народной жизни, использование драматургии разговорного театра, большую роль пластики жеста и танца, условное авторство музыки, гомофонную музыкальную ткань, народную вокальную манеру, прикладную роль оркестра, использование национальных инструментов.

Ключевые слова: музыкальный театр Китая, новая китайская опера, гэцзюй, китайская народная опера

Folk Opera in the Typological System of the New Opera of China

The foundation of the genre of new Chinese opera (the getszuy) was laid in the 1940s. Along with the emergence of new types of genres, the necessity arose for a scholarly cognition of this diversity. We are witnessing the formation of the typologies of the getszuy, an overview of which is offered in this article. In the provided typologies the genre of the folk opera stands apart as an original, independent genre of Chinese musical theater of the second half of the 20th century, organically connecting folk music, traditional Chinese drama and European opera. The author

highlights the characteristic features of folk opera: plots from the lives of common people, the use of dramaturgy of spoken theater, a great role of the plasticity of gesture and dance, a conditional authorship of the music, a homophonic musical texture, a folk vocal manner, an applied role of the orchestra and use of national instruments.

Keywords: music theater of China, new Chinese opera, getszuy, Chinese folk opera

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.1.18.012-015

СУНЬ ЛУ

аспирантка кафедры истории музыки

E-mail: soprano_lu@163.com

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

Российская Федерация, 603600 Нижний Новгород

Sung Liu

Post-graduate student at the Music History Department

E-mail: soprano_lu@163.com

Nizhni-Novgorod State M. I. Glinka Conservatory (Academy)

Russian Federation, 603600 Nizhni Novgorod





Е. А. КАЛИНИНА

Государственная классическая академия
им. Маймонида



УДК 78.05+791.43

МУЗЫКА И. С. БАХА В ТВОРЧЕСТВЕ ИНГМАРА БЕРГМАНА

Ингмар Бергман – один из самых музыкальных режиссёров XX века. Музыка составляла важную и органичную часть его существования, оказывая непосредственное влияние на мироощущение шведского мастера, входила в произведения Бергмана, являясь одним из сильно действующих факторов в системе художественных средств.

Несмотря на то, что наибольшую известность Бергману принесли его кинематографические работы, в числе которых «Седьмая печать», «Земляничная поляна», «Фанни и Александр», его деятельность в различных театрах Швеции и других странах Европы была не менее интенсивной. Кино и театр в сознании Бергмана всегда существовали, тесно взаимодействуя друг с другом. И в той, и в другой области Бергман постоянно ставил перед собой и зрителями вечные, неразрешимые вопросы: что есть человеческое бытие? в чем его смысл? как соотносятся человеческая жизнь и жизнь окружающего мира? Исследуя причины явлений, осознавая неполноту того, что выражено словами и зрительным рядом, режиссёр неизбежно приходил к использованию музыки в качестве философского комментария, обобщения идеи фильма или символа всего произведения.

Все самые значительные кино- и театральные достижения Бергмана связаны с музыкальными сочинениями. Так, например, постановка «Волшебной флейты» Моцарта является кульминацией первой половины жизни режиссёра аналогично созданным в 1990-е годы трём версиям трагедии Еврипида «Вакханки» (оперной, театральной и кинематографической). Оба произведения позволяют оценить виртуозную работу Бергмана в области синтеза искусств.

Бергман обращался к широкому кругу музыкальных явлений от григорианского хора до шведской популярной музыки 50–60-х годов XX века. Наряду с музыкальными произведениями Моцарта, Бетховена, Шопена, Шумана, Бриттена, Кодая и Шостаковича режиссёр использовал специально сочинённую музыку современных шведских композиторов – таких, как Х. Русенберг, Э. фон Кох, Э. Нурдгрэн, К. Б. Блумдаль, Л. Верле и Д. Бёртц. Одним из самых значимых для Бергмана композиторов стал Иоганн Себастьян Бах. Любовь к серьёзной, особенно старинной музыке появилась у режиссёра после прослушивания «Страстей по Матфею».

В 1950-е годы Бергман вырабатывает собственный кинематографический стиль, его фильмы становятся известны в Европе. В это время он приходит к использованию музыки в совершенно новом качестве – в виде философского комментария, помогающего осмыслению происходящих событий. Именно такую роль музыка играет в фильме «Земляничная поляна» (1957). Здесь режиссёр впервые в своей кинематографической практике обращается к произведению Баха, выбирая в качестве музыкального фрагмента, звучащего в центре фильма, тему фуги *es moll* из «Хорошо темперированного клавира». Однако если в «Земляничной поляне» Бергман вводит лишь один основанный на музыке Баха эпизод, то четыре года спустя в фильме «Как в зеркале» Сарабанда из Второй виолончельной сюиты звучит несколько раз, становясь главным и единственным музыкальным мотивом картины. Музыка Сарабанды не только раскрывает смысловой и эмоциональный подтекст произведения, но и влияет на форму целого, организуя её в трёхчастную композицию.

Сочинениям Баха в дальнейшем отводится особая роль на протяжении всего творческого пути режиссёра. В таких работах, как «Молчание», «Персона», «Час волка», «Шёпоты и крики», «Осенняя соната», «Сарабанда» музыка Баха имеет особое значение в драматургии, обобщает главные идеи, появляясь в важнейшие кульминационные моменты.

Бергман с большим интересом относился не только к творчеству Баха, но и к его личности и мировоззрению. В автобиографической книге «Латерна магия» он писал: «Всю свою сознательную жизнь я прожил с тем чувством, которое Бах называл радостью. Оно спасало меня в критические моменты и в несчастьях, было мне столь же надёжной опорой, как и моё сердце» [5, р. 45–46]. С именем Баха связано также немало размышлений религиозно-философского характера. В целом ряде высказываний Бергман рассуждает о Боге и святости, которые заключены в музыке композитора. А в 1960-е годы в рукописях режиссёра появляются три латинских заглавных буквы «SDG», которые он ставил рядом со своей подписью в конце всех сценариев, начиная с картины «Причастие». Идея эта была позаимствована у Баха, а сами буквы расшифровываются как «Soli Deo Gloria».



Обращаясь к музыке Баха, Бергман чаще всего выбирает фрагменты сарабанд из сюит для виолончели соло. Этот жанр эпохи барокко многократно появляется в целом ряде фильмов, где сарабанда нередко позиционируется в качестве трагического знака в судьбе героев: те, кто её слышит, как правило, обречены на смерть. Последний фильм Бергмана носит название «Сарабанда» (в процессе работы фильм сменил несколько названий: «Анна», «Поездка Марианны», «Анализ ситуации»; но в итоге Бергман назвал картину глубоко символично – «Сарабанда»). Эта картина, снятая в 2003 году, является своего рода эпилогом, завершающим кинематографическую деятельность режиссёра.

Как и в прежних работах Бергмана, музыка в этом фильме играет важную роль: главные герои, отец и дочь, не только говорят о музыке, обсуждая прошедшие и предстоящие концерты, слушают произведения Баха, Брамса, Брукнера, но и исполняют её, будучи виолончелистами, а отец девушки пишет книгу о «Страстях по Иоанну» И. С. Баха. Идея фильма возникла благодаря увлечению Бергмана музыкой Баха, о чём режиссёр рассказал в одном из интервью, вышедших после премьеры: «Мы с Бахом очень близкие друзья. И я проведу с ним очень много времени» [5, р. 31]. Бергман также не раз отмечал, что в этом фильме Бах играет дуэт с Богом. Это сравнение Бергман, по собственным словам, заимствовал из стихотворения шведского поэта Арне Тёрнквиста «К моему небесному Отцу», где речь идёт об Иоганне Себастьяне Бахе, который, когда жизнь подошла к концу, продолжил играть на органе в четыре руки с Господом.

В фильме показана жизнь трёх поколений одной семьи. Это супружеская пара Йохан – Марианна, союз которых давно распался (их роли поручены любимым актёрам Бергмана – Эрланду Йозефсону и Лив Ульман). Другая пара персонажей – Хенрик, сын Йохана от первого брака, и его жена Анна, которая умерла за три года до происходящих в фильме событий. Портрет Анны подчёркнуто и многозначно появляется в фильме. Это изображение последней жены Бергмана – Ингрид, умершей в 1995 году. Бесплотный, необыкновенно глубокий и красивый образ возвышается над героями, обозначая для каждого что-то своё, но обязательно гармоничное, благородное и идеальное. И, наконец, дочь Хенрика и Анны девушка Карин. Именно между этими близкими друг другу людьми разворачивается основной конфликт: объяснение Хенрика с отцом приводит к окончательному разрыву; его любимая дочь Карин старается вырваться из-под опеки отца, что приводит Хенрика к попытке суицида. История взаимоотношений героев представлена глазами Марианны, приехавшей навестить своего бывшего супруга после 30 лет разлуки.

Сарабанда объединяет здесь самые разные смысловые и сюжетные уровни, влияя на форму и драматургию фильма. Сам Бергман об этом рассказывал

так: «Сарабанда – это танец, который танцует пара. В конце концов, он стал одним из четырёх непрерывных танцев, входящих в инструментальные сюиты эпохи барокко в качестве сначала последней, а позже третьей части. Мой фильм следует структуре сарабанды: здесь всегда присутствуют двое – во всех десяти сценах и в эпилоге» [5, р. 31]. Окончательная композиция включает десять сцен, пролог и эпилог, которые сгруппированы в два акта по пять сцен.

Сарабанда из Пятой виолончельной сюиты Баха со moll (BWV 1011) звучит на протяжении фильма пять раз. Она появляется в различных эпизодах, имеет в них разное значение, являясь одновременно рефреном (в структуре) и символом картины (по смыслу). Обратимся к схеме.

Схема 1

Титры. Сарабанда	
1 акт	
Пролог Сарабанда	Марианна разбирает старые фотографии и рассказывает о своей семье.
1 сцена	Йохан и Марианна встречаются после 30 лет разлуки.
2 сцена. Брамс. Квартет № 1	Марианна знакомится с внучкой Йохана – Карин. Карин рассказывает о ссоре с отцом.
3 сцена. Сарабанда	Разговор Карин и Хенрика. Воспоминания об Анне.
4 сцена	Объяснение Йохана с Хенриком, их ссора, которая приводит к окончательному разрыву.
5 сцена Бах. Трио-соната № 1 для органа Сарабанда .	Знакомство Марианны и Хенрика. Хенрик рассказывает о своей ненависти к отцу.
2 акт	
6 сцена. Скерцо из Девятой симфонии Брукнера (два раза)	Йохан и Карин обсуждают её будущее.
7 сцена	Карин читает Марианне последнее письмо Анны.
8 сцена. Сарабанда .	Последнее объяснение Карин с отцом.
9 сцена	Йохан и Марианна обсуждают попытку самоубийства Хенрика.
10 сцена	Последний разговор Йохана и Марианны.
Эпилог. Сарабанда	Марианна навещает свою больную дочь Мэрту и рассказывает о событиях, которые произошли после её отъезда из дома Йохана.
Титры. Бах. Хоральная прелюдия (BWV 1117)	

Во время показа титров сарабанда выполняет функцию вступления. В третьей сцене эта музыка передаёт боль разлуки, которую чувствует Карин, глядя на портрет матери. Сарабанда во втором акте (сцена № 8) звучит в исполнении Карин и становится своеобразным прощанием с Хенриком. Последний раз лейтмотив появляется в эпилоге. Марианна принимает решение навесить в лечебнице свою младшую дочь Мэрту, для которой приход матери становится моментом прозрения. Однако звуки сарабанды, сопровождающие эту сцену, говорят о вероятности её приближающейся смерти. Один из наиболее интересных в музыкальном отношении эпизодов находится в центре фильма. Это момент встречи Марианны и Хенрика (сцена № 5). Он весь построен на музыке Баха, которая организует композицию, появляясь в начале, середине и конце сцены. Бергман использует разные типы музыки – внутрикадровую и закадровую.

Открывается сцена Трио-сонатой Баха, выполняющей роль связки между четвёртой и пятой сценами. В конце разговора с отцом Хенрик разрывает их отношения и в бешенстве разбивает настольную лампу, комната погружается в темноту, музыка Баха подводит трагический итог. Однако уже в следующей сцене эта музыка звучит вновь уже в исполнении Хенрика, играющего сонату на органе.

В середине и конце 5-й сцены вновь появляется сарабанда. Первый раз – в момент рассказа Хенрика о том, как он представляет себе свою смерть, второй раз – в самом конце, сопровождая молитву Мариан-

ны. В это время в зрительном ряде фильма Бергман показывает скульптурное изображение «Тайной вечери», на которое смотрит Марианна, выделяя фигуру Иоанна, склонившего голову на колени Христа. Это и напоминание о книге «Страсти по Иоанну», которую пишет Хенрик.

Подобный опыт работы режиссёра с музыкой в фильме «Шёпоты и крики» Андрей Тарковский комментировал следующим образом: «Вместо реплик Бергман заставляет слушать в этот момент виолончельную сюиту Баха, что сообщает особую ёмкость и глубину всему, что происходит на экране ... Благодаря Баху и отказу от реплик персонажей в сцене возник как бы некий вакуум, некое свободное пространство, где зритель ощутил возможность заполнить духовную пустоту, почувствовать дыхание идеала» [4, с. 237].

Закончив съёмки «Сарабанды», Бергман дал интервью одному из ведущих киножурналов Швеции, в котором подвёл своеобразный философский итог своего взаимодействия с творчеством Баха: «В музыке Баха мы находим нашу незащищённость и страстное стремление к Богу, безопасность, которую нельзя разрушить ни разнообразием смыслов тех или иных слов, ни грязными помыслами. Мы должны позволить нашим раненым мыслям успокоиться и не должны сопротивляться тому утешению, которое в своей безграничности вбирает всю нашу неопределённость, заботы и тревоги. Музыка Баха поднимает нас над грубой действительностью ритуалов и догм и приносит нас к невыразимой святости» [5, р. 27].

ЛИТЕРАТУРА

1. Бергман И. Бергман о Бергмане. Ингмар Бергман в театре и кино. М.: Радуга, 1985. 525 с.
2. Бергман И. Латерна магика. М.: Искусство, 1989. 286 с.
3. Бергман И. Статьи. Рецензии. Сценарии. Интервью. М.: Искусство, 1969. 282 с.
4. Суркова О. Е. С Тарковским и о Тарковском. М.: Радуга, 2005. 464 с.
5. Koskinen M., Holmberg J. Out of the past. Bergmans Musical Mathematics // *Filmkonst.* № 105. Göteborg, 2006, pp. 26–36.

REFERENCES

1. Bergman I. *Bergman o Bergmane. Ingmar Bergman v teatre i kino* [Bergman about Bergman. Ingmar Bergman in Theater and Cinema]. Moscow: Raduga, 1985. 525 p.
2. Bergman I. *Laterna magika* [Laterna Magica]. Moscow: Iskustvo Press, 1989. 286 p.
3. Bergman I. *Stat'i. Retsenzii. Stsenarii. Interv'yu* [Articles. Reviews. Scenarios. Interviews]. Moscow: Iskustvo Press, 1969. 282 p.
4. Surkova O. E. *S Tarkovskim i o Tarkovskom* [With Tarkovskiy and about Tarkovskiy]. Moscow: Raduga, 2005. 464 p.
5. Koskinen M., Holmberg J. Out of the past. Bergman's Musical Mathematics. *Filmkonst.* No.105. Göteborg, 2006, pp. 26–36.

Музыка И. С. Баха в творчестве Ингмара Бергмана

Музыка, являясь важной составляющей жизни и творчества шведского режиссёра Ингмара Бергмана, сыграла огромную роль как в его кинематографических, так и театральных работах. Он обращался к широкому кругу явлений мировой музыки, однако одним из главных композиторов для него стал И.С. Бах. Его музыка неоднократно появлялась в фильмах и спектаклях режиссёра, начиная с 1950-х годов, обобщая главные идеи произведений, отмечая важнейшие кульминационные моменты, организуя драматургию целого. Наиболее тесно по структуре, внутренней концепции и

названию с музыкой Баха связан последний фильм «Сарабанда». Сарабанда из пятой виолончельной сюиты Баха с *moll* (BWV 1011) звучит на протяжении фильма пять раз, появляясь в различных эпизодах и имея значение рефрена (в структуре) и символа картины (по смыслу). Она также объединяет самые разные смысловые и сюжетные уровни не только этого фильма, но и жизни и творчества Бергмана в целом.

Ключевые слова: Ингмар Бергман, Иоганн Себастьян Бах, киномузыка, фильм И. Бергмана «Сарабанда»

The Music of J. S. Bach in the Work of Ingmar Bergman

Music presented an important component of the life and work of Swedish film producer Ingmar Bergman, having played a tremendous role in his cinematographic and theatrical productions. He incorporated into films a broad range of phenomena of world music, however, one of the most important composers for him turned out to be J.S. Bach. His music frequently appeared in the producer's films and theatrical performances, starting from the 1950s, presenting generalizations to the main ideas of theatrical or cinematic works, highlighting the most important culmination moments, and organizing the dramaturgy of the whole. Most tightly connected with Bach's music in its

structure, inner conception and title is the producer's last film "Sarabande." The Sarabande from Bach's Fifth Suite for Cello in C minor (BWV 1011) is sounded five times during the course of the film, appearing in various episodes and possessing the function of a refrain (in its structure) and the symbol of a picture (in its meaning). It also united the most varied semantic and plot-related levels not only of this film, but also of Bergman's overall life and work.

Keywords: Ingmar Bergman, Johann Sebastian Bach, movie music, Ingmar Bergman's film "Sarabande"

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.1.18.016-019

Калинина Екатерина Андреевна

кандидат искусствоведения, доцент,
заведующая кафедрой теории и истории музыки
факультета мировой музыкальной культуры
E-mail: kavalkanti@yandex.ru
Государственная классическая академия
им. Маймонида
Российская Федерация, 115035 Москва

Ekaterina A. Kalinina

Candidate of Arts, Associate Professor,
Head of the Department of Music Theory
and Music History
Department of World Musical Culture
E-mail: kavalkanti@yandex.ru
Maimonides State Classical Academy
Russian Federation, 115035 Moscow



О. М. ПЛОТНИКОВА

Магнитогорская государственная консерватория (академия)

им. М. И. Глинки



УДК 78.071.1

ДИАЛОГ КУЛЬТУР В ОПЕРЕ «ТУРАНДОТ» ДЖ. ПУЧЧИНИ

В гуманитарном знании накоплен фундаментальный философско-культурологический, социологический и искусствоведческий опыт освоения дихотомии Запад – Восток с позиций семиотической методологии, теории и истории межкультурных коммуникаций. Концепты «диалог»¹ и «диалог культур» [1; 5] являются ключевыми в русле постмодернистской парадигмы², направленной на поиск новых теоретико-методологических моделей

осмысления культуры. Изучение диалога культур в отечественном музыкознании представлено многогранно: в контексте значения внеевропейских культур для музыки XX века (В. Конен), экзотического в западной музыке (Э. Герштейн), типов музыкального профессионализма (Н. Шахназарова), континуального и дискретного в музыкальном мышлении (Е. Алкон), методологии исследования культурных обменов (А. Каяк) и «композиторского я» (Л. Казанцева), му-

зыкально-театральных моделей диалога (Т. Тихонова) и т. д. Особый интерес представляет открытие в операх Дж. Пуччини традиций американской («Девушка с Запада»), японо-американской («Мадам Баттерфляй») и китайской («Турандот») культур³. Рассмотрение художественной концепции последнего шедевра сквозь призму параметров пространства, времени⁴ и игры⁵, являющихся фундаментальными для человеческого бытия и межкультурной коммуникации, позволяет обрести новый ракурс в понимании механизма взаимодействия.

Стремясь в самобытных китайских образах и символике найти созвучие своим идеям, в словах комедии масок: «Турандот нет на свете!.. Существует только Дао!..⁶ Ведь та, что ты видел – лишь призрак, опасным сияющий светом!» (I д., ц. 39–40; 47)⁷, – Дж. Пуччини высветил «культурный код» к философско-культурологическому прочтению своей оперы и актуализировал пространственно-временные концепты в восприятии художественного мира и текста сочинения⁸.

Пространственная модель универсума, созданная Дж. Пуччини в «Турандот» (I к. III д., до ц. 35)⁹, является замкнутой, во временной организации определяющей становится тенденция к цикличности. Доминирование пространственной саморефлексии в концептуальном замысле обусловлено мифологически¹⁰, исторически и сюжетно: представлением европейцев начала XX века о Китае как закрытой terra incognita, канонизированным образом жизни и культуры китайского народа, бесконечностью вхождения в круг смерти и жертвоприношений на эшафоте, со оружённым честолюбивой и властной Турандот.

Незавершённая композитором опера начинается и «обрывается» в атмосфере хаоса¹¹. Смерть на «воротах хронотопа»¹² «Турандот» создаёт иллюзию застывшего времени. Появившись в эпоху кардинальных социально-политических преобразований на Востоке и Западе, опера сфокусировала мучительные духовные поиски композитора и трагическое мироощущение итальянской интеллигенции, обусловленные Первой мировой войной. В иносказательной форме в ней отразилась и социально-политическая трагедия в Китае, которую Б. Рассел сравнил с гибелью Хаоса из притчи Чжуан-цзы. Свержение Цинской императорской династии, отречение китайского императора Пу И от престола (1912), экономическая экспансия Англии, Франции, Германии, Японии и России закрепили полукOLONиальное положение страны. Установившийся милитаристский режим жестоко подавлял бунты коренного населения.

Подобная трактовка прочитывается и в выдающейся постановке Ф. Дзеффирелли (Метрополитен-опера, 1988) с дирижёром Дж. Ливайном и звёздным составом: Е. Мартон, П. Доминго, Л. Митчелл, П. Плишка, Ю. А. Кюэно. Сценография-«фреска» I действия представляет зловещий, мрачный колорит сцены, заполненной тёмной, забитой толпой. На

почти неизменном фоне, воссоздающем картину из глубины веков, чуть высветленные возникают мизансцены: появление в кровавом отсвете палаточек; пляска громадной китайской всепожирающей маски смерти; восхождение на эшафот Персидского принца; как и он, в белом одеянии – дети; маняще-парящий над сценой шатёр Принцессы с её непреклонным жестом – требованием казни. «Китай, ты сейчас изумляешься, встав ото сна, весь в тревоге, тогда как раньше спал беспечно, кичась своей седою древностью! Жизнь текла так спокойно, подчиняясь законам мироздания! Несчастья пришли к нам ... с рождением Турандот...» (I к. II д., от ц. 3 до ц. 5).

Диалогическая оппозиция ян и инь, являющихся пространственными полюсами процесса мироздания в китайской космологии и концептуальными основаниями национальной ментальности, представлена многообразно и многоуровнево: в авторских указаниях к сценографии, позиционировании основных образов, ремарках к исполнителям. Диалогичность определяет жанровое решение оперы. В её основе, по выражению композитора, – «трепещущий сюжет», кардинально переосмысленная «китайская трагикомическая сказка» К. Гоцци в переработке Ф. Шиллера. Дж. Пуччини, самым тщательным образом руководя работой либреттистов Дж. Адами и Р. Симони, сжал, сконцентрировал фабулу, заострил контрасты, усилил экзотический колорит, подчинив сюжет музыкальному замыслу.

Понятие «экран» или «зеркало», определяющее для китайской традиции, в кинематографически-монтажной драматургии оперы реализуется в двух стилиобразующих модусах: доминирующем трагическом и иронически-игровом. Многократное переключение жанрового интерьера осуществляется не только на границе картин, но и в пространстве действия. Первая буффонада трио масок (I д., ц. 28) вводится после казни Персидского принца. Второе «китайское скерцо» (I д., ц. 36) следует за «ансамблем тишины». После хора призраков (I д., ц. 38) возникает новое гротескное трио (I д., ц. 39). Проникновенное, лирическое ариозо Неизвестного принца (I д., ц. 43) «сметается» балаганной интермедией (I д., 2 т. после ц. 46). «Зазеркалье» свидетельствует об использовании диалогического принципа и игровой музыкальной логики в композиционной масштабно-временной организации.

В художественном, символическом метапространстве «Турандот» путь «духовного превращения» главного героя Калафа, решившегося на испытание – Великий Предел, заключается в познании сокровенно-утончённых глубин сердца и пространственно-временных границ бытия человека, реализованных через понятия жизни и смерти, любви и ненависти, победы и поражения, страдания и ликования. Диалог – интеллектуально-психологический поединок представителей различных культур – сына свергнутого татарского царя Тимура и китайской



Принцесса становится драматургическим центром оперы (2 к. II д., ц. 50–62). Ответы Принца на загадки Турандот, отражая матрицу сердечного чувства – надежду, кровь сердца, огонь и лёд, – демонстрируют постижение пределов чувственности и глубокое проникновение в миропонимание иной культуры.

Диалог с китайской традицией, имеющей интровертный характер, просматривается во внутренней пространственно-временной конфигурации композиции оперы со сквозным развитием действия. Архитектоника целого отличается монументальностью, живописностью, многофигурностью. Каждая деталь сложной геометрии пространственно-временного континуума полна экспрессии. В эпическом по масштабу I действии роскошные формы мощного целого возникают из ряда трагических, лирических, героических и гротескных «миниатюр». Дробящаяся мозаика бытия как основной принцип китайской эстетики возникает в микросюжетах хоровых, ансамблевых и сольных сцен. Дифференцированная трактовка хоровой партии создаёт галерею небольших картин. В многоярусной фреске представлены различные группы иерархического, социального мироустройства древнего Китая. Толпа яростно требует крови и смерти (I д., ц. 3), жалостливо взывает к пощаде (I д., ц. 21). Жестокая императорская стража её оттесняет (I д., ц. 4). С мольбой о любви к принцессе обращаются дети (I д., ц. 19). Служанки дочери Неба призывают к тишине (I д., 7 т. до ц. 35). Двенадцать подручных палача выполняют привычную работу (I д., ц. 10). Жрецы с молитвой о душах умерших взывают к великому Кунцзы (I д., 10-й т. от ц. 24). Над всем этим парит мистический образ теней казнённых (I д., ц. 38).

«Главное свойство композиции китайской картины – её динамизм», достигавшийся благодаря «“скользящей” перспективе, позволяющей созерцать предметы с различных точек зрения» [7, с. 262]. Дж. Пуччини усиливает драматические эффекты созданием серии ликов смерти. Трижды звучит требование толпы: казнить смельчака (I д., ц. 3; 3 т. перед ц. 7; ц. 9). Она же молится, преклоняясь перед необъяснимыми силами природы (I д., ц. 17). Персидский принц шествует на эшафот (I д., ц. 21). Народ умоляет пощадить несчастного осуждённого (I д., ц. 23). Наконец, казнь юноши (I д., 3 т. перед ц. 27).

В пространстве художественного текста реализуется «традиционный для китайского искусства принцип выделения в картине “хозяина” и “гостей”» [6, с. 480]. Невидимой, лишь на мгновения возникающей «хозяйкой» I действия, создающей атмосферу смерти, является Турандот. «Гостями» в многофигурной композиции становятся: татарский царь Тимур, рабыня Лю и Неизвестный принц. У каждого из них своё ариозо. В ариозо-диалог с сыном Тимура, лишённого отчизны и трона, вплетено воспоминание о диалоге с Лю (I д., ц. 7). Принц во внутреннем диалоге с собой восхищается обликом Турандот: «Кра-

сота неземная!» (I д., ц. 24). Лю, обращаясь к Принцу, сожалеет о безвозвратно потерянном времени: «О, господин мой!» (I д., ц. 42). Принц просит Лю не покидать отца: «Не плачь, моя Лю!» (I д., ц. 43).

Гармония и взаимодействие ян и инь в картине китайской традиции и игровое начало в семантическом поле оперы проявляются в наличии у каждой детали своего двойника. Рядом с девой смерти Дж. Пуччини создаёт образ покорной, жертвенной любви, олицетворённой в рабыне Лю. Новая антитеза: многочисленные претенденты на руку Принцессы и призраки-тени казнённых. Казнь Персидского принца не останавливает решимость Неизвестного принца, бросающего дерзкий вызов надменной красавице. Калаф, проклиная, восхищается красотой Турандот. Отсутствие статики как важнейший принцип китайской эстетики, наблюдается и в образах трёх масок: Понг, Пинг и Панг предстают то «соблазнительями», то «протагонистами». Их иронически-эксцентричный стиль ведения диалога с Принцем, с игровой интерпретацией логики выбора жаждущих проникнуть в тайну иного бытия, становится инструментом вразумления и содействия ориентации в иной культуре. Излюбленная китайцами стратегия обратного движения, связанная с измерением глубины жизненного пространства, возникает в новом повороте сюжета: в ответ на благородный порыв Принца Принцесса требует «клещами вырвать» его имя.

Не обращаясь «к темам, рождённым современностью» [2, с. 330], Дж. Пуччини реализовал установку: «Турандот» «прочитать современными глазами» [8, с. 301]. Проявлением ретроспективной направленности творческого процесса китайской традиции стала трансформация исторического времени в сказочно-символическое. Насыщенное многочисленными событиями действие протекает в течение одной ночи: в замысле – от «пламенеющего заката» до «восхода». Единственное упоминание о метафорическом восприятию реального времени, в духе эстетики китайской поэзии, культивировавшей воспевание мимолетной и уходящей красоты, содержится в ариозо Лю: «Вспомни день, ты тогда мне улыбнулся» (I д., 7 т. перед ц. 9). Мифологизация времени как «протекающей Вечности» в «Турандот» раскрывает даосскую концепцию жизни и смерти.

Диалогичность как приём игровой музыкальной логики и средство обострения конфликта обнаруживается в темпоральной организации и динамической структуре произведения. Закон Пекина провозглашается Мандарином *Andante sostenuto* на *p* (I д., ц. 1), *Allegro ff* врывается крик толпы, требующей казни Персидского принца (I д., ц. 3). *Largo sostenuto ff* стража оттесняет испуганно падающих людей (I д., ц. 4). Тема жажды победы Неизвестного принца, исполняемая *Andante moderato p* (I д., 7 т. после ц. 27), сменяется *Allegro giusto f* комедии масок, высмеивающих смельчака, пожелавшего оставить голо-

ву на плахе (I д., ц. 28). Восхищение в ариозо Неизвестного принца «Красота неземная», звучащем на *pp* (I д., ц. 24), следует за ослепительной сценой появления Турандот, сопровождающейся звучанием оркестра с трубами и тромбонами *fff* (I д., 4 т. после ц. 23). На полюсах звукового пространства, созданного Дж. Пуччини, – *Allegro ff* крика толпы с требованием смерти и *Largo sostenuto pp* хора-«реквиема», оплакивающего Лю.

Божественная геометрия Дао отражается в музыкально-языковой и структурной организации оперы, состоящей из пяти картин, структурированных в три действия¹³. Топография интонационной выразительности «Турандот» связана с радикальным обновлением европейской музыкальной системы и стилистической интеграцией в неё внеевропейских фольклорных элементов, переплавляющихся в собственный стиль, уникальный по сплаву восточного и итальянского мелоса¹⁴. В цитировании подлинно народных китайских

мелодий¹⁵ и стилизации наиболее ярко проявляется использование ладового архетипа пентатоники, которая становится музыкально-звуковым, музыкально-графическим воплощением Пятирицы в космологии.

Диалогические структуры, реализованные на различных уровнях художественной пространственно-временной модели оперы, показывают направленность композиторского мышления на постижение глубинных архетипических символов и канонов китайской культуры, их культурную трансляцию и интерпретацию. Художественное моделирование в «Турандот» процесса *диалога* образов *на грани* жизни и смерти, генерализирующей рубежные потрясения начала века, *граней* культуры Востока, *диалога* культур со спектром его возможностей и сложной драматургией взаимоотношений партнёров и проникновенно-глубокой и иронически-игровой *культуры* диалога выявляет новаторство композитора в раскрытии темы Запад – Восток.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Бахтин М. Проблемы творчества Достоевского. 5 изд., доп. Киев: NEXТ, 1994. 510 с.

² Во вневременной интерпретации постмодернизм – этап в развитии культуры, проявляющийся в любой радикальной смене культурных эпох.

³ В зарубежном музыковедении оперы Пуччини исследованы преимущественно в экзотическом аспекте: Carner M. The exotic element in the works of Puccini // Carner M. Of men and musik. London, 1944, pp. 66–89. Korfmacher P. Exotismus in Giacomo Puccinis «Turandot». Köln, 1993. См. также: [4].

⁴ Теоретические и исторические аспекты пространственно-временной организации музыкального произведения разработаны в трудах М. Арановского, М. Друскина, Е. Назайкинского, В. Холоповой и др.

⁵ Игровая концепция культуры предложена Й. Хейзингой. В музыковедении понятия диалога, игрового диалога впервые рассмотрены Е. Назайкинским. Историко-типологические аспекты игровой логики изучены Е. Варгановой. Т. Курышева рассматривает её с точки зрения театральности и т. д.

⁶ Слово «дао» (путь) является одним из основных понятий китайской философии. В даосизме «дао» — первопричина вселенной, её таинственная закономерность, целостность жизни и определённая традиция.

⁷ Здесь и далее в скобках даются ссылки на клавиры оперы Дж. Пуччини [9]. Используются сокращения: действие – д.; картина – к.; цифра – ц.; такты – т.

⁸ Рассматривая художественную наследственность искусства как особый тип целостности, В. Библер указывает на активное творческое соучастие слушателя, приводимое в процессе познания к органичной обратимости «корней и кроны» [1, с. 34].

⁹ Как известно, на премьере в Ла Скала 25.04.1926 года музыка оборвалась после сцены смерти Лю, пожертвовавшей своей жизнью ради Калафа. Стоявший за дирижёрским пультом А. Тосканини произнёс: «Здесь смерть вырвала перо из рук маэстро».

¹⁰ В антропоцентрическом мировосприятии китайской традиции универсалия пространства регламентировала законы мироздания, устроенного по принципу голограммы, обуславливающему единство макро- и микрокосмоса.

¹¹ Мифологема Хаос как представление о преддверии акта Творения мира встречается во всех развитых мифологиях. В предсмертном ариозо Лю (1 к. III д., ц. 27–29) появляется образ Солнца.

¹² Термин М. Бахтина.

¹³ Структуру космического процесса в китайской космологии называют системой Пяти первоэлементов или Пяти стихий. Пятирица являлась самым ёмким математическим символом мироздания и ритуала императорского двора.

¹⁴ Выдающийся мелодический дар Дж. Пуччини отчасти вызывает аналогию с китайской изобразительной традицией, предусматривающей «доминирование линии над прочими компонентами изображения» [6, с. 470].

¹⁵ Их около десяти, см.: [3, с. 482].

ЛИТЕРАТУРА

1. Библер В. С. Культура. Диалог культур (Опыт определения) // Вопросы философии. 1989. № 6. С. 31–42.
2. Данилевич Л. В. Джакомо Пуччини. М.: Музыка, 1969. 455 с.
3. Левашёва О. Е. Пуччини и его современники. М.: Сов. композитор, 1980. 425 с.
4. Локк Р. П. Расширенный взгляд на музыкальный экзотизм // Проблемы музыкальной науки. 2010, № 1 (6). С. 95–102; № 2 (7). С. 123–132.
5. Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство–СПб., 2000. 704 с.

6. Малявин В. В. Китайская цивилизация. М.: АСТ, 2001. 632 с.
7. Малявин В. В. Сумерки Дао: Культура Китая на пороге Нового времени. М.: АСТ, 2000. 448 с.
8. Пуччини Дж. Письма / сост., ред., коммент. и вступ. ст. Т. Г. Келдыш. Л.: Музыка, 1971. 368 с.
9. Пуччини Дж. Турандот [Ноты]: лирическая драма в 3 д., 5 к. / либретто Дж. Адами и Р. Симони; пер. В. Быкова. Л.: Музыка, 1980. 447 с.

REFERENCES

1. Bibler V. S. Kul'tura. Dialog kul'tur (Opyt opredeleniya) [Culture. A Dialogue of Cultures (The Experience of Definitions)]. *Voprosy filosofii* [Issues of Philosophy]. 1989, No. 6, pp. 31–42.
2. Danilevich L. V. *Dzhakomo Puchchini* [Giacomo Puccini]. Moscow: Muzyka Press, 1969. 455 p.
3. Levasheva O. E. *Puchchini i ego sovremenniki* [Puccini and his Contemporaries]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1980. 425 p.
4. Lokk R. P. Rasshirennyy vzglyad na muzykal'nyy ekzotizm [Locke, Ralph P. A Broader View of Musical Exoticism]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2010, No. 1 (6), pp. 95–102; No. 2 (7), pp. 123–132.
5. Lotman Yu. M. *Semiosfera* [The Semiosphere]. St. Petersburg: Iskusstvo–SPb., 2000. 704 p.
6. Malyavin V. V. *Kitayskaya tsivilizatsiya* [Chinese Civilization]. Moscow: AST, 2001. 632 p.
7. Malyavin V. V. *Sumerki Dao: Kul'tura Kitaya na poroge Novogo vremeni* [The Twilight of Tao: Chinese Culture on the Threshold of Modern Times]. Moscow: AST, 2000. 448 p.
8. Puchchini Dzh. *Pis'ma* [J. Puccini. Letters]. Compilation, Edition, Comments and Introductory Article by T. G. Keldysh. Leningrad: Muzyka Press, 1971. 368 p.
9. Puchchini Dzh. *Turandot* [Music]: liricheskaya drama v 3 d., 5 k. [J. Puccini. Turandot: Lyrical Drama in 3 acts, 5 scenes]. Libretto by J. Adami and R. Simoni; Translation by V. Bykov. Leningrad: Muzyka Press, 1980. 447 p.

Диалог культур в опере «Турандот» Дж. Пуччини

Проблема диалога западной и восточной культур – одна из фундаментальных в современном музыковедении – актуализируется в художественном творчестве начала XX века. Рассмотрение оперы «Турандот» Дж. Пуччини сквозь призму игрового хронотопа выявляет новые грани взаимодействия. Автор опирается на культурологический метод анализа механизма межкультурной коммуникации. Раскрывается «культурный архив» китайских глубинных архетипических символов, получивших отражение в художественной концепции произведения. В этнонациональной модели культуры Китая акцентируются мифологемы Хаоса, Пути и Пятирицы, освещается их проекция на уровень пространственно-временных

компонентов содержания и структуры. Диалог с китайской традицией и диалогичность как приём музыкальной игровой логики представлены в сценографии, драматургии, позиционировании образов, трактовке сцен. Диалог – испытание загадками представителей различных культур – становится драматургическим центром оперы. Отражая китайские культурные ценности в жанре европейской традиции, Дж. Пуччини провозглашает необходимость взаимообогащения, взаимобмена культур.

Ключевые слова: Дж. Пуччини, «Турандот», культура Китая, итальянская опера, диалог культур, игровая логика, Восток – Запад, межкультурные коммуникации

The Dialogue of Cultures in Giacomo Puccini's Opera "Turandot"

The issue of dialogue between the Western and Eastern cultures, which is one of the most fundamental ones in present-day musicology, has been actualized in art works of the early 20th century. A perception of Giacomo Puccini's opera "Turandot" through the prism of the chronotope of play reveals new boundaries of interaction. The author relies on the culturological method of analysis of the mechanism of cross-cultural communications. We witness the disclosure of the "cultural archive" of the most profound Chinese archetypal symbols, which have been reflected in the opera's artistic conception. The ethno-national model of Chinese culture accentuates the mythologemes of Chaos, the Path and the Quinary Paths and shows their projection onto

the level of spatial-temporal components of content and structure. The dialogue with the Chinese tradition and dialogue as a means for musical logic of play are demonstrated in the stage design, dramaturgy, positioning of the image and the interpretation of the scenes. Dialogue – which tests representatives of various cultures with enigmatic riddles – presents the dramatic center of the opera. By reflecting Chinese cultural values in the genre of European traditions, Giacomo Puccini proclaims the necessity for mutual exchange and mutual enrichment of cultures.

Keywords: Giacomo Puccini, "Turandot," the culture of China, Italian opera, dialogue of cultures, logic of play, East – West, cross-cultural communications

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.1.18.019-023

Плотникова Ольга Михайловна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры теории и истории музыки
E-mail: likonika.7@mail.ru
Магнитогорская государственная консерватория
(академия) им. М. И. Глинки
Российская Федерация, 455036 Магнитогорск

Olga M. Plotnikova

Candidate of Arts,
Associate Professor
of the Music Theory and Music History Department
E-mail: likonika.7@mail.ru
Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory (Academy)
Russian Federation, 455036 Magnitogorsk



С. В. ЛАВРОВА

Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой

УДК 78.01

НАТУРАЛИСТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ САЛЬВАТОРЕ ШАРРИНО

Творчество итальянского композитора Сальваторе Шаррино (р. 1947), по праву заслужившего статус живого классика, принадлежит к музыкальной культуре постсериализма. Постсериализм произвёл переориентацию звуковой сферы. Область умозрительных структурных экспериментов исчерпала себя, в силу чего композиторы последней трети XX – начала XXI в. устремились на поиски новых художественных средств, адекватных психологическим и физиологическим основаниям слухового восприятия.

Многие области человеческой деятельности затрагивают в той или иной степени понятие экологии. Современный термин «экология» имеет более широкое значение, чем в первые десятилетия развития этой науки. В широком смысле необходимо различать экологию (ecology) как науку и экологию окружающей среды. Это различие повлекло за собой необходимость расширения границ явления, первоначально очерченных Эрнстом Геккелем, чтобы включить сюда не только области биологических знаний, но и другие естественные и даже гуманитарные науки.

Звуковая картина современного мира необыкновенно пестра. Мы с трудом можем избавиться от назойливых шумов и «недостойных нашего внимания» звучаний, будь то вульгарная песенка на улице или рёв автомобилей. Окружающий мир полон как бытовых, так и квази-музыкальных шумов, настолько загромаждающих повседневное звуковое пространство, что кажется, будто для тишины в нём вовсе не осталось места. В этом контексте новая музыка – это своего рода ответ на звуковой хаос повседневности. Оперирование предельно тихими звучностями и включение элементов тишины в качестве полноценного звукового материала стали отличительными особенностями музыки последних десятилетий.

Слуховая экология в интерпретации Шаррино

Характерное для постсериализма явление «слуховой экологии» не просто актуально. В творчестве итальянского композитора Шаррино оно становится ключевым. Предложенная Шаррино философия звука апеллирует к природным процессам.

Он полагает, что творчество, независимо от области его применения и видовых особенностей, развивается согласно единым биологическим законам. Шаррино подчёркивает, что именно живая природа являет нам непревзойдённые образцы для артефактов и сущностей из разных сред, отвечающих на вызов

внешнего мира – как это делает всё живое. Подобные утверждения доказывают свою состоятельность. С позиции стремления к слуховой экологии каждый человек в своей психологической целостности обладает отчётливой звуковой структурой, которая не только даёт ему возможность реагировать на мир звуков, но также и идентифицировать их.

Экология звука – это ответ на шумовую завесу сегодняшней реальности. Современное понимание явления представляет собой чрезвычайно поднятый порог чувствительности соотношений в звуковом мире. Необходимо различать акустическую экологию и экологию вслушивания. Первая обращает внимание на любую естественную среду с акустической точки зрения. Вторая – скорее являет собой определённый угол зрения. Она отмечает собственный путь каждого индивидуума, который необходимо совершить для очистки сознания и слухового опыта.

Пытаясь укоренить музыкальные явления, композитор говорит о необходимости освободить ухо от засора, защитить его от глухоты. Это взаимообусловленность, которая должна очистить сознание таким образом, чтобы оставить пространство внутри, позволить заполнить его новыми, чистыми, без потустороннего шума звуками [2, s. 235]. Шаррино ценит в музыке тишину и вместе с тем живую содержательную форму, лишённую всяческой риторики. Когда голос почти что беззвучен, всё же ещё остаются какие-то призвуки физиологических состояний, связанных с процессом извлечения звука. И эти отголоски безмолвия, энергии сдержанных физических состояний составляют прозрачную звуковую материю многих его композиций.

Обращение к единым биологическим законам приводит С. Шаррино к идее самоподобных структур – фракталов. Эти структуры, подобные живым организмам, образуют синтетическое понятие «фигуры», равнозначное для любой области художественного творчества. Художественный или звуковой результат может быть различен, однако законы организации, имманентные биологическим процессам, неизменны. Они соприсутствуют с интуитивным художественным методом.

Философия звука Шаррино

Смысловым ядром философии звука, разработанной композитором, становится феноменология индивидуальной раздвоенности – «самоподобия – дуальности». Самоподобные преобразования определяются



свойствами, выражаемыми определёнными законами из области фрактальной геометрии.

Родоначальником фрактальной геометрии, которая занимается изучением инвариантов группы самоподобных преобразований, стал французский математик Бенуа Мандельброт. Примечательно, что его изыскания совпали по времени со стартом сериализма. В 1970-е гг. он определил принцип организации природных форм как фрактальный принцип.

Фрактал – самоподобная структура, изображение которой не зависит от масштаба. В целях уточнения понятия представляется уместным процитировать философа и культуролога М. Эпштейна: «По свойству самоподобия мир делится на уменьшённые подобия себя, мирки и мирочки. Пирамида жизни состоит из пирамидок меньшего размера, которые сами состоят из ещё меньших пирамидок. Это “рекурсивная модель”, каждая часть которой повторяет в своём развитии развитие всей модели в целом» [1, с. 26].

Самоподобие в математических алгоритмах реализуется при помощи рекурсивных процедур. Пространственная форма фрактала повторяет себя в каждом фрагменте и в любом масштабе. Его структура отражает иерархический принцип организации материи в природе. И к этому природному организационному принципу стремились в своём творчестве композиторы постсериализма. Способность фрактальных структур к развитию определяет непрерывность процесса формообразования, так как фрактал никогда не бывает законченным и способен генерировать великое множество самоподобий и отражать устремлённость к бесконечности.

Натуралистическая концепция музыки Шаррино проявляется в моделировании звукового пространства, вызывающего ассоциации с реальностью. Он не сочиняет музыку, а средствами музыки описывает определённый психологический опыт. Его музыка принадлежит области психоакустики, где самым важным свойством являются, колебания, переданные звуком [2, s. 54]. Композитор предлагает слушателю точный и сконцентрированный приём, который представляет собой терапию через тишину. У такого опыта есть энергия возобновлённого восприятия, где каждый, даже крошечный, микроскопический звуковой сегмент приобретает своё значение.

Шаррино интересен перцепционный мир. Его музыка – пространство всех живых существ, в котором что-то происходит. Такое пространство может быть названо окружающей средой. В этой среде возникает напряжённость между иллюзорными звуковыми элементами. Но она не есть реальность, а скорее представление о ней.

Очевидно, что звуковые элементы имеют некоторое отношение к музыкальным нотам. Однако для Шаррино ноты были отнюдь не основным параметром музыки. В фокусе его внимания оказались цвет и тембр звука [2, s. 55]. Свою философию тишины

композитор основывает на опыте. Он утверждает, что необходимо утончать ощущения, делать их прозрачными, распутывать сознание, то есть стараться «чувствовать себя частью жизни», упражняться, учиться восприятию, что само по себе должно стать своеобразным видом искусства. «Из года в год я стремился возвращать по крупницам прозрачность в самом себе, теперь ставшую, инстинктивной. Я убеждён в том, что смог её обнаружить: она проистекает из опыта мышления в большей степени, чем из чего бы то ни было другого» [2, s. 54]. Диалог слушателя и композитора представляет собой ещё один парадокс, поскольку диалог склоняется к молчанию. Тот, кто говорит, получает энергию молчащего, тот, кто молчит, становится неустойчивым источником чувства [2, s. 249].

Занимаясь подобной практикой, слушатель может изменить свой эстетический опыт и опровергнуть устойчивые представления о мире [2, s. 55]. Шаррино пишет: «Тот, кто стремится к вслушиванию и побуждает образы вслушивания, может изменить эстетический опыт и в форме знания сам мир» [2, s. 249]. Отторжения и согласия противоположностей, дополняющие художественную практику, – лики одной и той же проблемы. Не прибегая к имитации в буквальном смысле слова, автор стремился представить себя сквозь призму отражений [2, s. 60]. Здесь композитор раздваивается, «регрессирует» в сторону той точки, которая уже больше не принадлежит ему, вслушивается в себя, фокусируясь на детских воспоминаниях в попытках возратить утраченную иллюзию. Искажая реальность, Шаррино применяет *«искусство раздвоения»*. Он создаёт «невозможные объекты», имеющие различную пространственную природу, а также обращается к «бестелесным сущностям», которые выступают на передний план в сравнении с вещественным миром [2, s. 62].

Результатом натуралистической концепции Шаррино стал вывод, что биологические организмы и объекты искусства, художественного творчества развиваются в соответствии с одними и теми же природными законами. Фрактальные структуры обладают способностью к саморазвитию, что определяет непрерывность формообразовательного процесса. При изучении нелинейных динамических систем очевидно, что в основном природные объекты имеют фрактальную форму и обладают фрактальными свойствами. Физический смысл объекта-фрактала – представляет собой структуру пространственно-иерархического типа, с убывающим строго закономерно, единообразно, заполнением объёма, как, например, крона «зимнего дерева», без листьев, или на эволюционно-биологическом уровне – эволюционное древо жизни Земли. Общность фрактальных свойств способна объединить различные объекты: биологический организм и произведение искусства в любой из его областей. Так, идентичным музыке Равеля оказывается архитектурное сооружение, несмотря на то, что принадлежат они к невероятно далёким

друг от друга эпохам. Шаррино приводит в качестве примера фотографии мёртвого города Виджаянагарской империи и фрагмент партитуры Мориса Равеля «Дафнис и Хлоя» [3, s. 78] (см. фото 1 и 2).



Фото 1. Мёртвый город Виджаянагарской империи.

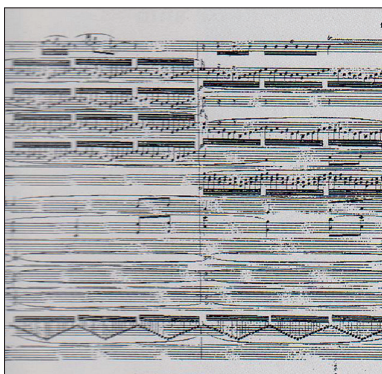


Фото 2. Страница партитуры балета М. Равеля «Дафнис и Хлоя».

Концепт фигуры

В рамках натуралистической концепции композитор выявляет единые закономерности чередования феноменов, соответствующие этапам трансформации всего сущего – от предельно малого до вселенского масштаба. В книге «Фигуры музыки: от Бетховена до современности» («Le figure della musica: da Beethoven a oggi», 1998) Шаррино не только пишет об особенностях собственного творчества, но также рассматривает творчество классиков и, в частности, Бетховена. В своей антириторической концепции он выстраивает систему на основе понятия *фигуры*, получившего вид системы в эпоху Барокко. Оно передавало образные представления, направление и характер движения, отождествлялось с интонациями человеческой речи. Благодаря устойчивой семантике музыкальные фигуры превратились в «знаки», эмблемы определённых чувств.

Шаррино предложил особое толкование *фигуры*, включённое в антириторический контекст выстроенной им диаметрально противоположной системы. Эта система раскрывается не через смысловые значения, а через иного рода ассоциации: зрительные, геометрические и текстурные. Сознательно отказываясь от ритори-

ки и не только в собственном творчестве, но и в способе трактовки музыкальной истории, он основывает развитие музыкальной композиции на предварительных схемах – звуковых картах. Одним из важнейших свойств *фигур* в соответствии с натуралистической концепцией оказывается разрастание через образование самоподобных структур – фракталов. Далее они развиваются в процессах аккумуляции и мультипликации, которые воссоздают искажённую преобразованную реальность.

Искажая реальность, Шаррино применяет своеобразное «искусство раздвоения». Он создаёт «невозможные объекты», имеющие различную пространственную природу, а также обращается к «бестелесным сущностям», которые выступают на передний план в сравнении с вещественным миром.

В поисках адекватной формы – логической «скорлупы» – Шаррино обращается к идее фрагментарности, прерывистости, коллажности. Ведь именно такой путь, по его мысли, может отразить странную невротическую логику современного мышления. «Я ищу новую идею формы: параллельный путь, который я называю короткой схемой памяти. Линейность, сочетающаяся с фрагментарностью. Это своего рода полифония внутреннего и внешнего. В современной музыке обычно развёртываются постепенные процессы накопления и разрежения. Увековечиваются тайны мира звуков, в результате чего возникает видимость звуковой дорожки к фильму» [4, s. 86].

Парадокс зеркала

Впервые об этом парадоксе сказал И. Кант в 1768 году. Он отметил, что до сих пор в традиционной физике не существует объяснения, почему зеркало может поменять местами только левую и правую сторону вещей, а не верх и низ. Зеркало имеет абсолютно плоскую и гладкую поверхность, а его левая и правая части ничем не отличаются от верхней и нижней частей. Так почему же зеркало переставляет левую и правую руки, а голову и ноги нет? Этот вопрос, всё ещё остающийся без ответа, служит для Шаррино источником игры воображения для создания всевозможных анаморфоз – оптических иллюзий.

Определяя перцептивные рычаги, Шаррино утверждает, что временной континуум состоит из прерывистости сознания. Однако восприятие объединяет моменты пустоты. Непрерывная фрагментарность служит для того, чтобы каждое насыщенное звуками мгновение могло совпасть с тем, что уже отразилось в памяти. Без вмешательства памяти настоящее время невозможных мгновений осталось бы нереализованным. Время работало бы вхолостую, и мы даже не подозревали бы о его существовании. Взаимодействии между мгновением и памятью делает возможным получение представления о музыкальной форме, постижение композиционного процесса [4, s. 83].

В соответствии с натуралистической концепцией Шаррино звуковая реальность есть отражение суще-



го. Комплексное восприятие мира основывается в том числе и на звуковых ассоциациях. Для человека, лишённого зрения, музыка и звук, наряду с осязанием и тактильными ассоциациями, являются единственным выходом в окружающий мир. На человеческое восприятие действуют все чувства в одновременности.

Опираясь на комплексное восприятие всех чувств

и ассоциаций, композитор основывает свои идеи и размышления о природных и физических явлениях, пытаясь по-новому взглянуть на сущность человеческого сознания, обрабатывающего информацию, поступающую из различных источников. В своей концепции формирования Шаррино апеллирует к природе восприятия, стремясь подобрать форму, адекватную перцепции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Эпштейн М. К философии возраста // Звезда. 2006. № 4. С. 25–28.
2. Sciarrino S. *Carte da suono (1981–2001)*. Palermo: Cidim Novecento, 200. 462 s.
3. Salvatore Sciarrino with Alessandro Cassin: Interview

(2010). URL: <http://www.brooklynrail.org/2010/10/music/salvatore-sciarrino-with-alessandro-cassin> (2.07.2012).

4. Sciarrino S. *Le figure della musica. Da Beethoven a oggi*. Ricordi: Milano, 1998. 264 s.

REFERENCES

1. Epshteyn M. K filosofii vozrasta [Concerning the Philosophy of Age]. *Zvezda*. 2006, No. 4, pp. 25–28.
2. Sciarrino S. *Carte da suono (1981–2001)* [Sound Cards (1981–2001)]. Palermo: Cidim Novecento, 2001. 462 p.
3. *Salvatore Sciarrino with Alessandro Cassin: Interview*

(2010). URL: <http://www.brooklynrail.org/2010/10/music/salvatore-sciarrino-with-alessandro-cassin> (2.07.2012).

4. Sciarrino S. *Le figure della musica. Da Beethoven a oggi* [The Figures of Music. From Beethoven to the Present Day]. Ricordi: Milano, 1998. 264 p.

Натуралистическая концепция Сальваторе Шаррино

Статья посвящена анализу творческих идей натуралистической концепции итальянского композитора Сальваторе Шаррино. Арт-объекты трактуются им как имеющие структурную общность и аналогичные принципы развития с биологическими объектами. Обращение к единым биологическим законам приводит С. Шаррино к идее самоподобных структур – фракталов. Подобные живым организмам, они образуют синтетическое понятие «фигуры», равнозначное для любой области художественного творчества. На этом принципе Шаррино основывает свои аналитические эссе. Находясь в русле

общих устремлений постсерияльной эпохи, Шаррино в своё творчество и теоретические работы вводит категорию «слуховой экологии». Понятие экологии приобретает более широкое значение, чем в первые десятилетия развития этой науки. Характерное для постсериализма явление «слуховой экологии» не просто актуально. В творчестве итальянского композитора Шаррино оно становится ключевым. Предложенная Шаррино философия звука апеллирует к природным процессам.

Ключевые слова: Сальваторе Шаррино, постсериализм, фракталы, слуховая экология

The Naturalistic Conception of Salvatore Sciarrino

The article is devoted to analysis of the artistic ideas of Italian composer Salvatore Sciarrino's naturalistic conception. Art objects are interpreted by him as possessing a structural similarity, principles of development analogous with biological objects. The turn to unified biological laws have brought Sciarrino to the idea of self-similar structures – fractals. Resembling living organisms, they form the synthetic concept of the “figure,” equivalent in any domain of artistic creativity. This is the principle on which Sciarrino bases his analytical essays. Being in the current of the common aspirations of the post-serial epoch, Sciarrino brings into

his music and theoretical works the category of “aural ecology.” The concept of ecology acquires a broader meaning than it had in the first few decades of its development. The phenomenon of “aural ecology,” characteristic for post-serialism, is not merely relevant. In the music of the Italian composer Sciarrino, it becomes the key element. The philosophy of sound which was proposed by Sciarrino appeals to the processes of nature.

Keywords: Salvatore Sciarrino, post-serialism, fractals, aural ecology

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.1.18.024-027

Лаврова Светлана Витальевна

проректор по научной работе и развитию,
кандидат искусствоведения, доцент кафедры
концертмейстерского мастерства
и музыкального образования

E-mail: science@vaganovaacademy.ru

Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой
Российская Федерация, 191023 Санкт-Петербург

Svetlana V. Lavrova

Pro-rector for Research Work and Development,
Candidate of Arts,
Associate Professor at the Department
of Accompanimental Skills and Musical Education
E-mail: science@vaganovaacademy.ru
The A. Ya. Vaganova Academy for Russian Ballet
Russian Federation, 191023 St. Petersburg





А. В. КРАСНОСКУЛОВ
Ростовская государственная консерватория
им. С. В. Рахманинова



УДК 78:004.946

РАСПРЕДЕЛЁННОЕ ИСПОЛНЕНИЕ: ПРИНЦИПЫ, ПРОСТРАНСТВО, КОММУНИКАЦИЯ

С активным развитием компьютерных сетей и, в частности, глобальной информационной сети Интернет во многих творческих актах стали использоваться сетевые возможности в качестве новых музыкальных инструментов и новых выразительных средств [3]. С этого момента – и по настоящее время – стало возможным говорить о возникновении в музыкальном искусстве новых творческих, социальных, психологических моделей. Вместе с тем в исследованиях, посвящённых как вопросам применения последних технологических достижений, так и интерактивным музыкальным экспериментам, ещё не сложилось ни единого представления обо всём комплексе новых технических и творческих подходов и методов, ни терминологического единства.

Исследователи выстраивают свои концепты соответственно тому, какой принцип они располагают в основании системы. Так, взяв в качестве отправной точки технологический компонент исполнения с использованием сети, они приходят к идее *сетевое музыкального исполнения* [6; 3]; отталкиваясь от психологических аспектов дистанцированных музыкальных актов, ими предлагается теория *распространяемого интерактивного исполнения* [5] и т. д.

Анализ существующих сегодня трудов, посвящённых проблеме сетевого исполнительства, показывает, что большинство авторов рассматривают как необходимое условие возникновения феномена «дистанционного» творческого события наличие географической разнесённости, отделённости в физическом пространстве исполнителей друг от друга. Часть исследователей считает важным присутствие явным образом выраженной интерактивности [9] (большая часть, впрочем, вообще не принимает во внимание интерактивность как таковую). Таким образом, вне зоны научных интересов оказываются многочисленные «локальные» интерактивные творческие акты (The Hub¹, Quintet.net², EXPLAIN³), которые в своей принципиальной сущности ничем не отличаются от «глобальных» актов. Сюда же не попадают либо попадают отчасти различные творческие (The World Opera⁴, Point25⁵) и коммерческие проекты (Glee⁶, NINJAM⁷), в которых исполнитель может и не ощущать себя интерактивным участником, однако система в целом — несомненно интерактивна.

Многие предлагаемые сегодня определения «музицирования на расстоянии» в значительной степени пересекаются, хотя различия в выборе системы координат приводят к расхождению в понимании сути явления и противоречиям в его характеристике и оценке. Примирить исследовательские позиции, одновременно охватив все существующие сегодня аспекты «сетевого исполнительства», возможно сменой парадигмы: в области пространства – с физической реальности на виртуальную, в области интерактивности – с технологии на коммуникацию.

Прежде всего, важнейшей чертой любого из указанных выше художественных замыслов является присутствие специфических черт интерактивной музыки. Последняя, в наиболее обобщённом представлении, может быть охарактеризована как система взаимодействия между исполнителем (исполнителями) и компьютером (компьютерами) «с обязательным наличием «обратной связи» в процессе исполнения в реальном времени» [1, с. 117]. Другими словами, коммуникация, в широком смысле, является важнейшим базовым элементом любой интерактивной музыкальной композиции.

Рассмотрение проблемы с точки зрения исполнительских взаимоотношений, их «координации и кооперации» [3], подводит нас к модели *распределённого исполнения*. В общем случае она может быть определена как *система интерактивной коммуникации исполнителей в виртуальном музыкальном пространстве*. Более того, распределённое исполнение, в широком смысле, может рассматриваться как любая форма звукового искусства, передаваемая электронным способом; при этом оно, по-прежнему, остаётся и частью интерактивной музыки в целом. Распределённое исполнение, таким образом, включает в себя и «сетевое музыкальное исполнение», и «распространяемое интерактивное исполнение», однако рассматривает ситуацию с иного и, в определённом смысле, более широкого угла зрения. В итоге, не сводясь ни к одной из указанных теорий, оно представляет концепцию самостоятельной системы в рамках общей интерактивной модели.

В распределённом исполнении музыкальное пространство интерактивного творческого акта в различных пропорциях поделено между физиче-



ским (реальным, константным) и виртуальным пространствами. Понятие *физического пространства* исторически и культурно обусловлено, однако в данном контексте оно понимается как место/места, где находятся исполнители и слушательская аудитория – каждое со своими собственными акустическими характеристиками, базирующимися на общих законах константной реальности. *Виртуальное пространство* представляет собой специфическую коммуникацию между разнотипными элементами, находящимися в различных иерархических отношениях. Взаимодействие элементов внутри пространства осуществляется интерактивно, иерархия выстраивается согласно механизму наследования. Последний позволяет «дочерним» элементам порождаться «родительскими» объектами, оставаясь при этом равноправными частями единого виртуального мира. Собственно, именно совокупность всех элементов системы – и «родительских», и «дочерних» – относительно константной реальности и формирует пространство виртуальное. Важно отметить, что виртуальные элементы существуют лишь до тех пор, пока сохраняет свою актуальность порождающая их «реальная» реальность; как только действие в константной реальности завершается, вместе с ним исчезает и инициированная ею виртуальная сущность. Для виртуальной реальности также характерно «своё, отличное от константной реальности, пространство – и законы существования виртуальных объектов и звуковой энергии» [2]. Другими словами, виртуальное музыкальное пространство, как и всякая другая виртуальная реальность, характеризуется четырьмя свойствами: порождённостью, актуальностью, автономностью и интерактивностью [4].

Необходимо отделить идею виртуального пространства от понятий *киберместа*, *киберпространства* и *кибернетического пространства* [7]. В исследовательской литературе киберпространство понимается как паутина цифровых связей между людьми в узлах локальной и глобальной сетей, как своеобразная проекция ньютоновской модели физического пространства. Киберместо понимается как «место встречи» между частями киберпространства, и характеризуется интерактивным нелинейным взаимодействием между участниками. Кибернетическое пространство представляет собой взаимодействие реальности и киберпространства, а также соединение киберместа и киберпространства в процессе возникновения «синтетических» пространств. Хотя ряд исследователей ставит знак равенства между киберпространством и виртуальным пространством, такое соответствие в рамках распределённого исполнения является действительным лишь отчасти. Можно утверждать, что, поскольку виртуальное пространство распределённого исполнения системно не привязано к техническим

аспектам сетевой и теле-коммуникаций, оно «шире» киберпространства, включая последнее в себя как органическую часть.

Путь развития интерактивной музыки в коммуникативном аспекте прошёл долгий путь от системы *командного управления*, которая отражает суть современного индустриального иерархического общества – до концепции *координации и кооперации*, характерной для многообразных самоорганизующихся систем. Смена парадигмы совершается, в той или иной степени, в большинстве областей электронной и компьютерной музыки, однако сегодня в наибольшей степени это происходит именно в сфере распределённого исполнения. С учётом того, что компьютерные системы становятся всё более самостоятельными, активно участвующими в автоматизации музыкального процесса и новых программах искусственного интеллекта, «человеко-машинные» взаимоотношения выходят на иной качественный уровень динамического моделирования музыкальной композиции – с множеством участников и возможных конечных результатов.

Поскольку в интерактивной музыке, включая все её виды в распределённом исполнении, в процесс создания композиции вовлечены и люди, и машины, понимание степени их участия, используемых методов и типов взаимоотношений является принципиально необходимым условием успешности творческого проекта. Можно определить два полярных подхода, классифицирующих тип возникающей системы: *структурный* и *процессуальный* [8]. Структурный подход позволяет участникам – людям и/или машинам – реализовывать предварительно определённые, либо чётко согласованные музыкальные и исполнительские намерения. При таком решении основной центр внимания оказывается в области композиционных построений или исполнительских решений. Процессуальный подход нацелен, прежде всего, на появление нового социального, образовательного и творческого результата; его основная цель – исследовать интерактивность как таковую сквозь призму различных психологических и исполнительских взаимоотношений. Как следствие, этот подход сконцентрирован на получении и исследовании, в широком смысле, «иногo» опыта. Что немаловажно, в данном случае и художественный итог, и вновь возникающий опыт могут (и, чаще, должны) варьироваться от исполнения к исполнению. Иначе говоря, при структурном подходе форма и содержание произведения выстраиваются линейно; процессуальный подход, как видно, изначально нелинеен.

Часто при использовании линейного типа организации композиции в распределённом исполнении в жертву приносятся спонтанность и интерактивность – ради детального контроля над всеми параметрами, включая реальное и виртуальное простран-

ства. Это, в итоге, позволяет достичь требуемой предсказуемости и стройности в структуре сочинения. Нелинейность же процессуального метода порождает интерактивность, которая, зачастую, оказывается превалирующим фактором, порождающим импровизационную непредсказуемость конечного результата.

Существуют три возможные модели исполнительского взаимодействия в распределённом исполнении. В первой модели центральная система отсутствует, все исполнители равны между собой – строится своеобразная пиринговая сеть («равный-к-равному»). Каждый участник передаёт и принимает множество информационных потоков, соответствующих количеству прочих участников, без какого-либо «микширования» на центральном узле. Прямо противоположная модель – типа «звезда» – построена на использовании «сервера», который собирает данные от исполнителей и транслирует их, уже обработанные, каждому исполнителю в отдельности. Здесь реализуется принцип «один-ко-многим» – исполнитель/узел отправляет один поток данных и получает множество, при этом имея возможность видоизменять эту информацию. Наконец, третья модель представляет собой смешанный вариант двух первых моделей: каждый участник отправляет один поток данных на центральный узел («сервер») и в ответ получает также один поток уже смикшированных данных всех прочих исполнителей. Это позволяет центральному узлу участвовать в общей структуре исполнения, при этом каждый участник-«клиент» может интерактивно откликаться на происходящее в общей картине.

Один из путей определения коммуникационных подходов с точки зрения художественного произведения – систематизация, которая делит системы распределённого исполнения на три модели: *дирижёрскую, ансамблевую и импровизационную*. Эти модели, берущие начало из традиционных композиторской и исполнительской практик, ситуация распределённого исполнения представляет в новой трактовке, позволяя пересмотреть устоявшиеся роли исполнителя и композитора [1]. Одновременно это приводит к жизни огромное, едва ли не бесконечное, число возможных сочетаний различных технических и коммуникационных ресурсов.

В дирижёрской модели один исполнитель действует как автор, остальные вносят свой индивидуальный вклад, но лишь в рамках, определяемых «авторским» узлом. Авторство в ансамблевой модели остаётся за группой или исполнителями, взявшими на себя «директорскую» роль. Каждый участник в этом случае вносит свой вклад согласно «директорским» указаниям, которые, однако, лишь предписывают определённую систему поведения,

но не ограничивают личные предпочтения и зрения «со-творцов». В импровизационной модели авторство принадлежит всем участникам – хотя, как правило, на этапе подготовки отбирается предварительный материал: звуковые элементы, общие контуры формы и т. д., – а взаимоотношения построены по принципам отсутствия контроля друг за другом. Итоговый результат, как несложно представить, непредсказуем (до той или иной степени). Исполнители в рамках этой модели, как правило, могут либо отсеивать, либо комбинировать поступающую музыкальную информацию со своей собственной. Таким образом, каждый музыкант контролирует степень своего участия как в группе, так и во всём реальном и виртуальном музыкальных пространствах.

Как нетрудно заметить, рассмотренные выше модели исполнительского взаимодействия и их систематизация по художественному принципу явным образом коррелируют друг с другом. Другими словами, модели без центрального узла («равный-к-равному») соответствует импровизационная модель, с управляющим центральным узлом («один-ко-многим») – дирижёрская, а смешанной – ансамблевая модель. При этом не следует забывать, что любая из трёх представленных систем в действительности может быть «внутренне» устроена сложнее. Каждый из «узлов» может сам по себе строиться по одной из указанных схем в рамках собственного распределённого исполнения; почти в каждом случае конкретная человеко-машинная (или, реже, машинно-машинная) пара может обладать как своей особенной функциональностью, так и собственным виртуальным пространством.

Поскольку в силу коммуникационной разнородности исполнителей при распределённом исполнении налицо стремление структурного подхода к нелинейным явлениям, что настойчиво склоняет чашу весов в сторону процессуального подхода, возникают две исполнительские парадигмы. Исполнители могут, в первую очередь, быть сконцентрированы на проблемах композиции как структуры, включающей сетевое взаимодействие, коммуникацию и звуковую эстетику. Так формируется *композиционный* тип в процессуальном подходе, что особенно ярко проявляется в часто встречающейся ситуации «телеприсутствия», когда исполнение может транслироваться не только на любой узел распределённой сети, но и на всю интернет-аудиторию. Напротив, *коммуникационный* тип трактует исполнение – и звук как таковой, – с позиции воздействия на свойства сети, социальные взаимоотношения, комбинацию реального и виртуального пространств.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См: The Hub. URL: <http://www.o-art.org/history/Computer/Artifact/TheHubCd.html>.

² См: Quintet.net. URL: <http://quintetnet.hfmt-hamburg.de/wiki/projects/quintetnet>

³ См: EXPLAIN. URL: <http://soundworlds.net/explain>.

⁴ См: The World Opera. URL: <http://www.theworldopera.org>.

⁵ См: Point25. URL: <http://www.r1.kth.se/point25>.

⁶ См: Glee. URL: <http://glee.smule.com>.

⁷ См: NINJAM. URL: <http://www.cockos.com/ninjam>.

ЛИТЕРАТУРА

1. Красноскулов А. В. «Mobilis in mobile»: исполнитель в интерактивной музыке // Музыкант-исполнитель в пространстве мировой культуры: образование, творчество, управление карьерой: сб. науч. ст. Ростов н/Д, 2011. С. 116–124.

2. Красноскулов А. В. В поисках «Южного материка», или Экспедиция через виртуальный океан // Художественная культура: электронный журнал. 2012. № 5. URL: <http://sias.ru/magazine/vypusk-5-2012/yazyki/774.html>.

3. Красноскулов А. В. Интернет как средство музыкальной выразительности // Проблемы музыкальной науки. 2012. № 2 (11). С. 62–66.

4. Носов Н. Манифест виртуалистики. URL: http://www.virtualistika.ru/vip_15.html.

5. Chew E., Zimmermann R., Sawchuk A., Kyriakakis C., Papadopoulos C., François A. R. J., Kim G., Rizzo A., and Volk A. Musical Interaction at a Distance: Distributed Immersive Performance. URL: <http://www.staff.science.uu.nl/~fleis102/MusicNetwork-IMSC.pdf>.

6. Lazzaro J. and Wawrzynek J. A Case for Network Musical Performance // The 11th International Workshop on Network and Operating Systems Support for Digital Audio and Video (NOSSDAV 2001). 2001. June 25–26. Port Jefferson, New York.

7. Mitra A., and Schwartz R. L. From Cyber Space to Cybernetic Space: Rethinking the Relationship between Real and Virtual Spaces // Journal of Computer-Mediated Communication. (2001) 7: 0. DOI: 10.1111/j.1083-6101.2001.tb00134.x.

8. Weinberg G. Interconnected musical networks: toward a theoretical framework // Computer Music Journal. 2005. 29 (2), pp. 23–39.

9. Zimmermann R., Chew E., Ay S. A., and Pawar M. Distributed musical performances: Architecture and stream management. ACM Trans // Multimedia Comput. Commun. May, 2008. Appl. 4, 2, Article 14. 23 pages. DOI = 10.1145/1352012.1352018 <http://doi.acm.org/10.1145/1352012.1352018>.

REFERENCES

1. Krasnoskulov A. V. “Mobilis in mobile”: ispolnitel’ v interaktivnoy muzyke [“Mobilis in mobile”: the Performer in Interactive Music]. *Muzykant-ispolnitel’ v prostranstve mirovoy kul’tury: obrazovanie, tvorchestvo, upravlenie kar’eroy: sb. nauch. st.* [The Performer in the World Cultural Space: Education, Creativity, Direction of Career: Compilation of Scholarly Articles]. Rostov-on-Don, 2011, pp. 116–124.

2. Krasnoskulov A. V. V poiskakh “Yuzhnogo materika”, ili Ekspeditsiya cherez virtual’nyy okean [In Search of “Terra Australis” or The Expedition through the Virtual Ocean]. *Khudozhestvennaya kul’tura: Elektronnyy zhurnal* [Artistic Culture: Electronic Journal]. 2012, No. 5. URL: <http://sias.ru/magazine/vypusk-5-2012/yazyki/774.html>.

3. Krasnoskulov A. V. Internet kak sredstvo muzykal’noy vyrazitel’nosti [The Internet as a Means for Musical Expressivity]. *Problemy muzykal’noy nauki* [Music Scholarship]. 2012, No. 2 (11), pp. 62–66.

4. Nosov N. *Manifest virtualistiki* [Manifest of Virtualistics]. URL: http://www.virtualistika.ru/vip_15.html.

5. Chew E., Zimmermann R., Sawchuk A., Kyriakakis C., Papadopoulos C., François, A. R. J., Kim G., Rizzo, A., and Volk A.

Musical Interaction at a Distance: Distributed Immersive Performance. URL: <http://www.staff.science.uu.nl/~fleis102/MusicNetwork-IMSC.pdf>

6. Lazzaro J., and Wawrzynek J. A Case for Network Musical Performance. *The 11th International Workshop on Network and Operating Systems Support for Digital Audio and Video (NOSSDAV 2001)*. June 25–26, 2001, Port Jefferson, New York.

7. Mitra A., and Schwartz R. L. From Cyber Space to Cybernetic Space: Rethinking the Relationship between Real and Virtual Spaces. *Journal of Computer-Mediated Communication*. (2001) 7: 0. DOI: 10.1111/j.1083-6101.2001.tb00134.x.

8. Weinberg G. Interconnected musical networks: toward a theoretical framework. *Computer Music Journal*. 2005. 29 (2), pp. 23–39.

9. Zimmermann R., Chew E., Ay S. A., and Pawar M. Distributed musical performances: Architecture and stream management. *ACM Trans. Multimedia Comput. Commun.* May, 2008. Appl. 4, 2, Article 14. 23 pages. DOI = 10.1145/1352012.1352018 <http://doi.acm.org/10.1145/1352012.1352018>.

Распределённое исполнение: принципы, пространство, коммуникация

Современные исследования, рассматривающие интерактивные музыкальные творческие акты с использованием компьютерных сетей, в значительной степени посвящены техническим и социальным аспектам сетевой музыки, в то время как масштабу коммуникационных средств, связанных с этим явлением, часто не уделяется должного внимания по

той причине, что интернет-пространство обычно рассматривается как «посредник». В статье предлагается во многом противоположная точка зрения на существующую проблему, выдвигающая на первый план три взаимосвязанных области: интерактивность, виртуальное пространство и исполнительскую коммуникацию. Рассмотрение этих сфер как отдельных

элементов, так и в их совокупности позволило сформулировать концепцию распределённого исполнения, описывающую весь спектр «дистанционных» художественных проектов в музыкальном искусстве. Данный подход представляется особенно актуальным, поскольку два обязательных слагаемых интерактивной музыки – виртуальное музыкальное пространство и исполнительская коммуникация – до сих пор не получили должного освещения в научных трудах. В предлагаемой работе музыкальное пространство рассматривается с

позиции виртуалистики, что позволяет дать характеристику всем присутствующим в нём свойствам виртуальной реальности. Коммуникационные принципы анализируются с точек зрения художественного произведения, исполнительского процесса и особенностей дистанционного взаимодействия.

Ключевые слова: интерактивная музыка, распределённое исполнение, сетевое музыкальное исполнение, виртуальное пространство, музыкальная коммуникация

Distributed Performance: Principles, Space, Communication

Contemporary research examining interactive musical acts of creativity with the use of the computer internet is devoted to a considerable degree to the technical and social aspects of internet music, whereas the scale of communicative means connected with this phenomenon are frequently not given its due attention, for the reason that the domain of the internet is usually regarded as a “mediator.” The article offers a viewpoint on this existent problem that is in many ways contrary to the prevalent one; it brings out to the forefront three interconnected spheres: interactivity, virtual space and performance communication. Examination of these spheres, both as separate elements and in combination, made it possible to formulate the conception of distributed performance, describing the entire specter of “distanced” artistic projects in the

art of music. the present approach is perceived as a particularly relevant one, since the two indispensable constituent parts of interactive music – virtual musical space and performance communication – have not received their due coverage in musicological works up to now. In the present work musical space is examined from the position of virtualistics, which makes it possible to characterize all the features of virtual reality present in it. The communicational principles are analyzed from the points of view of the work of art, the process of performance and the peculiarities of distanced interaction.

Keywords: interactive music, distributed performance, internet musical performance, virtual space, musical communication

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.1.18.028-032

Краснокулов Алексей Владимирович

кандидат искусствоведения,
зав. кафедрой музыкальной звукорежиссуры
и информационных технологий,
профессор кафедры специального фортепиано
E-mail: rostcons@yandex.ru
Ростовская государственная консерватория
им. С. В. Рахманинова
Российская Федерация, 344002 Ростов-на-Дону

Alexei V. Krasnoskulov

Candidate of Arts,
Head at the Department of Musical Sound Recording
and Informational Technologies,
Professor at the Piano Major Department
E-mail: rostcons@yandex.ru
Rostov State S.V. Rachmaninoff Conservatory
Russian Federation, 344002 Rostov-on-Don



Е. В. КИСЕЕВА

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



УДК 782.9

О НЕКОТОРЫХ СПОСОБАХ СОЗДАНИЯ ЗВУКОВОЙ СРЕДЫ В МУЗЫКАЛЬНО-ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ПЕРФОМАНСЕ*

В музыкально-хореографическом театре второй половины XX – начала XXI столетий рождаются новые формы. Их появление обусловлено внедрением в произведение искусства электронных и цифровых компьютерных техно-

логий. Одним из ярких феноменов музыкально-хореографического театра стал танец постмодерн – явление, сформировавшееся в художественной культуре США 1960-х и затем на протяжении более чем пятидесяти лет интенсивно развивавшееся,

* Исследование проведено при поддержке гранта РГНФ – проект № 13-04-00378.



охватывая страны Западной и Восточной Европы, Японии, Северной Кореи. Его представители – крупнейшие хореографы М. Каннингем, Т. Браун, И. Райнер, Б. Т. Джонс, К. Карлсон в сотворчестве с выдающимися композиторами Дж. Кейджем, Д. Тюдором, Г. Маммой, Э. Брауном, Л. М. Янгом, Г. Браейрсом, художниками-экспериментаторами Р. Раушенбергом, Н. Дж. Пайком, Э. Уорхолом – произвели переворот в музыкально-хореографическом театре, открыли новые перспективы его развития.

Перформанс становится характерной формой танца постмодерн. Соединение хореографии, музыки, слова, пантомимы, видеоклипа с элементами готовой реальности, электронными и цифровыми устройствами способствовало рождению новой эстетики танца. Среди её особенностей назовём акцентирование первичности и самодостаточности творческого акта, гибридизацию искусства и технологий, создание техногенных образов, расширенную трактовку пространства и времени. Согласно общепринятой в сфере гибридного искусства хронологии, период 1960–1980-х годов связан с рождением и развитием кибернетического перформанса. Кибернетический контроль в нём осуществляется с помощью аналогового компьютера. В 1990-е под воздействием цифровых компьютерных и коммуникационных технологий формируется цифровой перформанс и его разновидность – интерактивный перформанс (см. об этом: [1; 2]).

Музыкальная партитура в кибернетическом, цифровом и интерактивном перформансах основывается на принципах электронной, электроакустической и компьютерной алгоритмической музыки, точнее одного из её разделов, именуемого интерактивной. Звуковые преобразования, генерации звука и движения, сам процесс создания-воспроизведения сочинения становятся здесь ключевыми аспектами для характеристики музыкальной композиции.

В электроакустической музыке, как правило, отсутствует модель произведения с фиксированной нотной записью и предписаниями для исполнителя. Композиция и её исполнение могут рождаться непосредственно в процессе выступления, либо музыкальная партитура может быть записана в студии заранее. Фонограмма создаёт серьёзные сложности для анализа сочинения и требует выработки особых методов. Среди них можно выделить метод слухового анализа звукозаписи, фиксирующий объективные показания (пространственность, прозрачность, баланс, тембр, стереофоничность, динамический диапазон). Эти составляющие входят в так называемый «испытательный протокол OIRT» – звуко-режиссёрский инструмент анализа, с помощью которого оценивается качество звуковой «картины» фонограммы. Другой метод – акустического анализа – предполагает определение структурной основы

музыкального произведения. Акустический анализ осуществляется с помощью приборов (или моделирующих их компьютерных программ), которые воссоздают математическую модель сигнала и представляют результаты в графическом виде. Основные типы графиков: волновой, сонограмма, фазовая диаграмма.

Однако обозначенные методы не дают представления о художественных свойствах музыкальной композиции в музыкально-хореографическом перформансе. В современном искусствоведении проблема поиска методологии анализа остаётся открытой. При восприятии музыки в перформансах важную роль играет сама звуковая среда. Это наблюдение оказывается особо значимым для интерактивного перформанса, когда сочинение представляет импровизацию, и работа над звуком происходит в процессе создания-исполнения. Немаловажно оно и для постановок, где составляющие спектакля взаимодействуют по принципу рассогласования (дизъюнкции). В контексте вышесказанного представляется актуальным предпринять попытку систематизации способов создания звуковой среды в кибернетических, цифровых и интерактивных танцевальных перформансах.

Следует отметить, что эстетическое восприятие электроакустической музыки не устоялось. А. Крылова и И. Шабунова справедливо замечают, что «эстетическая оценка новой звуковой “среды” колеблется между полным неприятием или обобщённым фиксированием её необычности... Для более эффективного воздействия на восприятие был необходим дополнительный фактор, раскрывающий значение тех или иных звукообразований, роль которого сыграл визуальный ряд» [4, с. 35–36].

Как объекты анализа в области кибернетического и цифрового перформансов нами выбраны музыкальные композиции в постановках М. Каннингема, что обусловлено рядом причин. Во-первых, М. Каннингем (1919–2009) является ключевой фигурой в танце постмодерн и культуре постмодернизма в целом. Его значение сравнивают с влиянием, оказанным на литературный процесс Дж. Джойсом и С. Беккетом. Знаменитый хореограф работал с ведущими деятелями культуры, сформировавшими эстетику 1960–1990-х годов в музыке, философии, изобразительном искусстве, кино. Среди его постоянных соавторов значились композитор и философ Дж. Кейдж, художники Р. Раушенберг, Э. Уорхол, Дж. Джонс и многие другие. Во-вторых, перформансы М. Каннингема и Дж. Кейджа стали своеобразной творческой лабораторией, где были едва ли не впервые опробованы и закреплены многие музыкальные принципы и технологии, которые затем тиражировались другими хореографами и композиторами. Наконец, М. Каннингем был лидером в освоении новых медиа- и компьютерных техноло-

гий. Электронные композиции появились в работах М. Каннингема ещё в 1952 году, и с 1970-х они стали преобладающими в спектаклях его компании. Безусловно, главными новаторами в этой области были Дж. Кейдж и Д. Тюдор, с ними хореограф работал с момента основания Cunningham Dance Company и далее, на протяжении всей творческой жизни. Долгие годы именно Дж. Кейдж и Д. Тюдор были ответственными за разработку новых электронных инструментов.

В области интерактивного музыкально-хореографического перформанса нами будут рассмотрены постановки ведущих современных танцевальных компаний «Optic», «Palindrome», «Troika Ranch», что обусловлено как творческими достижениями коллективов, так и желанием охватить широкую географическую территорию и продемонстрировать тенденцию единства принципов работы над музыкальной композицией в цифровом и интерактивном перформансах.

Безусловно, импульсом для внедрения и дальнейшего развития электронных музыкальных технологий в перформансах М. Каннингема стали художественные идеи Дж. Кейджа. Известно, что великий новатор начал работать с электронными музыкальными ресурсами ещё в 1939 году. В своей знаменитой партитуре «Imaginary Landscape № 1» композитор применил в качестве самостоятельных инструментов для звукоизвлечения грампластинки с регулируемой скоростью в соединении с традиционными ударными инструментами. Первой яркой совместной с хореографом работой, в которой композитор использовал электронные музыкальные ресурсы, стал «Collage» (1952) на музыку из фрагментов симфонии «Symphonie pour un homme seul» П. Шеффера и П. Хенри. Партитура была составлена с помощью звуков, записанных и отредактированных на пленке, и стала своеобразной вехой в направлении «конкретная музыка». В спектакле Каннингема музыка проигрывалась с магнитофонной ленты. Однако использование музыки для плёнки было весьма редким явлением в сценической практике Cunningham Dance Company. Среди немногочисленных примеров назовём композицию К. Нанкарроу «Rhythmic Studies» для механического пианино, которая легла в основу постановки «Crises» (1960), «Winterbranch» (1964) на музыку Л. М. Янга «2 Sounds». Ансамбль магнитофонов с записанными композициями был использован в качестве исполнительских инструментов в музыкальной партитуре Дж. Кейджа «Field Dances» (1963).

Другим принципом создания звуковой среды стало применение в качестве основы композиции электронно усиленных звуков. Тенденция эта заявила о себе в постановках конца 1950-х, когда Дж. Кейдж сочинил несколько произведений с

помощью усиленных тихих звуков, исполняемых пианистом Д. Тюдором. Первоначально тихие, не воспринимающиеся без усиления звуки были извлечены из акустических источников (фортепиано, ударных, знаменитых кейджевских «найденных» инструментов). Важно, что такие тихие звуки в отличие от громких (которые можно услышать в зале) имеют обеднённый спектр, состоящий преимущественно из основного тона и минимума последующих обертонов, и особую пастельную окраску. В сценической ситуации этот специфический тембр невозможно уловить, поэтому композитор применил технику звукоусиления. Новый эффект сюрреалистического тембрального блеска опробовал Д. Тюдор в своём фортепианном соло для постановки «Night Wandering», где были усилены едва уловимые, поддержанные педалью резонансные отклики инструмента и увеличены высокие частоты верхних фортепианных звуков. Метод создания звуковой среды с помощью усиленных звуков затем был применён в постановках «Antic Meet» и «Night Wandering» на музыку «Concert for Piano and Orchestra» Дж. Кейджа и «Bewegungen, Quantitatimi Magfiguren» Б. Нильсона. Электронные усиления и выравнивания звукового спектра с помощью преобразователей, предусилителей, эквалайзеров и смесителей использовались в перформансах «Aeon» на музыку «Atlas Eclipticalis» и «Winter Music» Дж. Кейджа.

Отметим, что практика применения необычных – изменённых в своей природе звуков была свойственна не только перформансам с электронной музыкой. Для звукового сопровождения постановки «Suite for Five» (1956) Дж. Кейдж также использовал звучание подготовленного, тембрально изменённого фортепиано.

Одной из ведущих тенденций работы со звуком в перформансах Cunningham Dance Company стал поиск новых неакустических источников звука. Со второй половины 1960-х и до конца 1990-х композиторы активно экспериментировали с электронными устройствами, в частности, применяли электронные сенсоры для создания особой звуковой событийности и её зависимости от сценического действия. Так, А. Люсье в 1965 году создаёт принципиально новую работу «Music for Solo Performer», которая фактически положила начало его композиторской карьере. Идею перформанса предложил музыканту Э. Дюан – учёный, занимавшийся исследованиями биопотенциалов мозга. Суть перформанса состояла в том, что с помощью электрода, установленного на голове исполнителя, снималась электроэнцефалограмма мозга. Усиленный специальным образом сигнал с электрода раскачивал диффузоры низкочастотных динамиков, которые, прикасаясь к различным ударным инструментам, заставляли их звучать. При некоторой тренировке исполнитель мог научить-



ся контролировать поведение своих биопотенциалов, произвольно включая так называемый «альфа ритм», соответствующий устойчивым колебаниям высокой амплитуды с частотой около 10 гц и производящий эффект тремоло на ударных. Концептуально перформанс соответствовал эстетике Дж. Кейджа, предполагая тщательно подготовленный процесс создания-исполнения произведения, развивающийся по собственным законам.

В «Вариациях V» (1965) были использованы комплексные системы электронного сценического оборудования, которое соединяло музыку, танец и управление освещением. При помощи технических специалистов из Bell Laboratories, электронного дизайнера Р. Муга и художников Н. Дж. Пайка и С. Ван Дер Бика, сцена была оснащена системой фото-электрических, ёмкостных и акустических сенсоров, прикреплённых к декорациям. Сенсорная система контролировала местоположение и движения танцоров. Для создания партитуры применялись электронные сигналы датчиков, ансамбль магнитофонов и радиоприёмников, усиленные с помощью электронных преобразователей звуки движений танцоров.

С конца 1960-х М. Каннингем сотрудничал со многими другими композиторами, что способствовало развитию тенденции создания новых электронных систем и комбинаций, объединяющих электронные и акустические инструменты. С помощью уникальных электронных систем была создана основа звуковой среды в «Scramble» (1967) на музыку «Activities for Orchestra» Т. Ичиянаги, «Walk around Time» (1968) Д. Бимана, «Canfield» (1969) на музыку «In Memoriam Nicola Tesla» П. Оливерос, «Objects» (1970) А. Люсье, «Beach Birds for Camera» (1991) и «Viped» (1999) Дж. Кейджа и Г. Браейрса.

С позиции работы над звуковой средой, перформансы 1990-х годов продолжили выбранные ранее хореографом и композиторами направления, но важнейшим ресурсом для обработки звука стал цифровой компьютер. Так, основу композиции Дж. Кейджа «Voiceless Essay» для постановки «Points in Space» составили записанные голоса композиторов, из звукового спектра которых были оставлены только глухие фонемы. Д. Тюдор изучал и внедрял интерактивные музыкальные программы в перформансы «Exchange» (1978) на музыку «Weatherings», «Channels/Inserts» (1981) – «Phonemes», «Phrases» (1984) – «Fragments», «Shards» (1987) – «Webwork», «Polarity» (1990) – «Virtual Focus», и «Enter» (1993) – «Neural Network Plus».

Работа со звуком стала важнейшим элементом в перформансах танцевальной компании «Optik» (1990–2000-е годы). В первых сочинениях группы звук извлекался из конкретных акустических источников, в основном применялись ударные (барабаны, тарелки, маримбы). Немаловажную роль в поста-

новках также играли сценические эффекты – звуки шагов, дыхания, смеха, общего фона звукового пространства перформанса. Одним из немногочисленных перформансов с использованием электронно генерируемых звуков стал «Tropic» (1993). Партитура включала семплированный вокал (сопрано) с варьируемой высотой голоса. Композитор в процессе исполнения «пропевал» семплы долгими звуками, и управлял звукоизвлечением при помощи комплекта сенсоров и электронной ударной установки. В результате каждый пэд (сенсор) извлекал звук конкретной высоты и продолжительности. При помощи игры на шести пэдах ударник создавал яркие ритмические и гармонические рисунки, управляя многопластовой фактурой.

С 2000 года электронно генерируемые звуки стали основой музыкальных партитур «Optic». Основной задачей звукооператора Б. Джарлетта стала интеграция электронных звуков в среду интерактивного перформанса без потери спектральной окраски. Первый экспериментальный перформанс состоялся одновременно в Лондоне и Сан Пауло. Во время исполнения была задействована технология телеприсутствия «telepresence». Живой звук для спектакля был телепортирован из лондонской студии «Brunei University» в театральное пространство «Kompanhia Teatro Multimedia and the Placa da Se Sao Paulo». Композиция перкуссиониста С. Эдгуса передавалась из Великобритании в Бразилию в режиме реального времени спектакля. Образы исполнителей проецировались на стены обеих студийных пространств, звукооператор соединял виртуальные образы и звук.

Интерактивное взаимодействие движения со звуком, генерация процесса звукообразования от движения стали основой постановок «Palindrome Dance Company» (композиции «Interactive Examples I» (1995–2000), «Heisenberg's Uncertainty Principle» (2002), «Shadows» (2003), «Brother/Sister» (2004–2005), «Talking Bodies» (2005) и многие другие). Для создания звуковой среды в интерактивных перформансах были использованы системы для отслеживания движений и их взаимодействия со сценографией и звуковым сопровождением в реальном времени, система управления медиа-эффектами. Описание технических устройств и принципов их работы представлено на сайте компании [5]. Например, в перформансе «Palindromes Touching» (2002) медленные движения танцоров активировали низкие, волнообразные звуки. Ускорение движений и подключение всего тела провоцировали появление громких, ритмичных, реверберированных созвучий. Похожие эффекты рождались и при генерации движения в видеоизображение: появление красочных многослойных изображений на экране зависело от скорости и интенсивности движения живых исполнителей.

Для создания музыкальной партитуры в перформансах танцевальной компании «Troika Ranch» также используется интерактивная система. Одним из её компонентов является устройство ввода информации (камера наблюдает за движениями танцоров и преобразует получаемую информацию в цифровые сигналы). Другой компонент – «промежуточное» программное обеспечение – собирает и анализирует сенсорную информацию, интерпретирует её в заданном алгоритме и посылает сигналы в различные среды, где создаются желаемые эффекты. Третий компонент представляет собой мультимедийные устройства, отображающие медиа-данные в соответствии с указаниями программного обеспечения (подробнее об этом см.: [6]).

Широкий спектр интерактивных технологий компании «Troika Ranch» применяется в перформансе «The Future of Memory» (2003). Благодаря использованию комплексов распознавания движения Isadora и Eye Con исполнители получают возможность управлять звуками и изображением в режиме реального времени. Звуковая среда данного перформанса создается посредством соединения усиленных электронных звуков и живой музыкальной композиции с акустическими инструментами (скрипка, виолончель и маримба). Электронные звучания рождаются и регулируются движением рук и ног перформеров, их усиленные движения управляют тембровыми изменениями. Движения тел перформеров оказывают влияние на скорость воспроизведения и

интенсивность визуальных эффектов, которые были представлены как фрагментарные периодически появляющиеся изображения. Всё это проецируется на больших экранах, каждый из которых отображает отдельный образ. Центральная идея этого перформанса (как и многих других работ «Troika Ranch») связана с сопоставлением органического и хаотичного по своей природе человека с упорядоченной природой цифровых технологий.

В музыкально-хореографическом театре второй половины XX – начала XXI столетий происходят серьёзные изменения. Благодаря интерактивности и особому взаимодействию музыки и танца при создании композиции размываются границы искусств и областей творчества, что существенно расширяет художественные возможности постановок. Объективность и случайность спонтанного создания-исполнения становятся характерными чертами музыкально-хореографического спектакля. Активные поиски взаимодействия движения со звуком, обозначенные в постановках 1960-х, приводят к формированию новых закономерностей звукорожения в 1990–2000-е. Всё многообразие способов генерации звука от движения можно свести к следующим принципам: закрепление двигательных событий за определёнными семплами; обработка заранее подготовленной при помощи различных фильтров звуковой дорожки, где параметры фильтров зависят от двигательной активности танцора; рождение звукового синтеза в реальном времени.

ЛИТЕРАТУРА

1. Галкин Д. В. От вдохновения машинами к искусственной жизни: этапы развития технологического искусства // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2013. №1 (9). С. 44–51.
2. Галкин Д. В. Звуки, рождённые из чисел, кибетеатр и компьютерная поэзия: эстетика случайности в кибернетическом искусстве 1950–1960-х гг. // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2009. № 325. С. 52–58.
3. Киреева Н. Ю. Театрализованные формы реализации музыкального материала: коммуникативные аспекты // Про-

блемы музыкальной науки. 2014. № 4 (17). С. 122–127.

4. Крылова А. В., Шабунова И. М. Семантические возможности синтезированных звучаний // Электронная технология и музыкальное искусство: тез. докл. Всесоюз. науч. конф. Новосибирск, 1990. С. 35–38.

5. Palindrome Dance Company (2014). URL: <http://www.palindrome.de/> (accessed 1 September 2014).

6. Troika Ranch Dance Company (2014). URL: <http://www.troikaranch.org/technology.html> (accessed 1 September 2014).

REFERENCES

1. Galkin D. V. Ot vdokhnoveniya mashinami k iskusstvennoy zhizni: etapy razvitiya tekhnologicheskogo iskusstva [From the Inspiration by Machines to Artificial Life: The Stages of Development of Technological Art]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie* [Herald of the Tomsk State University. Cultural Studies and Art History]. Tomsk, 2013, No. 1 (9), pp. 44–51.
2. Galkin D. V. Zvuki, rozhdennye iz chisel, kibeteatr i komp'uternaya poeziya: estetika sluchaynosti v kiberneticheskom iskusstve 1950–1960-kh gg. [Sounds Born out of Numbers,

Cyber-theater and Computer Poetry: The Aesthetics of Chance in the Cybernetic Art 1950–1960-ies]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta Kul'turologiya i iskusstvovedenie* [Herald of the Tomsk State University. Cultural Studies and Art History]. Tomsk, 2009, No. 325, pp. 52–58.

3. Kireyeva N. Yu. Teatralizovannye formy realizatsii muzykal'nogo materiala: kommunikativnye aspekty [Theatrical Forms of Realization of Musical Material: Aspects of Communication]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2014, No. 4 (17), pp. 122–127.



4. Krylova A. V., Shabunova I. M. Semanticheskie vozmozhnosti sintezirovannykh zvuchaniy [Semantic Possibilities of Synthesized Sonorities]. *Elektronnaya tekhnologiya i muzykal'noe iskusstvo: tez. dokl. Vsesoyuz. nauch. konf.* [Electronic Technology and the Art of Music: Abstracts of the Soviet Scholarly Conference]. Novosibirsk, 1990, pp. 35–38.

5. *Palindrome Dance Company* (2014). URL: <http://www.palindrome.de/> (accessed 1 September 2014).

6. *Troika Ranch Dance Company* (2014). URL: <http://www.troikaranch.org/technology.html> (accessed 1 September 2014).

О некоторых способах создания звуковой среды в музыкально-хореографическом перформансе

Статья посвящена принципам работы со звуком в музыкально-хореографических постановках танца постмодерн второй половины XX – начала XXI столетий. В центре внимания автора находится проблема создания звуковой среды в кибернетическом (1960–1980), цифровом и интерактивном (1990–2000) перформансах. Будучи сложными, синтетическими феноменами, органично соединяющими искусство и технологии, обозначенные разновидности перформанса создавались в контексте экспериментальных поисков композиторов-новаторов в области электроакустической музыки, ведущих хореографов – представителей направления танец постмодерн,

талантливых инженеров и звукооператоров. В исследовании прослеживается линия развития музыкально-хореографического перформанса, намечаются принципы анализа его музыкальной составляющей, характеризуются технологии создания звука. Объектом исследования выступают постановки Merce Cunningham Dance Company, Optic, Palindrome Dance Company, Troika Ranch Dance Company с электронной, электроакустической и интерактивной музыкой.

Ключевые слова: цифровой перформанс, кибернетический перформанс, танец постмодерн, музыкально-хореографический перформанс, электроакустическая музыка

About Certain Means of Creation of a Sound Milieu in Musical Choreographic Performance

The article is devoted to principles of work with sound in the musical choreographic productions of postmodern dance of the second half of the 20th and beginning of the 21st centuries. The author's attention is focused on the problem of creating a sound milieu in cybernetic (1960–1980), digital and interactive (1990–2000) performances. Being in essence complex, synthetic phenomena that combine in an organic way art and technology, the indicated varieties of performance were connected in the context of experimental explorations of innovative composers in the sphere of electro-acoustic music, the leading choreographers – representatives of the trend of postmodern dance – talented

engineers and sound operators. In this study the line of development of the musical-choreographic performance can be traced, the principles of analysis of its musical component are outlined, and the technologies of creation of sound are characterized. This research is aimed at examining the productions of the Merce Cunningham Dance Company, Optic, the Palindrome Dance Company, and the Troika Ranch Dance Company, incorporating, electro-acoustic and interactive music.

Keywords: digital performance, cybernetic performance, postmodern dance, musical choreographic performance, electro-acoustic music

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.1.18.032-037

Кисеева Елена Васильевна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры истории музыки
E-mail: e.v.kiseeva@mail.ru

Ростовская государственная консерватория
им. С. В. Рахманинова
Российская Федерация, 344002 Ростов-на-Дону

Elena V. Kiseyeva

Candidate of Arts,
Associate Professor
at the Music History Department
E-mail: e.v.kiseeva@mail.ru

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





ANTON ROVNER

Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory

UDC 78.021

**THE MUSIC OF ALEXANDER NEMTIN AND STANISLAV KREICHI
FOR THE ANS SYNTHESIZER***

The advent of electronic music in Russia came with the appearance of the ANS synthesizer – virtually the first electronic instrument in the Soviet Union. It was conceived of by scientist and engineer Evgeny Alexandrovich Murzin in 1938 and manufactured in 1964 (a preliminary working model was built in 1958). The name of the instrument was contrived from the initials of Alexander Nikolayevich Scriabin, a composer whom Murzin was especially fond of, and whose ideas of microtonality he incorporated into the construction of the instrument. The ANS synthesizer is constructed in such a way that there are plates of glass covered with mastic. Music is composed on the instrument by the composer scraping off bits of mastic from the glass plate and then processing the latter through an electric construction with light, so whichever portions of the plates that have the mastic scraped off convey the sound of the respective pitches and registers. By this seemingly simple means of sound production countless variants of sound become available to composers. Thereby it is possible to create purely sonoristic compositions with varying volumes of sounds. It is also possible to fixate exact pitches and, thus, to write tonal or atonal compositions, in which pitch plays a greater role than musical texture. As a result, there have even been arrangements made of works by classical composers, including Bach and Tchaikovsky for the synthesizer. Due to the capacities of the instrument for microtonal intervals, it is possible to incorporate various microtonal scales, up to 72 notes to the octave, into musical compositions. The pitch-wise possibilities of the instrument also make it possible to create overtone sounds on it. As a result, a composer working on the instrument can create certain concrete musical textures by means of applying the overtone sonorities. Thus, the possibility is open to imitate certain concrete instruments, such as violins, flutes, clarinets, etc. Finally, the instrument has also been used for sampling human speech and creating actual sounds of words “pronounced” by the ANS synthesizer, and not by a human being. The latter occurrence made it possible to use the instrument

for lingual experiments at the Moscow University’s Linguistics Department in the final decades of the 20th century. Thus the ANS synthesizer was unique in that it was able to combine the functions of composition and performance.

The preliminary working model of the synthesizer contained 576 pure tones covering the range of 42-10800 herz, 8 octaves, 72 tones per octave, four optical discs, each disc containing 144 tracks (covering 2 octaves) with diameters of 120-130 millimeters, 0.31 millimeters width and oscillation speed of respectively 12, 3, $\frac{3}{4}$ and $\frac{3}{16}$ rotations per second. The ultimate model of the ANS synthesizer, built in 1964, contained 720 pure tones covering the range of 21 herz – 21.6 kilohertz (covering 10 octaves), with 5 optical discs with oscillation speed of respectively 24, 6, $\frac{4}{4}$, $\frac{6}{16}$ and $\frac{6}{64}$ rotations per second.

The creator of the instrument, Evgeny Murzin was born in 1914 in Samara and died in 1970 in Moscow. He studied at the Samara Construction Technical School and the Moscow Institute for Engineers of Communal Construction and subsequently worked as a military engineer dealing with technical devices for military defense. At the same time, he was a devotee of music, particularly of the works of Scriabin. In 1938 he turned to the Moscow Conservatory and proposed the idea of creating a synthesizer for musical sounds. He was inspired by the musical experiments of “graphic sounds” undertaken by music theorists Arseny Avraamov and Evgeny Sholpo in the 1920s and 1930s. Murzin was only able to accomplish his task of creating the instrument in 1958, which was a preliminary experimental wooden model, built during the course of ten years in the composer’s apartment. In 1959 it was placed in the Scriabin Museum in Moscow, after which Murzin began to invite young composers to come and experiment with the instrument and compose pieces for it. Among the first composers to work with the synthesizer were Nikolai Nikolsky, Piotr Meshchaninov, Andrei Volkonsky (virtually the first composer in the Soviet Union to write

* This article was initially written as a presentation for the 14th musicological conference “Principles of Music Composing: Sonorism,” which took place in Vilnius, Lithuania (October 13-15, 2014). A version of this article is contained in the compilation of presentations of the conference, currently being prepared for publication (2015).

Данная статья первоначально написана для выступления на 14-й музыковедческой конференции «Principles of Music Composing: Sonorism», состоявшейся в Вильнюсе (Литва, 13–15 октября, 2014). Её вариант включён в сборник материалов конференции, готовящийся к публикации (2015).



twelve-tone music, who wrote “Musica Stricta” for piano and “Suite of Mirrors” for soprano and chamber ensemble in 1960), Alexander Nemin (who completed Scriabin’s unfinished mystical composition, the “Prefatory Action”), Stanislav Kreichi, Oleg Buloshkin and Shandor Kallosh. The final version of the ANS synthesizer was constructed in 1964. Following that, the young Russian composers, who later achieved celebrity, also started coming to the Scriabin Museum to work with the synthesizer. They were Alfred Schnittke, Edison Denisov, Sofia Gubaidulina and Eduard Artemyev. The Moscow Studio for Electronic Music was formally created in 1966 within the Scriabin Museum, where the ANS synthesizer stood, even though informally it existed ever since the working model of the instrument was brought to the museum in 1959. The electronic studio became not only a place where composers came to work with the ANS synthesizer and to compose music on it, but also a setting where intellectuals and devotees of innovative musical trends, as well as philosophical, mystical and esoteric directions that were discouraged by the Soviet regime, came to socialize with the composers and to discuss important aesthetical issues. Two LP records of electronic pieces were released by the “Melodiya” record firm (under the auspices of which the Moscow Electronic Studio existed). The first one came out in 1973 and included works by Nemin, Kreichi, Artemyev and others. The release of the second record was delayed until 1987, due to the fact that it contained pieces by Schnittke, Denisov and Gubaidulina, whose music was discouraged from being performed and promoted in the 1960s and 1970s. The contents of both LP records were released in CD format in the late 1990s by the “Electroshock” CD label.

After Murzin died in 1970, there began a campaign by Soviet authorities against the Moscow Electronic Studio, which was seen by them as a haven for “decadent,” “bourgeois” and “reactionary” artistic influences. After various repeated attempts, the government bureaucrats finally succeeded in closing the studio in 1975. The ANS synthesizer was saved from demolition with the efforts of Stanislav Kreichi, who turned to the Linguistic Department of the Moscow University and proposed that the instrument be moved to one of the buildings of the university to be used for linguistic experiments, namely, for construction of human speech. Kreichi himself found employment by the Linguistic Department of the Moscow University, and his responsibilities included tending to the instrument. The composer continued his own musical experiments on the synthesizer, by composing music on it, and he invited other composers to come and work on the instrument, albeit on a much less overt scale than it was possible to do so during the existence of the studio. In the late 1980s and early 1990s, when the last of the Soviet prohibitions against avant-garde and experimental art were lifted, Kreichi was able to invite more composers to the basement of the Journalism Department of the Moscow University, where the ANS synthesizer stood,

on a much more overt capacity. The next dramatic episode in the history of the instrument took place in the summer of 2005, when the authorities of the Moscow University decided to clear the basement of extraneous objects, among them the ANS synthesizer, in order to use the basement for the more practical purposes of earning money. Kreichi was able to have the instrument taken out of the basement and transferred to the electronic studio of the Moscow Conservatory. A few months later, Yulia Murzin, the scientist’s daughter arranged to have the instrument transferred to the Glinka Museum of Musical Culture, where it is standing up to the present day as part of the permanent exhibition.

In the late 1960s and early 1970s the Moscow Electronic Studio was a venue for many composers to come and experiment with the ANS synthesizer. The most famous Russian composers of the avant-garde direction of Russian music, Alfred Schnittke, Edison Denisov and Sofia Gubaidulina each wrote one piece for the instrument. Schnittke’s piece is called “The Stream” and it is built entirely on various stratifications of overtones upon the pitch “C,” as the result of which a most interesting, constructively intricate and emotionally saturating composition was formed out of these sonoristic strata. Edison Denisov composed a piece called “Bird Songs.” He incorporated in it actual bird calls recorded by biologist Boris Veprintsev, which the composer recreated on the mastic plate score of the ANS synthesizer. Denisov’s “Bird Songs” exists in two versions, the first one being solely for ANS synthesizer, while the second contains a piano part (also incorporating bird calls), which may also be played on other instruments. The piece does indeed bring in the atmosphere of a large assortment of birds, including owls, making their calls in a forest, along with sounds of rustling trees in the wind and other imaginative sounds, some of them purely abstract synthesizer reverberations. Gubaidulina’s “Vivende – Non Vivende” incorporates the recording of singing of a soprano along with the sounds of the ANS synthesizer. The interplay and cross relation of the sounds of the living soprano and the “non-living” sounds of the synthesizer express the basic conception of the piece. The latter include sustained and altered reverberating sounds, as well as short percussive effects. The recordings of the vocal sounds range from unaltered to heavily distorted ones, the latter bringing in a grotesque atmosphere. Eduard Artemyev, who later made his name with his music for movies, wrote two pieces for the ANS synthesizer, “Mosaic” and “12 Perspectives of Sound.” “Mosaic” presents a sound collage of mysteriously sounding, mostly reverberating synthesizer textures with a very small quantity of grotesquely distorted vocal effects. In “12 Perspectives of Sound” twelve different sound textures are developed on the instrument and presented successively, ranging from static and mysterious to dynamic and harsh ones, the latter especially endowing the composition with a

vibrant and dramatic mood. There is an assortment of pictorial associations present in the music, as could be inferred from the sounds, some of which resemble bird calls, airplane noises and sounds of wind. Artemyev also subsequently incorporated the ANS synthesizer in music for movies, most notably, for Andrei Tarkovsky's famous film "Solaris" released in 1972. Artemyev and Kreichi also wrote jointly music for a short motion picture "Cosmos" ("Outer Space"), part of which was released on one of the LP records with music for the ANS synthesizer. Composer Oleg Buloshkin wrote a short piece called "Sacrament," in which sonoristic synthesizer effects were combined with a diatonic melodic line as well as reverberating percussive effects, resembling present-day trends in ambient music. Shandor Kallosh's "Northern Tale" is a five-minute dramatic piece, making use of a broad range of sound textures, ranging from static to extremely dynamic and from mellow to harsh ones. The succession of these textures and the impulsive, unpredictable changes of textures and moods of the piece create a vibrant dramaturgy, suggesting a narrative of a story – the latter suggestion is greatly enhanced by the descriptive title of the piece.

Alexander Nemtin wrote a number of pieces for the ANS synthesizer, only two of which were recorded on the LP record and, subsequently, on the CD – "Tears" and an arrangement of Bach's Chorale Prelude in C major. "Tears" is basically a transcription of Nemtin's short choral piece with the same name, set to a poem by Walt Whitman. The composer was able to use the sounds of the instrument in such an original way, that the piece is not perceived in the least as an arrangement of a choral work, but as a true electronic piece, in which diatonic harmonic progressions and intricate melodic writing blends very well with non-diatonic textural sonoristic effects, the latter bringing in a cosmic feel to the piece. The arrangement of Bach's Choral Prelude demonstrates a sound texture very close to that of the organ, and yet possessing individual features of the sound of an electronic synthesizer as well. Nemtin's other pieces for ANS, not included in the recording, include "Voice" and the Suite "Forecast." "Voice" is basically an arrangement for the ANS of a movement of the composer's "Concerto for Organ", namely, the Aria. The composer included the recording of a solo soprano singing the melodic line of the Aria, with the ANS synthesizer recreating the other voices in an original manner, taking full advantage of the sonoristic capacities of the instrument, so that it is not perceived at all as an arrangement, but as an original piece, which in its own right it is. The Suite "Forecasts" consists of four movements – a lengthy "Fugue," which has a serious, philosophical mood and presents contrapuntal treatment of melodic lines. The other three movements – "Polka," "Waltz" and "March" – are much shorter and have humorous, theatrical characteristics, including humorous kitsch stylizations of the Soviet popular music of that time.

Stanislav Kreichi was one of the first composers to write for the ANS synthesizer, and he continues to use the instrument for his compositions up to the present day. His music explores the various possibilities of sonoristic technique, derived from the unusual means of sound production of the ANS synthesizer and contains rich, innovative textures, from the most experimental ones to conscious stylizations of and derivations from past styles. Many of his compositions present fertile ground for analysis and demonstration in terms of their formal structure, expressive means, depictive, theatrical possibilities and imaginative sonoristic textures. His earliest compositions were written in the 1960s at the time of the Moscow Electronic Studio, and three of them – "Echo of the East," "Intermezzo" and the music for the film "Cosmos" together with Artemyev – have been recorded on the first LP record. Unfortunately, all the recordings of Kreichi's other electronic compositions from that time have been lost when the Electronic Studio was closed in 1975.

"Echo of the East" lasts only two minutes in duration and incorporates the exotic element of stylization of folk music of unspecified Asian countries along with modernist sonoristic textural effects common to a synthesizer, at times bordering on popular music effects. In addition to the textural sound of the melodic line resembling a folk instrument from an Asian country, the exotic ethnic element is also enhanced by the use of quarter-tones intervals, bringing in additional affinity with Asian folk music. The music for the film "Cosmos" is an extensive 12-minute piece featuring a set of successive episodes of sonoristic sound effects, including static, vibrating and glissando sonorities, all of them aspiring to explore the hidden dimension of sound and, thus, quite appropriate for depicting outer space and the cosmic dimension. The music is greatly enhanced by certain episodes with elements of more recognizable diatonic harmonies and allusions to classical musical instruments, most notably, the organ. "Intermezzo" is another short two-minute-long piece with a lively, romantic emotional mood, composed entirely in a popular quasi-jazz style current in the Soviet Union in the 1960s, the sound textures greatly emulating the sounds of a jazz orchestra, including woodwind and brass instruments, drums and even a harmonica. It was composed especially for an exhibition to which the ANS synthesizer was taken in the 1960s and was meant to demonstrate the possibility of electronic music of being accessible for mass audiences.

Kreichi continued composing electronic music after the closing of the Moscow Electronic Studio in 1975. In the late 1970s, 1980s and early 1990s he cooperated with a theater "Ognivo," writing music on the ANS synthesizer for two theatrical productions "Ogon' nadezhdy" ("The Fire of Hope") and "Zavtra nachinayetsya vchera" ("Tomorrow begins Yesterday.") Since 1992 he has been a member of the Society for Electronic Music, which is a branch of the Moscow Composers' Union, and every

year he has participated in the annual “Moscow Autumn” festival, where the Electronic Society has a concert each year, for which he writes a piece every year. Thereby, starting from the 1990s Kreichi has written a whole set of interesting and imaginative electronic compositions, most of which utilize the sonorities of the ANS synthesizer in one way or another, sometimes fully, and sometimes with added recordings of musical instruments, singing voices or living sounds, but many of which make use of other newer electronic and computer music programs. In recent times he has been using pre-recorded samples of sounds of the ANS synthesizer, processed by modern computer programs, sometimes sounding unaltered, while at other times greatly transformed. Many of his pieces are written on certain literary, artistic or theatrical plots, thereby incorporating pictorial and theatrical elements to the music.

Some of Kreichi compositions are made almost entirely of sounds of the ANS synthesizer with only a small amount of added sounds. A most noteworthy composition of this category is “ANSiana,” composed entirely of sonorities of the ANS synthesizer. The first version of the piece was written in 2000, while the second version was completed in 2014. In the latter version the samples of sounds of the ANS synthesizer are transformed in such a masterful manner, that they are virtually unrecognizable, creating a most varied assortment of sonorities, resembling both those of the most advanced computer music programs, as well as pre-recorded sounds of percussion or non-musical objects in the manner of musique concrete. Other works composed almost entirely of sounds of the ANS synthesizer include the Triptych “Ocean” (with a small amount of added voices of dolphins and drums), “The Heads” (a work inspired by the painting “Eleven Heads” of Russian artist Pavel Filonov), “The Birth of the Vertical” (with added tremolo sounds on string instruments) and his two compositions inspired by Mikhail Bulgakov’s novel “The Master and Margarita,” namely, “Yeshua and Pilate” (with added recordings of human voices) and “The Bad Apartment” (with added recordings of string instruments and also of joint improvisations with composer Nemtin and Artyemyev at the Scriabin Museum in the 1960s). Three compositions were written for pre-recorded ANS sounds and live performer on the theremin – “Immersion,”

“Contemplation” and “Confession.” The latter piece also has a version with pre-recorded vocalization instead of the part for the live theremin player. In other works sounds of the ANS synthesizer are used on an equal proportion with other sounds. The latter include “Rorshakh” (with added sounds of musique concrete recordings) and “The Four Seasons” (with recordings from sounds of nature). Some pieces by Kreichi do not employ the ANS synthesizer at all. They are: “Voices and Movements,” which consist entirely of musique concrete sounds, “Ellipsiada,” a work for a home-made instrument called the ovaloid, and “Music for Wood and Metal,” consisting of the sounds of these two components.

Since the late 1980s and early 1990s many composers of the younger generations have come to compose music on the ANS synthesizer, attended by Stanislav Kreichi – first in the basement of the Journalism Department of the Moscow University, then at the Moscow Conservatory’s Electronic Studio and, finally, at the Glinka Museum. Many composers have tried out the synthesizer and written at least one composition for the instrument. Among these, mention must be made of Anatoly Kisselyov, the chairman of the Association of Electronic Music, affiliated with the Moscow Composers’ Union, who wrote his composition “ANSynopsis” with the aid of the synthesizer. Another composer who has written extensively for the ANS synthesizer is Olesya Rostovskaya, who is also an accomplished performer on the theremin.

The ANS synthesizer remains a noteworthy landmark of the legacy of Russian contemporary music, particularly electronic music. Having had an intriguing and dramatic history – having served as virtually the first electronic instrument in the Soviet Union, on which some of the greatest Russian composers of the late 20th century wrote compositions, having been twice been in danger of being virtually destroyed, having been saved just in time by Stanislav Kreichi, and finally having found a permanent home at the Glinka Museum, the instrument remains an important artifact of 20th century Russian music, and an a continued source of inspiration for younger composers. The legacy of electronic music composed for the instrument by the older and younger generations of Russian composers has yet to be discovered and appreciated in full by contemporary music fans around the world.

ЛИТЕРАТУРА

1. Крейчи С. А., Ровнер А. А. АНС продолжает работать // Музыкальная академия. 1999. № 4. С. 191–195.
2. Крейчи С. А. Моя АНСиана // Музыка для синтезатора. 2006. №1. С. 24–29.
3. Крейчи С. А. История синтезатора АНС // А. Н. Скрябин в пространствах культуры XX века / сост. А. С. Скрябин. М.: Композитор, 2000. С. 193–199.
4. Мурзин Е. А. АНС – у истоков электронной музыки.

О природе, закономерностях эстетического восприятия и путях становления электронной музыки и цвета. М.: Композитор, 2008. 340 с.

5. Kreichi S. The ANS Synthesizer. Composing on a Photoelectronic Instrument, 1997. Website of the Theremin Center at the Moscow Conservatory. URL: <http://www.theremin.ru/archive/ans.htm>.

REFERENCES

1. Kreichi S. A., Rovner A. A. ANS prodolzhayet rabotat' [ANS Continues to Work]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 1999, No. 4, pp. 191–195.
2. Kreichi S. A. Moya ANSiana [My ANSiana]. *Muzyka dlya sintezatora* [Music for Synthesizer]. 2006, No.1, pp. 24–29.
3. Kreichi S.A. Istoriya sintezatora ANS [The History of the ANS Synthesizer]. *A. N. Skryabin v prostranstvakh kul'tury XX veka* [Alexander Scriabin in the Dimensions of 20th Century Culture]. Compiler A. S. Scriabin. Moscow: Kompozitor, 2000, pp. 193–199.
4. Murzin E.A. *ANS – u istokov elektronnoy muzyki. O prirode, zakonomernostyakh esteticheskogo vospriyatiya i putyakh stanovleniya elektronnoy muzyki i tsveta* [ANS – at the Sources of Electronic Music. About the Nature, the Natural Laws of Aesthetic Perception and the Paths of Formation of Music of Electronics and Light]. Moscow: Kompozitor, 2008. 340 p.
5. Kreichi Stanislav. *The ANS Synthesizer. Composing on a Photoelectronic Instrument, 1997*. Website of the Theremin Center at the Moscow Conservatory. URL: <http://www.theremin.ru/archive/ans.htm>.

The Music of Alexander Nemtin and Stanislav Kreichi for the ANS Synthesizer

The advent of electronic music in Russia came with the appearance of the ANS synthesizer. It was conceived of by scientist Evgeny Murzin in 1938 and manufactured in 1958. Its name comes from the initials of Alexander Nikolayevich Scriabin. Music is composed on the instrument by the composer scraping off bits of mastic from glass plate and then processing the latter through an electric construction with light. It is possible to create purely sonoristic compositions, and also to fixate exact pitches in the music. In 1959 the ANS synthesizer was placed in the Scriabin Museum in Moscow. A number of young Russian composers came to the Studio to work with the synthesizer, including Nikolai Nikolsky, Piotr Meshchaninov, Andrei Volkonsky, Alexander Nemtin, Stanislav Kreichi, Oleg Buloshkin, Shandor Kallosh, Alfred Schnittke, Edison Denisov, Sofia Gubaidulina and Eduard Artemyev. The Studio was closed in 1975, and the ANS synthesizer was moved to the Moscow University. In 2005 it was transferred to the Moscow Conservatory, and then to the Glinka Museum of Musical Culture. Alexander

Nemtin wrote a number of pieces for the ANS synthesizer, “Tears,” an arrangement of Bach’s Chorale Prelude, “Voice” and the Suite “Forecasts.” Stanislav Kreichi was one of the first composers to write for the ANS synthesizer, and he continues to use the instrument for his compositions up to the present day. His earliest compositions, from the 1960s, are – “Echo of the East,” “Intermezzo” and the music for the film “Cosmos.” In the 1970s and 1980s he wrote music for theatrical productions. Since the 1990s Kreichi has written a whole set of imaginative electronic compositions, most of which utilize the sonorities of the ANS synthesizer, including “ANSiana,” the Triptych “Ocean,” “The Heads,” “The Birth of the Vertical,” “Yeshua and Pilate,” “The Bad Apartment,” “Immersion,” “Contemplation” and “Confession.” The ANS synthesizer remains an important artifact of 20th century Russian music, and a continued source of inspiration for younger composers.

Keywords: ANS synthesizer, electronic music, Russian composers, Alexander Nemtin, Stanislav Kreichi

Музыка Александра Немтина и Станислава Крейчи для синтезатора АНС

Электронная музыка в России родилась вместе с появлением синтезатора АНС. Инструмент задумал учёный Евгений Александрович Мурзин в 1938 году и построил в 1958-м. Назван инструмент в честь Александра Николаевича Скрябина. В ходе сочинения композитор удаляет мастику со стекольной плитки, а затем проводит плитку через электрическую конструкцию со светом. Имеется возможность создания чисто сонористических сочинений, а также звуковысотной музыки. В 1959 году синтезатор АНС был помещён в Музей Скрябина в Москве. Среди композиторов, работавших в электронной студии – Н. Никольский, А. Волконский, А. Немтин, С. Крейчи, О. Булошкин, Ш. Каллош, А. Шнитке, Э. Денисов, С. Губайдулина и Э. Артёмьев. Студия закрылась в 1975 году, а синтезатор был перевезён в Московский университет. В 2005 году АНС переместили в Московскую консерваторию, затем в Музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки. Александр Немтин создал несколько сочинений для синтезатора: «Слёзы»,

«Голос», сюиту «Прогнозы», а также аранжировал Хоральную прелюдию Баха. Станислав Крейчи одним из первых композиторов обратился к синтезатору АНС и продолжает писать для инструмента по сей день. Его первые сочинения 1960-х годов – «Отголосок Востока», «Интермеццо» и музыка для фильма «Космос». В 1970–1980-е годы Крейчи сочинял музыку для театральных постановок. С 1990-х годов он создал целый ряд изобретательных электронных сочинений, в большинстве из которых используется звучание синтезатора АНС. Среди них – «АНСиана», триптих «Океан», «Головы», «Рождение вертикали», «Йешуа и Пилат», «Нехорошая квартира», «Погружение», «Размышление», «Исповедь» и др. Синтезатор АНС остаётся важным артефактом русской музыки XX века и постоянным источником вдохновения для молодых композиторов.

Ключевые слова: синтезатор АНС, электронная музыка, российские композиторы, Александр Немтин, Станислав Крейчи

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.1.18.038-042

Anton Rovner

PhD in Music Composition from Rutgers University (New Jersey, USA), Candidate of Arts (PhD) from the Moscow State Conservatory, faculty member at the Department of Interdisciplinary Specializations for Musicologists
E-mail: antonrovner@mail.ru
Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory
Russian Federation, 125009, Moscow

Ровнер Антон Аркадьевич

Ph.D. (Университет Ратгерс, штат Нью-Джерси, США), кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов
E-mail: antonrovner@mail.ru
Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского
Российская Федерация, 125009, Москва





Е. В. ВЯЗКОВА

Российская академия музыки им. Гнесиных



УДК 781.42

ДИСКУССИОННЫЕ ВОПРОСЫ БАХИАНЫ: «CLAVIERÜBUNG III»

Последнее десятилетие творчества И. С. Баха ознаменовано созданием оригинальнейших многочастных инструментальных произведений, дискуссии вокруг которых не прекращаются до сего времени. Это – «Третья часть Клавирных упражнений», «Гольдберг-вариации», так называемые «Семнадцать лейпцигских хоралов» (а вернее, «Двадцать лейпцигских хоралов», см. об этом: [2]), «Канонические вариации», «Музыкальное приношение», «Шюблеровские хоралы», «Искусство фуги». У каждого из этих сочинений – свои «загадки», но прежде всего, споры возникают в связи с главным вопросом: являются они свободным «собранием» (Sammlung) различных пьес, случайным образом объединённых в данном издании, или циклами, составляющими некое композиционно-драматургическое единство? И если произведения, написанные на одну тему («Гольдберг-вариации», «Канонические вариации», «Музыкальное приношение», «Искусство фуги»), иногда ещё допускаются исследователями в разряд «монотематических» циклов, то остальные обычно относят к свободным «собраниям» (к которым, впрочем, иногда присоединяют «Музыкальное приношение» и «Искусство фуги»).

К исследованию «Clavierübung III» учёные обращались неоднократно. Из наиболее полных работ последнего времени назовём прежде всего монографию Альберта Клемента [11], претендующую на разностороннее рассмотрение произведения («Музыка – текст – теология»); значительный исторический и аналитический раздел представлен в трёхтомной монографии Петера Уильямса об органных сочинениях Баха [17]. Общая характеристика, включающая и наблюдения над структурой, даётся в статьях М. Кубе [12] и Джона Батта [10]. Гипотезу о процессе создания произведения предложил Г. Батлер [9]. На русском языке специальных работ об этом сочинении крайне мало: глава в книге А. Фисейского об истории органа [7], статьи К. Южак [8] и Н. Стариковой [6] о дуэтах, «ответная» статья А. Милки на гипотезу Г. Батлера [3].

Как известно, «Clavierübung III» состоит из 27 пьес, в обрамлении Прелюдии и Фуги находятся 21 хоральная прелюдия¹ и четыре дуэта. По содержанию текстов напевы хоральной части связаны с двумя частями протестантского богослужения – мессой (первые девять хоралов) и Катехизисом (двенадцать

следующих). Хоральные обработки представлены в двух вариантах: «больших» и «малых»².

За исключением А. Фисейского, перечисленные выше авторы считают это произведение свободным «собранием» (Sammlung)³. Результатом такого представления становятся отдельные (и в свободном «наборе») публикации сочинений, их обозначение в каталоге Шмидера номерами, далеко отстоящими друг от друга (BWV 552/1,2 – Прелюдия и фуга; 669–689 – хоральные обработки; 802–805 – дуэты) и, наконец, исследования, рассматривающие их по отдельности, вне связи друг с другом, иногда даже в разных томах (см. кн. П. Уильямса: [17]). Однако и на этой общей почве возникают дискуссии, причину которых Альберт Клемент видит как в том, что «Бах не всегда ясно выражал свои намерения» (об этом ниже), так и в «односторонне-филологических действиях, нетщательном анализе музыки, поверхностных теологических знаниях авторов» [11, S. 3–4].

Исследователи тем не менее замечают определённые закономерности в структуре этого «собрания». Они находят смысловую логику в последовательности хоралов, числовых соответствиях, объясняют их символику.

Ключ к пониманию некоторых закономерностей находят в историческом «поводе» написания данного сочинения: 200-летию посещения Лейпцига Мартином Лютером, произнёсшим торжественную проповедь на праздник св. Троицы в Церкви св. Фомы. Благодаря этим фактам и ассоциациям было определено предназначение хоралов для конкретного момента церковной службы и особая роль «троичности» в этом произведении как символа св. Троицы. Оно и было прежде всего понято исследователями в качестве регулятора структурно-тематических отношений в «собрании»⁴. Оставался один шаг, чтобы признать его циклом, но, видимо, недостаточность анализа собственно музыкального материала или привычная установка на отдельность пьес не позволила сделать этот шаг.

«Clavierübung III», насколько мне известно, впервые называется «циклической формой» в книге А. В. Фисейского «Орган в истории мировой музыкальной культуры» [7, с. 334]. Сочинение Баха представлено здесь весьма разносторонне.

Определяя «Клавирные упражнения III» в качестве цикла, автор делает основной акцент на

числовой символике, числовых соотношениях (замечены интересные соответствия и пропорции), кратко упоминаются и некоторые интонационные связи (поступенное восходящее движение в диапазоне терции⁵ и поступенное нисходящее движение в пределах квинты), в тональном плане отмечается опора в мажорных обработках на тональности трезвучия *Es dur* и поступенность – в минорных. А. В. Фисейский, известный органист, задаёт «главный вопрос: можно ли говорить о сквозном развитии цикла и целесообразности его публичного исполнения без купюр?» [7, с. 339]. На него может дать исчерпывающий ответ собственно музыкальный анализ произведения (тематизма, формообразования и т. п.). В настоящей статье коснёмся лишь некоторых его сторон, но ответ в общем представляется следующим: можно говорить и о сквозном развитии, и о единстве, превращающем «собрание» в «цикл», и о концертном исполнении этого цикла полностью, и об исполнении его отдельных частей в соответствующий момент церковной службы или в учебном процессе. Однако представление этого сочинения как цикла нуждается в разносторонних доказательствах, тем более, что речь идёт, в сущности, о понимании авторского замысла.

Как показали наши исследования, названные в начале статьи, произведения позднего периода в творчестве Баха являются не только циклами, но циклами *вариационно-полифоническими*. Если определение «полифонический» не требует специальных пояснений, то уточнение «вариационно-» может показаться приемлемым лишь в отношении «монотематических» циклов (с отнесением их к типу «свободных вариаций»). Однако это не так: «вариационным» можно назвать цикл, для которого характерно присутствие вариационных принципов (отличать от понятия «вариационная форма»). Классификацию этих принципов, как известно, предложил В. В. Протопопов, выделивший три их основных типа: 1) вариационность типа *тождества*, предполагающую повторение неизменяемой (или фигурационно украшаемой) мелодии-темы с разными контрапунктами; 2) вариационность типа *«прорастания»* – повторение одинакового по началу материала с разными продолжениями по схеме *ab, ac, ad*; 3) «вариационность, основанную на общности тематических интонаций...» – тип отношений, «известный по форме мотета» [см. 4, с. 21, 31; 5, с. 4–61].

Все эти принципы так или иначе присутствуют в «Клавирных упражнениях». Наблюдаются они как в формообразовании отдельных частей⁶, так и в форме крупного плана – цикла в целом.

А. Клемент ошибался, когда писал, что Бах не всегда очевидно раскрывает свои намерения (см. выше). Как раз наоборот: поражает манера композитора «подсказывать», «предсказывать», «объяснять» происходящее и предстоящее. Внимательно анализи-

руя сочинение, нельзя не заметить эту удивительную «направленность на слушателя»! Рассмотрим лишь некоторые примеры.

Открывает цикл торжественная Прелюдия. Уже первый четырёхтакт одной мельчайшей деталью «предсказывает» значение вариационности: начальная тирата повторяется в ритмическом варианте. Её квинтовый поступенно заполненный диапазон окажется своего рода лейтмотивом цикла.

Пример № 1

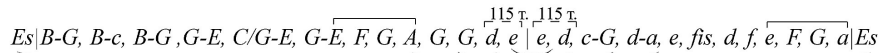


Символично в Прелюдии и «количество материала» (выражение С. И. Танеева): *три* темы исследователи конкретизируют связью с персонами св. Троицы⁷. Последовательность их развития организуется по схеме:

A	B	A ¹	C	A ²	B ¹	C ¹	A ³
32 т.	18 т.	21 т.	28 т.	13 т.	18 т.	45 т.	31½ т.

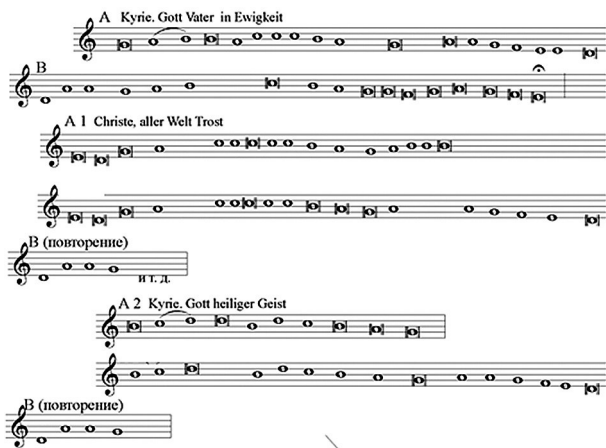
Здесь очевидно рондообразное чередование отделов (пропущен рефрен между B¹ и C¹) и варьирование каждого «материала» при повторении (A, A¹, A², A³; B, B¹; C, C¹). Вариации складываются и в крупном плане формы: ABAC / ABCA (изменение последовательности «AC» на «CA» намечает принцип «прорастания»). Перестановка и соответствие первого и последнего «A» по протяжённости способствует образованию обрамления, предсказывающего подобное оформление всего цикла (принцип «отражения части в целом» и наоборот). Изменениями повторяемого на расстоянии материала⁸ Бах будто призывает обратить внимание на процессуальность развития, его устремленность «вперёд».

Тональный план в циклических произведениях Баха – одно из важнейших средств организации их целостности. Намеченная в Прелюдии рондообразность разворачивается здесь именно в нём: в обрамлении Прелюдии и Фуги, написанных в тональности *Es dur* (она не встречается в качестве тональности одной из внутренних частей цикла) находится последовательность частей, в тональном порядке которых роль рефрена на себя берёт *G dur*. Сначала она появляется в результате тональной модуляции в конце первой и третьей обработок («Kyrie, Gott Vater» и «Kyrie, Gott heiliger Geist» – *B-dur* → *G-dur*), затем становится тональностью самостоятельных частей, регулярно появляющейся «через одну» (*G, C, G, F, G, A, G, d*), вливается далее в систему симметричных отношений вокруг *d e | e d*⁹ и дальше «пропускается» (как и рефрен в Прелюдии), возникшая в третьем дуэте лишь как «воспоминание»¹⁰.



«Предсказанные» Прелюдией различного рода проявления вариационного принципа продолжают уже в первом «блоке» хоральных обработок. Как известно, здесь используется материал григорианского песнопения X века «Kyrie, fons bonitatis». Для мелодики старинных источников характерна удивительно рациональная структура, опирающаяся на логику распределения в напеве повторяемых и варьируемых мотивов. В данном напеве таким общим интонационным материалом оказываются восходящее поступенное движение в диапазоне терции, нисходящее – в диапазонах кварты и квинты. Общая форма его может быть определена как куплетно-вариационная, схема которой выглядит так: А-В, А¹-В, А²-В (разделы А варьируются, В повторяются без изменений – см. пример № 2¹⁾). Однако показательно, что и «припев В» интонационно близок А, отличаясь лишь ярким начальным мотивом (восходящим скачком на квинту) и смещением устоя на е в конце. Кстати, важная для будущего деталь: начальные мотивы всех этих разделов – разные (хотя в последнем А² поступенно заполненная восходящая терция и смотрится несколько «репризно», она звучит на терцию выше).

Пример № 2



Бах распределяет когда-то единый напев между тремя частями, не разбивая его внесением «малых» (manualiter) обработок вслед за «большими» (как это будет с хорами из Катехизиса). Вводя и «малые» тоже группой из трёх обработок, он музыкально подчеркнёт и единство исходного напева, и его символическую идею.

Удивителен выбор Бахом следующих далее хоралов, складывающихся логично и с теологически-содержательной, и с интонационно-тематической точки зрения. Все они связаны общим интонационным материалом и между собой, и с начальным Kyrie – Christe – Kyrie настолько, что последующие напевы

представляются его вариантами, новыми комбинациями входивших в него интонационных оборотов. (По В. В. Протопопову, это будет третий тип проявления принципа вариационности). Родство напевов можно проследить подробнее по воспроизведению их в отечественном издании цикла [1, с. XII–XV].

Наряду со сходными типами поступенных мелодических образований очевидны связи более «индивидуализированных» фигур: см. некоторые из них в примере № 3 (квинтовые «возгласы», начинающие напевы в примере № 3 в порождены начальной интонацией раздела В в Kyrie – см. пример № 2).

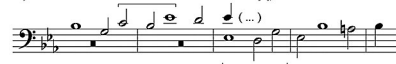
Пример № 3



Особенно активным оказывается мотив «с квартой», впервые заявивший о себе в начале раздела А¹ мессы (см. пример № 2) – «зерно» темы будущей монументальной заключительной фуги (пример № 4 а). Этот оборот присутствует во всех напевах, избранных Бахом для «блока» Катехизиса, кроме последнего («Jesus Christus, unser Heiland»), сначала в ракоходном, затем в обращении и в прямом видах (см. пример № 4 б). В цикле Бах усиливает его сквозное присутствие, вставляя этот мотив и в те обработки, которые в первоисточниках его не имели («Allein Gott» и «Jesus Christus»). Особенно показательны следующие два случая. В теме фуги третьей вариации «Allein Gott», несколько необычной по мелодическому рисунку, прочитывается... ракоходный вариант темы заключительной фуги – лишь без последнего звука (в приводимой форме тонального ответа она точна даже в тоновом отношении – см. пример № 4 в). В «большой» хоральной обработке «Aus tiefer Not» (пример № 4 г) тема заключительной фуги цитируется полностью, «предсказывая» её появление в заключении цикла.

Пример № 4

а) тема заключительной фуги



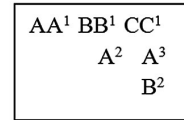
Последний пример позволяет коснуться ещё одного дискуссионного исследования [9]. Г. Батлер, «реконструируя» историю создания Бахом этого произведения, полагает, что оно имело несколько версий «законченного вида». В первую входили 15 пьес («большие» и «малые» обработки в «мессе» и шесть «больших» обработок напевов из Катехизиса); следующий вариант – те же плюс «малые» обработки Катехизиса, Прелюдия и Фуга; в последнюю версию были внесены дуэты¹².

К настоящему времени ещё никто не опроверг отмеченной Ф. Шпиттой закономерности баховского творчества: он приступал к записи «после того, как данное произведение сначала было основательным и всесторонним образом внутренне отделано» [14, S. 180]. А значит, последовательное цитирование темы заключительной фуги или её элементов в хоральных обработках свидетельствует о намерении композитора внести фугу с такой темой в цикл: ни о каком первоначальном собрании из названных пятнадцати пьес речи быть не может¹³.

С заключительной фугой связана ещё одна гипотеза Батлера. Учёный полагает, что она написана как ответ на вызов И. Маттезона, прозвучавший на страницах его трактата «Совершенный капельмейстер», вышедшего из печати в июне 1739 года¹⁴. (Баховские «Клавирные упражнения III» поступили в продажу к концу сентября того же года). В тексте Маттезона говорилось об изобретении им нового типа фуги – двойной на три темы – и предлагалось Баху сочинить нечто в этом роде. Г. Батлер и А. Милка видят в фуге из «Clavierübung III» такой «ответ»¹⁵.

На наш взгляд, если Бах и был осведомлён о «предложении» Маттезона, то его фуга оказалась совсем иной. Её обычно относят к типу «тройных фуг без контрапунктирования всех тем», отмечая следующие структурные фазы: экспозиция первой темы, затем второй, их контрапунктирование; экспозиция третьей темы, её контрапунктирование с первой. Однако процесс формообразования здесь оказывается связанным с принадлежностью этой фуги циклу, главную особенность которого составляет разнообразно представленная вариационность. Покажем, как это влияет на структуру фуги. Первая тема имеет две фазы развития: экспозицию и стреттную вариацию. Вторая и третья темы тоже имеют два раздела: отдельную экспозицию и вариацию, в которой к ним присоединяется первая тема¹⁶. «Сквозное» развитие первой темы вариационно: в моменты последующего контрапунктирования со второй и третьей темами она появляется в несколько ином виде (варьируется). Логично было бы предложить такую же «судьбу» и второй теме. Бах так и делает: варьирование начинается сразу после её экспозиции и продолжается не только в момент контрапунктирования с первой темой, но и в третьей части фуги. Здесь Бах варьирует её столь основательно (она теперь движется не

восьмыми, а шестнадцатыми), что аналитики обычно не замечают её присутствия¹⁷. Схема фуги в соответствии с процессами, в ней происходящими, должна выглядеть следующим образом¹⁸:



Дискуссионной проблемой остаётся присутствие в этом цикле дуэтов. До их появления цикл в целом выглядит как «тема» (Kyrie–Christe–Kyrie) и цепь «свободных» вариаций, в которых постепенно завершается развитие её интонаций. Дуэты-фуги на темы, не связанные с литургическим текстом, кажутся новым (а некоторым исследователям – чуждым) явлением. На самом же деле Бах с их помощью объясняет: *стержнем драматургии цикла «Clavierübung III» является фуга*¹⁹. Оригинально – рассредоточенно, будто зарождаясь – начавшая свою «историю» в Прелюдии, она далее предстаёт сначала как «слой» (или «план»), контрапунктирующий с *santus firmus*'ом, причём уже в первой тройке «больших» хоралов «Kyrie» показана логика постепенного усложнения: от «простой» (однотемной) фуги – к контрафуге²⁰. Затем «внезапно» (а это уже «подсказка») – следующий за «большими» блок «малых» хоралов оказывается «настоящими» фугами, причём начинает его сразу *двойная фуга*, логично следуя после предшествующей ей контрафуги в третьем «Kyrie». Бах таким образом будто обращается к «любителям и знатокам» органного искусства (такие адресаты указаны на титульном листе издания): «Обратите внимание на фугу, господа!» И далее сквозной «сюжет» фуги стремительно раскручивается: стреттные, с каноническими секвенциями, двойные, тройные фуги, двойные контрафуги, фуги «со свободным голосом», в котором тоже развивается тенденция «ad fugam» («к фуге») ²¹. Таким образом, дуэты – отнюдь не чуждое явление в цикле: они, с одной стороны, являются продолжением линии «малых» хоральных обработок-фуг, с другой, – в них фуга «освобождается» от прямой тематической зависимости от хоралов, и с этого момента начинается уже открытое восхождение к заключительной Фуге, венчающей цикл и самоё «идею фуги». Представим на мгновение, что дуэтов в цикле нет. Сколь неожиданно и отстранённо звучит при этом заключительная фуга, становящаяся лишь формальной частью обрамления. Хотя в моменты мощного контрапунктирования тем, проведения главной в разных голосах возникает в памяти воспоминание о «былом величии» *c.f.*-идеи, подготовленная, усиленная предшествующими ей фугами-дуэтами заключительная фуга становится венцом в продвижении главной идеи, единого процесса целеустремленного развития.



Думается, что при исполнении «Clavierübung III» органистом, представляющим его в виде цикла или в виде собрания отдельных пьес, получатся два совершенно разных произведения... Именно первый вари-

ант, на наш взгляд, правильный. Впрочем – попытки приблизиться к пониманию подлинного баховского замысла в дальнейшем ещё будут продолжены исследователями.

PRИМЕЧАНИЯ

¹ Так названы они на титульном листе оригинального издания. В литературе для их обозначения используются разные наименования: «хоралы» (Choräle – при этом имеются в виду не сами напевы, а развивающие их композиции в целом), «хоральные прелюдии» (Choralvorspiele), «хоральные обработки» (Choralbearbeitung).

² А. Клемент предлагает для них более точные обозначения – «Pedaliter» и «Manualiter-Bearbeitungen», указывающие на использование педали или только клавиатур [11, S. 338].

³ Проблемам цикличности у Баха посвящена также статья Р. Стефана, в которой говорится о «Clavierübung III» именно как о «собрании», а не о цикле [15, S. 47]. Тот же вывод делает М. Шиффнер: для него камнем преткновения стали дуэты. Он назвал их «группой в себе», напомнив при этом, что А. Швейцер считал вхождение дуэтов в «Clavierübung» случайным [13, S. 81].

⁴ Как отмечает Дж. Батт, прослеживание роли числа «3» в «Clavierübung III» стало «общим местом» в трудах исследователей [10, S. 915]: число «27» рассматривается как произведение трёх символических «троек» (3x3x3); исследователи отмечают также соответствие этого числа 27-ми частям Нового Завета, при этом 4 дуэта соотносят с четырьмя Евангелиями. Число 21 (количество хоралов) даёт «тройку» и в результате сложения образующих его цифр, и как результат умножения 3x7; то же число скрыто в общем количестве тактов цикла (1956=1+9+5+6=21=3). Действует оно и в титуле («Dritter Theil der Clavier Übung...»), и в общей организации композиции: три тематических материала – в обрамляющих цикл прелюдии и фуге; в первых же хоралах «Мессы» за тремя «большими» хоралами «Kyrie, ...», «Christe, ...», «Kyrie, ...» следуют их варианты – три «малых» на тот же текст, а затем три хорала «Allein Gott in der Höh' sei Ehr'» («Gloria»). В части, связанной с Катехизисом, «тройки» складываются из пар, образованных «большим» и «малым» хоралами, развивающими один напев. Первую группу из трёх пар Бах показывает обрамлением в виде канонов на *c. f.* в «больших» хоралах, вторую – обрамлением в виде проведения *c. f.* в педали (указано в титуле), в центре этих групп оказывается хорал «in organo pleno».

⁵ Это движение интерпретируется автором как звуковой символ Святой Троицы [7, с. 338].

⁶ Вариационность в форме проявляется различным образом. Это может быть, например, двухчастная форма (A A¹), как в первом хорале «Allein Gott...»; вариации могут образовывать соседние разделы, второй из которых повторяет первый в вертикально-подвижном контрапункте (как во втором хорале «Allein Gott...»); их создаёт в фуге группировка проведений, объединённых видом изложения темы (например, после основного вида следуют несколько проведений в обращении, потом в ракоходном варианте – как в «большой» обработке «Jesus Christus unser Heiland»).

⁷ Исследователи персонифицируют материал, связывая А – с Богом-Отцом, В – с Богом-Сыном, С – с Богом-Святым Духом (см. например: [11, S. 22; 10, S. 915] и др.).

⁸ Ср., например, отделы C и C¹ – это «рассредоточенная» фуга с оригинальным элементом симметрии в тональном развитии: *c moll* → *Es dur* // *Es dur* → *c moll* (схема дана без деталей).

⁹ Соответствие их подчёркивается ещё и одинаковым количеством тактов *d e=e d=115* тактов.

¹⁰ В таблице дефис обозначает переход в новую тональность в конце хорала.

¹¹ В примере № 2 напев записан таким образом, чтобы общие интонации оказались друг под другом.

¹² А. Клемент [11, S. 340] и М. Кубе [12, S. 586], не вдаваясь в анализ, считают его «реконструкцию» недостаточно аргументированной. А. Милка, в целом соглашаясь с гипотезой, корректирует её отдельные моменты. В частности, он считает, что внесение заключительной фуги состоялось в последней версии сборника [3].

¹³ Неубедительными оказываются также доводы Батлера, связывающие процесс сочинения с процессом гравировки при подготовке произведения к изданию.

¹⁴ Эту гипотезу принимает А. Милка, предлагая дополнительные рассуждения по этому поводу [3].

¹⁵ Подробнее об этом см.: [9; 3].

¹⁶ В данной фуге Бах различными способами превращает первую – поначалу главную – тему в «присоединяемую»: она варьируется, «подчиняясь» новым метрическим условиям, вступает второй по времени в момент контрапунктирования и со второй, и с третьей темами. Лишь в конце, изложенная стреттно, она возвращает и усиливает свою первоначальную значимость.

¹⁷ А. Милка полагает: чтобы «ответить» Маттезону, в окончательном виде фуги Бах отказался от двух возможных проведений второй темы в т. 113–115 (автор реконструирует «прежний» вариант), существенно преобразовав оставшееся [3, с. 123]. Однако, на наш взгляд, стадии в сквозном процессе изменения второй темы Бах показывает достаточно отчётливо: ср. т. 37–38 и 47–52, 54–57, 59–62; оригинально использовано ритмическое варьирование – ср. мелодически одинаковые фрагменты темы у альты в т. 77 и 105; ср. также две комбинации соединения трёх тем в т. 93–94 и 113–115. Последнее её проведение – лишь очередная ступень в этом процессе.

¹⁸ Связи с Прелюдией устанавливают не только трёхтемность и вариационность фуги, но и рондообразность: появление первой темы в роли «рефрена», её варьирование при этом – тот же принцип наблюдался в Прелюдии.

¹⁹ Этот цикл можно назвать своего рода «первым томом» «Искусства фуги».

²⁰ Так называются фуги с ответом в обращении, в которых далее последуют сложные взаимоотношения вариантов, создающие *тенденцию*, намечающую ступень, ведущую к двойной фуге.

²¹ В «большом» хорале «Wir glauben» образуется некая линейная фуга с соответствующим тональным планом проведений темы (*d moll*: T, D, F dur, C dur, S, T).

ЛИТЕРАТУРА

1. Бах И. С. Клавирные упражнения III // Полн. собр. произведений для органа. М.: Рус. муз. изд-во, 2007. Т. 4. 128 с.
2. Вязкова Е. В. Дискуссионные вопросы бахианы: «Семнадцать хоралов» и «Канонические вариации» // Проблемы музыкальной науки. 2012. № 1 (10). С. 109–114.
3. Милка А. П. Приложение // Бах И. С. Полн. собр. произведений для органа. М., 2007. Т. 4. С. 116–126.
4. Протопопов В. В. История полифонии. Западноевропейская классика. М.: Музыка, 1965. 615 с.
5. Протопопов В. В. Вариационные процессы в музыкальной форме. М.: Музыка, 1967. 150 с.
6. Старикова Н. Четыре дуэта из III части Clavier Übung И. С. Баха // Баховский семинар: статьи и доклады молодых музыковедов. Петрозаводск, 1996. С. 32–39.
7. Фисейский А. В. Орган в истории мировой музыкальной культуры (III век до н. э. – 1800 г.). М.: РАМ им. Гнесиных, 2009. 544 с.
8. Южак К. И. Дуэты из Clavier-Übung III: единство в многообразии // Opera musicologica: науч. журнал СПб. консерватории. 2009. № 1. С. 83–100.
9. Butler G. Bach's Clavier-Übung III: the making of a print; with a companion study of the canonic variations on "Vom Himmel hoch", BWV 769. Durham & London. Duke Univ. Press, 1990. 139 p.
10. Butt J. Clavier Übung III. Bachs Klavier und Orgelwerke. Das Handbuch. Hrsg. von Siegbert Rampe. Laaber, 2008. Teilband 2. S. 906–929.
11. Clement A. Der dritte Teil der Clavierübung von Johann Sebastian Bach – Musik, Text, Theologie. Middelburg, 1999. 450 S.
12. Kube M. Choralgebundene Orgelwerke. Der III. Teil der Klavierübung // Bach Handbuch. Hrsg. Konrad Küster. Kassel 1999. S. 586–594.
13. Schiffner M. Werk – Sammlung – Zyklus: Bachs Clavierübung III // Bericht über die wissenschaftliche Konferenz zum VI Internationalen Bachfest der DDR, Leipzig, 1989 (Beiträge zur Bachforschung 9/10, Leipzig 1991, S. 77–84).
14. Spitta Ph. Johann Sebastian Bach. Bd. 2. Leipzig, 1880. 1014 S.
15. Stephan R. J.S. Bach und das Problem des musikalischen Zyklus // Bach Jahrbuch 59 (1973), S. 39–52.
16. Tessmer M. Dritter Teil der Klavierübung. Kritischer Bericht // NBA IV/4. Kassel u. a. 1974. 62 S.
17. Williams Peter F. Johann Sebastian Bachs Orgelwerke. Bd. 2. Schott. Mainz-London-u.a., 1998. 476 S.

REFERENCES

1. Bakh I. S. Klavirnye uprazhneniya III [Bach J. S. Part III of Keyboard Practice]. *Polnoe sobranie proizvedeniy dlya organa* [Complete Works for Organ]. Vol. 4. Moscow: Russkoe muzykal'noe izdatel'stvo, 2007. 128 p.
2. Vyazkova E. V. Diskussionnye voprosy bakhiana: "Semnadsat' khoralov" i "Kanonicheskie variatsii" [Debatable Issues in Bachiana: "Seventeen Chorales" and "Canonic Variations"]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2012, No. 1 (10), pp. 109–114.
3. Milka A. P. Prilozhenie [Application]. *Bach J. S. Polnoe sobranie proizvedeniy dlya organa* [Complete Works for Organ]. Vol. 4. Moscow, 2007, pp. 116–126.
4. Protopopov V. V. *Istoriya polifonii. Zapadnoevropeyskaya klassika* [History of Polyphony. Western European Classics]. Moscow: Muzyka Press, 1965. 615 p.
5. Protopopov V. V. *Variatsionnye protsessy v muzykal'noy forme* [The Processes of Variation in Musical Form]. Moscow: Muzyka Press, 1967. 150 p.
6. Starikova N. Chetyre dueta iz III chasti Clavier Übung I. S. Bakha [Four Duets from Part III of Bach's Clavier-Übung]. *Bakhovskiy seminar: stat'i i doklady molodykh muzykovedov* [Bach Seminar Papers and Presentations by Young Musicologists]. Petrozavodsk, 1996, pp. 32–39.
7. Fiseyskiy A. V. *Organ v istorii mirovoy muzykal'noy kul'tury (III vek do n. e. – 1800 g.)* [The Organ in the History of World Music (III century BC – 1800)]. Moscow: Gnesins' Russian Academy of Music, 2009. 544 c.
8. Yuzhak K. I. Duety iz Clavier-Übung III: edinstvo v mnogoobrazii [Duets from the Klavierübung, Part III: Unity in Diversity]. *Opera musicologica: nauch. zhurnal SPb. konservatorii* [Opera Musicologica: Scholarly Journal of the St. Petersburg Conservatory]. 2009, No. 1, 2009, pp. 83–100.
9. Butler G. *Bach's Clavier-Übung III: the making of a print; with a companion study of the canonic variations on "Vom Himmel hoch", BWV 769*. Durham & London. Duke Univ. Press, 1990. 139 p.
10. Butt J. Clavier Übung III. Bachs Klavier und Orgelwerke. *Das Handbuch*. Hrsg. von Siegbert Rampe. Laaber, 2008. Teilband 2. S. 906–929.
11. Clement A. *Der dritte Teil der Clavierübung von Johann Sebastian Bach – Musik, Text, Theologie*. Middelburg, 1999. 450 S.
12. Kube M. Choralgebundene Orgelwerke. Der III. Teil der Klavierübung. *Bach Handbuch*. Hrsg. Konrad Küster. Kassel 1999. S. 586–594.
13. Schiffner M. Werk – Sammlung – Zyklus: Bachs Clavierübung III. *Bericht über die wissenschaftliche Konferenz zum VI Internationalen Bachfest der DDR*, Leipzig, 1989 (Beiträge zur Bachforschung 9/10, Leipzig 1991, S. 77–84).
14. Spitta Ph. *Johann Sebastian Bach*. Bd. 2. Leipzig, 1880. 1014 S.
15. Stephan R. J. S. Bach und das Problem des musikalischen Zyklus. *Bach Jahrbuch* 59 (1973), S. 39–52.
16. Tessmer M. Dritter Teil der Klavierübung. Kritischer Bericht. *NBA IV/4*. Kassel u. a. 1974. 62 S.
17. Williams Peter F. *Johann Sebastian Bachs Orgelwerke*. Bd. 2. Schott. Mainz-London-u.a., 1998. 476 S.



Дискуссионные вопросы бахианы: «Clavierübung III»

Статья посвящена одному из поздних сочинений И. С. Баха – «Третьей части Клавирных упражнений» («Clavierübung III»). Главный вопрос дискуссий – является это произведение циклом или «свободным собранием разнообразных пьес». Большинство исследователей считают его «собранием» (Sammlung). Однако подробный музыковедческий анализ даёт противоположный ответ. Части этого цикла оказываются связанными тематически, объединёнными общими (вариационными) принципами развития, чётким (рондообразным) оказывается тональный план, определённое целеустремлённое движение получают особенности формы. Драматургическим стержнем цикла оказывается фуга. Она присутствует как контрапунктирующий «пласт» и в «больших» обработках с проведением хора в *cantus firmus*-голосе, и более открыто – в «малых» обработках, исполняемых только на клавиату-

рах. Последний этап развития в цикле – дуэты и заключительная фуга. Введение дуэтов часто представляется исследователям непонятным и даже ошибочным шагом композитора. Осмысление сквозной роли фуги объясняет роль этих изобретательных фуг-дуэтов: они готовят заключительный апофеоз «главной идеи» цикла – тройную оригинальнейшую фугу. Автор предлагает новое объяснение особенностей её структуры, учитывающее сквозную роль вариационности в этом цикле. Предложенные в статье выводы и наблюдения могут иметь значение и для музыковедения, и для исполнительской практики.

Ключевые слова: И. С. Бах, «Clavierübung III», полифонический цикл, вариационный принцип музыкальной формы, фуга

Debatable Issues In Bachiana: “Clavierübung III”

The article is one of J. S. Bach's last works, “Part III of Klavier Practice” (“Clavierübung III”). The main issue of the debates is whether this composition forms a cycle or a “free collection of various pieces.” Most researchers consider it a “collection” (Sammlung). However, a thorough musicological analysis will result in an opposite answer. The movements of this cycle turn out to be connected thematically, united by common (variational) principles of development, the tonal plan turns out to be concise (similar to that of a rondo), and the peculiar features of the form acquire concrete, purposeful motion. The dramaturgical core of the cycle is formed by the fugue. It is present as a contrapuntal “stratum,” in “large” elaborations with chorales in the *cantus firmus* voice, as well as more openly – in the “small elaborations,” performed only on keyboard instruments. The final

stage of development in the cycle is presented by the duets and the conclusive fugue. The introduction of the duets is perceived by researchers as an uncanny and even a fallacious step of the composer. An understanding of the pivotal role of the fugue elucidates the role of these inventive fugues-duets: they prepare the conclusive apotheosis of the cycle's “main idea” – the most original triple fugue. The author offers a new explanation for the peculiarities of its structure, one which considers the through role of variation in this cycle. The conclusions and observations offered in this article may carry great significance both for musicology and for performance practice.

Keywords: J.S. Bach, “Clavierübung III”, contrapuntal cycle, variational principle of musical form, fugue

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.1.18.043-049

Вязкова Елена Васильевна

доктор искусствоведения,
профессор кафедры аналитического музыкознания
E-mail: geomusik@yandex.ru

Российская академия музыки имени Гнесиных
Российская Федерация, 121069 Москва

Elena V. Vyazkova

Doctor of Arts,
Professor at the Department of Analytical Musicology
E-mail: geomusik@yandex.ru

Russian Gnesins' Academy of Music
Russian Federation, 121069 Moscow





Н. Ю. ЖОССАН

Уфимская государственная академия искусств
им. Загира Исмагилова



УДК 784.5

ПРЕТВОРЕНИЕ ЖАНРА ПЛАЧА В РУССКОЙ ХОРОВОЙ МУЗЫКЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX–XXI ВЕКОВ

Русские женские плачи – необыкновенное явление.

Они не только изъявление чувств, они – осмысление совершившегося.

Д. Лихачёв. Книга беспокойств

Жанру плача принадлежит особое место в творчестве русских композиторов XX века. Он привлекает внимание авторов, прежде всего, своей «пределённостью» эмоционального накала, созвучной эпохе XX века, отмеченной социальными потрясениями, двумя мировыми войнами и экологическими катаклизмами.

Цель настоящей статьи – выявить особенности претворения жанра плача в русской хоровой музыке второй половины XX–XXI веков в контексте некоторых стилевых тенденций.

Приоритетность плача в творчестве современных композиторов корреспондирует с исключительностью его положения в русском фольклоре. Амбивалентность жанра обусловлена сочетанием в нём общезначимого и глубоко личного. Тесно связанный с народной жизнью, обрядами, он становится выражением горестных, трагических переживаний. Раскрывая диалектику индивидуального и массового в жанре, В. Гусев называет причитания «едва ли не самым “субъективным жанром” фольклора» (цит. по: [4, с. 154]).

Семантическая многослойность плача возникает благодаря межджанровым связям, выявляющим его лиро-эпическую жанровую природу. На близость причитаний эпическим жанрам и песне обращают внимание Б. Ефименкова [1], И. Земцовский [3], Л. Иванова [4]. «Плач более экспрессивен, чем песня, – отмечает Л. Иванова, – ... вместе с тем плачи, переходя в ритуальный обряд, обретают объективную обобщающую силу, превращаясь в выражение идеи (идеи смерти и жизни в представлении народа)» [4, с. 138].

Амбивалентность жанра плача делает возможным многообразие путей его преломления в современном композиторском творчестве. В качестве ведущих выделим две тенденции: *воссоздание* фольклорного жанра *как целостной структуры* с сохранением основных типологических признаков; *преломление жанра через его отдельные компоненты* в авторском тематизме, нередко в синтезе с другими жанрами.

При воссоздании фольклорного музыкально-поэтического жанра композиторская интерпретация

строится на основе сохранения его главных типологических признаков: мелодико-интонационных, ладовых, метроритмических, а также особенностей соотношения слова и мелодии, принципов формообразования. Подобный подход, когда «жанровое содержание» (А. Сохор) первоисточника и его авторская трактовка совпадают, обеспечивает и сохранение присущей плачу функциональности: как погребального оплакивания («Родники» Б. Гибалина, «Сказание о бабе Катерине и сыне её Георгии» В. Рубина) или свадебного причитания («Свадебные песни» Ю. Буцко, «Русская свадьба» И. Ельчевой).

Претворение фольклорного жанра в профессиональной музыке сопряжено с подчинением первоисточника в той или иной степени авторской концепции. Создавая художественный образ, композитор может оставаться в рамках фольклорной поэтики или же, напротив, выйти за её пределы, что влечёт за собой *смысловое расширение жанрового инварианта*, имеется в виду тенденция усложнения и психологизации фольклорной образности, обозначившаяся в сочинениях 1960-х годов и получившая развитие в последующие десятилетия.

Подобный подход наблюдается в камерной кантате «Воинские причитания» В. Рябова. В композиторском прочтении моножанровых вербальных текстов возникают сложные эмоциональные краски – от остро экспрессивного всплеска чувств до смирения и отрешённости.

Различные интонационно-жанровые сферы сосуществуют в кантате, обнаруживая разного рода контрасты или вступая в синтез. В «Причяти первой» ведущая роль принадлежит собственно плачевой, сконцентрированной в партии солистки, интонационную основу которой составляет нисходящая терцовая попевка со свободным речевым ритмом. Близость к народной манере исполнения плачей усиливают переходы от вокального интонирования к говору в конце строк, словообрывы и постепенно повышающийся тесситурный уровень при остинатных проведений.

Другая сфера представлена хоровыми псалмодическими речитативами, аккордовый склад которых вызывает ассоциации с культовыми песнопениями. Логика развития направлена от диалогичности плача и псалмодирования, образующей контраст сопоставления, к их взаимопроникновению в кульминации. Восходящее движение жёстких



кварто-секундовых вертикалей приводит к экспрессивным возгласам, основанным на ритмически заостренной начальной терцовой попевке. Переход от пения к крику в сочетании с напряжённой динамикой *fff* воспринимается как предельно аффектированное выражение эмоций.

Единовременный контраст причитания и песенности на основе одного и того же вербального текста обнаруживается в № 8 («Причеть (под песню)»). Собственно причитание развёртывается в партии солистки, представляющей собой импровизационное речевое интонирование (композитор обращается к выразительным возможностям народного голоса). В свою очередь, контрастирующий песенный пласт представлен в партии хора. Плавность мелодической линии, в основе которой лежит нисходящая терцовая попевка, небольшой диапазон, «покачивающийся» ритм в размере 6/8 обнаруживают черты колыбельной.

Таким образом, полифония фольклорно-жанровых пластов приводит здесь к возникновению единовременного контраста полярных образно-эмоциональных сфер: предельно экспрессивного выражения чувств и тихого умиротворения. Такое «прочтение» поэтического первоисточника выводит его за рамки фольклорной поэтики, где действует закон «хронологической несовместимости» (В. Пропп), означающий «несовместимость нескольких действий одновременно в разных местах» [6, с. 92]. Композитор же объединяет семантически противоположные фольклорные жанры, приобретающие символическое значение Смерти (плач) и Рождения новой жизни (колыбельная). В подобном совмещении проступает синтез ритуальной традиции растительного мифа об умирании и воскресении природы и христианской идеи бессмертия Души.

Бинарная оппозиция жанров плача и колыбельной также лежит в основе Концерта-действия Г. Седельникова «Солдат мой, солдатик», где циклическая композиция сочинения образуется на основе контраста сопоставления двух частей – скорбно-экспрессивной («Плачи») и просветлённо-сдержанной («Колыбельные»). Жанр плача интерпретируется в остро современном контексте сверхмногоголосия: музыкальная ткань формируется из шестидесяти самостоятельных партий, оstinатно повторяющих плачевую попевку. Микрополифония в сочетании со свободно-алеаторическим движением голосов приводит к напряжённым сонорно-кластерным звучаниям. Возникает аналогия с народной традицией, которую В. Щуров определяет как одну из форм «народной алеаторики» [7, с. 50], имея в виду одновременное причитание несколькими участниками обряда, при котором происходит хаотичное сочетание вокальных линий.

Синтез плача с другими народно-песенными жанрами служит отражением тенденции драматизации фольклорных первоисточников. При этом автор, как правило, использует только вербальные тексты. Музыкальный ряд строится на сочетании элементов

подчёркнуто контрастных жанров: лирической песни и плача («Свадебные песни» и «Господин Великий Новгород» Ю. Буцко, «Лебёдушка» В. Салманова, «Четыре русские песни» С. Слонимского), частушки и плача («Вечерок» Ю. Буцко), песни, танца, плача и джазовых ритмоформул («Сокровенны разговоры» Н. Сидельникова). В музыкальной интерпретации вербального текста в хоре «Уж вы, горы мои», являющемся кульминацией кантаты «Сокровенны разговоры» Н. Сидельникова, при изначальном синтезе черт песни и плача в процессе развития всё отчётливее проступают признаки плача. В репризе осуществляется жанровая модуляция в сферу плача, затем жанровый сдвиг в сторону танца-пляса¹. Подобное насыщение внутренними контрастами, внезапное переключение жанровых средств, не свойственные фольклорным образцам, дают импульс к рождению глубокого и сложного образа. В результате происходит *остранение* (В. Шкловский) текста оригинала.

Проникновение плача в сакральное пространство является новой тенденцией претворения жанра в хоровой музыке, возникающей в конце 80-х–90-е годы XX века. Если в творчестве композиторов неофольклорного направления (60–70-е годы) наблюдается стремление к усложнению и психологизации фольклорно-жанрового первоисточника, что нередко приводит к его *переосмыслению* или *деформации* (нередко с чертами гротеска), то в контексте духовной музыки автор, напротив, стремится *сохранить* первозаданную семантику фольклорного прообраза. В сакральном пространстве фольклорный первоисточник выступает как *знак национального*, выполняя «функцию символа русской скорби» (Е. Назайкинский).

В отличие от неофольклорных сочинений, где жанровый синтез нередко возникает на основе подчёркнуто контрастных жанров, *не соприкасающихся* друг с другом в народной жизни (например, танец и плач), в контексте духовной музыки он осуществляется благодаря объединению жанров или жанровых признаков, *взаимодействующих* в фольклорной практике. Так в номере «Сон Богородицы» из «Русских страстей» А. Ларина синтезируются черты былинного сказа и причета, что обусловлено спецификой поэтического текста – духовного стиха из Голубиной книги, который «сложен по одноимённому апокрифу и содержит свойственную народным плачам заговорную формулу, выполняющую магическую функцию оберега» [5, с. 52].

Привлечение фольклорного тембра в сакральное пространство – ещё одна характерная особенность современных духовно-концертных жанров². «Плач Богородицы» (№ 12) из «Русских страстей» А. Ларина, исполняемый народным голосом, усиливает национальную характерность образа Богородицы. Этот номер является кульминацией оратории, здесь сливаются воедино представления о Богородице как Матери небесной и Матери земной. Единовременный

контраст индивидуального и общего, глубоко личного, эмоционального и сдержанно отрешённого достигается благодаря полифонии жанровых пластов: плач Богородицы сочетается с одновременно звучащим у хора песнопением страстной седмицы Великого поста «Днесь висит на древе».

Интерпретация духовного стиха как плача в Концерте-действе «Покаяние» (в конце № 3) В. Калистратова также коррелирует со спецификой первоисточника – покаянного стиха с ярко выраженной исповедальной окраской, в котором объединяются черты языческого и христианского миропонимания. Обряд исповеди земле становится молитвой к Богородице: «...Мать Сыра Земля – мать всех людей смиренно передает свое заступничество Матери небесной – пресвятой Богородице...» [5, с. 55]. Аутентичная манера исполнения плача, воссоздающая особую звуковую атмосферу народно-песенной экмелики, в сочетании с сонорно-алеаторическим хоровым фоном придаёт наряжённую экспрессивность общему звучанию.

Опосредованный характер преломления плача через его жанрово репрезентирующие компоненты в авторском тематизме раскрывается при интерпретации *нефольклорных* вербальных текстов духовного содержания («Стихи покаянные» А. Шнитке, «Духовный концерт» Н. Сидельникова, «Аввакум» К. Волкова, «Боярыня Морозова» Р. Щедрина).

Примечательно, что одно и то же сочинение – «О трех исповедниках слово плачевное»³ протопопа Аввакума [8] – привлекло внимание К. Волкова (хоровая мистерия «Аввакум») и Р. Щедрина (хоровая опера «Боярыня Морозова»). Жанровая амбивалентность «Слова», синтезирующего черты сказания и народного причитания, проступает в сочетании повествовательности, описательности и открытой эмоциональности. Однако именно причитание, сконцентрированное в заключительном разделе первоисточника, получило индивидуально-авторское музыкальное истолкование в финалах обоих сочинений.

Волков подвергает привлекаемый вербальный текст незначительным сокращениям, создавая на его основе развёрнутую хоровую сцену «Плач Аввакума» (№ 14), насыщенную внутренними контрастами. Синтез черт знаменного распева и народной песенности определяет специфику композиторской интерпретации словесного первоисточника. Опора на древнерусское многоголосие ощутима в хоровой фактуре, где сначала воссоздаётся строчное двухголосие, перерастающее затем в троестрочие с характерным разделением голосов на *путь* (соло Аввакума), *верх* (тенора) и *низ* (басы). Вместе с тем состоящая из восходящих большой секунды и малой септимы лейтмотивация в партиях Аввакума и теноров, явно не соответствующая стилистике знаменного распева, привносит в общее звучание открытую эмоциональность, свойственную песенно-романсным жанрам.

В отличие от мистерии Волкова, в эпилоге оперы Щедрина литературный первоисточник подвергается существенному сжатию. Представляется интересным сравнить работу с вербальным текстом Волкова и Щедрина в аспекте выбора сегментов для создания либретто собственных сочинений⁴:

... звезда утренняя, зело рано воссияющая! Увы, увы, чада мои прелюбезные! Увы, други мои сердечные! Кто подобен вам на сем свете, разве в будущем святии ангели! Увы, светы мои, кому уподоблю вас? Подобни есте магниту каменю, влекущу к естеству влекуему всяко железное. Тако же и вы своим страданием влекуще всяку душу железную в древнее православие. Исше трава, и цвет ея отпаде, глагол же Господень пребывает вовеки. Увы мне, увы мне, печаль и радость моя, всажденная три каменя в небо церковное и на поднебесной блестящая! Аще тела ваша и обесчещена, но душа ваша в лоне Авраама, и Исаака, и Иякова.

Увы мне, осиротевшему! Оставивши мя чада зверям на снадение! Молите милостивого Бога, да и меня не лишит части избранных своих! Увы, детоньки, скончавшиеся в преисподних земли! Яко Давыд вопию о Сауле царе: «Горы Гельвульские, проливающие кровьлюбимых моих, да не снидет на вас дождь, ниже изльется роса небесная, ниже воспоеет на вас птица воздушная, яко пожерли тела моих возлюбленных!» Увы, светы мои, зерна пшеничная, зашедшия под землю, яко в весну прозябшия, на воскресение светло усрящу вас! Кто даст главе моей воду и источник слез да плачу друзей моих?

Увы, увы, чада моя! Никто же смеет испросити у никониян безбожных тела ваша блаженная, бездушна, мертва, уязвенна, поношными стреляема, паче же в рогожи оберченна! Увы, увы, птенцы мои, вижу ваша уста безгласна! Целую вы, к себе приложивши, плачущие и обლობяющие! Не терплю, чада, бездушных вас видети, очи ваши угаснувшия в дольних земли⁵, их же прежде зрех, яко красны добротою сияюща, ныне же очи ваши смежены и устне недвижимы.

Оле, чудо! О преславное! Ужаснися небо, и да подвижатся основания земли: се убо три юницы непорочные в мертвых вменяются и в бесчестном худом гробе полагаются, им же весь мир не точен бысть. Соберитесь, рустии сынове, соберитесь девы и матери, рыдайте горце и плачьте со мною вкупе друзей моих соборным плачем и воскликнем ко Господу: «Милостив буди нам, Господи! Приими от нас отшедших к тебе сих души раб своих, пожерших тела их псами колитвенными⁶. Милостив буди нам, Господи! в недрах Авраама, и Исаака, и Иякова! И учини духи их, идеже присещает свет лица твоего! Видя виждь, Владыко, смерти их нужные и напрасные и безгодные! Воздаждь врагам нашим по делам их и по лукавству начинания их! С пророком вопию: «Воздаждь воздаяние их им, разориши их, и не созиждеш их!» Благословен буди, во веки! Аминь [8].

Структурная организация образного строя в приведённом фрагменте базируется на особых приёмах, свойственных причитаниям, что обнаруживается в анафорических повторах горестных возгласов «Увы мне!...», способствующих нагнетанию эмоционального напряжения, риторических вопросах, специфических сравнениях и эпитетах («звезда утренняя»; «светы мои, зерна пшеничная, зашедшия под землю, яко в весну прозябшия»), уменьшительной и ласкательной лексике («детоньки»; «чада мои прелюбезные»).



Волков акцентирует своё внимание именно на тех на сегментах литературного текста, где доминанта эмоциональных переживаний раскрывается в экспрессии плача. Развёртывание музыкальной ткани хора происходит по нарастающей, подводя к кульминации – призыву «соберитесь девы и матери, рыдайте горце и плачьте со мною...» и вызыванию к Богу с многократным повтором «Господи!» на высшей точке мелодического диапазона (ц. 7). Голоса собираются в моноритмичную вертикаль, что в сочетании с акцентированным проведением нисходящей секундовой интонации, настойчивым вращением в диапазоне уменьшённой кварты и яркой динамикой вызывает ассоциации с напряжённой эмоциональной атмосферой плача.

Щедрин сохраняет лишь *несколько ключевых фраз* первоисточника, которые подвергаются изменению с целью прояснения смысла для современного слушателя. Вербальный ряд партии хора – композиторская интерполяция, стилизованная в духе «Слова» – полифункционален, в нём сочетаются собственно сюжетно-событийное начало и комментарий происходящего. Словесный текст хоровой партии звучит одновременно с фразами из первоисточника у Аввакума.

Сокращая текст первоисточника, композитор нивелирует его эмоционально-экспрессивный накал. Вводимая композитором интерполяция «Упокой души их, Господи» *переосмысливает плач в молитву*.

Музыкальное воплощение эпилога – полифония жанровых пластов, образуемая сочетанием партий Аввакума, хора и оркестра. Мелодика партии Аввакума строится на синтезе трёх типов жанровости, таких как песенность, ламентозность, молитвенность, репрезентантами которых соответственно становятся распевность, плавность мелодической линии; общая нисходящая направленность и интонация нисходящей секунды в контексте ритмоформулы сарабанды; псалмодирование.

Синтез черт хоральности и колокольности формирует музыкальный ряд партии хора. Мягко диссонирующие аккордовые вертикали (секундо-квинтовые, секундо-квартовые, трёхзвучные кластеры) у теноров и женских голосов вызывают ассоциации с колокольными звучаниями, доносящимися издали и «растворяющимися» в пространстве. В молитвенных речитациях Аввакума на фоне хоровой «колокольности» и реальных церковных колоколов, в сферах тихих звучаний проступает устремлённость к духовным глубинам.

«В определённые периоды исторического развития нации причитания из поэзии частной могут превратиться и превращаются в поэзию высокого гражданского напряжения», – отмечает В. Гусев (цит. по: [4, с. 80]). Широка образно-эмоционального диапазона индивидуально-авторского преломления жанра плача становится характерной особенностью современной русской хоровой музыки.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В поэтическом тексте момент оплакивания погибшего казака родственниками строится на основе приёма «ступенчатого сужения образов» (С. Лазутин). В трёх парах сравнений раскрываются переживания близких погибшего. Глубина горя матери сравнивается с полноводной рекой, сестры – с ручьём. Недолговечность чувств молодой жены ассоциируется с росой, которая тотчас же исчезнет, как только появится солнце. Этот специфический поэтический приём получает своеобразное музыкально-жанровое претворение. При проведении последней строки текста «А жена-то плачет...» происходит гротескное «снижение» образа, достигаемое неожиданным переводом жанровых средств из сферы плача в явно плясовую, усиленную джазовыми ритмоформулами.

² Об этом см.: [2, с. 79–80].

³ «Слово плачевное» посвящено памяти умерших в 1675 г. в боровской земляной тюрьме боярыни Феодосьи Морозовой, княгини Евдокии Урусовой, жены дворянской Марии Даниловой и написано, очевидно, в первой половине 1676 г. под непосредственным впечатлением известия об их смерти. «Слово плачевное» имеется в единственном списке в сборнике конца XVII–начала XVIII в. (ГИМ, Музейское собр., № 3003, с. 121–134).

⁴ В изложенном ниже фрагменте «Слова» курсивом выделен текст, вошедший в мистерию Волкова, подчёркнутые фразы составили словесную основу эпилога оперы Щедрина.

⁵ То есть пропастях.

⁶ Приблудными.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ефименкова Б. Б. Севернорусская причеть: Междуречье Сухоны и Юга и верховья Кокшеньги (Вологод. обл.). М.: Сов. композитор, 1980. 392 с.
2. Жоссан Н. Ю. Пути претворения фольклорных жанров в русской духовной музыке конца XX века // Проблемы музыкальной науки. 2010. № 2 (7). С. 77–80.
3. Земцовский И. И. Фольклор и композитор: теоретические этюды. Л.: Сов. композитор, 1977. 176 с.
4. Иванова Л. П. Фольклоризм в русской музыке XX века. Астрахань: Изд-во Астрахан. гос. тех. ун-та, 2004. 224 с.
5. Медведева М. В. Духовные стихи русского народа. М:

- Московский государственный фольклорный центр «Русская песня»; Всероссийское музыкальное общество, 1998. 55 с.
6. Пропп В. Я. Фольклор и действительность. М.: Наука, 1989. 233 с.
7. Щуров В. М. Жанры русского музыкального фольклора: учебное пособие для музыкальных вузов и училищ. В 2 ч. Ч. 1: История, бытование, музыкально-поэтические особенности. М.: Музыка, 2007. 400 с.
8. О трех исповедницах слово плачевное протопопа Аввакума. URL: <http://feb-web.ru/feb/avvakum/texts/jag/jag.-295-htm>.

REFERENCES

1. Efimenkova B. B. *Severnorusskaya prichet': Mezhdurech'ye Sukhony i Yuga i verkhov'ya Kokshen'gi (Vologod. obl.)* [The Northern Russian Prichet: The Region Between Two Rivers of Sukhona and the South and the upper Kokshenga (the Vologda Region)]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1980. 392 p.
2. Zhossan N. Yu. Puti pretvoreniya fol'klornykh zhanrov v russkoy dukhovnoy muzyke kontsa XX veka [The Paths of Implementation of Folk Music Genres into Russian Sacred Music of the End of the 20th Century]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2010, No. 2 (7), pp. 77–80.
3. Zemtsovskiy I. I. *Fol'klor i kompozitor: teoreticheskie etyudy* [Folk Music and the Composer: Theoretical Essays]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1977. 176 p.
4. Ivanova L. P. *Fol'klorizm v russkoy muzyke XX veka* [The Folklorist Trend in 20th Century Russian Music]. Astrakhan: Izdatel'stvo Astrakhanskogo gos. tekhnicheskogo un-ta [Astrakhan State Technical University], 2004. 224 p.
5. Medvedeva M. V. *Dukhovnye stikhi russkogo naroda* [Sacred Poetry of the Russian People]. Moscow: Moskovskiy gos. fol'klornyy tsentr "Russkaya pesnya"; Vserossiyskoe muzykal'noe obshchestvo [Moscow State Folk Music Center "Russian Song"; Russian Musical Society], 1998. 55 p.
6. Propp V. Ya. *Fol'klor i deystvitel'nost'* [Folklore and Reality]. Moscow: Nauka Press, 1989. 233 p.
7. Shchurov V. M. *Zhanry russkogo muzykal'nogo fol'klora: uchebnoe posobie dlya muzykal'nykh vuzov i uchilishch: v 2-h ch. Ch. 1: Istoriya, bytovanie, muzykal'no-poyeticheskie osobennosti* [Genres of the Russian Musical Folklore: a Tutorial Manual for Music Schools and Colleges. In 2 Parts. Part 1: History, Existence, Musical and Poetic Features]. Moscow: Muzyka Press, 2007. 400 p.
8. *O trekh ispovednitsakh slovo plachevnoe protopopa Avvakuma* [About the Three Confessors the Deplorable Word of Archpriest Avvakum]. URL: <http://feb-web.ru/feb/avvakum/texts/jag/jag.-295-htm>.

**Претворение жанра плача в русской хоровой музыке
второй половины XX–XXI веков**

Статья посвящена анализу особенностей претворения жанра плача в русской хоровой музыке в контексте некоторых стилистических тенденций второй половины XX века. Автор выделяет два ведущих принципа: воссоздание фольклорного жанра как целостной структуры с сохранением основных типологических признаков; преломление жанра через его отдельные компоненты путём синтеза с другими жанрами. Особенности подхода к фольклорному материалу раскрываются в русле неофольклорного направления и контексте духовной музыки. Неофольклорные сочинения 1960–1970-х годов демонстрируют

стремление к усложнению и психологизации фольклорно-жанрового первоисточника, что нередко приводит к его переосмыслению или деформации. Противоположная тенденция – к сохранению первоначальной семантики фольклорного прообраза – доминирует в духовной музыке, поскольку в сакральном пространстве фольклорный первоисточник выступает как знак национального.

Ключевые слова: плач, неофольклорное направление, духовная музыка, жанровый синтез, полифония фольклорно-жанровых пластов

**The Implementation of the Genre of the Lamentation into Russian Choral Music
of the Second Half of the 20th and the 21st Centuries**

The article is devoted to analyzing the peculiarities of implementing the genre of the lamentation into Russian choral music in the context of certain stylistic tendencies of the second half of the 20th century. The author highlights two chief principles: recreating of the folk genre as an integral structure with preservation of the basic typological features: reinterpretation of the genre through its separate components by means of synthesis with other genres. The peculiarities of the approach toward folk music material are disclosed in the current of the neo-folkloristic trend and in the context of sacred music. The neo-folkloristic

musical compositions from the 1960s and 1970s demonstrate the aspiration towards complication and psychologization of the folk music genre source, which often brings it towards reevaluation and deformation. The opposite tendency – of preserving the original semantics of the folk music pre-image – predominates in sacred music, since in the sacred space the folk musical original source manifests itself as a sign of the national element.

Keywords: lamentation, neo-folkloristic trend, sacred music, synthesis of genres, polyphony of strata of folk music genres

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.1.18.050-054

Жоссан Наталья Юрьевна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры теории музыки

E-mail: zhossan_nu@mail.ru

Уфимская государственная академия искусств
им. Загира Исмагилова

Российская Федерация, 450008 Уфа

Natalia Yu. Zhossan

Candidate of Arts,
Associate Professor at the Music Theory Department

E-mail: zhossan_nu@mail.ru

Ufa State Zagir Ismagilov Academy for the Arts
Russian Federation, 450008 Ufa



Е. В. БЕЛАШ

Ростовская государственная консерватория
им. С. В. Рахманинова

УДК 786.2

ФОРТЕПИАННАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ РУССКОГО СКЕРЦО: ЕВРОПЕЙСКИЕ ИСТОКИ И НАЦИОНАЛЬНАЯ СПЕЦИФИКА

В данной статье внимание направлено на такую составляющую понятия «русское фортепианное скерцо», как «фортепианное». Специфика инструмента накладывает отпечаток на форму и стиль музыкального произведения, влияя даже на жанровые «матрицы». Фортепианное скерцо отличается от оркестрового или скрипичного, в результате чего под общим именем жанра образуются подвиды с собственными функциональными и семантико-композиционными признаками. Подвид фортепианного скерцо формировался исторически вместе с *образом фортепиано* (термин Л. Гаккеля [3]). Под данным понятием подразумевается специфика тембра и техники инструмента, выступающая как неотъемлемая часть стилистического комплекса произведения, созданного композитором и репрезентируемого для слушателя исполнителем.

Инструменты, с одной стороны, отчуждены от человека и являются частью «второй», рукотворной природы. С другой стороны, они «оживают», становятся частью стиля творческой личности в реальном звучании музыки, созданной композитором по определённым моделям исполнительской культуры, характерной для того или иного инструмента в ту или иную эпоху или период.

Формула *инструмент = произведению*, по Е. Назайкинскому, вовсе не метафорична. Об этом писал ещё Б. Асафьев, исследуя процессы музыкальной формы в её историческом бытии: «Совсем не парадоксальным было бы утверждение, что форма – такое же средство обнаружения или выявления социального бытия музыки, как инструмент (недаром же в образовании форм прослеживается влияние инструментария эпохи их возникновения) ... То, что инструмент осязаем, а формы – не осязаемы, дела не меняет» [2, с. 23].

Жанровая форма скерцо возникала исторически под воздействием бурно развивающегося концертующего стиля барокко, где виртуозное исполнительство не только высоко ценилось, но и становилось автономной музыкальной профессией. Чтобы исполнить быструю блестящую пьесу, каким является скерцо, необходимо было владеть техникой игры и художественным видением своего инструмента, то есть быть исполнителем-виртуозом. Понятие *виртуоз*, закреплённое ещё в эстетике и поэтике музыки ба-

роко, является актуальным и для последующих эпох развития музыкального мышления.

Иоганн Кунау – один из первых «клавирных» композиторов, создатель цикла программных библейских сонат, в ряду которых – «Битва Давида с Голиафом», – ранний прообраз программного фортепианного скерцо с «экзистенциальной» темой, даёт следующее определение слова «виртуоз», которое может считаться классическим. Позволим, в силу этого, привести данную характеристику в развёрнутом виде: «По существу, слово “виртуоз” имеет смысл моральный и даже государственный; оно означает, что человек, заслуживший это звание, благороден и обладает большим умом и знаниями в своей области ... Виртуоз – это музыкант, который в совершенстве овладел своим искусством и может доставить удовольствие любым ушам, являясь законченным мастером ... он должен знать теорию, т. е. основы и все законы музыки, уметь разумно и убедительно вести спор и одновременно знакомить слушателей с различными правилами искусства, ибо если он несведущ в этих вопросах, как бы он хорошо ни играл и ни пел, он окажется на той же ступени, как птица, которая хорошо умеет петь только свою песенку. Виртуоз обязан также в совершенстве владеть практической стороной музицирования. Музыка – это прежде всего исполнение, а как может слушатель получить наслаждение, если музыкант не способен показать свое искусство в действии, заставляя инструмент звучать и петь? Музыкант, не являющийся исполнителем, – это то же, что немой оратор» (цит. по: [5, с. 148]).

Подобное отношение к виртуозности в высшей мере характерно и для русских композиторов, многие из которых были прекрасными пианистами. Жанры технически сложной виртуозной музыки для фортепиано, к которым относится и скерцо, складывались в процессе трёхстороннего порядка: 1) совершенствования инструмента; 2) развития исполнительских школ; 3) освоения композиторами инструмента как «орудия» их собственного музыкального мышления. В этом отношении характерно высказывание Р. Шумана – одного из великих фортепианных композиторов, на которого ориентировались и русские авторы, по поводу слова играть. Р. Шуман вкладывает в уста Эвсебия знаменательную фразу: «Слово “играть” –

очень хорошее, так как игра на инструменте должна быть тем же, что и игра с ним. Кто не играет с инструментом, тот не играет на нём» [8, с. 83].

«Игра» здесь мыслится в качестве видового стилистического понятия, которое относится как к композиторскому творчеству (композитор «играет с инструментом»), так и к исполнительству (исполнитель «играет на инструменте»). Единство этих составляющих «игры» определяет сущность фортепианного стиля и его стилистических модификаций в творчестве представителей конкретных национальных школ, в частности, русской.

Сочетание «образа фортепиано» и «образа произведения», для него созданного, фиксируется в обобщённой формулировке, предложенной Е. Назайкинским по поводу диады инструмент – произведение (точнее, инструмент = произведение). Автор отмечает, что произведение процессуально, динамично и выступает как *Syntagma musicum*, развёртываясь во времени, реализуя «...только те свойства и таланты инструмента, которые отвечают индивидуально неповторимому композиторскому замыслу...» [7, с. 89]. Инструмент, напротив, – «...скорее *Paradigma musicum*», организующая «...потенциальное музыкальное пространство всех собранных вместе возможностей инструмента, существующих как бы вне времени или, точнее, вне художественно организованного времени» [там же, с. 90].

Инструменты, в частности, фортепиано, выступая в качестве парадигм музыки, обобщают в себе два основных качества звуковых характеристик – тембр как «тело» музыки и фактуру как «пространственную конфигурацию» этого «тела». Эти качества инструмента особенно наглядно реализуются с позиций музыканта-исполнителя, который, ориентируясь на свой инструмент, учитывает и написанное для него «авторское» произведение, и собственную точку зрения на этот опус (композиторское творение). В последнем отражена специфика обобщённого и индивидуального (стиль инструмента в контексте стиля композитора, на которые накладывается стиль исполнителя).

Русская фортепианная школа использует обе стороны инструмента – как его специфику, отражённую в реально-беспедальном (ударном) звучании, так и универсализм в виде иллюзорно-педального (голосового певческого или оркестрово-ансамблевого) звучания (термины Л. Гаккеля [3]). Реально-беспедальные эффекты в таком моторном жанре, как скерцо, будут превалировать, а общая «театральная» контрастность, присущая этому жанру, неизбежно приведёт и к использованию «пения» на инструменте, выступающего в диалоге с «ударностью».

Освоение фортепиано в России совпадает по времени с аналогичными процессами в западноевропейской музыке. Как отмечает А. Алексеев, идея соединения многоголосия «в руках» одного исполни-

теля-солиста является актуальной для периода конца XVIII – начала XIX вв., когда фортепиано «... становится излюбленным концертным инструментом», а также широко используется «... в домашнем быту и для обучения музыке» [1, с. 112].

Это объясняет и интерес к фортепиано русских композиторов, профессиональное воспитание которых было неизбежно связанным с этим инструментом. Вся фортепианная музыка, начиная от её первых сольных образцов, когда изобретённый Б. Кристофори и усовершенствованный С. Эраром инструмент стал использоваться концертно, развивалось под знаком исполнительско-композиторских стилей. Формировалась эпоха «творящих виртуозов», пришедшая на смену эпохе «играющих творцов» (термины Н. Жайворонок [9]).

Великие достижения «клавирных» композиторов прошлых эпох к середине XIX в. серьёзно переосмысливаются новым поколением уже «фортепианных» исполнителей и композиторов, сочетавших обе профессии в одном лице. Благодаря усовершенствованию *piano forte* Б. Кристофори, к которому С. Эрап в 1821 году присоединил механизм двойной репетиции, а также изобретению демпферной педали ещё ранее А. Бейером (1781) фортепиано стало подлинным универсальным инструментом сольно-концертной практики, отражённой в господствовавшем тогда в Европе стиле *brilliant*.

Единство конструкции, композиторской техники и исполнительства наглядно создавало в образе фортепиано такие возможности, которые обеспечивали его разнообразную тембровость, гармоническую и полифоническую универсальность, что относится и к жанру фортепианного скерцо, вышедшего на тот период из сонатно-симфонического цикла в качестве отдельной концертной пьесы.

Поиск новых «интонаций скерцо» происходит первоначально в XIX столетии в рамках двух господствовавших тогда стилей фортепианной композиции и игры. Условно эти стили можно назвать листовским и шопеновским. Их общей генной основой был виртуозно-блестящий салонно-концертный стиль гуммелевской школы, определявший в первые десятилетия XIX века основное направление в реформации фортепианного искусства. Исполнительско-композиторские преобразования касаются и жанров фортепианной музыки, которые: 1) интерпретируются на основе существующих классических интонационных моделей; 2) синтезируются в разнообразных фантазийно-гибридных формах; 3) фактически «сочиняются». Виртуозный стиль приводит к интенсивному использованию соответствующих жанров, в числе которых вариации, этюды, транскрипции, сонаты-поэмы, характеристические миниатюры, объединённые в цикл, всевозможные рондо, скерцо, фантазии, рапсодии, интермеццо, каприччио и др.



Весь этот жанровый калейдоскоп объединяется на стилистическом уровне, где формируются два основных подхода к образу фортепиано – концертно-симфонический и камерно-игровой. Эти подходы не исключают совмещения в творчестве того или иного фортепианного композитора. Например, в концертно-фортепианном стиле Ф. Листа, мыслившего фортепиано как инструмент-оркестр, Я. Мильштейн выделяет два подстиля (способа) – «аль фреско» и «кolorистического обогащения» [6, с. 11]. В стиле Ф. Шопена, где преобладает камерно-игровое начало, лирическая образность не исключает «прорывов» подлинно симфонического драматизма и пафосности, что особенно характерно для крупных форм – сонат, баллад, скерцо, фантазии. Традиционный жанр скерцо, в его симфонической модификации вошедший в практику симфонического цикла, выделяется из него в качестве самостоятельной жанрово-концертной виртуозной формы сольной фортепианной музыки. При этом скерцо, которое уже у Л. ван Бетховена утратило свою прямую связь с танцевальными прообразами, в виртуозном фортепианном стиле предстаёт как самостоятельная пьеса-картина, имеющая скрытые или явные черты программности, тяготеющая в зависимости от этого либо к концертному этюду (Ф. Лист), либо к фантазии (Ф. Шопен).

Новые интонационно-языковые средства влияют и на композиционную форму русского скерцо. Традиционные конструкции «форм рондо» существенно модифицируются за счёт типично русских национально-музыкальных факторов в виде импровизационности, мелосности (в широком асафьевском смысле), вариационности и вариантности мелодико-попевочного типа, пришедшей в русском стиле на смену разработанности австро-немецкой школы. Вместе с тем, сохраняется многое из установок классической теории музыкальных форм, в частности, традиционная трёхчастность с контрастным трио, характерная для вышедших из «песнепляски» форм менуэта и скерцо в европейской классике.

В области «скерцозного пианизма» русская школа также отличается целым рядом присущих именно ей черт. Как отмечает А. Алексеев, она «развивалась очень быстро» и с 60-х годов XIX столетия «уже вступила в эпоху творческой зрелости» [1, с. 273]. Несмотря на тот факт, что Россия, в отличие от Западной Европы, не обладала своей развитой клавирной культурой, русские композиторы и исполнители имели возможность достаточно быстро узнать и оценить западноевропейскую фортепианную музыку, включившись в её русло на фоне новейших достижений XIX века. В этом отношении особенно характерна деятельность в России Дж. Фильда – англичанина по происхождению, ставшего одним из основоположников русской фортепианной музыки.

Фортепианный стиль мастера оказал влияние на творчество многих русских композиторов, в числе которых был и М. Глинка, бравший у Дж. Фильда частные уроки.

Характерно, что именно Дж. Фильд стоял у истоков стилистики русского фортепианного скерцо. Дж. Фильд написал и фактически первое русское фортепианное скерцо – «Камаринскую», которую А. Алексеев характеризует как «... один из ранних образцов фортепианных сцен в русском народном духе. Размах народного танца автор пытается передать эффектными и трудными скачками в обеих руках одновременно. Блеском фортепианного изложения пьеса превосходит современные ей вариации русских композиторов, но ощущения стихии народной песенности, присущей лучшим из этих циклов, в ней нет» [1, с. 276].

Фортепианное скерцо в русской музыке – явление стилистически, точнее – жанрово-стилистически, неоднородное. Используются различные названия (например, М. П. Мусоргский «Швея»), где слово скерцо может и не фигурировать, а лишь ощущается скерцозность как общий эстетический признак жанра. Фортепианные скерцо русских композиторов отличаются и масштабами, как по внешнему (время звучания), так и по внутреннему признаку (образно-смысловая наполненность формы).

В связи с этим русские фортепианные скерцо можно разделить условно на три жанровые группы: 1) скерцо-миниатюры, чаще всего пьесы из циклов фортепианных пьес (А. С. Аренский «Скерцино» ор. 36 № 14 из цикла «Двадцать четыре характеристические пьесы»); 2) концертные скерцо, занимающие в палитре фортепианных жанров позицию, аналогичную концертным этюдам (П. И. Чайковский – «Русское скерцо» ор. 1 № 1, Ц. А. Кюи «Quasi scherzo»); 3) скерцо-поэмы, приближающиеся к одночастным сонатам-поэмам (А. П. Бородин «Скерцо» *As dur*).

Все эти жанровые «подвиды» фортепианного скерцо имеют особенности фактуры и структуры. В области национального стиля находятся такие признаки, общие для всех русских фортепианных скерцо, как программность, картинность, музыкально-сценическая репрезентативность. Не случайно, по идущей от романтиков традиции (Р. Шуман), русские фортепианные циклы часто называются «сценами из русской жизни». Этим обусловлена специфика национальной стилистики. Возникают «вариации» жанровых и стилевых наклонов (Е. Назайкинский), запечатлённых в конкретном произведении. В данном случае это скерцо, представленное в определённом национально-языковом претворении. Его реализация зависит от интенции творческих личностей, а также от контекста, в котором создавались те или иные фортепианные скерцозные опусы.



ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. М.: Музыка, 1988. 415 с.
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
3. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века: очерки. Изд. 2-е, доп. Л.: Сов. композитор, 1990. 287 с.
4. Дранникова О. О. Об игровой природе скерцо в симфониях XIX в.: историко-культурологический аспект // Проблемы музыкальной науки. 2012. № 1 (10). С. 32–36.
5. Лобанова М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М.: Музыка, 1994. 320 с.
6. Мильштейн Я. И. Ф. Лист. М.: Музыка, 1970. Т. 1. 864 с.
7. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. М.: Музыка, 1988. 254 с.
8. Шуман Р. О музыке и музыкантах. М.: Музыка, 1975. Т. 1. 407 с.
9. Жайворонок Н. Б. Музичне виконавство як феномен музичної культури: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Київ, 2006. 19 с.

REFERENCES

1. Alekseyev A. D. *Istoriya fortepiannogo iskusstva* [The History of the Art of Piano Playing]. Moscow: Muzyka Press, 1988. 415 p.
2. Asaf'ev B. V. *Muzikal'naya forma kak protsess* [Musical Form as a Process]. Leningrad: Muzyka Press, 1971. 376 p.
3. Gakkel' L. E. *Fortepiannaya muzyka XX veka: ocherki* [20th Century Piano Music]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1990. 287 p.
4. Drannikova O. O. Ob igrovoy prirode skertso v simfoniyakh XIX v.: istoriko-kul'turologicheskiy aspekt [On the Play Nature of the Scherzos in the 19th Century Symphonies: The Culturological and Historical Aspects]. *Problemy muzikal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2012, No. 1 (10), pp. 32–36.
5. Lobanova M. N. *Zapadnoevropeyskoe muzikal'noe barokko: problemy estetiki i poetiki* [Western European Baroque Music: Issues of Aesthetics and Poetics]. Moscow: Muzyka Press, 1994. 320 p.
6. Mil'shteyn Ya. I. *F. List* [F. Liszt]. Vol. 1. Moscow: Muzyka Press, 1970. 864 p.
7. Nazaykinskiy E. V. *Zvukovoy mir muzyki* [The Sound World of Music]. Moscow: Muzyka Press, 1988. 254 p.
8. Shuman R. *O muzyke i muzykantakh* [Schumann R. About Music and Musicians]. Vol. 1. Moscow: Muzyka Press, 1975. 407 p.
9. Zhayvoronok N. B. *Muzichne vikonavstvo yak fenomen muzichnoi kul'turi: avtoref. dis. ... kand. mistetstvoznnavstva* [Musical Performance as a Phenomenon of Musical Culture: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Kyiv, 2006. 19 p.

Фортепианная составляющая русского скерцо:
европейские истоки и национальная специфика

Статья посвящена вопросам формирования русского фортепианного скерцо. Скерцо относится к области жанров виртуозного фортепианного искусства, что определяется уже природой понятия «игра». Знаменитое шумановское выражение «игра на инструменте должна быть тем же, что и игра с ним» определяет сущность фортепианного стиля русских композиторов, для которых образ инструмента был неотделим от образа про-

изведения. Русские творцы создают в фортепианном искусстве XIX века свой стиль, который становится одним из ведущих в мировом масштабе. В ряду репрезентантов этого стиля особое место занимает фортепианное скерцо, выступающее и как скерцозность в малых и крупных формах фортепианной музыки.

Ключевые слова: фортепианный стиль, музыкальная фактура, музыкальная форма, русское фортепианное скерцо

The Piano Component of the Russian Scherzo:
The European Sources and the National Specificity

The article is devoted to the formation of the Russian piano scherzo. The Scherzo pertains to the sphere of genres of virtuosic piano art, which is defined by the very nature of the concept of “playing.” Schumann’s famous expression, “playing on the instrument must be the same as playing with it” defines the essence of the piano style of Russian composers, for which the instrument was inseparable from the image of the musical composition. The Russian composers

created in the piano art of the 19th century their own style, which becomes one of the leading ones on the world scale. Among the numerous features of this style, a special position is held by the piano scherzo, also demonstrating the scherzo features in small and large forms of piano compositions.

Keywords: piano style, musical texture, musical form, Russian piano scherzo

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.1.18.055-058

Белаш Елена Викторовна

соискатель кафедры теории музыки и композиции

E-mail: LBelash86@mail.ru

Ростовская государственная консерватория

им. С. В. Рахманинова

Российская Федерация, 344002 Ростов-на Дону

Elena V. Belash

Post-graduate student

at the Music Theory and Composition Department

E-mail: LBelash86@mail.ru

Rostov State S.V. Rachmaninoff Conservatory

Russian Federation, 344002 Rostov-on-Don



А. С. СКРЯБИНА

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

УДК 78.03

К ВОПРОСУ ИНДИВИДУАЛЬНОГО ДЖАЗОВОГО СТИЛЯ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА АМЕРИКАНСКИХ ДЖАЗОВЫХ ПИАНИСТОВ 40–50-х ГОДОВ XX ВЕКА)

Проблема целостного анализа индивидуального стиля в джазовой музыке сложна и многоуровневая. Она включает в себя сразу несколько составляющих – от сугубо музыкальных средств, из которых складывается исполнительская палитра мастера, до немусикальных факторов, таких как особенности психики и физиологии исполнителя, социально-культурная обстановка, в которой происходило становление его личности, внутренние и внешние авторитеты, повлиявшие на формирование творческого метода. Все названные уровни тесно взаимосвязаны; более того, существует взаимосвязь и внутри каждого из них. Так, например, общеизвестные признаки, по которым можно провести анализ музыкального языка, касаются многих его сторон – в их число входят мелодия, гармония, ритм, фразировка, ладовое мышление, специфически джазовые штрихи, фактура и т. д. И зачастую они не поддаются аналитической дифференциации на отдельные составляющие: одно возникает из другого, затем влияет на третье. В совокупности они рожают цельный звуковой образ.

При всём многообразии, законченности и стройности концепций стиля в классическом музыковедении единой теории джазового стиля ещё не существует. Поиск её соответствия с принятыми в искусствоведении представлениями о стиле сталкивается с препятствием. Им служит импровизационная специфика джазового мышления и основополагающая роль главной фигуры (импровизирующего музыканта) – с его индивидуальностью, психофизическими особенностями, содержательной направленностью творчества и свободой выбора средств выражения музыкальной идеи, – которые имеют определяющее значение в изучении стилевых законов в джазовой музыке.

Рассмотрение индивидуальных стилевых особенностей отдельного музыканта необходимо предварить характеристикой исторических и музыкальных процессов, которые превалировали в Америке в 40-х годах XX века.

В истории джаза, как известно, смена стилевых направлений происходила стремительно, с невероятной скоростью. Но если поначалу годов развития джаза протекало относительно плавно, без карди-

нальных и революционных изменений, то начиная с 1940-х стилевые течения стали меняться с бешеной скоростью, в буквальном смысле наступая на пятки друг другу. Не успевали ассимилироваться в умах музыкантов и слушателей одни тенденции, как появлялась личность, привносящая в сложившийся музыкальный язык новые идеи.

Необходимо отметить, что временной промежуток, взятый в рамки нашего исследования (эпоха бибоба) знаменателен тем, что личность музыканта-импровизатора провозглашается здесь едва ли не главной ценностью. Исследователь Б. Гнилов, рассматривая историю джаза, отмечает, что музыка, существовавшая до конца 1930-х годов, «олицетворяет подчёркнутую оптимистичность ... победоносное настроение процветающей страны в звучании больших свинговых оркестров» [1, с. 35]. Но ускоренный ритм экономического и культурного развития, характеризующий материальный прогресс, новейшие достижения науки и техники, стремительное преобразование быта в США сочетались с ростом консерватизма и воинственного индивидуализма. Социальные конфликты внутри страны принимали всё более обострённую форму, что обусловлено различными социальными, расовыми, эстетическими и психологическими причинами.

В музыкальной сфере это отобразилось конфликтом между приверженцами «старого» джаза и последователями новых направлений. Наличие двух систем, руководствующихся разными эстетическими принципами, было связано с изменением содержательных ориентиров: в 40-е годы был намечен путь выхода джаза за пределы лёгкой музыки. Музыканты, создававшие новую музыку, имели уже другое мировоззрение, будучи опылёнными социальной средой, их окружавшей. Новое поколение было радикально настроено против положения афроамериканцев в обществе и социальной функции джаза как таковой. Объединённые общей идейной направленностью, они начали создавать музыку, значительно отличающуюся от прежде звучавшей на сценических площадках. Это резко изменило социальное положение джаза и, соответственно, джазмана.

Развитие джазового искусства и появление новых направлений строится по принципу реакции на

предыдущее, изжившее себя (с точки зрения нового художника) течение. В эпоху бибоба такая реакция была вызвана, с одной стороны, тотальной коммерциализацией и заштампованностью джаза свинговой эпохи, с другой, – возможностью самоутверждения афроамериканского художника в условиях известного расового неравенства.

Непосредственными создателями стиля бибоб считаются трубач Диззи Гиллеспи и саксофонист Чарли Паркер. Внесённые ими новшества коснулись практически всех сторон музыкального языка – мелодии, ритмической организации, фразировки, гармонии, фактуры и темпа.

Мелодические линии бибоба не имели никакого сходства с теми, которые звучали в предыдущих периодах развития джазовой музыки. Боповые мелодии можно охарактеризовать как дискретные. В отличие от континуальных линий, выстраиваемых в импровизациях представителями традиционного джаза и эры свинга, музыканты-боперы деформировали мелодию, она «нервозна, а местами даже депрессивна» [2, с. 317]. Исследователь Ю. Кинус указывает, что деформация мелодической линии «в первую очередь касается расширения звуковой системы в сторону хроматизации, что нашло отражение в тональной основе и, отчасти, в гармонической обусловленности мелодики» [там же].

Изменения в области гармонии связаны с её расширением и усложнением. Большинство джазовых стандартов, созданных ранее 1940-х годов и уже ставших к тому времени классикой, если и отличались ярким мелодизмом, то далеко не всегда выделялись гармоническими изысками. В основном все они построены на часто используемом в джазовой музыке гармоническом обороте II – V – I. Боперы усложнили этот и другие стандартные обороты внедрением побочных септ-, нон-, терцдецим- и ундецимаккордов, а также широким использованием альтерации некоторых ступеней аккорда. Таким образом, гармония бибоба изобиловала диссонансами.

Немаловажным фактором также явилась «ломка всего ритмического образа предшествующей джазовой музыки, что проявляется в изменении ритмической организации мелодики, в степени устойчивости её ритмического ряда, в ином способе фразировки» [2, с. 317]. Исполнитель на ударной установке теперь расставлял акценты в зависимости от того, как выстраивалась мелодическая линия солистом. Соответственно, игра на барабанной установке теперь приравнивалась к игре на мелодических инструментах. Также барабанщик подчёркивал не первую и третью долю такта, как это делали музыканты более раннего джаза, а вторую и четвёртую – такое явление получило название офф-бит, то есть выделение слабых долей такта.

Телониус Монк, Бад Пауэлл и Ленни Тристано – пианисты и композиторы, каждый из которых

внёс свой неповторимый и индивидуальный вклад в дальнейшие повороты хода событий истории джаза. В творчестве именно этих трёх музыкантов ярче всего проявилось преломление индивидуального начала в рамках принятого звукового идеала и константных критериев эпохи бибоба.

Бад Пауэлл явился, пожалуй, единственным пианистом, который полностью относил себя к последователям традиций бибоба. Его манеру можно назвать наиболее «хрестоматийным» вариантом воплощения канонических основ стиля бибоб. С одной стороны, на нём сказывалось влияние истинных боперов Паркера и Гиллеспи, с другой, в его игре отражались некоторые принципы, заложенные Монком, который никогда до конца не ассоциировал себя с бибобом.

Известно, что Пауэлл вырос в музыкальной семье и играть на инструменте начал уже с шести лет. Довольно быстро освоив азы фортепианного мастерства, к десяти годам он уже блестяще исполнял многие произведения Баха, Бетховена, Шопена и Листа. Но, получив определённую долю классического музыкального образования, в пятнадцать лет он бросил школу и начал играть в нью-йоркском клубе «Minton», где познакомился с Паркером, Гиллеспи, Монком и другими музыкантами-экспериментаторами.

Импровизации Пауэлла построены в основном из одноголосных мелодических линий в правой руке. Зачастую Пауэлл имитировал или модифицировал фразы, сыгранные на саксофоне Чарли Паркером. Они выстраиваются из быстрых пассажей с ломаной фразировкой. Известно, что большинство боповых композиций исполнялись в быстрых темпах, исключаящих напевность звучания. Обладая уникальной технической оснащённостью, Пауэлл успевал в запредельном темпе вместить группу из шестнадцатых длительностей, сгруппированных по пять, шесть, иногда семь нот под одним ребром, разбавляя пассажи триольными восьмыми, а также более мелкими длительностями в одну единицу времени.

К сожалению, сценической судьбе Бада Пауэлла не суждено было продлиться долгое время. В середине сороковых проявились первые серьёзные признаки его психического расстройства. Он страдал от приступов тяжелой депрессии, и психиатры установили, что депрессия стала лишь побочным эффектом шизофрении. Начиная с 1946 года, он неоднократно лежал в соответствующих клиниках, где в качестве метода лечения врачи применяли шоковую терапию.

Пианист продолжал регулярно выступать в нью-йоркских клубах и сделал ещё ряд записей, в дальнейшем оказавших большое влияние на многих музыкантов. Однако с середины 50-х годов Пауэлл всё реже стал появляться на сцене, а сде-



ланные им записи отличались небрежностью и механичностью. Его последний концерт состоялся в 1964 году в Карнеги-Холл. Состояние здоровья не позволило ему доиграть пьесу до конца, он ушёл со сцены.

Телониус Монк – один из самых странных и непостижимых героев джазовой эпопеи XX столетия. К его эксцентричности публика, критика и владельцы джазовых заведений привыкали долго. На сцене он появлялся в различных экстравагантных головных уборах, привезённых из разных стран им и его коллегами, пил чёрный крепкий кофе, а на рояле стояла пепельница, полная окурков. Монк часто вставал в то время, когда солировал другой музыкант, и начинал танцевать или кружиться. Самобытность проявлялась не только во внешнем виде и поведении, но и в импровизациях.

Формально Монк считается одним из революционеров бибоба. На самом деле же этот музыкант всегда стоял несколько в стороне от нового стиля, был своего рода авангардистом. Да и сам он никогда не считал себя бопером. Он творил вместе с его непосредственными создателями, но всегда стремился выйти за его рамки. Известный теоретик и историк джаза Леонард Фезер выразился по этому поводу так: «Монк имеет почти патологическую антипатию к использованию нужных звуков в ожидаемый момент» (цит. по: [7, с. 102]). При первом прослушивании создаётся впечатление, что пианист просто не попадает в нужные ноты, будто у него плохая техническая оснащённость. Однако дело вовсе не в этом. Телониусу Монку принадлежит выражение «Wrong Mistake». Это фразой он однажды остановил запись, объяснив продюсеру, что сознательно допустил подобную ошибку.

Безусловно, Телониус многому учился у других музыкантов, но как только он нашёл свой «неправильный» музыкальный язык, сбить его на нечто иное было невозможно. Так, уже в начальных тактах его импровизаций мы можем услышать интервалы малых и больших секунд во фразах. Часто Монк берёт несколько секундовых интервалов подряд. Причём, как правило, он специально подчёркивает их акцентом и соответствующим штрихом, создавая этим резкое диссонантное звучание.

Острохарактерные явления, выделяемые с позиции авторского стиля, лежат также в сфере гармонии. О. Коваленко характеризует гармоническое мышление пианиста так: «Монк часто прибегает к полноразмерным гармониям, чрезмерно внимателен к сонорным качествам созвучий, концентрируя внимание на секундовых гроздьях. Оригинальность гармонии Монка связана с особыми принципами аранжировки аккордики и функциональных оборотов» [3, с. 22]. Так музыкант нарочно старается уйти от канонов путём их принципиального нарушения.

Третий наш герой – Ленни Тристано – композитор и пианист, музыкальная концепция которого существенно расширила рамки и эстетические границы, заложенные создателями бибоба. Обладая фундаментальным консерваторским образованием, он пытался объединить принципы джазовой и классической музыки. До его появления никто до такой степени не углублялся в синтез подобного рода. Эта тенденция настолько сильно проявилась в его творчестве, что даже приходя на джем-сейшн в клуб, пианист начинал вечер с исполнения инвенций И. С. Баха, пытаясь настроить слушателя на серьёзный лад. Тристано приехал в Нью-Йорк в середине 40-х годов и произвёл большой фурор в мировой столице джаза.

В раннем детстве музыкант перенёс грипп и получил осложнения на глаза, в результате чего к десяти годам полностью ослеп... Недуг Ленни Тристано напрямую отразился на концепции его пианизма. Да, этот музыкант получил отличное музыкальное образование и исчерпывающие знания в области академической музыкальной науки, но при возникновении идей и дальнейшем воплощении их в композициях основополагающим принципом для Тристано оставалась интуиция. Способ построения авторских композиций у Тристано заключался в том, что после сыгранной темы, импровизации каждого музыканта гармонически от неё не зависели. Это противоречило канонам бибоба, предусматривающим импровизацию исключительно на основе гармонии, заложенной в теме. Концепция Тристано была направлена на освобождение формы и структуры исполняемых композиций от заданной гармонической сетки. Образцами этой тенденции, ставшими краеугольным камнем в его творчестве, явились две пьесы «Intuition» («Интуиция») и «Digression» («Отступление»). Даже наименования этих композиций характеризуют основные положения его творчества.

Импровизация – лицо джаза, что не подвергается сомнению. Но каждая джазовая импровизация основана на какой-либо теме: джазовый стандарт – заранее сочинённые музыкантом мелодия и гармоническая сетка. По крайней мере, так было до 60-х годов XX века, пока не вступили в силу законы свободного (free) джаза. В эпоху бибоба гармоническая сетка, сопровождающая мелодию, являлась лишь структурным основанием импровизации и подразумевала появление новых мелодических линий. Очень часто музыканты пренебрегали даже написанной темой, начиная композицию сразу с импровизации.

Стоит заметить, что Монк, Пауэлл и Тристано не всегда делали акцент на использовании именно джазовых стандартов. Безусловно, каждый из них обращался к известным мелодиям. Однако Тристано в большинстве случаев предпочитал исполнять свои

авторские композиции, и все открытия, которые он сделал, ярче всего отразились именно в них. Стиль Монка складывался на основе собственных композиций, так и джазовых стандартов, а в творчестве Пауэлла количество написанных им тем уступало место традиционному джазовому репертуару. Можно добавить, что оригинальные мелодии, этих музыкантов, в свою очередь, вошли в бесчисленный список джазовых стандартов.

Своеобразным «джазовым стандартом» является обязательное сочетание в одном лице двух ипостасей – композитора и исполнителя. Их взаимодействие создаёт особую глубину и значимость воплощений личностного начала, что очевидно в сопоставлении своеобразных «стилевых портретов» избранных творческих индивидуальностей.

Итак, перед нами три совершенно непохожих друг на друга музыканта, человека и характера. «Крылатая» фраза французского естествоиспытателя Жоржа Луи Леклерка Бюффона «Стиль – это человек» является удобной отправной точкой в поисках индивидуальных особенностей художественного мышления людей разных наций и рас, образования и вероисповедания. Окружив их историческими и культурными реалиями эпохи, мы можем обнаружить сложные наложения разных параметров – индивидуальных и общих – в пределах каждого музыкального явления.

Взрывчатый, экспрессивный и эксцентричный «неформал» Телониус Монк, свободно решающий свои музыкантские и человеческие задачи, невзирая ни на какие ограничения, и Пауэлл, ставший прижизненным каноном в рамках эпохи бибоба благодаря своей манере исполнения. У этих двух музыкантов ярко проявляется генезис их дарования: качество слуха, готовность к преодолению шаблонов, свобода в отношении к традициям. В лице Ленни Тристаномы сталкиваемся с новым, неожиданным для того времени синтезом: уважение к канонам и традициям классического искусства и поиск самовыражения на перекрестке разных способов музыкального мышления. Неудивительно, что сложный стилиевой синтез, который возник в его творчестве, по существу был началом слияния академической школы и свободы джазовой импровизации.

Перенимая опыт прошлых лет, приспособливая и модифицируя их, в соответствии с законами новой стилиевой ветви, исполнитель вкладывает в своё искусство особенности собственного восприятия музыки, добавляет новые идеи, ранее никем не использовавшиеся. Из этого в итоге и складывается новый музыкальный язык, в свою очередь порождающий новые стилиевые течения. Таким образом происходит бесконечный процесс обновления и обогащения джазового музыкального языка.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гнилов Б. Г. Джазовый пианизм и фортепианное искусство. М.: Московская консерватория, 2003. 192 с.
2. Кинус Ю. Г. Джаз. Истоки и развитие. Ростов н/Д: Феникс, 2011. 491 с.
3. Коваленко О. Теоретические проблемы стиля в джазовой музыке: дипломная работа / науч. рук. Г. Р. Тараева. Ростов н/Д, 1984. 142 с. Рукопись хранится в библиотеке Ростовской консерватории им. С. В. Рахманинова.
4. Коллиер Дж. Становление джаза. М.: Радуга, 1984. 390 с.
5. Панасье Ю. История подлинного джаза. Л.: Музыка, 1978. 127 с.
6. Сыров В. Н. Джаз и европейские традиции // Проблемы музыкальной науки. 2007. № 1 (1). С. 159–166.
7. Чугунов Ю. Н. Эволюция гармонического языка джаза. М.: Музыка, 2006. 168 с.
8. Горохов А. Архив текстов радиопередачи «Музпросвет». Телониус Монк. URL: <http://www.muzprosvet.ru/monk1.html>.
9. Берендт И. Форум «Сибирский джазовый курьер». Разговоры о джазе. Раздел «Теория джаза». URL: <http://sjc.ucoz.ru/forum/6>.

REFERENCES

1. Gnilov B. *Dzhazovyy pianizm i fortepiannoe iskusstvo* [The Jazz Pianistic Style and the Art of Piano Playing]. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2003. 192 p.
2. Kinus Yu. *Dzhaz. Istoki i razvitie* [Jazz. Origins and Development]. Rostov-on-Don: Feniks, 2011. 491 p.
3. Kovalenko O. *Teoreticheskie problemy stilya v dzhazovoy muzyke: diplomnaya rabota* [Theoretical Issues of Style in Jazz Music: Diploma Thesis]. Research Advisor G. R. Tarayeva. Rostov-on-Don, 1984. 142 p. The manuscript is preserved in the library of the Rostov State S.V. Rachmaninoff Conservatory.
4. Collier J. *Stanovlenie dzhaza* [Collier J. The Formation of Jazz]. Moscow: Raduga, 1984. 390 p.
5. Panasye Yu. *Istoriya podlinnogo dzhaza* [Panassy H. The History of Authentic Jazz]. Leningrad: Muzyka Press, 1978. 127 p.
6. Syrov V. N. *Dzhaz i evropeyskie traditsii* [Jazz and the European Traditions]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2007, No. 1 (1), pp. 159–166.
7. Chugunov Yu. *Evolyutsiya garmonicheskogo yazyka dzhaza* [The Evolution of the Harmonic Language of Jazz]. Moscow: Muzyka Press, 2006. 168 p.
8. Gorokhov A. *Arkhiv tekstov radioperedachi «Muzprosvet». Telonius Monk* [Archive of Texts from the Radio Program “Muzprosvet”. Thelonious Monk]. URL: <http://www.muzprosvet.ru/monk1.html>.
9. Berendt I. *Forum «Sibirskiy dzhazovyy kur'er»*. *Razgovory o dzhaze. Razdel «Teoriya dzhaza»* [Forum “Siberian Jazz Courier.” Conversations about Jazz. Section “Theory of Jazz”]. URL: <http://sjc.ucoz.ru/forum/6>.



**К вопросу индивидуального джазового стиля
(на примере творчества американских
джазовых пианистов 40–50-х годов XX века)**

Автор статьи анализирует индивидуальный стиль американских джазовых музыкантов эпохи бибоба – одного из самых значительных этапов истории джаза. Выдвижение на первый план личностного начала в джазовой музыке этого периода обусловлено социальными, расовыми, эстетическими и психологическими причинами. Это неизбежно наталкивает исследователей на размышления о ярких индивидуальностях джазовых музыкантов и самобытных привнесениях каждого в новый джазовый стиль. Создавая своеобразные «стилевые портреты», автор статьи учитывает их сложность, обуслов-

ленную множеством составляющих элементов. Прослеживаются различные уровни соотношения общего и индивидуального в рамках сложившихся критериев эпохи бибоба на примере творчества пианистов Бада Пауэлла, Телониуса Монка и Ленни Тристано. Каждый из них смог выразить своё отношение к правилам, заложенным непосредственными создателями стиля – Чарли Паркером и Диззи Гиллеспи.

Ключевые слова: Телониус Монк, Бад Пауэлл, Ленни Тристано, Чарли Паркер, Диззи Гиллеспи, американский джаз, бибоп

**Concerning the Question of an Individual Jazz Style
(on the Example of the Performances of American Jazz Pianists
of the 1940s and 1950s)**

The author of the article analyzes the individual style of American jazz musicians of the era of bebop – one of the most significant stages of the history of jazz. The advancement to the forefront of the personal element in the jazz music of this time period is stipulated by social, racial, aesthetic and psychological reasons. This inevitably causes researchers to contemplate on the bright individualities of jazz musicians and the original contributions of each one of them into the new jazz style. While creating the diverse “stylistic portraits,” the author of the article considers their complexity, conditioned by a multitude of constituent

elements. It becomes possible to trace out the various levels of correlation of the general and the individual within the framework of the formed criteria of the epoch of bebop on the example of the performances of pianists Bud Powell, Thelonius Monk and Lenny Tristano. Each one of them was able to express his attitude towards the rules established by the direct creators of the style, Charlie Parker and Dizzy Gillespie.

Keywords: Thelonius Monk, Bud Powell, Lenny Tristano, Charlie Parker, Dizzy Gillespie, American jazz, bebop

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.1.18.059-063

Скрябина Анастасия Сергеевна

аспирантка кафедры истории музыки

E-mail: nastuerlich@gmail.com

Ростовская государственная консерватория

им. С. В. Рахманинова

Российская Федерация, 344002 Ростов-на Дону

Anastasia S. Skriabina

Post-graduate student at the Music History Department

E-mail: nastuerlich@gmail.com

Rostov State S.V. Rachmaninoff Conservatory

Russian Federation, 344002 Rostov-on-Don





Е. К. КАРПОВА

*Уфимская государственная академия искусств
им. Загира Исмагилова*



УДК 784.3

ПОЭЗИЯ АЛЕКСЕЯ ТИМОФЕЕВА В МУЗЫКЕ (ИСТОРИЧЕСКИЙ ЭКСКУРС)

В первые десятилетия XIX века, эпоху расцвета русского романса, большое распространение, как известно, получила его разновидность – «русская песня». Толчок её развитию дали образцы, укрепившиеся в поэзии, где авторы намеренно приближались к стилевым особенностям народного стихосложения. Среди имён создателей литературной песни, сохранившихся в истории, встречаем имя Алексея Васильевича Тимофеева (1812–1883).

Долгое время творчество Тимофеева находилось в забвении. Из небытия оно вышло на волне интереса к изучению песенной традиции русской литературы. Так, поэтические образцы «русской песни» Тимофеева включил в сборник «Песни и романсы русских поэтов» литературовед и фольклорист В. Е. Гусев (во вступительной статье при этом ограничившись лишь упоминанием его имени) [6]¹. Вскоре фигуру Тимофеева высветил исследователь творчества Даргомыжского М. С. Пекелис [5]. В монографии о композиторе он поместил портрет поэта (рисунок на камне П. Иванова, 1836, см. фото), привёл краткие биографические сведения, отметив, что «песенный строй многих его стихотворений был особенно близок музыкантам» [5, с. 164–165]. Исследователь с особым вниманием отнёсся к романсам Даргомыжского, написанным на стихи Тимофеева. Однако на этом музыковедческий интерес к поэту практически иссяк. Между тем его стихотворения оказались в одном ряду с поэзией А. Кольцова, А. Мерзлякова, Н. Цыганова и многих других, чьи стихи, распеты композиторами, и по сей день составляют неотъемлемую часть музыкально-концертной практики. Достаточно сказать, что поэзия Тимофеева увлекла таких мастеров вокальной лирики, как А. Алябьев, А. Варламов, А. Даргомыжский.

Перелистаем некоторые страницы биографии А. В. Тимофеева, а также музыкальной истории его песенной лирики.

Творческую судьбу поэта Алексея Васильевича Тимофеева сравнивают с метеором – ярко вспыхнувшим и быстро угасшим. Родился он в городе Курмыше Симбирской губернии в семье помещика. После окончания Казанской гимназии поступил на юридический факультет Казанского университета и, получив образование, начал карьеру чиновника в Пе-

тербурге. Литературные произведения Тимофеева регулярно публиковались в журналах «Библиотека для чтения» О. Сенковского, «Сын Отечества» Н. Греча и Ф. Булгарина. В 1832 году вышли в свет его драма «Разочарование», «фантазия в трёх сценах» «Поэт», в 1833 – сборник «12 песен», в 1834 – повесть «Художник», в 1835 – поэтический сборник «Песни».



Наконец, в 1837 году появилось трёхтомное собрание Тимофеева «Опыты: сочинения в стихах и прозе» (СПб.). Поэзия, проза, драматургия автора привлекли внимание критики, вызвали интерес у широкого круга читателей. Профессор русской словесности Петербургского университета, историк литературы, цензор А. В. Никитенко записал в своём дневнике 11 марта 1834 года: «Я недавно сблизился с молодым писателем Тимофеевым. Это совершенно новое и приятное для меня явление. Он одарён пламенным воображением, энергией и талантом писателя. Доказательством того служат его “Поэт” и “Художник”, две пьесы, исполненные мысли и чувства. Он совершенно углублён в самого себя, дышит и живёт в своём внутреннем мире страстями, которые служат для него источником мук и наслаждений ... Всегда задумчив, с привлекательной физиономией» (цит. по: [9, с. 533]).

В конце 1834–1835 гг., оставив на время службу, Тимофеев путешествовал по Западной Европе. Из



Германии, Швейцарии, Италии, Голландии он отправлял корреспонденции для публикаций в русских журналах [12]. В «Большой биографической энциклопедии» указывается, что с 1849 до 1853 года Тимофеев служил в Уфе губернским прокурором, затем вышел в отставку, поселился в деревне под Уфой, а в 1856 году переехал в Москву [там же]. В эти годы по неизвестным причинам Тимофеев совершенно устранился от литературной деятельности.

Ряд фактов биографии Тимофеева документально прояснили уфимские краеведы Г. Ф. Гудков и З. И. Гудкова (см.: [2]). Так, им удалось уточнить годы его пребывания на государственном посту, обнаружив доказательства того, что коллежский советник А. В. Тимофеев служил губернским прокурором в Уфе с 1846 по 1849 год. Именно в Уфе он женился, его избранницей стала местная помещица Софья Платоновна Базилевская. В 1847 году она приобрела село Отрадное, принадлежащее уфимскому дворянину П. Н. Пекарскому, содержавшему у себя домашний оркестр, любителю разнообразных барских забав, в итоге разоривших его. Семья переселилась в это имение. Ныне село носит название Базилеевка (расположено под Уфой в районе поселка Шакша), хотя в разное время называлось и Отрада, и Пекарское, и даже Тимофеевка (см. также: [1]). Как пишут Гудковы, «супруги Тимофеевы жили в Уфе по 1856 г., затем переехали в Москву, где Тимофеев служил чиновником особых поручений при московском генерал-губернаторе и вышел в отставку в 1860 г.». И далее: «Перед отменой крепостного права Отрада ещё принадлежала С. П. Тимофеевой» [2, с. 307]².

Через двадцать с лишним лет после знакомства с Тимофеевым, А. Никитенко сделал в дневнике следующую запись (28 марта 1856 г.): «Встретил недавно Т., бывшего некогда литератором, но уже давно не появлявшегося в печати... Насилу мог узнать. Лицо его, некогда довольно приятное, теперь точно опухло и заплыло жиром. Он женился, разбогател, взяв за женою огромное имение, не служит, отъедается и отпивается, то в своих деревнях, то в Москве. Это был большой писака! Писание у него было род какого-то животного процесса, как бы совершавшегося без его ведома и воли. Он мало учился и мало думал, но как под мельничным жерновом у него в мозгу всё превращалось в стихи, и стихи выходили гладкие, иногда в них присутствовала мысль... Журналы наполнены были его стихами. Он издал три тома своих сочинений... и вдруг замолчал и скрылся куда-то... Впрочем, виноват, стихи есть. У него со временем развилось странное направление: он пишет и прячет всё написанное. У него полны ящики исписанной бумаги. “Что ж вы не печатаете?” – спросил я. – Да так, – отвечал он: “Ведь я пишу, потому что пишется”» (цит. по: [9, с. 534]). После тридцатилетнего молчания Тимофеев опубликовал в 1876 году объёмную поэму «Микула Селянинович»,

издание которой прошло почти незамеченным³.

Наследию Тимофеева специалисты нередко давали негативную оценку, отмечая высокопарность, напыщенность поэтического слога⁴. Но при этом неизменно подчёркивали его умение в лирических стихотворениях передать поэтическую красоту русской народной песни, её непосредственность и задушевность⁵.

Первым из музыкантов обратился к поэзии Тимофеева А. С. Даргомыжский. В 1834 году состоялось знакомство тогда ещё совсем молодых композитора и поэта [10, с. 152]. Уже через год Даргомыжский создал вокальные произведения на стихи Тимофеева – песню «Признание» («Каюсь, дядя, чёрт попутал») и фантазию «Свадьба». В песне «Каюсь, дядя» Пекелис усматривает «зародыш тех острокомических характеристических пьес, которые были написаны Даргомыжским много позднее» [5, с. 243]. И здесь же: «Основанная на живом, непринуждённом, изобилующем парадоксальными поворотами и характеристиками тексте А. Тимофеева, эта песня и в музыке пронизана стремительной жизнерадостностью, словно воссоздающей образ популярного водевильного героя» [там же].

Поэзия Тимофеева помогла раскрыться комическому дару композитора. От песни «Каюсь, дядя...» протягиваются нити к комедийной сценке со сватом оперы «Русалка» и далее к опере «Рогдана». Что касается последней, то по воспоминаниям П. А. Степанова, Глинка «постоянно отзывался о Даргомыжском как о сильном таланте... говорили о мелких его сочинениях и между прочим, речь коснулась песни “Каюсь, дядя”; Глинка сказал тогда, что если бы Даргомыжский решился написать оперу buffa, то разом стал бы выше всех композиторов, писавших в этом роде» (цит. по: [5, с. 237]). Впоследствии Даргомыжский начал работать над комической оперой «Рогдана».

Одним из лучших вокальных сочинений Даргомыжского признана фантазия «Свадьба»⁶. Особенно притягательным для современников оказался сюжет баллады, утверждающий идею свободы чувства; «любовь да свобода» у Тимофеева противопоставляются «злой неволюшке». Сила воздействия поэтического текста, а также оригинальная музыкальная композиция, складывающаяся из ярко контрастирующих выразительных эпизодов, обусловили широкое распространение фантазии «Свадьба» в концертно-исполнительской практике.

Собственное музыкальное прочтение стихов Тимофеева представил Даргомыжский в песне «Баба старая» («Оседлаю коня», 1839–1840), подчеркнув драматизм психологического конфликта (в ином ключе текст использовал А. Варламов).

Последнее обращение Даргомыжского к поэзии Тимофеева – сборник «Петербургские серенады» («хоры для разных голосов» а cappella, исполняемые и как вокальные трио). Сборник складывался на про-

тяжении десяти лет (с начала 1840-х до начала 1850-х годов) и издавался с разным количеством номеров (от 9 до 13). Стремясь возвысить жанр бытовой застольной песни, Даргомыжский привлекает поэзию А. Пушкина (наибольшее количество номеров), М. Лермонтова, А. Кольцова, А. Дельвига, Н. Языкова. В номере 12 звучат стихи Тимофеева «Говорят, есть страна» (у Тимофеева стихотворение носит название «Простодушный»). В вереницу контрастных настроений влетает стремительная взволнованная скороговорка, где композитор то динамически приближает фразы, то отдаляет. На едином дыхании звучат слова: «Говорят, есть страна, / Где не сеют, не жнут, / Где всё песни поют. <...> / Где ж она, та страна...?». «Простодушный» герой не находит ответа.

Яркие творческие находки отличают произведения А. Е. Варламова на стихи Тимофеева, созданные в конце 1830-х – начале 1840-х гг. – пору расцвета таланта как поэта, так и композитора. В 1838 году появились сразу несколько романсов и песен, источником которых стала поэзия Тимофеева. Это баркарола «Пловцы» («По реке вниз, по широкой»), болеро «Река шумит» («Разлука») и песня-романс «Предчувствие» («Не судите, люди добрые»). «Пловцы» и «Река шумит» соединены композитором в малый цикл, так называемую сдвоенную песню, соединяющую по типу контраста медленную (протяжную) и быструю (плясовую) песни. При этом если ранее цикл объединял произведения в русском народном духе, то на сей раз соединились баркарола и болеро, раскрывающие тему изгнанничества.

Второй романс «Река шумит» продолжил круг «мятежных» песен, вошедший в творчество Варламова через «Белеет парус одинокий» Лермонтова. Образы, близкие лермонтовским, Варламов находит у Тимофеева. Романтический порыв воплощён в романсе «Челнок» («Лети, челнок», 1840) на стихи Тимофеева, где тоже ощутим волевой ритмический пульс болеро. Пожалуй, второй вершиной этого круга (после «Белеет парус одинокий») стал знаменитый романс Варламова «Оседлаю коня» (1843), написанный по стихотворению Тимофеева «Тоска».

Романс «Оседлаю коня» – в ряду лучших произведений Варламова. Получившее характеристику «удалой баллады», по словам Н. Листовой, оно «повествует о страстном стремлении к свободе и счастью, разрушенных смертью» [4, с. 112]⁷. Вдохновлённая

поэзией Тимофеева, музыка баллады продолжила своё существование и в инструментальном звучании. Известно переложение романса «Оседлаю коня», сделанное В. Морковым для гитары, а также использование его темы, наряду с мелодией «Красного сарафана», в Вариациях для скрипки с оркестром Г. Венявского. Примечательно соединение с получившей мировую известность мелодией «Красного сарафана», где автором текста выступил знаменитый в своё время мастер литературно-поэтических «русских песен» И. Цыганов. Имена Тимофеева и Цыганова оказались рядом.

Образцом «русской песни» называли вокальное произведение Варламова на стихи Тимофеева «Предчувствие» («Не судите, люди добрые», 1838). Характерные черты варламовской лирики – искренность, близость исконно-русской народной интонации – воплотились в этой песне-романсе. Данные свойства очевидно резонировали лирическому стихотворению «в народном стиле» Тимофеева. В отличие от песни Даргомыжского «Не судите, люди добрые»⁸, песня Варламова получила широкое распространение и в 1840-е годы вводилась в драму «Незнакомец», где звучала по ходу действия.

Имя Тимофеева возникает и в связи с таким явлением, как «фольклоризация» мелодий Варламова. Близость песен-романсов традициям музыкального быта, демократизм интонаций вели к тому, что мелодии быстро подхватывались, а затем снова «возвращались в народ». Так, песню «Не слышно шума городского» интонационно связывают с романсом Варламова на стихи Тимофеева «Чёрны очи, ясны очи» [4, с. 174–176].

Обзор музыкальных «прочтений» поэзии Тимофеева следовало бы дополнить указанием и на шуточную песню Алябьева «Выбор жены» («Не женись на умнице, на лихой беде»)⁹, написанную на слова Тимофеева и изданную в 1838 году. Среди романсов и песен композитора она выделяется особенной лёгкостью и непритязательностью музыкального выражения.

Таким образом, поэзия Тимофеева несомненно обладала особой притягательной силой для композиторов. Её своеобразный песенный строй привлёк внимание многих известных музыкантов, произведения Тимофеева стимулировали творческие поиски выдающихся мастеров. Через их песни и романсы стихотворения Тимофеева обрели долгую жизнь.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В издание включены три стихотворения: «Предчувствие», «Соловей», Разлука» [6]. Впоследствии подборка стихотворных произведений Тимофеева и биографический очерк, составленный В. С. Киселёвым-Сергениным, появились в антологии «Поэты 1820–1830-х годов» под общей редакцией Л. Я. Гинзбург [7]. Повесть «Художник» опубликована

на в сборнике «Искусство и художник в русской прозе первой половины XIX века» [3].

² Уфимская ветвь дворянского рода Базилевских знаменита своей благотворительностью. Один из богатейших людей России, золотопромышленник Иван Фёдорович Базилевский (1791–1876) многие десятилетия поддерживал



учебные заведения башкирского края, покупал музыкальные инструменты, материально помогал музыкантам (например, родившейся в Уфе русской пианистке Вере Тимановой) (см.: [11]). На его пожертвования в 1875 году был заново отстроен после пожара деревянный театр, где в 1890 году дебютировал Фёдор Шалляпин.

³ В биографическом словаре А.А. Половцова читаем о поэме: «Это главное его произведение представляет попытку, в большей части удачную, представить в ряде живописных картин всю историю России и в рельефных образах дать очерк происхождения славян» [9, с. 534].

⁴ См., например: Тимофеев А. В. // Краткая литературная энциклопедия / гл. ред. А. Сурков. М., 1972. Т. 7. Стб. 503. Здесь же отмечается, что творчество Тимофеева «в целом носит эпигонско-романтический характер». А. А. Карпов пишет, что аудитория Тимофеева – «это не слишком искушённая в литературе провинциальная публика, столичный массовый читатель». И далее: «В этой среде находит живой отклик “низовой” романтизм Тимофеева, упрощающий и снижающий

до доступного ей уровня философские, этические и эстетические принципы романтического направления» [3, с. 502].

⁵ См., например: [12].

⁶ Стихотворение также положил на музыку П. И. Бларамберг.

⁷ Б. Асафьев назвал его мелодию одной «из прекраснейших у Варламова и вообще в русской музыке» (Асафьев Б. В. П. И. Чайковский // Избранные статьи. М., 1954. Т. 2. С. 82).

⁸ На текст стихотворения «Предчувствие» песно-романс сочинил Н. И. Бахметьев – скрипач, хоровой дирижёр, композитор, бывший в 1861–1883 годы директором Придворной певческой капеллы. Ему принадлежит также романс на стихи Тимофеева «Борода ль моя, бородушка».

⁹ Стихотворение «Выбор жены» положено на музыку целым рядом музыкантов-любителей: Н. де Витте, Н. Тивольским, П. Ломакиным, П. Макаровым, П. Броуном, К. Михайловым, а также хоровым дирижёром и композитором Г. Ломакиным (см. примечание к стихотворению 336 В. С. Киселёва-Сергенина: [7]).

ЛИТЕРАТУРА

1. Абсалямов Ю. М. Уфимские помещики: типы источников, виды документации / Ю. М. Абсалямов, Т. Б. Абсалямова, А. В. Гайнуллин, М. И. Роднов, Л. Ф. Тагирова; Институт истории, языка и литературы Уфимского научного центра РАН. Уфа, 2013. 204 с.

2. Гудков Г. Ф., Гудкова З. И. С. Т. Аксаков. Семья и окружение: краеведческие очерки. Уфа: Башк. кн. изд-во, 1991. 384 с.

3. Искусство и художник в русской прозе первой половины XIX века: сб. произведений / сост. и автор коммент. А. А. Карпов. М.; Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1989. 560 с.

4. Листова Н. А. Александр Варламов. М.: Музыка, 1968. 268 с.

5. Пекелис М. С. А. С. Даргомыжский и его окружение. М.: Музыка, 1966. Т. 1. 495 с.

6. Песни и романсы русских поэтов / вступит. ст., подг. текста и примеч. В. Е. Гусева. 2-е изд. М.; Л.: Сов. писатель, 1965. 1119 с. (Библиотека поэта).

7. Поэты 1820–1830-х годов / общ. ред. Л. Я. Гинзбург; биогр. справка, сост., подготовка текста и примеч. В. С. Киселёва-Сергенина. Л.: Сов. писатель, 1972. Т. 2. 673 с. (Библиотека поэта).

8. Решетникова Т. В. «Полная школа пения А. Е. Варламова» и русская вокальная педагогика // Проблемы музыкальной науки. 2009. № 1 (4). С. 152–155.

9. Тимофеев А. В. // Русский биографический словарь / под наблюдением А. А. Половцова. СПб.: Издание Русского исторического общества, 1912. Т. 20. 600 с.

10. Хронограф жизни и деятельности Даргомыжского // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М., 1974. Т. 2. Стб. 152.

11. Благотворительный фонд «Урал». Вековая история благотворительности в Уфе (1820–1920 гг.). Ч. 1. URL: <http://бфурал.рф/history/b/>

12. Тимофеев А. В. // Большая биографическая энциклопедия, 2009. URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_biography/

REFERENCES

1. Absalyamov Yu. M. *Ufimskie pomeshchiki: tipy istochnikov, vidy dokumentatsii* [The Ufa Country Nobility: Types of Sources and Varieties of Documentation]. Yu. M. Absalyamov, T. B. Absalyamova, A. V. Gaynullin, M. I. Rodnov, L. F. Tagirova; Institute of History, Language and Literature, Ufa Scientific Center, Russian Academy of Sciences. Ufa, 2013. 204 p.

2. Gudkov G. F., Gudkova Z. I. S. T. *Aksakov. Sem'ya i okruzhenie: kraevedcheskiye ocherki* [S. T. Aksakov. Family and Environment: Regional Historical Essays]. Ufa: Bashkir Book Press, 1991. 384 p.

3. *Iskusstvo i khudozhnik v russkoy proze pervoy poloviny XIX veka: sb. proizvedeniy* [Art and the Artist in the Russian Prose of the First Half of the 19th Century: a Compilation]. Compiler and Author of Commentaries. A. A. Karpov. Moscow; Leningrad: Leningrad University Press, 1989. 560 p.

4. Listova N. A. *Aleksandr Varlamov* [Alexander Varlamov]. Moscow: Muzyka Press, 1968. 268 p.

5. Pekelis M. S. A. S. *Dargomyzhsky i ego okruzhenie* [A. S. Dargomyzhsky and His Acquaintances]. Vol. 1. Moscow: Muzyka Press, 1966. 495 p.

6. *Pesni i romansy russkikh poetov* [Songs and Romance Songs by Russian Poets]. Introductory Article, Edition of the Text and Annotations by V. E. Gusev. Second Edition. Moscow; Leningrad: Sovetskiy pisatel', 1965. 1119 p. (Biblioteka poeta [Poet's Library]).

7. *Poety 1820–1830-kh godov* [Poets of the 1820s and 1830s]. Edited by L. Ginzburg; Biographical information, Edition of the Text and Annotations by V. S. Kiselev-Sergenin. Vol. 2. Leningrad: Sovetskiy pisatel', 1972. 673 p. (Biblioteka poeta [Poet's Library]).

8. Reshetnikova T. V. “Polnaya shkola peniya A. E. Varlamova” i russkaya vokal'naya pedagogika [“The Complete School for Singing of Alexander Varlamov” and Russian Vocal Pedagogy]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2009. № 1 (4), pp. 152–155.

9. Timofeyev A. V. [Timofeyev A. V.]. *Russkiy biograficheskiy slovar'* [Russian Biographical Dictionary]. Edited by A. A. Polovtsov. Vol. 20. St. Petersburg: Russian Historical Society Press, 1912. 600 p.

10. *Khronograf zhizni i deyatel'nosti Dargomyzhskogo*

[A Chronograph of the Life and Activity of Dargomizhsky]. *Muzikal'naya entsiklopediya* [Music Encyclopedia]. In 6 Vol. Vol. 2. Edited by Yu. V. Keldysh. Moscow, 1974, pp. 152.

11. *Blagotvoritel'ny fond "Ural". Vekovaya istoriya blagotvoritel'nosti v Ufe (1820–1920)*. Ch. 1 [The “Ural” Cha-

ritable Foundation. The Century-Old History of Philanthropy in Ufa (1820–1920). Part 1]. URL: <http://bfural.rf/history/b/>.

12. Timofeyev A. V. [Timofeyev A. V.]. *Bol'shaya biograficheskaya entsiklopediya* [Large Biographical Encyclopedia], 2009. URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_biography/.

Поэзия Алексея Тимофеева в музыке (исторический экскурс)

В центре внимания автора – поэтическая лирика Алексея Тимофеева (1812–1883), в эпоху расцвета русского романса увлекшая таких композиторов-мастеров, как Александр Алябьев, Александр Варламов, Александр Даргомыжский. В 1830–1840-е годы были изданы прозаические произведения, драматургия, стихотворения Тимофеева. Критика его творчества нередко имела негативный оттенок, однако высоко были оценены стихотворения, приближенные к стилистическим особенностям народного стихосложения («русские песни»). В статье автор касается некоторых страниц биографии Тимофеева, а также вопросов существования в музыкальной истории его песенной лирики. Яркие творческие

находки отличают произведения Алябьева, Варламова, Даргомыжского на стихи Тимофеева, прочно вошедшие в концертно-исполнительскую практику. Поэзия Тимофеева помогла раскрыться комическому дару Даргомыжского, с его поэзией связывается «фольклоризация» одной из мелодий Варламова. Именно благодаря песням Тимофеева в народном духе, положенным на музыку русскими композиторами, его стихотворения обрели долгую жизнь.

Ключевые слова: русский романс, песенные традиции русской литературы, Александр Алябьев, Александр Варламов, Александр Даргомыжский

The Poetry of Alexei Timofeyev in Music (A Historical Excursion)

The attention of the author of this article is focused on the lyrical poetry of Alexei Timofeyev (1812–1883) during the era of flourishing of the Russian romance song, which inspired such outstanding composers as Alexander Alyabyev, Alexander Varlamov and Alexander Dargomyzhsky. The 1830s and 1840s saw the publication of Timofeyev's prose works, plays and poems. The critics of his time frequently responded to his works negatively, however, his poems that approached the stylistic features of folk poetry (“Russian Songs”) received great esteem. In the article the author touches upon some episodes of Timofeyev's biography, as well as the issues of the presence of his lyrical poetry in music history. Brilliant artistic

innovations characterize the songs of Alyabyev, Varlamov and Dargomyzhsky to the poetry of Timofeyev, which have firmly entered the concert repertoire. Timofeyev's poetry enabled the unfolding of the comical talent of Dargomyzhsky, his poetry is connected with the “folklorization” of one of Varlamov's vocal melodies. It is mainly because of Timofeyev's songs in the folk vein having been set to music by Russian composers, his poetic legacy has achieved a long life.

Keywords: Russian romance song, song traditions of Russian literature, Alexander Alyabyev, Alexander Varlamov, Alexander Dargomyzhsky

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.1.18.064-068

Карпова Елена Константиновна

кандидат искусствоведения,
профессор кафедры истории музыки
E-mail: elenaconstantina@rambler.ru
Уфимская государственная академия искусств
им. Загира Исмагилова
Российская Федерация, 450008 Уфа

Elena K. Karpova

Candidate of Arts,
Professor at the Music History Department
E-mail: elenaconstantina@rambler.ru
The Ufa State Zagir Ismagilov Academy for the Arts
Russian Federation, 450008 Ufa





И. В. ПОЛОЗОВА

Саратовская государственная консерватория

им. Л. В. Собинова



УДК 783.2

БОГОСЛУЖЕБНОЕ ПЕНИЕ В РОССИИ XVIII – НАЧАЛА XX СТОЛЕТИЙ

В предыдущем выпуске журнала «Проблемы музыкальной науки» (2014, 4/17) статья автора «Трансформация ключевых концептов в русской церковно-певческой практике второй половины XVII – начала XIX веков» акцентировала внимание на релевантных признаках видоизменения русской церковно-певческой традиции, что выразилось в коренном преобразовании как музыкальной

стилистики, так и музыкальной терминологии. Рассмотренные свидетельства трансформации указывают вектор развития отечественной литургической практики XVIII–XIX веков, направленный на процесс секуляризации и европеизации церковного пения. С течением времени эти тенденции проявляют себя и в других аспектах, на изучение которых нацелена данная статья.



Признаки секуляризации и европеизации российской культуры XVIII века проявляются в отношении к церковному обряду, где соучаствуют уже не только священнослужитель и верующий, но параллельно выстраивается другая коррелятивная пара: исполнитель (певчий, священнослужитель) – слушатель (прихожанин). Литургический обряд начинает брать на себя не свойственные ему ранее функции. По мнению Л. А. Успенского, «будучи выразителем учения и жизни Церкви, оно [церковное искусство. – И. П.] постепенно начинает служить также и общественно-социальным интересам и идеалам христианского государства. Православное осмысление образа начинает исчезать. Само понятие творчества переключается с внутреннего духовного плана на план внешний» [14, с. 496].

Установка на эстетическое восприятие звучащего в храме пения естественно повлекла за собой принципиально иное отношение к его исполнению. Певчий на клиросе нередко стал ощущать себя концертирующим певцом, чья исполнительская деятельность направлена на демонстрацию своих вокальных данных. «Певчие сделали для себя школу для развития своих голосовых аппаратов и своих лёгких с заметным желанием подражать театральному сценическому искусству, – указывает В. М. Металлов. – <...> На первом плане в таком пении стоит соло и само по себе замысловатое, но ещё чаще того украшаемое разными изобретённой досужей фантазией певца мелизмами, апподжиатурами, группетто, волнообразным дрожанием голоса на итальянский манер и другими театральными прикрасами» [4, с. 189, 192]. Церковная периодика XIX века свидетельствует, что «многие хоры заботятся о громогласности, театральности и излишней вычурности напевов и, таким об-

разом, подают повод заключать об отсутствии в них благоговения, смирения, молитвенного расположения духа», называя такое пение «бесчинным», «нестественным криком» [13, с. 799].

Одной из причин радикальной трансформации понимания роли певчего в богослужебном обряде стало введение на клирос профессиональных светских певцов. В XVIII и особенно XIX веках распространяется практика найма церковными приходами профессионального хора (или его отдельных певчих), находящегося на содержании частного лица. Естественно, что владелец хора стремился выгоднее «сдать в аренду» своих певчих, а потому от них требовалось яркое, по-оперному виртуозное и эффектное исполнение с введением нехарактерных для богослужебных песнопений вокальных украшений. И. А. Чудинова называет другой мотив сближения светской и церковной культур. Исследователь пишет о создании в первой половине XVIII столетия при архиерейских домах семинарий, существование которых характеризовалось тесными контактами с мирянами, светской жизнью города, в отличие от замкнутого быта монастырского клирошанина. «Это был путь, по которому в среду церковнослужителей проникали тенденции светского артистизма. Путь от “музыки голосной”, начатый в семинариях начала века, до “певческой музыки”, захватившей к 70-м гг. даже синодальный хор, – это путь трансформации церковной традиции, – считает И. А. Чудинова. – Певческая деятельность при архиерейских домах и семинариях приобретала новые черты, расширяя границы литургической “ритуальной речи” и обретая самооценку музыкального искусства» [15, с. 23].

В результате указанного проявления секуляризации границы между богослужебным и светским пе-

нием стираются, а вместе с тем меняется направленность богослужебного пения: не на сосредоточенную молитву, а на эстетическое восприятие красивого и совершенного в техническом отношении исполнения. Такое устройство церковного пения, естественно, вызывало критику и возмущение как некоторых прихожан (справедливости ради заметим, что основную массу верующих «концертный» исполнительский стиль в храме не смущал), так и части священства. В. М. Металлов, активно критиковавший состояние певческого дела в России во второй половине XIX века, писал: «Правильная метода должна обращать внимание певца не на высоту ноты и удобство её голоса и не красоту перехода или интервала и не на кудреватость или изящество пассажа и ловкость его исполнения, а на внутренний религиозно-художественный смысл песнопения, на глубину и возвышенность идеи и чувства в нём заключающихся, чтобы он, следовательно, передавал слушателю молитвенность песнопения, а не одну только его музыку, чтобы он молился и других к тому располагал в песнопении, а не услаждал бы только слух предстоящих» [4, с. 197].

В пореформенное время меняются как отношение к пению, так и как его рецепция. Теперь восприятие направлено не столько на молитву, рефлекссию, сколько на созерцание и любование слышимым. Формируется новая модель восприятия, нацеленная на эстетическое, а не этическое переживание. Поэтому верующий в храме начинает чувствовать и вести себя не только как прихожанин, но и как слушатель, воспринимающий произведение искусства. Й. Гарднер приводит пример такой трансформации: «Славные певчие Казакова ... поют в церкви Дмитрия Солунского в Москве. Съезд такой бывает, что весь Тверской бульвар заставлен каретами. Недавно модельщики до такого дошли бесстыдства, что в церкви кричали “фора” (т. е. “браво”, “бис”))» [3, с. 205]. Аналогичный случай описывает В. Ф. Одоевский: «Для исполнения церковной музыки Галуппи, Сартти, Керцелли потребовались женские голоса. Дворяне завели у себя хоры и, как нельзя было вводить женщин на клирос, то ... дворовых девок стригли, одевали в мужское платье, и они пели в церквях. Эксцелентование женских голосов дошло до того, что в церквях слушатели забывались и аплодировали» (цит. по: [11, с. 72]). Следует думать, что приведённые примеры не были обычными для литургической практики этого времени, однако они представляются, при всей своей крайности, убедительными, так как иллюстрируют процесс сближения богослужебного и светского пения.

Итак, как видно на примере анализа репертуара церковных песнопений, храмовой исполнительской практики и её восприятия, происходит постепенная контаминация литургического и секулярного пластов культуры (см.: [8]). Это взаимонаправленный

процесс, когда, с одной стороны, богослужебные песнопения интерпретируются как часть общей музыкальной культуры, не выделенной из неё стилистически и исполнительски (при сохранении обрядовой атрибутики службы), с другой, – пласт светской музыкальной культуры (русской и западноевропейской) встраивается в контекст православного богослужения. Таким образом, можно говорить об определённой десакрализации богослужебной композиции и, напротив, наполнении литургическим контекстом светского музыкального сочинения. Подобного рода амбивалентные процессы наблюдаются не только в области певческого дела, но и в трансформации иконописной традиции. В храмах помещиков (которые, как правило, были их ктиторами) лики святых иногда уподоблялись внешности владельца имения, и храм начинал выполнять функцию «портретной галереи», аналогично тому, как исполнение светских композиций на литургические тексты в рамках богослужебного обряда превращало храм в «подобие концертного зала» [3, с. 189].

Следует отметить, что идеология эпохи Просвещения, с её безграничной верой в силу человеческого разума, породила общие процессы в странах, где идеи просветителей были активно восприняты и развиты. В европейской музыкальной культуре эпохи Просвещения мы находим достаточно много аналогичных примеров. Секулярными по характеру звучания представляются мессы И. Хассе, Й. и М. Гайднов, цикл сонат *da chiesa*, написанных В. Моцартом в 1770-е годы, или его же мессы и т. п. Стилистика этих церковных сочинений самым непосредственным образом смыкалась с характером светских композиций авторов. Так, мессы Моцарта испытывают явное воздействие оперного жанра (об этом см.: [1, с. 189 и далее]), а церковные композиции Гайдна обогащаются опытом его работы в области симфонии (вспомним, например, гайдновскую «Мессу с литаврами» *C dur* 1796 года, где Кугие написано в сонатной форме и предваряется медленным вступлением, как в «Лондонских симфониях») и т. п. Известны и обратные случаи, когда литургические тексты использовались композиторами для сочинения светских произведений. Например, «Ave Maria» Моцарта написана не для исполнения в церкви, но для сугубо светского применения, как «произведение на случай». Таким образом, кардинально меняется рецепция литургического текста, который из сакральной плоскости переводится в профанную, мирскую, что также свидетельствует о секуляризации церковного пения в рамках католической конфессии.

В музыкальной культуре России XVII–XVIII веков существовала группа пограничных, промежуточных жанров, функционально соединявшая светское и литургическое начала. Это прежде всего канты и псалмы, духовные жанры внебогослужебного назначения (в дореформенной певческой прак-



тике таким пограничным жанром был покаянный или духовный стих с религиозным содержанием, исполнявшийся во внебогослужбное время и получивший большое развитие в старообрядческой культуре; об этом подробнее см.: [9; 10]). Их стилистика основана на синтезировании признаков литургической певческой традиции, фольклора и современных светских композиций. С. В. Смоленский приводит сведения о том, что напевы многих кантов и псалм были переложены в разных вариантах на литургические тексты [12, с. 57]. Таким образом, в XVIII столетии практика контаминации, сращивания и замещения жанров и стилистических признаков литургической и светской музыки оказывается широко укоренённой в среде как западноевропейских, так и русских музыкантов.

Трансформация представлений о назначении церковного пения, его эволюция от чисто служебных функций к функциям художественным, стилистическое сближение с жанрами светского музыкального искусства приводят к изменениям в драматургии литургической композиции. В эпоху Нового времени в богослужбном песнопении уже не наблюдается трепетное отношение к литургическому тексту, теперь напев подчинён не молитвенному слову, а собственно музыкальным приёмам развития. Поэтому в литургических песнопениях этого периода встречаются многократные повторы слов, контракция текста либо, напротив, соединение в одном сочинении разных литургических текстов (см., например, концерты Д. Бортнянского). Таким образом, слово теряет свою сакральность, становится элементом периферийным, его смысл затемняется одновременным произнесением в разных голосах.

Ключевым моментом в композициях Нового времени оказывается передача эмоционального тона литургического текста, его обобщённое изложение, в отличие от внимательного и детализированного прочтения текста в дореформенных знаменных композициях. В русских церковных песнопениях конца XVII – начала XIX веков очевидно влияние барочной теории аффектов, где в типизированном виде передаются разные эмоциональные состояния (радости, печали, скорби и т. п.) и каждый аффект характеризуется своим комплексом музыкально-выразительных средств. Из практики западноевропейского барокко в русскую музыку вводятся музыкально-риторические фигуры, связанные с движением (прииде, взыде, сниде, скакаше), пространственными параметрами (гора, река, море, земля) и др. Радикально обновляющим логику музыкального развития становится принцип контраста. «Мономерность» (термин В. Н. Холоповой) и континуальность средневековой русской певческой культуры сменились многомерностью и дискретностью, основанными на барочной технике контраста. Его актуализация связана с возможностью эффек-

ного изложения материала, привлечения внимания к собственно музыкальной составляющей.

Процесс секуляризации церковного пения получает развитие и в XIX веке. Историки выделяют итальянский (середина XVIII – первая треть XIX века) и немецкий (середина – вторая половина XIX века) периоды влияний в богослужбном пении.

Период итальянского влияния отодвинул на периферию барочные формы музыкального искусства, характеризующие стилистику партесного стиля с его польско-украинскими тенденциями. В эпоху Елизаветы Петровны и особенно Екатерины II увлечение итальянской музыкой приобретает внушительные размеры. Вспомним, что экспансия итальянской оперы начинается в 1731 году, когда в Москву прибывает труппа Дж. А. Ристори, представившая публике музыкальные интермедии. В 1735 году в Россию приехала труппа под руководством Ф. Арайи, успешно исполнявшая большие оперные спектакли, а его опера-сегия «Сила любви и ненависти», поставленная по случаю дня рождения императрицы Анны Иоанновны, открывает собственно историю оперы в России. При русском императорском дворе служили многие знаменитые итальянцы: композиторы, певцы, поэты, театральные художники, архитекторы, хореографы и другие.

Многогранная деятельность итальянских музыкантов способствовала активному развитию и европеизации русской музыки. Их композиторское творчество, исполнительская и педагогическая деятельность послужили основой для становления русской светской музыкальной культуры. Вместе с тем церковные композиции итальянских музыкантов, написанные для исполнения в православных храмах, как правило, мало соответствовали традициям русского богослужбного пения. Как указывали современники, «век итальянщины отодвинул на последнее место самые древние распевы. Пожалуй, лишь монастыри придерживались певческой старины и в большей или меньшей степени удерживали старинные напевы» [6, с. 77]. Более того, плохо зная специфику православного обряда и церковнославянский язык, итальянцы, по словам митрополита Евгения (Болховитинова), «небрегли часто о благопристойности места и предмета своих концертов, так что вообще не музыка у них приноровлена к поемым словам священным, но слова сии только что приложены к музыке, и часто весьма принуждённо. Кажется, они хотели более удивлять слушателей концертантною симфонию, нежели трогать сердца благочестивою словесною мелодию, и часто при песнесложениях их церковь более походит на итальянскую оперу, нежели на дом благоговейного молитвословия ко Всевышнему» [2, с. 17].

Период немецкого влияния на русское богослужбное пение открывается временем правления Павла I и охватывает большую часть XIX столетия.

В это время ощутимо возрастает роль Придворной певческой капеллы. Её руководители А. Ф. Львов (автор российского гимна «Боже, царя храни») и Н. И. Бахметьев, в сотрудничестве с Г. Я. Ломакиным и П. М. Воротниковым, формируют эталон богослужебного пения, которого должны придерживаться во всех православных храмах. В 1869–1879 годах под руководством Бахметьева многократно издается «Обиход простого церковного пения, при Высочайшем Дворе употребляемого», отражающий этот эталон. Львов и Бахметьев получили серьёзное музыкальное образование, ориентированное прежде всего на немецкую музыкальную традицию, что нашло отражение как в стиле руководства Капеллой обоих директоров, так и в их композиторском творчестве. Строгий хоральный склад композиций, отсутствие в них ярких фактурных и тесситурных контрастов, ровность и чёткость метроритмического развития способствовали созданию возвышенного строя произведений. Как правило, они характеризуются однотипной аккордовой фактурой, причём нередко чрезмерно перегруженной, насыщенностью модуляционного движения, частой неумеренной хроматизацией музыкальной ткани [7].

Главной задачей Львова и Бахметьева было приведение в порядок певческого дела, его унификация. Как считают современные исследователи, данное предприятие не привело к повышению художественного уровня звучащего репертуара, хотя удалось ввести в обиход круг напевов, распространённых повсеместно (прежде всего, киевского и греческого распевов). Руководство Капеллы берёт под строгий контроль певческий репертуар, исполняемый во время богослужения и периодически публикует перечень церковных композиций, разрешаемых к исполнению.

Таким образом, начиная со второй половины XVII и до конца XIX века, русское богослужебное пение испытывает серьёзные влияния западноевропей-

ской культуры. Более того, эти влияния проистекают не из сферы литургической практики (что, вероятно, не могло иметь места в силу конфессиональной закрытости Православия), а из сферы светской музыки и, прежде всего, её театральных жанров. В результате процессы секуляризации и европеизации приводят к существенным трансформациям в практике богослужебного пения. Однако такого рода развитие певческого дела вызвало серьёзную критику многих представителей священства, певчих и деятелей культуры. Поэтому назревает противоположное вышеописанному движение – возвращение к русским истокам, средневековым церковно-певческим традициям (Новая московская школа, деятельность С. В. Смоленского и др.). В XX веке очагами сохранения практики средневекового знаменного пения стала Троице-Сергиева лавра, где, при опоре на многовековые монастырские традиции, ценнейшее рукописное наследие и творчество троицких распевщиков, создавались новые богослужебные композиции диакона С. З. Трубочёва и архимандрита Матфея (Мормыля).

Итак, в XVII–XVIII веках происходит пересмотр ключевых концептов в области церковного пения, которая постепенно переходит в область музыкального искусства, где богослужебная составляющая нередко становится вторичной. В XVIII–XIX столетиях наблюдается активное развитие процессов секуляризации и европеизации богослужебного пения, которые позже, на рубеже XIX–XX веков породят обратное движение, связанное с возрождением традиций русского литургического пения. Таким образом, история русского певческого искусства пореформенного периода представляет собой многоплановую картину. С одной стороны, она проявляет способность к существенному обновлению и даже радикальному переосмыслению, а с другой – имманентно сохраняет некоторые признаки средневекового певческого канона, что позволяет говорить о самобытности русской церковно-певческой традиции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. 1. Кн. 1. М.: Музыка, 1987. 544 с.
2. Болховитинов Е. Историческое разсуждение вообще о древнем богослужебном пении и особенно о пении Российской церкви с нужными примечаниями на оно и с присовокуплением другого краткого разсуждения о том, что алтарныя украшения сходны с древними. СПб., 1804. 26 с.
3. Гарднер И. А. Богослужебное пение Русской Православной Церкви. М.: Православный Свято-Тихоновский Богословский институт, 2004. Т. 2. История. 530 с.
4. Металлов В. М. О церковном пении // Саратовские епархиальные ведомости. 1888. № 7. С. 188–199.
5. Одоевский В. Ф. Опыт музыкальной ереси (посвящается М. И. Глинке) // Музыкально-литературное наследие. М.: Музгиз, 1956. С. 448–451.
6. Пенчук А. Очерк истории русского церковного пения // О церковном пении. М., 1997. С. 62–81.
7. Полозова И. В. Жизнь и творчество Н. И. Бахметьева в контексте русской культуры XIX века // Саратовская консерватория в контексте отечественной художественной культуры. Саратов, 2013. Ч. 1. С. 98–105.
8. Полозова И. В. Трансформация ключевых концептов в русской церковно-певческой практике второй половины XVII – начала XIX веков // Проблемы музыкальной науки. 2014. № 4 (17). С. 82–86.
9. Полозова И. В. Церковно-певческая культура саратовских старообрядцев: формы бытования в исторической перспективе. Саратов: Саратовская государственная консерватория, 2009. 336 с.



10. Полозова И. В. Церковно-певческая культура саратовских старообрядцев в историческом аспекте: дис. ... д-ра искусствоведения. Саратов, 2009. 519 с.

11. Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 3: Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников (1861–1918). М.: Языки славянской культуры, 2002. 904 с.

12. Смоленский С. В. Значение XVII в. и его «кантов» и «псалмов» в области современного церковного пения так на-

зываемого «простого напева» // Музыкальная Старина. СПб., 1911. Вып. 5. С. 47–102.

13. Улучшение церковного пения в духе церковности // Саратовские Епархиальные ведомости. 1896. № 18. С. 798–802.

14. Успенский Л. А. Богословие иконы Православной Церкви. М.: Дарь, 2008. 480 с.

15. Чудинова И. А. Топография церковно-музыкальной культуры Петербурга XVIII в.: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 1995. 33 с.

REFERENCES

1. Abert G. V. A. *Mozart* [Mozart]. Part 1. Vol. 1. Moscow: Muzyka Press, 1987. 544 p.

2. Bolkhovitinov E. *Istoricheskoe razsuzhdenie voobshche o drevnem bogosluzhebnoy penii i osobenno o penii Rossiyskoy tserkvi s neobkhodnymi primечaniami na onoe i s prisovokupleniem drugogo kratkogo razsuzhdeniya o tom, chto altarnyya ukrasheniya shodny s drevnimi* [General Historical Discourse upon the Early Church Singing and Especially on the Singing of the Russian Church, with the Necessary Comments and with an Addition of Another Brief Discourse upon the Resemblance of the Altar Decorations with the Early Ones]. St. Petersburg, 1804. 26 p.

3. Gardner I. A. *Bogosluzhebnoye penie Russkoy Pravoslavnoy Tserkvi* [Church Singing of the Russian Orthodox Church]. Moscow: St. Tikhon's Orthodox Theological Institute, 2004. Vol. 2: Istoriya [History]. 530 p.

4. Metallov V. O tserkovnom penii [On Church Singing]. *Saratovskie eparhial'nye ведомosti* [Eparhial Bulletin of Saratov]. 1888, No. 7, pp. 188–199.

5. Odoyevskiy V. F. Opyt muzykal'noy eresi (Posvyashchaetsya M. I. Glinke) [The Experience of a Musical Heresy (Dedicated to Mikhail Glinka)]. *Muzykal'no-literaturnoe nasledie* [Musical-Literary Heritage]. Moscow: Muzgiz, 1956, pp. 448–451.

6. Penchuk A. Oчерк istorii russkogo tserkovnogo peniya [Outline of the History of Russian Church Singing]. *O tserkovnom penii* [On Church Singing]. Moscow, 1997, pp. 62–81.

7. Polozova I. V. Zhizn' i tvorchestvo N. I. Bakhmet'eva v kontekste russkoy kul'tury XIX veka [Life and Works of N. I. Bakhmetiev in the Context of 19th Century Russian Culture]. *Saratovskaya konservatoriya v kontekste otechestvennoy khudozhestvennoy kul'tury* [The Saratov Conservatory in the Context of Russian Artistic Literature]. Saratov, 2013. Part 1, pp. 98–105.

8. Polozova I. V. Transformatsiya klyuchevykh kontseptov v russkoy tserkovno-pekheskoy praktike vtoroy poloviny XVII – nachala XIX vekov [The Transformation of the Key Concepts in the Practice of Russian Church Singing from the Second Half of

the 17th Century to the Beginning of the 19th Century]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2014, No. 4 (17), pp. 82–86.

9. Polozova I. V. *Tserkovno-pekheskaya kul'tura saratovskikh staroobryadtsev: formy bytovaniya v istoricheskoy perspektive* [The Church Singing Culture of the Old-Believers in the Saratov Region: Forms of Existence from the Historical Point of View]. Saratov: Saratov State Conservatory, 2009. 336 p.

10. Polozova I. V. *Tserkovno-pekheskaya kul'tura saratovskikh staroobryadtsev v istoricheskom aspekte: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [The Culture of Church Singing of the Old-Believers in the Saratov Region in its Historical Aspect: Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Saratov, 2009. 519 p.

11. *Russkaya dukhovnaya muzyka v dokumentakh i materialakh. T. 3: Tserkovnoye penie poreformennoy Rossii v osmyslenii sovremennikov (1861–1918)* [Russian Religious Music in Documents and Materials. Vol. 3. Church Singing in Post-Reform Russia as Seen by its Contemporaries (1861–1918)]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury, 2002. 904 p.

12. Smolenskiy S. V. Znachenie XVII v. i ego “kantov” i “psal'mov” v oblasti sovremennogo tserkovnogo peniya tak nazyvaemogo “prostogo napeva” [The Significance of the 17th Century and its “Chants” and “Psalms” in the Domain of Modern Church Singing of the So-Called “Simple Chant”]. *Muzykal'naya Starina* [Musical Antiquity]. Issue 5. St. Petersburg, 1911, pp. 47–102.

13. Uluchshenie tserkovnogo peniya v dukhe tserkovnosti [The Improvement of Church Singing in the Spirit of the Church]. *Saratovskie Eparhial'nye Vedomosti* [Eparhial Bulletin of Saratov]. 1896, No. 18, pp. 798–802.

14. Uspenskiy L. A. *Bogoslovie ikony Pravoslavnoy Tserkvi* [The Divinity of the Icon in the Orthodox Church]. Moscow: Dar, 2008. 480 p.

15. Chudinova I. A. *Topografiya tserkovno-muzykal'noy kul'tury Peterburga XVIII v.: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Topography of the Culture of Church Music in St. Petersburg in the 18th Century: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. St. Petersburg, 1995. 33 p.

Богослужбное пение в России XVIII – начала XX столетий

В статье рассматриваются такие вопросы эволюции богослужбного пения, как академизация исполнительской практики, восприятие церковного пения, десакрализация богослужбных композиций. Проведение параллелей с западноевропейским искусством позволяет автору показать общность процессов в отечественной и европейской культовой музыке Просвещения. Развитие богослужбного пения во второй половине XVIII–XIX веках свидетельствует о влиянии итальянской и немецкой музыкальной культур, что отражается на стилистике богослужбных композиций, усваивающих эти

влияния и выводящих на периферию традиции знаменного пения. Вместе с тем, с конца XIX века наблюдается актуализация дореформенных принципов богослужбного пения. Таким образом, русская певческая традиция Нового времени характеризуется амбивалентностью: с одной стороны, она направлена на усвоение норм европейского искусства, с другой, поддерживается охранительным механизмом, позволяющим актуализировать стилистику знаменного пения.

Ключевые слова: русское богослужбное пение XVII–XX веков, секуляризация, европеизация

Church Service Singing in Russia During the 18th-Early 20th Centuries

The article dwells upon such issues of the evolution of church service singing as the academization of performance practice, the perception of church singing, and the desacralization of musical compositions related to church service. Bringing in parallels with Western European art makes it possible for the author to demonstrate the similar character of the processes in Russian and European sacred music during the age of Enlightenment. The development of church service singing in the second half of the 18th and the 19th century bears witness to the influence of the Italian and German musical cultures, which is reflected on the style of the sacred compositions, which have absorbed these

influences and brought the traditions of the *znamenny chant* to the periphery. At the same time, since the end of the 19th century, there is a noticeable tendency of a return of the pre-reform principles of Russian church singing. Thereby, the Russian church singing tradition of the Early Modern Times is characterized by an ambivalent nature: on the one hand, it is directed at the mastery of the norms of European art, while on the other hand, it is supported by the mechanism of preservation, making it possible to actualize the stylistic features of the *znamenny chant*.

Keywords: 17th-20th century Russian church service, secularization, Europeanisation

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.1.18.069-074

Полозова Ирина Викторовна

доктор искусствоведения,
профессор кафедры истории музыки
E-mail: i.v.polozova@mail.ru
Саратовская государственная консерватория
им. Л. В. Собинова
Российская Федерация, 410012 Саратов

Irina V. Polozova

Doctor of Arts,
Professor at the Music History Department
E-mail: i.v.polozova@mail.ru
Saratov State L.V. Sobinov Conservatory
Russian Federation, 410012 Saratov



Б. А. ШИНДИН

*Новосибирская государственная консерватория
им. М. И. Глинки*



УДК 783.27+82-1

**РАЗНЫЕ СТИХИ И ПСАЛЬМЫ.
РУКОПИСЬ СОБРАНИЯ М. Н. ТИХОМИРОВА
ГОСУДАРСТВЕННОЙ ПУБЛИЧНОЙ НАУЧНО-ТЕХНИЧЕСКОЙ БИБЛИОТЕКИ
СИБИРСКОГО ОТДЕЛЕНИЯ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК**

Археографическое освоение Сибири связано с именем и деятельностью известного историка М. Н. Тихомирова. По его инициативе на территории обширного региона в 1959–1960 гг. были организованы первые археографические экспедиции. Столь же важным импульсом для становления сибирской археографии стала передача региональному отделению Академии наук принадлежащего учёному уникального собрания древнерусских рукописей XIV–XIX вв. и старопечатных книг. Небольшую часть коллекции занимают певческие рукописи: их около 40. Они представлены преимущественно книгами, составляющими основу чинопоследования, такими, как Обиход, Октоих, Ирмологий, Триодь, Праздники. Наряду с ними в коллекции присутствует Сборник песнопений, жанровое и функциональное

наклонение которых не атрибутируется с богослужебными циклами. Это рукопись под шифром «Тихомиров № 448», содержащая популярные в старообрядческой среде стихи и псалмы. Важно, однако, не только содержание, но обстоятельства и место её происхождения. Рукопись создана в 1821 г. в Выговской (Выгорецкой) пустыни, хранильнице истинно христианских православных традиций¹ (ил. 1).

Песнопения Сборника складываются в несколько тематических групп. Содержание одной из них восходит к событиям Ветхого и Нового Заветов: «Плач праотца Адама, егда изгнан бысть из рая», «Притча о блудном сыне», «Стих на рождество Христово», «Стих на вход в Иерусалим», «Стих, егда Господь бысть на браце в Кане Галилейстей», «Плач Пресвятыя Богородицы при кресте Господни» и др.



Ил. 1. «Разные стихи и псалмы», 1821 г.

Вторая группа содержит характерные для музыкального быта старообрядчества стихи покаянные (слёзные, умильные). Среди них: «Пустыни красная», «Стих Иосафа, царевича индийского», «Стих Иосифа Прекрасного». Известно, что начиная с XVII в. репертуар и тематика стихов покаянных существенно расширяются. В частности, они обогащаются повествованиями об историческом прошлом России. В рассматриваемом Сборнике эту линию представляет песнопение, посвящённое трагическому событию русской истории начала XI в. «Стих о убиении князей русских Бориса и Глеба от брата их Святополка».

Несколько особняком стоят три «Псалмы о победе швецкой», тематически связанные с событиями Северной войны. Все они воспринимаются как стилистические варианты виватных кантов. Текст последней из них («Днесь, орле российский, простри своя криле»), воспроизводит известный петровский кант с иным, однако, интонационным оформлением. Отличаясь от остальных произведений Сборника, эти псалмы образуют самостоятельную, характеризующуюся внутренним единством группу.

Особого внимания заслуживают песнопения, посвящённые главным устроителям Выговской пустыни: Даниилу Викулову (или Викулину) – «Плач о киновиарсе² Данииле»; Петру Прокопьеву – «Рифмы воспоминательны о еклисиарсе Выгорецкого общежителства Петре Прокопьевиче, всего жития его»; Семёну Денисову – «Плач о отце умершем, сочинен стихами, писан от многи скорби теплыми слезами»; Кириллу Михайлову – «Стих в день тезоименитства Выгорецкого общежителства настоятеля Кирилла Михайловича». Несколько песнопений посвящены выдающемуся деятелю старообрядчества, сыгравшему в духовной и культурной истории Выга самую значительную роль – Андрею Денисову. Одно из них: «Рифмы воспоминательные о киновиарсе Выгорецкого общежителства Андрея Дионисиевича. Вкратце жития его». Общая композиция «Рифм воспоминательных» следует за структурой житийной литературы. Она состоит из последовательности раз-

делов, повествующих о рождении Андрея, его жизни, деяниях, смерти и последующих о нём воспоминаниях: «Печальный терн мене убодает»; «Придите, помянем вси Андрея премудраго»; «Придите, восплачем вси отца нашего Андрея учителя»; «Рифмы», «Стих в день тезоименитства отца Андрея Борисовича». Совокупность песнопений последней группы складывается в единый агиографический цикл о жизни видных подвижников Выговской киновии.

Образное и стилистическое наполнение песнопений рукописи обусловлено обстоятельствами социальной, конфессиональной и культурной ориентации старообрядцев-беспоповцев XVIII в. Для понимания этих обстоятельств важны факты и события, связанные с историей созданного ими духовного центра.

Появление Выговской пустыни – одно из последствий церковной реформы патриарха Никона. Преследуемые церковными и светскими властями приверженцы старой веры бежали в глухие малонаселённые места России. Поморье привлекало их своей удалённостью от крупных центров государства и, следовательно, возможностью оградить себя от церковных «новин». Основанная в 1694 г. Даниилом Викуловым на реке Выг и Выг-озере община вскоре стала самой авторитетной старообрядческой организацией на севере государства³.

Со временем пустынь превратилась в крупный духовный центр старообрядчества. Здесь были организованы школы грамотности, певческие школы. Развивались художественные традиции резьбы по дереву, складывались своеобразные традиции иконописания. Создавались и распространялись по всему Северу оригинально оформленные рукописные книги. Обращение к историческим сочинениям выговских авторов «позволяет увидеть в них вполне оформившуюся в первой половине XVIII столетия научную школу, составившую вершину исторической мысли старообрядчества беспоповского направления» [2, с. 79]. Один из самых существенных признаков поражающей своим многообразием выговской культуры связан с развитием барочного стихотворства. Его укоренению на Выге способствовали братья Андрей и Семён Денисовы – наиболее видные деятели поморского согласия. И всё же тенденция становления силлабической поэзии в культуре старообрядчества нуждается в комментариях.

Известно, что первые образцы силлабических стихов появляются в России в первой трети XVII столетия. Представители барокко учительствовали при дворе Алексея Михайловича. В начале 1650-х гг. книжные песни создаются поэтами Никоновской школы. После низложения бывший патриарх поселился в основанном им Воскресенском Новоиерусалимском монастыре, где его окружали литераторы силлабического направления. Своего высшего расцвета оно достигло в творчестве Симеона Полоцкого и его учеников – Сильвестра Медведева, Кариона Ис-

томина и представителей второго поколения русских силлабиков Дмитрия Ростовского и Стефана Яворского, вплоть до Феофана Прокоповича. Как видно, силлабическая письменность развивалась в культуре о ф и ц и а л ь н о г о направления, светского и церковного, что, казалось бы, вступает в противоречие с фактом её распространения в среде приверженцев истинно христианской веры. Ориентация последних на глубокую древность, обострённая неприятием пришедших на Русь европейских тенденций, была, на первый взгляд, мало совместима с увлечением силлабической поэзией. Действительность, однако, свидетельствует об ином.

Причину внедрения европеизированного типа культуры в Выговское общежитие комментирует А. М. Панченко. «Это был, – пишет он, – смелый шаг, потому что слагать вирши они учились у своих идеологических противников. Андрей Денисов, автор “Обличения на книжицу Стефана Яворского об антихристе”, позволял включать в выговские сборники стихи того же Стефана ... Чтобы решиться на это, нужно было понимать, что идеология и эстетика, вера и культура – разные вещи. Осознание этого привело Андрея Денисова в Киев, где в 1712 г. он слушал курс риторики» [3, с. 415]. Таким образом силлабика проникала в необычную для себя среду. Об этом свидетельствует творчество выголексинских стихотворцев, хорошо владевших техникой версификации. Рассматриваемый Сборник является безусловным подтверждением этой тенденции.

Его анализ ставит ещё одну, заслуживающую внимания, проблему. Дело в том, что вербальная сторона значительной части представленных в рукописи песнопений тяготеет к новым для России формам стихосложения, а музыкальная составляющая изложена в стилистике либо адекватной, либо близкой знаменной монодии, фиксированной средствами невменного письма. Это обстоятельство не создаёт ощущения эклектики, стилевой несовместимости вербального и музыкального начал. Напротив, соединённые с невмами силлабические вирши образуют своеобразный стилевой синтез, в котором «старое и новое» не отвергают, а дополняют друг друга.

Суть данного обстоятельства не так уж сложно раскрыть, если вспомнить о тех переменах, которые произошли в певческом искусстве XVII столетия. Его интонационная и невменная составляющие подвергались большей или меньшей степени коррекции. Певческая монодия утратила некоторые из своих сущностных начал. Одновременно в неё внедрялись новые, ранее не свойственные ей черты. Произошёл кризис попевочной системы, невменная строка постепенно освобождалась от подчинённости стилевым показателям песнопений. Названные, как и многие другие, тенденции позволяют говорить о том, что внутри традиционной системы шёл процесс формирования стилевых закономерностей искусства Но-

вого времени. В большей степени он характерен для поздних распевов, таких как путевой, демественный. Не обошли эти изменения и знаменного распева. Всё это позволило русской силлабике в союзе с певческими традициями, скорректированными в духе XVII века, образовать единое поле стилевой целостности.

Обратимся к текстам Сборника, подавляющее большинство которых (36 из 44) изложены в системе силлабического стихосложения. При этом силлабическая система выражена в них преимущественно в двух видах версификации: равносложной (изосиллабизм) и неравносложной (относительный силлабизм). Произведения демонстрируют самые разнообразные варианты стихотворных размеров, основных (8, 11, 13-сложники) и вспомогательных (7, 9, 10, 12-сложники) для русской силлабике. В Сборнике нередки случаи взаимодействия принципов равносложности и неравносложности, когда в одном тексте могут быть в особом порядке соединены 6, 7, и 8-сложники; 8 и 10; 8 и 6-сложники и другие размеры.

Анализ вербальной основы рукописи позволяет обратиться к структурным и интонационным свойствам стихов и псалм и раскрыть их значимые признаки в соотнесённости музыкальной и текстовой составляющих.

Как правило, единица словесного текста (словесная строка или синтагма) помещённых в Сборнике песнопений распевается одной мелострокой (17 а). В этих совпадениях реализованы закономерности построения словесных и мелодических строк, а также принципы их совместного изложения. Как и в песнопениях знаменного распева, мелодическая форма является «отпечатком» стиховой формы. Простейший вид силлабического структурообразования складывается двустрочной строфой с парной рифмой. Здесь возможны следующие варианты последовательности мелострок:

$$\begin{array}{cc} A & a \\ B & a \end{array} = \begin{array}{cc} A & a \\ B & в \end{array} =$$

где = – парная рифма, А и В – строки текста, а и в – мелостроки. Обозначенная структура представляет, условно говоря, композиционное ядро песнопений. В текстах различного строфического строения соотношение синтагм текста и мелострок характеризуется самыми многообразными вариантами. Рассмотрим, например, варианты их соотношения в четырёх-строчных строфах Сборника:

$$\begin{array}{c} A \\ B \\ C \\ D \end{array} = \begin{array}{c} a a a a a \\ a в в в в \\ a с с а с \\ a д с в в \end{array}$$

Обратимся к немногочисленным композиционным структурам, где расширенной до 10–13 слогов

текстовой строке соответствуют две мелостроки. Схематически это выглядит следующим образом:

А	аа	аа	ав	ав	ав
В	ва	вс	ав	св	сд

Силлабика относительно свободна в отношении ритмической организации, что заметно даже в равносложных стихах. Ритмические отклонения в текстовых строках отражаются на мелостроках, в которых можно наблюдать: либо продление, либо сжатие отдельных тонов, их метроритмическое дробление, количественное увеличение или сокращение. Степень вариативности мелострок в этих вариантно-строфических конструкциях, как правило, незначительна. Типичным образцом такого рода структуры является «Стих о убиении князей русских Бориса и Глеба от брата их Святополка» (ил. 2, пример № 1).

Пример № 1 Стих о убиении князей русских Бориса и Глеба от брата их Святополка



Строфная структура песнопений может быть рассмотрена как последовательность мелострок – относительно замкнутых единиц формы. Вместе с тем песнопения обладают закономерностями, в результате которых отдельные музыкальные формулы упорядочиваются в границах строф, образуя структуры следующего, более высокого композиционного порядка. Логика мелодического развёртывания в границах мелострофы раскрывается в соотношении создающих ритмическое напряжение неопорных и разреша-

ющих напряжение опорных тонов. Те и другие формируют систему тяготений как на уровне мелострок, так и между ними, в масштабе мелострофы.

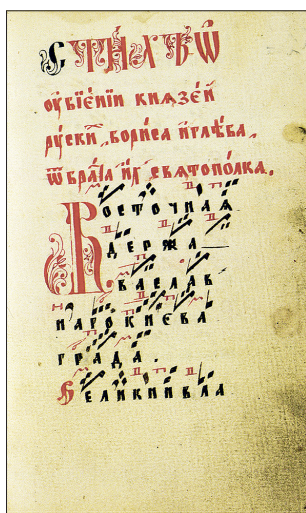
Несколько отличны от рассмотренных песнопения, в текстах которых силлабика либо выражена в самой незначительной степени, либо вообще отсутствует. В этом отношении показательны два песнопения 8-го и 5-го гласов, посвящённые Андрею Денисову. Обратимся к первому из них (20 б):

Придите, помянем вси Андрея премудраго,
Его же ко гробу вчера жалостно проводихом,
Его же церковь у пустыни умильным гласом просит присно:
Дай же пустыни сего сладкого утробы моя любезнаго сына,
Не вем бо ныне кому законы моя ведати.
Дай же пустыни сего сладкаго власти моя крепка правителя,
Его же не одолеша противныхо стремления никогда же.
Дай же ми пустыни сего сладкаго законов моих непреступна хранителя,
Его же аз крещением породившая зрящи во гробе темнем затворена.

Как видно, перед нами образец безрифменного молитвословного стиха, содержащего, к тому же, прямое обращение к слушателям. Вспомним обращение к прихожанам в начале Всенощного бдения: «Приидите, поклонимся и припадем...». В основе его организации лежит принцип синтаксических параллелизмов. При этом текст демонстрирует необычное положение определителя стихотворной речи. Находясь не в конце, но в начале строк, он таким образом формирует систему анафорических повторов, ритмически и смыслово скрепляющих форму произведения (на подобную систему стихотворной речи обратил внимание Кирилл Тарановский, см.: [4, с. 257]).

Стилевые и содержательные разновидности молитвословия демонстрируют ещё три песнопения Сборника, с приданными ими гласовыми обозначениями: «Стих душевного умиления, глас 6», «Стих Иосафа царевича, глас 8», «Пустыни красная, глас 8». Вновь перед нами свободные, без ритма и рифмы стихи умиленные. Их медитативная лирика определена душеспасительными размышлениями, скорбными настроениями покаяния, мотивами созерцания и восхваления «прекрасной пустыни». Помещённые в Сборнике поэтизированные тексты лежат в русле этих переживаний и душевных волнений. Однако в данной ситуации более важной для нас представляется проблема интонационного наполнения стихов, и главное: определение степени соответствия выраженной невма и гласовыми пометами мелодии тем закономерностям, которые характеризуют стилистику знаменной монодии.

Осуществлённый в процессе работы сравнительный анализ позволил обнаружить черты их подобия. Он подтвердил аутентичность стилистических пока-



Ил. 2. «Стих о убиении князей русских Бориса и Глеба от брата их Святополка»

зателей песнопений Сборника устойчивому комплексу выразительных средств знаменного распева. Наиболее важными среди них являются: диатонический характер гласовых песнопений с их «укачивающими мотивами», поступенным и равномерным движением мелодии, в которой опевание опорных тонов образует плавность и выразительность широкораспевной кантилены. Особого внимания заслуживает то обстоятельство, что эта кантилена наполнена интонациями, близкими к глагообразующим формулам. К этому следует добавить характерные ритмические показатели, а также соответствующий мрачному и светлому согласиям обиходного звукоряда диапазон песнопений.

Подведём итоги. Сборник разных стихов и псалм правильный всего назвать энциклопедией внебогослужебной музыкально-поэтической культуры выговского старообрядчества. На это обстоятельство указывают объединённые здесь практически все жанровые, тематические и стилевые

разновидности их художественной деятельности. Вниманию исследователя предлагается словесно-звуковой мир, синтезирующий несколько культурных пластов.

Многообразное наполнение рукописи позволяет рассмотреть её в контексте явлений конца XVII–XVIII вв., интегрирующих элементы традиционной культуры и культуры Нового времени. Подобного рода сочетания прошлого и настоящего давали подчас самые неожиданные с точки зрения чистоты стиля и жанра результаты. Свидетельством последнего и является исследуемый Сборник, вобравший в себя произведения, занимающие, казалось бы, совершенно различное положение в типологическом спектре культуры, например, знаменный распев и петровский кант. И в этом смысле он представляет собой документ, подтверждающий одну из самых значимых концепций, показывающую, не разрыв, а преемственность между древним и новым периодами отечественной культуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Укажем на палеографические данные рукописи: Формат в 8°, на 316 листах. Бумага с водяным знаком «1820». Полуустав, текст истинноречный, заставки поморского стиля. На листе 1 об. в рамке текст: «Разные стихи и псалмы. Писаны 1821 год». Переплёт – доски в тиснёной коже с двумя медными

застёжками. Нотация знаменная с пометами и признаками.

² Киновиарх – избранный собором начальник, настоятель обители, киновии.

³ Выговская пустынь состояла из двух монастырей – мужского (Даниловского) и женского (Лексинского).

ЛИТЕРАТУРА

1. Дружинин В. Г. Словесные науки в Выговской Поморской пустыни. СПб.: тип. М. А. Александрова, 1911. 32 с.
2. Молзинский В. В. Очерки русской дореволюционной историографии старообрядчества. СПб.: СПбГУКИ, 2001. 304 с.
3. Панченко А. М. Новые идеологические и художественные явления литературной жизни первой четверти XVIII века // История русской литературы: в 4 т. Л., 1980. Т. 1. С. 409–445.

4. Тарновский К. Ф. Формы общеславянского и церковнославянского стиха в древнерусской литературе XI–XIII вв. // Тарновский К. Ф. О поэзии и поэтике. М., 2000. С. 257–274.
5. Филиппов И. История Выговской пустыни. СПб.: Изд-во Д. Е. Кожанчикова, 1862. 480 с.

REFERENCES

1. Druzhinin V. G. *Slovesnye nauki v Vygovskoy Pomorskoj pustyni* [Verbal Techniques of the Vyg Pomeranian Hermitage]. St. Petersburg: M. A. Alexandrov Printers, 1911. 32 p.
2. Molzinskiy V. V. *Ocherki russkoy dorevolutsionnoy istoriografii staroobryadchestva* [Essays on the Russian Pre-revolutionary Historiography of the Orthodox Christian Old Believers]. St. Petersburg: St. Petersburg State University of Culture and Arts, 2001. 304 p.
3. Panchenko A. M. *Novye ideologicheskie i khudozhestvennye yavleniya literaturnoy zhizni pervoy chetverti XVIII veka* [The New Ideological and Artistic Phenomena of the Literary Life of the First Quarter of the 18th Century]. *Istoriya*

russkoy literatury [History of Russian Literature]. Vol. 1. Leningrad, 1980, pp. 409–445.
4. Tarnovskiy K. F. *Formy obshch斯拉vianskogo i tserkovnoslavianskogo stikha v drevnerusskoy literature XI–XIII vv.* [Forms of General-Slavonic and Church-Slavonic Verse in the Early Russian Literature of the 11th-13th Centuries]. Tarnowski K. F. *O poezii i poetike* [About Poetry and Poetics]. Moscow, 2000, pp. 257–274.
5. Filippov I. *Istoriya Vygovskoy pustyni* [History of the Vyg Hermitage]. St. Petersburg: D. E. Kozhanchikov Press, 1862. 480 p.



**Разные стихи и псалмы. Рукопись собрания М. Н. Тихомирова
Государственной публичной научно-технической библиотеки
Сибирского отделения Российской академии наук**

Автор анализирует певческую рукопись коллекции Тихомирова (Тихомиров, № 448), хранящуюся в Научной библиотеке Сибирского отделения РАН. Созданная в 1821 г. в Выговской пустыни – культурном и духовном центре беспоповского старообрядчества, она содержит популярные в этой среде стихи и псалмы, фиксированные в системе знаменного письма. Песнопения складываются в несколько тематических групп. Одни восходят к событиям Ветхого и Нового Заветов, другие образуют группу покаянных стихов. Три псалмы повествуют о «победе шведкой». Особый интерес представляют песнопения, посвященные учителям-наставникам пустыни, прежде всего, Андрею Денисову.

Один из признаков культуры Выга связан с развитием барочного стихосложения. Соединение в песнопениях силла-

бики и невменного письма образует стилистический синтез, в котором старое и новое не отвергают, а дополняют друг друга. Это обстоятельство создаёт проблемное поле статьи.

Смысловое содержание и стилистический облик песнопений позволяет рассмотреть их в контексте культуры второй половины XVII – первой половины XVIII вв. – времени, когда происходит интеграция элементов традиционной культуры и культуры Нового времени. Анализируемый памятник подтверждает принятую в отечественной гуманитарной науке концепцию преемственности между старым и новым периодами национальной культуры.

Ключевые слова: песнопения, псалмы, силлабическое стихосложение, знаменный распев, культура старообрядцев, Выговская пустынь

**Various Verses and Psalms. Manuscript of the Collection
of the M.N. Tikhomirov State Public Academic-Technical Library
of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences**

The author analyzes church singers' manuscripts from the collection of Tikhomirov (Tikhomirov No. 448), preserved in the Academic Library of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences. Founded in the 1921 at the Vyg Hermitage – a cultural center of the Old Believers' priestless tradition, it contains verses and psalms, popular in this milieu, notated in the system of znamenny chant notation. The chants can be subdivided into several groups of subjects. Some of them describe the events of the Old and New Testaments, whereas others form a group of penitent poems. Three of them narrate about the victory of Peter the Great over the Swedes. Of special interest are the chants dedicated to teachers and mentors of the hermitage, primarily, Andrei Denisov.

One of the traits of the Vyg culture is connected with the development of Baroque prosody. The combination of syllabic

verse and neumatic writing creates a stylistic synthesis in which the old and the new do not reject, but complement each other. This circumstance is what forms the topical field of the article. The semantic content and stylistic image of the chants make it possible to examine them in the context of the culture of the second half of the 17th and first half of the 18th centuries, the time period that witnesses an integration of the elements of traditional culture with the culture of the Early Modern Age. The analyzed landmark confirms the conception most commonly accepted in Russian humanitarian scholarship, namely, that of succession and continuity between the old and new periods of national culture.

Keywords: chants, psalms, syllabic verse, znamenny chant, culture of the Old-Believers, Vyg Hermitage

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.1.18.074-079

Шиндин Борис Александрович

доктор искусствоведения, профессор,
заведующий кафедрой истории музыки
E-mail: chin-d-din@yandex.ru

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

Boris A. Shindin

Doctor of Arts, Professor,
Head at the Music History Department
E-mail: chin-d-din@yandex.ru

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





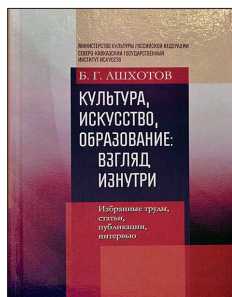
Л. Х. ШАУЦУКОВА

Северо-Кавказский государственный институт искусств



Б. Г. АШХОТОВ – ИССЛЕДОВАТЕЛЬ АДЫГСКОГО ФОЛЬКЛОРА

(о книге Б. Г. Ашхотова «Культура, искусство, образование: взгляд изнутри»)



Ашхотов Б. Г. Культура, искусство, образование: взгляд изнутри (избранные труды, статьи, публикации, интервью). Нальчик: Изд-во М. и В. Котляровых, 2014. 324 с. ISBN 978-5-93680-787-9.

В наши дни найдётся не так много слушателей и ценителей старинных героических песен, наигрышей с многовековой историей, колыбельных, которые матери пели своим детям испокон веков. Сказанное характерно и для народов Северного Кавказа, где неизбежная вынужденная аккультурация привела к отказу от ряда вековых норм и представлений, свойственных его этнокультурам, в частности, адыгской.

За свой долгий исторический путь адыги создали весьма разнообразный и самобытный песенный фольклор, героический эпос и инструментальную музыку, издавна привлекавшие внимание русских и зарубежных путешественников, ученых и композиторов. Первые упоминания об их песнях и плясках мы находим достаточно рано: у Эмиддио д'Асколи, знавшего адыгов в 1624–1634 годах, Яна Потоцкого, совершившего путешествие по Северному Кавказу в 1798 году, участника экспедиции по Черноморскому побережью Тебу де Мариньи. Адыгские просветители С. Хан Гирей, Ш. Б. Ногмов, А. Г. Кешев, К. М. Атажукин, С. Крым Гирей, Т. П. Кашежев, П. И. Тамбиев не обошли вниманием тему адыгской музыкальной фольклористики и были первыми пропагандистами национальной музыки.

В России, Европе, на Ближнем Востоке и других регионах адыги издавна известны под именем черкесов. Современные адыги проживают как в России, так и за её пределами – в Турции, Иордании, Сирии, Египте, США и т. д. (по некоторым сведениям, около 5 млн.). В нашей стране они расселены следующим образом: кабардинцы живут в Кабардино-Балкарской Республике (столица – г. Нальчик), моздокские кабардинцы – в Курском районе Ставропольского края и г. Моздок (Республика Северная Осетия-Алания),

черкесы и бесленеевцы, слившись, образовали современную нацию, проживающую в Карачаево-Черкесской автономной области (столица – г. Черкесск); абадзехи, бжедуги, темиргоевцы и шапсуги образовали современную адыгскую нацию, проживающую в Адыгейской автономной области (столица – г. Майкоп). Часть шапсугов живет на кавказском побережье Черного моря (Лазаревский район Красноярского края).

Тема адыгской народной музыка нашла свое выражение и в трудах русских кавказоведов, в разное время об этом писали К. Ф. Сталь, Н. И. Карлгоф, Ф. В. Юхотников, Л. Я. Люлье, А. О. Махвич-Мацкевич, В. П. Невская, А. А. Кавецкий, Ф. Ф. Торнау, В. В. Васильков, А. Н. Дьячков-Тарасов, В. О. Кусиков и др., опиравшиеся на этнографические и фольклорные исследования, сделанные за период с 1850 по 1900 гг. и посвященные отдельным характеристикам музыкальной культуры адыгов. М. Ф. Гнесин писал об адыгской песне: «Музыкальное творчество черкесов очень многогранно и ярко. Оно производит впечатление уцелевших остатков довольно высокой народно-музыкальной культуры, длительно находившейся в состоянии захирения и лишь теперь возрождающейся и обещающей вырасти в крупное художественное явление» (Гнесин М. Ф. Жизнь в музыке. М.: Музыка, 1987, с. 126).

Однако монументальных монографических исследований по адыгской народной музыкальной культуре вплоть до 70-х годов прошлого столетия не было. Именно тогда увидело свет многотомное научное издание «Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов», подготовленное к печати Кабардино-Балкарским научно-исследовательским институтом, представленным такими персоналиями, как З. П. Кардангушев, В. Х. Барагунов, З. М. Налоев, Н. Р. Иваноков, А. Т. Шортанов, А. М. Гутов, А. М. Гукемух, проделавшими огромную собирательскую и научно-исследовательскую работу. Старинные наигрыши и песни, вошедшие в это антологическое издание, были собраны во время многочисленных экспедиций на территории Адыгейской и Карачаево-Черкесской автономных областей, Кабардино-Балкарской АССР, Курского района Ставропольского края, Туапсинского, Лазаревского, Новокубанского, Успенского районов Краснодарского края и т. д.



В 1990–2000-е годы появились новые исследования в этой области, подготовленные талантливыми специалистами. В 2001 году вышла монография «Гъыбзэ – стилистическая форма адыгского фольклора» Б. Г. Ашхотова, который привнёс в адыгское музыковедение новые, свежие идеи и поставил ряд важнейших вопросов с точки зрения не узко академических, а лежащих в русле современных проблемных методологических разработок этномузыкологии с широким охватом междисциплинарных подходов. По прошествии времени можно сказать, что авторская репрезентативность, которая была видна ещё тогда, является следствием, с одной стороны, пылкости ума, желающего видеть музыкофизиологию не как некую мозаику фактов, а как цельную картину фольклорного наследия, где адыгская музыкальная культура – часть целого, с другой, – достаточной научной подготовленности к исследованию истории и культуры своего народа.

Уже тогда стало ясно, что появился исследователь народной музыки, умеющий рассматривать и анализировать многовековую музыку адыгов в контексте не только теории и истории музыки, но и национальной художественной культуры в целом, философии искусства, этнокультурной картины народов Кавказа, доказательно аргументирующий единство музыки и слова в адыгской песне, в том числе его фонетических, лексических и морфологических свойств. Иными словами, был сформулирован тезис: доминантная концепция адыгского мелоса заключается в наличии характерных ритмоформул и модификаций народной песни, исходящих из специфики национальной речи, её уникальной ладоинтонационной основы, особой и неповторимой семантики внутрислоговой распевности.

Книга «Традиционная адыгская песня-плач гъыбзэ» (2002) имела рецензию в журнале «Культура Юга России» (Шаймухаметова Л. Н. Языком плача // Культура Юга России. 2004. № 4. С. 91–92). Следующая монография Ашхотова «Адыгское народное многоголосие» (2009) получила резонанс в научном мире как цельное высокопрофессиональное исследование, посвящённое истокам формирования адыгского народного многоголосия и бурдонному пению – основной структурной модели адыгского песнетворчества.

Остановимся на новом издании. Уже по названию книги «Культура, искусство, образование: взгляд изнутри» можно судить о том охвате проблем, который характеризует многоаспектность и, вместе с тем, цельность авторского взгляда на единство трёх важнейших составляющих его профессиональной практики – учёного-исследователя, педагога, деятеля

культуры. Книга должна быть интересна не только музыковедам, но и всем, кого интересуют судьбы искусства и культуры. Вот с чем бы стоило не согласиться, так это со «взглядом изнутри». Это – взгляд и извне, и изнутри, с точки зрения личности настоящего учёного, каковым, без сомнения, является Б. Г. Ашхотов. Взгляд как непрерывно изменяющийся процесс, а не устоявшаяся сущность: статьи, написанные в разное время, свидетельствуют о несомненном расширении как научных интересов, так и исследовательской рефлексии автора.



Беслан Галимович Ашхотов – доктор искусствоведения, профессор, проректор по учебной работе Северо-Кавказского государственного института искусств, заслуженный работник культуры Кабардино-Балкарской Республики

В каждой строке чувствуется теоретическая подготовка исследователя, которая помогает ему в известном смысле абстрагироваться от музыкально-прикладного подхода и выстроить серьёзные обобщения. Налицо глубокое владение оригинальным и объёмным материалом, подкрепляющим уверенность автора в обоснованности своих идей.

Мы не зря говорим о научно-исследовательской рефлексии. Общеизвестно, что научный текст носит монологический характер, для него характерны строгий отбор языковых средств, тяготение к нормированной речи. Но при профессиональном подходе к научной стилистике в текстах Ашхотова явно прослеживается то, что можно назвать «прочувствованной мыслью, осмысленным чувством», а это характеризует автора не как «хладнокровного наблюдателя», а как заинтересованного, неравнодушного исследователя в лучших традициях российской науки. Вот ещё одна причина, по которой книга читается с интересом.

В этом плане нельзя не сказать ещё об одной особенности статей Ашхотова – необычайном уважении к литературной составляющей народных песен. Среди профессионалов-музыковедов встречается устойчивое суждение о том, что существуют стихи, не предназначенные для чтения: например, народная лирика, тексты народных песен. Их якобы не стоит воспринимать как собственно поэтический текст, не надо читать, а только слышать в непрерывном контексте музыки. Ашхотов категорически возражает против вторичности поэтического слова в народной песне: для него текст песни, наряду с музыкой, является важнейшим способом существования фольклора и отражает национально-культурную специфику этноса.

Исследуя народно-песенную культуру, автор предпринимает попытку реконструировать существенные черты отдалённого, давно пройденного адыгским народным сознанием этапа формирования единого и неразрывного музыкально-поэтического мышления, где слово просит ладовой интонации, а звук притягивает именно ту лексико-семантическую

структуру, которая помогает её полнейшей реализации.

Сам эмпирический материал книги не просто отвечает целям «экологии культуры». По сути своей он расширяет представления о задачах теории музыки, поскольку теоретические понятия (генетически определённые материалом классико-романтической музыки) зачастую плохо или вовсе «не работают» на объяснение закономерностей музыкальных памятников адыгского фольклора. Автор доказывает это анализом многочисленных примеров.

Отсюда – желание исследователя разобраться в универсальных и специфических особенностях адыгской музыкальной культуры. В частности, данной проблеме посвящены такие статьи данного издания, как «Этномузыкальный мир Кавказа в пространстве истории русского искусства в контексте дихотомии “Восток – Запад”» и «Феноменология кавказской музыкальной идентичности в парадигме “Восток – Запад”». Здесь рассматриваются особенности восточного ориентализма в русской музыке, обусловленные исторически сложившимся оппозиционным бинарным мышлением в евразийском пространстве, которое пустило глубокие корни в национальном искусстве и стало стилистическим ориентиром для русской профессиональной музыки. В данном контексте устанавливается особая роль этнокультурной картины народов Кавказа.

Кроме теоретических статей, издание включает целый ряд интереснейших материалов по истории адыгской музыки и музыкальной жизни. Среди них особенно выделяются публикации, посвящённые династии Хавпачевых – известных на Северном Кавказе музыкантов, мастеров–изготовителей и пропагандистов адыгской народной музыки; патриарху профессиональной музыки в КБР композитору Хасану Карданову, певцу-сказителю Зарамуку Кардангушеву и, конечно, Джабраилу Хаупу, талантливому композитору, нашему современнику. В этих материалах личность и судьба персоналий показаны и раскрыты в контексте истории и культуры адыгов: этнические корни дали этим выдающимся не только в пределах своей этнокультуры музыкантам мощный творческий импульс.

Шауцукова Людмила Хажсетовна

кандидат культурологии, доцент,
заведующая кафедрой общих гуманитарных
и социально-экономических дисциплин
Северо-Кавказского государственного института искусств

Интересен материал, посвящённый неизвестным страницам жизни и творчества великих русских композиторов – М. Глинки, А. Алябьева, М. Балакирева, Н. Римского-Корсакова, в разное время посетивших Кавказские минеральные воды, граничащие с исторической Кабардой, или так или иначе затронувших в своём творчестве адыгские мотивы. Это опера Алябьева «Аммалат-бек», его «Черкесская песня», «Кабардинская песня», «Песня Кичкине», романсы «Черкес», «Любовник розы, соловей»; тема персидского хора из оперы Глинки «Руслан и Людмила», фортепианная фантазия Балакирева «Исламей» и его же симфоническая поэма «Тамара» и др.

Ещё один момент, о котором хочется сказать особо, это – билингвизм книги, демонстрирующий прекрасное владение автором как русским, так и родным кабардинским языком. Роль двуязычия отметил в своё время Л. В. Щерба: при смешанном двуязычии возникают условия, благоприятствующие сравнению. «Сравнивая детально разные языки, мы разрушаем ту иллюзию, к которой нас приучает знание лишь одного языка, – иллюзию, будто существуют неизблемые понятия, которые одинаковы для всех времён и для всех народов. В результате получается освобождение мысли из плена слова, из плена языка и придание ей истинной диалектической научности» (Щерба Л. В. Языковая система и речевая деятельность. М., 2004, с. 76). Сказанное особенно актуально, когда сфера интересов исследователя, как в данном случае, опирается равно на мелодию и текст.

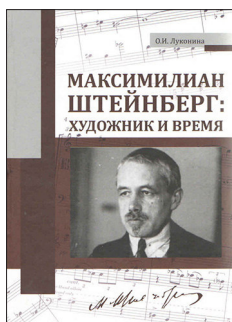
Вернёмся к вопросу, с которого мы начали наши размышления. Фольклор – не предмет для ностальгии, и в этом нас убеждает книга профессора Ашхотова. Вслед за ним мы верим, что традиционная песенность сегодня – важный фактор сохранения культурного наследия малочисленных этнических образований.

Книга Б. Г. Ашхотова «Искусство, культура, образование: взгляд изнутри» не только заражает оптимизмом, она вселяет веру в то, что музыкальный фольклор адыгов – живая, развивающаяся система, имеющая сегодня как создателей и исполнителей, так и тех, кому они адресуют свои творения.

Спасибо ему за эту веру.



МАКСИМИЛИАН ШТЕЙНБЕРГ: ТВОРЧЕСТВО, «ЗАРЯЖЕННОЕ ЭПОХОЙ»



Луконина О. И. Максимилиан Штейнберг: художник и время: монография. Волгоград: Волгоградское научное изд-во, 2012. 512 с.: ил. ISBN 978-5-906081-39-1

В 1954 году государственными инстанциями нашей страны была запрещена защита диссертации Л. Никольской «М. О. Штейнберг – жизнь и творчество». Спустя почти 60 лет, в 2012 году увидела свет монография О. И. Лукониной «Максимилиан Штейнберг: художник и время». Книга дополнила ряды научных штудий о творчестве композиторов так называемого «второго ряда» и заняла достойное место среди исследований о Н. Рославце (М. Белодубровского) и А. Мосолове (И. Воробьёва), о В. Щербачёве (Р. Слонимской) и А. Лурье, В. Ребикове (О. Томпаковой) и А. Пахульском (Н. Пушиной) и других отечественных композиторах XX века. Изучение их творческого наследия стало возможным лишь на пороге XXI столетия, когда в открытом доступе для учёных оказались архивные документальные материалы и начался сложный процесс переосмысления и переоценки истории советского периода в связи со «снятием» советских идеологических рамок и изменением научной парадигмы отечественного музыкознания.

Максимилиан Осеевич Штейнберг (1883–1946) – яркое явление отечественной музыкальной культуры первой половины XX столетия. Композитор, «стоявший по таланту выше большинства» (Н. А. Римский-Корсаков); просветитель и неутомимый организатор музыкально-художественной жизни страны; педагог, воспитавший наряду с Д. Шостаковичем целую плеяду ярких композиторов нового времени (Ю. Шапорин, А. Пашенко, М. Ашрафи, Л. Никольский); дирижёр – пропагандист русской музыки; редактор многих произведений своего наставника и Учителя Н. А. Римского-Корсакова. Изучению «творческого феномена и фигуры эпохи» посвящена данная монография – результат масштабного исследования О. И. Лукониной, выпускницы Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова.

На сегодняшний день это единственное глубокое и концептуальное исследование о «воспитаннике блестящего триумвирата» (Н. А. Римского-Корсакова, А. К. Лядова и А. К. Глазунова). В монографии

реконструирована биография композитора, его наследие представлено в контексте отечественной художественной жизни первой половины XX века. Методологической основой исследования, помимо исторического подхода, стали идеи гуманитарных дисциплин, направленные на осмысление художественно-исторического процесса (Ю. Тынянов, Л. Гинзбург, Ю. Лотман), позиции исследователей-музыковедов, отразивших в своих трудах «противоречивость и глубину эпохи» (Т. Левая, Л. Никитина), взгляд на композитора как на художника в контексте эпохи (А. Баева, С. Савенко, Т. Левая, Л. Акоюн, И. Ромащук, А. Селицкий). Музыкаловедческий анализ исследования базируется на теории музыкального содержания Л. Казанцевой.

Треть увесистой книги занимают приложения. Это справочно-библиографические материалы: фотографии и эскизы костюмов и декораций, погружающие читателя в атмосферу эпохи; автобиография; письма Штейнберга и Стравинского, иллюстрирующие сложность их взаимоотношений; фрагменты переписки современников композитора (С. Дягилева и Л. Бакста, М. Добужинского и К. Станиславского, С. Прокофьева и Н. Мясковского) с обсуждением его сочинений. Авторские литературные эпиграфы, аннотации и комментарии к произведениям иллюстрируют аналитические позиции и выводы исследователя и подтверждаются нотно-музыкальными образцами. Среди справочно-библиографических материалов особо отметим составленный автором монографии хронограф жизни и творчества композитора и генеалогическое древо семьи, датированный список сочинений, систематизированную информацию об исполнении музыки Штейнберга на концертной эстраде. Список литературы содержит 521 наименование, 21 из которых – на английском и немецком языках.

В результате изучения творческого наследия композитора, его биографических данных, документов и архивных материалов личность М. О. Штейнберга приобретает универсальный характер. Исследователь приходит к выводу, что «тип творческой личности М. О. Штейнберга может быть представлен как особый тип культурного феномена – «экстраверт-мозаика» (термин В. Руднева), что проявляется в обширной деятельности музыканта и отражении в его композиторском творчестве «разнообразных творческих интенций времени – от символизма, мирикусничества, авангарда до соцреализма и советской антиутопии» (с. 346). Несмотря на принадлежность к такому «многоязычию идейных течений», творчество композитора, помещённое в историко-культурный контекст, обнаруживает «целостность художественной системы», стержнем которой становится мифопоэтическая кон-

цепция Культуры и преломление концептов Красоты и Гармонии (с. 347).

Музыкально-историческая наука включает ряд направлений, которые характеризуются неоднозначностью и спорностью суждений. Рецензируемая монография находится в русле одного из них – проблемы изучения творчества композиторов «второго ряда», чьи творения не знакомы слушателю, не изучаются и предаются забвению, так как находятся в тени шедевров признанных гениев и классиков. Между тем анализ деятельности композиторов «второго ранга», оставивших заметный след в музыкальной жизни и культуре, приводит к осознанию особого места их творчества в музыкально-историческом процессе, которое «долгое время замалчивалось» (Т. Левая), однако оказалось тем особым слоем культуры, без которого были бы невозможны достижения их великих современников. Кроме того, сегодня творчество персоналий «второго ранга» позволяет воссоздать «плотность эпохи», понять целостность «универсума культуры». Значимость связи между доминирующими и периферийными явлениями культуры раскрывается в исследованиях Т. Левоу «Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи», книге А. Демченко «Отечественная музыка начала XX века», коллективном труде «История русской музыки» Ю. Келдыша, Т. Левоу, М. Рахмановой и других авторов.

Международная научная конференция, проведенная в Ростовской консерватории им. С. В. Рахманинова в 2009 году, стала заметным явлением современной музыкально-исторической науки, поскольку не только обозначила «комплексный характер проблемы» феномена «композитор второго ряда» (А. Цукер), но и очертила круг связанных с ней факторов. И это не только устойчивая или исторически изменчивая антитеза «гений – не-гений», не только феномен «универсального таланта» (Т. Франтова), столь характерный для личности творца «второго эшелона». Наиважнейшими из них являются основные функции «композиторов второго ряда» – выражение, отражение, формирование художественной среды и закрепление сложившейся системы ценностей. Как известно, в XX веке это явление стало называться консерватизмом – в противовес опережающим время новаторствам гениев. Однако разрушение традиций и не было бы таким пафосным, по справедливому замечанию А. Цукера, если бы не их крепость, воздвигнутая «вторым эшелонем» творцов! Кроме того, среди этих «вторых» было немало тех, кого можно назвать «разведчиками» новых путей, по которым смело шли и

создавали шедевры те, кого мы признаём первооткрывателями.

Но это – на поверхности. И, скорее, осознание данных факторов – следствие появления новых методологических приёмов в изучении творчества композиторов «второго ряда». А именно, идеи взаимодействия истории с социологией, психологией, этнологией и другими науками, рождённые в недрах постмодернизма, когда изменилось отношение к самому предмету истории¹. В результате мы наблюдаем как минимум три стратегии изучения явления «композитор второго ряда»: формально-аналитическую (когда творчество композитора оценивается как результат влияния гения), историко-стилевую (когда композитор «второго ряда» представляется своеобразным «отражателем» ведущих художественных тенденций эпохи) и культурологическую (когда творчество композитора мыслится частным случаем на фоне политических, идеологических, гендерных и других явлений, происходящих в социуме). С точки зрения методологии данная монография как раз лежит на пересечении второго и третьего путей: творчество Штейнберга представлено не только как «зеркало эпохи», но и с позиции «принятия-отторжения» советской идеологии.

Один из принципиальных моментов в осмыслении «историко-музыкальной значимости» творчества отечественных композиторов первой половины XX века – проблема сохранения и преодоления традиции. В результате целостного анализа сочинений О. И. Лукониной выходит на понятие «идиостиля» композитора, главной чертой которого является сочетание преемственности традиций русской композиторской школы и настойчивого поиска обновления музыкального языка. Характеризуя композиторский стиль Штейнберга, исследователь выделяет основополагающие особенности художественного мышления композитора: театральность (в понимании Ю. Лотмана) и полижанровость (как признак яркой творческой индивидуальности, по мнению М. Михайлова).

Монография состоит из введения и двух частей. Первая – «Жизнь и деятельность М. О. Штейнберга в историко-культурном контексте его времени» – посвящена реконструкции биографии композитора и периодизации творчества не столько в соответствии с появлением крупных, знаковых сочинений, сколько в контексте исторических событий и на фоне меняющейся «картины мира». Творческий путь Штейнберга отмечают и делят вехи времени. Так, первые композиторские опыты молодого композитора, «чрезвычайно показательного для эпохи перелома» (Б. В. Асафьев),

¹ Л. А. Купец в статье «Композиторы “второго ряда” как образовательный парадокс» приводит примеры, иллюстрирующие результативность данного подхода на примере характеристик композиторов в зарубежных энциклопедиях. См.: Купец Л. А. Композиторы «второго ряда» в историко-культурном процессе / Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова. М.: Композитор, 2010. С. 28–29.



рождаются в атмосфере всеохватного «культу Творчества» и «удесятерённой жизни» Петербурга Серебряного века. Здесь Штейнберг – талантливый и любимый воспитанник Н. А. Римского-Корсакова и один из первых студентов А. К. Глазунова.

Поиск творческого самоопределения в новой послереволюционной культуре – вторая глава жизни, бурлящая музыкально-общественной, литературной, исполнительской и педагогической деятельностью. В ней Штейнберг – педагог, художественную позицию которого расшатывает гений юного воспитанника – Д. Шостаковича. Переход от восторженного приятия «духа революции» до позиции «внутренней эмиграции» – генеральная линия второй главы.

В пространстве советской культуры Штейнберг остаётся и наедине с собой, и в «диалоге» со сталинской властью. «Дань политическому ангажементу» и «скрытая программа» сочинений – как две параллельные прямые, как «Я» и «Анти-Я» (М. Арановский) прочерчены в третьей и последней главе жизни.

Генеральная мысль первой части монографии (биографической) – показать, что художественное наследие композитора, «объединив разнообразные творческие интенции эпохи, ... отражает смену культурных парадигм» (с. 151). От «блистательной и утончённой культуры Серебряного века», символизма и модерна – до соцреализма, разделившего творчество композитора на два вектора – «быть современным» и «остаться самим собой».

В отличие от цельной и единой первой части монографии, где личность Штейнберга представлена в контексте эпохи, вторая часть воспринимается как серия очерков о том, как «образные модели эпохи» – символизм и мирискусничество, а затем и идеологические мифы советского искусства, – претворяются в конкретных произведениях композитора. Главы построены по единому принципу: от характеристики

модели в широком поле литературы, живописи и музыки – до её интерпретации в сочинениях Штейнберга. При этом первая глава об основных стилевых маркерах символизма настолько полна и широка по культурному контексту, что может существовать как хрестоматия о художественных идеях Серебряного века.

Вчитываясь и воспринимая содержание второй (аналитической) части монографии, читатель беспудно направляется по историко-биографическому маршруту и будто заново прочитывает первую часть книги. Только героями истории становятся уже сами произведения. Сначала ассоциации с первой частью появляются в тексте о Четвёртой симфонии, интерпретированной исследователем с точки зрения феномена «двойного смысла» (с. 266). Затем подтверждаются в параграфе о заказном опусе и трактовке образа Сталина в кантате «Памяти Пушкина». Такая образная двухуровневая цикличность книги приводит читателя к мысли о том, что творчество Художника может быть воспринято только с позиции Времени.

Это наблюдение может показаться частным и субъективным. Однако в последней главе о творческих «стратегиях» и специфике композиторского стиля композитора читатель найдёт объяснение этой кажущейся странности. Аналитические наблюдения исследователя действительно разворачиваются как «факты» музыкального языка первой половины XX века и выстраиваются в музыкально-историческую линию, продолжающуюся в творчестве последователей. Потому что сегодня творческое наследие Штейнберга воспринимается «зеркалом эпохи», а музыкальное мышление композитора, «заряжённое историей» (Д. Лихачёв), – мощным вектором перспективы развития композиторского творчества второй половины XX века.

Красковская Татьяна Викторовна

аспирантка кафедры истории музыки
Петрозаводской государственной консерватории
им. А. К. Глазунова





«ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ В КОНТЕКСТЕ ДРУГИХ НАУК В РОССИИ И ЗА РУБЕЖОМ: ПАРАЛЛЕЛИ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ». Международная научная конференция

14–19 апреля 2014 года в Государственной классической академии им. Маймонида (Москва) состоялась юбилейная (пятая) Международная научная конференция «Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: параллели и взаимодействия».

В конференции приняли участие около 100 учёных (55 докторов наук, более 40 кандидатов наук, а также аспиранты и магистранты) из 12 стран — Австралии, Азербайджана, Белоруссии, Бельгии, Германии, Израиля, Кубы, Новой Зеландии, Литвы, России, США, Украины. К началу конференции был издан сборник статей, в который вошли свыше 90 докладов, объёмом около 54 п. л.*

Научная новизна мероприятия — в идее взаимообобщения различных областей науки и искусствоведения, их специализации и интеграции.

На заседаниях конференции рассматривался широкий круг вопросов. В многоуровневом охвате научных отраслей актуальной явилась **проблема образования**, которой были посвящены доклады «Конвергентные технологии и современное образование» д-ра филос. наук, проф., ведущего науч. сотр. Центра био- и экофилософии ИФ РАН *О. Е. Баксанского*; «Школа искусств как фундамент музыкальной культуры: прошлое, настоящее, будущее» д-ра иск., проф. РГСАИ *М. М. Берлячичка*; «Периодизация истории отечественного музыкального образования: синергетический подход» д-ра иск., проф. СГК им. Л. В. Собинова *Д. И. Варламова*; «Парадоксы качества образования в системе “United Kingdom and Common Wealth Education” (конспективные заметки)» д-ра мед. наук *Б. И. Гутника*; «Музыкальная синестетика как область методологии музыкознания» д-ра иск., проф. УГК им. М. П. Мусоргского *Н. П. Коляденко*; «Современная музыкальная наука: вопросы и ответы» д-ра иск., проф. РАМ им. Гнесиных *Т. И. Науменко*; «Методы музыковедения: на распутьях меж-, интер- и полидисциплинарности» канд. иск., старш. науч. сотр. ГИИ *С. А. Петуховой*; «Когнитивный подход в современном гуманитарном знании» кандидата иск., доц. СГК им. Л. В. Собинова *А. Л. Хохловой*; «Культурологический анализ в контексте современного гуманитарного знания:

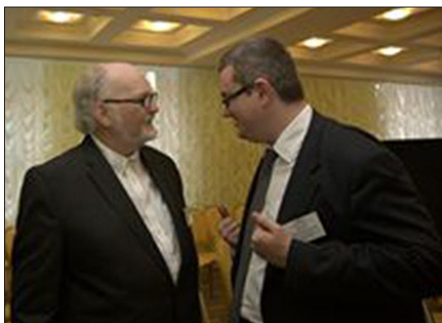
основные методологические подходы» д-ра пед. наук, д-ра культурологии, проф. Российского гос. социального университета *А. И. Щербаковой*.

С вопросами образования тесно связана **проблема психологии**. Одни учёные рассматривали её в контексте истории: «Трансформация мышления интеллигенции в периоды исторических потрясений: по материалам дневников Н. Ф. Финдейзена 1915–1920-х годов» — доклад д-ра иск., проф. Курского гос. университета *М. Л. Космовской*; «Психологический возраст европейской цивилизации: от тёмных столетий до наших дней» д-ра психол.

наук, проф. МГПУ *Б. Н. Рыжова*. Другие — в русле литературы и искусства, к таким относятся «Опыт интегрального анализа искусства» д-ра филос. наук, проф., гл. науч. сотр. ИФ РАН *П. С. Гуревича*, «Молчание как акт художественного высказывания» д-ра филол. наук, проф. СГУ им. Н. Г. Чернышевского *А. Н. Зорина*; «Психоанализ об искусстве: параллели и взаимодействия» д-ра филос. наук, ст. науч. сотр. ИФ РАН *Э. М. Спириевой*.

Особое место заняли вопросы **социологии музыкального искусства**. Им посвящены работы «Проблема взаимных трансформаций жизненных и сценических пространств» д-ра филос. наук, ведущего науч. сотр. ИФ РАН, проф. МГУ им. М. В. Ломоносова, Института гос. службы и управления персоналом РАНХ и гос. службы при Президенте РФ *В. Г. Буданова* и асп. философского факультета МГУ им. М. В. Ломоносова *Т. А. Синициной*; «“Кабинетная” музыка и её зритель» д-ра филос. наук, проф., гл. науч. сотр. ГИИ *Е. В. Дукова*.

В самостоятельную рубрику сложились доклады на **социо-культурологическую тему**. В их круг вошли исследования «Судьба российской интеллигенции на постсоветском пространстве» шеф-редактора службы информационного вещания телеканала «Россия-Культура», д. чл. Евразийской академии телевидения и радио *А. М. Райкина*; «К вопросу о формировании культурного пространства Одессы и Санкт-Петербурга» д-ра филос. наук, проф. Воронежского гос. университета *С. А. Симоновой*.



Ричард Барретт и Григорий Консон

* Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: параллели и взаимодействия: сборник материалов Международной научной конференции 14–19 апреля 2014 года / ред.-сост. Я. И. Сушкова-Ирина, Г. Р. Консон. М.: Нобель-Пресс; Edinburgh, Lennex Corporation, 2014. 710 с.



В контексте крупных фундаментальных обобщений были рассмотрены многие специализированные темы, в которых большое внимание уделено **фортепианному искусству**. Среди них – «Русская фортепианно-исполнительская школа: к проблеме идентичности» д-ра иск., проф. УГК им. М. П. Мусоргского *Б. Б. Бородина*; «Эволюция концептуальных представлений в системе фортепианной (клавирной) культуры» канд. иск., проф. СГК им. Л. В. Собинова *С. Я. Вартанова*; «Каденция солиста в XVIII – начале XIX века: мифы и реальность» канд. иск., проф. МГК им. П. И. Чайковского *А. М. Меркулова*; «За роялем с Клодом Дебюсси» канд. иск., доц. СПбГК им. Н.А. Римского-Корсакова *О. А. Скорбященской*.

Серия докладов была посвящена изучению различных сфер музыкального искусства. Одна из них – **теоретическая**. К таким относятся исследования «Метапоэтика музыкального искусства: к постановке проблемы» д-ра филос. наук, проф. Северо-Кавказского федерального университета *Н. Н. Миклиной*; «Музыкальная акустика и искусствоведение – синтез или дополнительность?» д-ра физ.-мат. наук, проф. ТТИ ЮФУ *В. П. Рыжова*; «Гармония как сторона синергичной организации музыки» д-ра иск., проф. МГК им. П. И. Чайковского *В. В. Медушевского*; «Консонанс в истории теоретического музыкознания» д-ра иск., проф. РАМ им. Гнесиных *З. И. Глядешкиной*.

Другая сфера музыкального искусства – **историческая**. К ней относятся исследования «Интертекстуальные взаимодействия в музыке второй половины XX века – тенденции и перспективы» д-ра иск., доц. РГПУ им. А. И. Герцена и СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова *А. В. Денисова*; «Начало музыкального модернизма: ранний Густав Малер» д-ра иск., проф. ВГАИ *В. Э. Девуцкого*; «Русско-бельгийские скрипичные связи» проф. консерватории Лемменса-Лука г. Лёвена *Т. Майтесяна*; «Испанский “интертекст” в русской музыке XX века» д-ра иск., проф. Нижегородской гос. конс. им. М. И. Глинки *В. Н. Сырова*.

Особое место было отведено проблемам **фольклора**. В этой области выделились доклады «*Раса* как многоуровневый концепт в индийской музыкальной культуре» д-ра иск., проф. СГК имени Л. В. Собинова *Т. В. Карташовой*; «Магистральные тенденции изучения традиционного музыкального искусства в гуманитарном пространстве России и зарубежных стран» д-ра иск., доц. *Е. М. Шишкиной*; «Компьютерный анализ традиционной музыки Востока: зарубежный и отечественный опыт» д-ра иск., проф. МГК им. П. И. Чайковского *В. Н. Юнусовой*

и канд. тех. наук, доц. МГК им. П.И. Чайковского *А. В. Харуто*.



Е. В. Дуков

Группа работ связана с изучением **эстрадного и джазового искусства**. Таковы доклады «О некоторых тенденциях современной российской популярной музыки» рук. Национального музыкального портала «Красная звезда» *Е. В. Куниной*; «Джаз сейчас: тенденции, концепции, имена» канд. иск., ред. журнала «Музыка и время» *И. М. Севериной*; «Триада “попса – китч – трэш” в современной культуре» канд. иск., ст. науч. сотр. ГИИ *Е. М. Таракановой*.

Ряд тем был осмыслен в плане **интеграции музыки и науки, музыки и литературы, музыки и живописи**. Темы эти нашли отражение в работах «Бах и Ньютон: художественные параллели. О содержании и исполнении “Инвенций”» д-ра иск., проф., зав. Лабораторией музыкальной семантики УГАИ им. Загира Исмагилова *Л. Н. Шаймухаметовой*; «Принципы вариаций на *organo ostinato* в раскрытии образа Дориана Грея» д-ра иск., проф. ГКА им. Маймонида (ныне начальника отдела прикладной докторантуры РГСУ) *Г. Р. Консона*; «“Поэт-певец, поэт-художник...” (идиллии Ю. Верховского)» д-ра филол. наук, проф. ГКА им. Маймонида *Т. В. Саськовой*; «Синтез поэзии, живописи и музыки в лирике Эльзы Ласкер-Шюлер» канд. филол. наук, доц. Белорусского гос. университета *Г. В. Синило*; «От астрологии к пейзажу: о поэтике природы в искусстве на рубежах Нового времени» д-ра иск., член-корр. РАХ *М. Н. Соколова*.

Определённый тип докладов сложился вокруг **монографической темы**. В их числе «Приёмы симфонизации хоровой партитуры в Ноктюрне Михаила Носырева» канд. иск., доц. ВГАИ *О. В. Девуцкого*; «Из истории шведского авангарда: музыкальный театр Карла-Биргера Блумдаля» преп. ГКА им. Маймонида *М. А. Казачковой*; «Петербургские композиторы нового поколения: Н. Хрущёва и А. Танонов» д-ра пед. наук, канд. иск., проф. СПбГУ культуры и искусств, РГПУ им. А.И. Герцена *Р. Н. Слонимской*.

С монографической темой связана группа докладов, в которой исследуются **отдельные произведения композитора и жанры** в целом. Это «Жанр приношений в отечественной музыке конца XX века» канд. пед. наук, проф. РАМ им. Гнесиных *О. Л. Берак*; «Реквием Эндрю Ллойда-Уэббера: особенности подхода к “интонированию” канонического латинского текста» д-ра иск., доц. Пермского гос. института искусства и культуры *Н. Б. Зубаревой*; «Музыка Н. К. Метнера в оценках современников (по материалам русской периодической печати 1900–1920-х го-

дов)» д-ра иск., проф. УГАИ им. Загира Исмагилова *Е. Р. Скурко*; «Особенности трактовки шестиструнной гитары в цикле «Четыре русские песни»» (1953–1954) Игоря Стравинского» канд. иск., доц. ГКА им. Маймонида *Ю. А. Финкельштейн*.

Существенная часть докладов была посвящена анализу **исполнительских аспектов музыки**, которые раскрыты в сообщениях «Интерпретация и реинтерпретация: к вопросу методологии» д-ра филос. наук, д-ра иск., проф. РГК им. С. В. Рахманинова, проф. Кубанского гос. аграрного университета *П. С. Волковой*, канд. филос. наук, доц. Краснодарского университета культуры и искусств *П. В. Невской*, преп. ДМШ г. Краснодара *Е. А. Рожковой*; «Исполнитель – композитор (к проблеме концертной интерпретации фортепианных произведений современных петербургских композиторов)» д-ра иск., проф. РГПУ им. А. И. Герцена *М. Р. Чёрной*.

В рамках конференции были проведены три мастер-класса: «Массовая музыка как объект междисциплинарного исследования» д-ра иск., проф. РГК им. С. В. Рахманинова *А. М. Цукера*, «Музыка шёлка и бамбука, или О музыкальной культуре

Китая» д-ра иск., проф. СГК им. Л. В. Собинова *Т. В. Карташовой*, «Особенности современного оперного бизнеса» декана вокального ф-та и худ. рук. Оперного театра Бруклинского колледжа Нью-Йоркского университета *Ричарда Баррета*.

Межвузовское мероприятие украсил цветной двуязычный буклет с фотографиями докладчиков, принимавших в конференции очное участие.

В целом подобные международные съезды учёных активизируют отечественную и за-

рубежную исследовательскую мысль, нацеленную на изучение узловых точек искусствоведения, филологии, журналистики, психологии, культурологии, социологии, информатики, юриспруденции, экономики, психологии, медицины, а также науковедения в целом. Такие явления способствуют не только значительной профессиолизации исследовательской деятельности и преподавания, но и оказывают существенное влияние на создание целостной концепции развития гуманистически направленной науки об искусстве в современном, преимущественно технологически ориентированном мировом образовательном пространстве.



А. М. Цукер

Консон Григорий Рафаэлевич

доктор искусствоведения, доцент,
начальник отдела прикладной докторантуры
и подготовки научных кадров в докторантуре
Российского государственного
социального университета,
член Федерального реестра экспертов
научно-технической сферы
Министерства образования и науки
Российской Федерации





А. Ю. СМЕТАННИКОВА

Ростовская государственная консерватория
им. С. В. Рахманинова

УДК 78.036 (2)

**РОСТОВСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ ИРМО:
ПЕРВОЕ ДЕСЯТИЛЕТИЕ РАБОТЫ**

Музыкальная жизнь Ростова-на-Дону вплоть до второй половины XIX века была ориентирована на музыкально-развлекательные либо театрално-драматические жанры. На театральных подмостках города были широко представлены оперетта, литературно-музыкальные концертные программы, драматические спектакли и водевили. Музыка академического толка звучала нечасто, и, как правило, это были малые музыкальные формы. Оценку ситуации пытались дать современники: существовало мнение, что ростовский зритель ещё не был готов к восприятию серьёзных музыкальных жанров. Так, в газете «Донская пчела» за 1889 г. в очерке о постановке «Аиды» говорилось, что «в Ростове опера – гостя, а потому не выработала в публике известных вкусов, более или менее симпатизирующих ей, не создала себе ещё культа поклонения» [8].

Однако к концу XIX века ситуация начинает меняться: у ростовчан постепенно формируется интерес к серьёзной музыке, в том числе и оперным спектаклям. Свою лепту в этот процесс внесли гастролёры. Так, театр В. И. Асмолова, специализирующийся на драме, нередко принимал приезжих музыкантов с оперными постановками. Например, в 1893 г. под эгидой театра проходил цикл постановок «Русская опера» с участием как приглашённых, так и своих артистов [4]. Другим источником, стимулирующим рост интереса в городе к серьёзной музыке, была консолидация местных творческих сил.

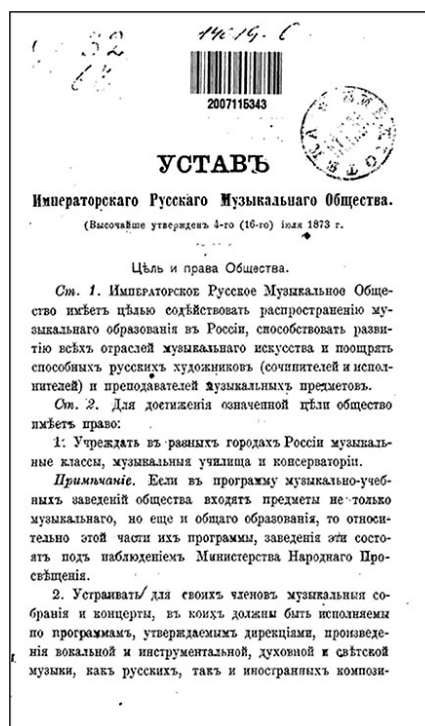


Ил. 1. Газета «Приазовский край»

Следует указать, что музыкальное сообщество Ростова-на-Дону в первой половине XIX века было представлено артистами театров, самодеятельными кружками и организованными любителями музыки. Первое музыкальное общество Ростова образуется в 1875 году. Его директором был пианист, учитель музыки Л. Л. Кортман. Как сообщает М. А. Гонтмахер, «46 любителей музыки организовали городское Ростовское-на-Дону музыкальное общество» [1, с. 67]. Музыканты общества давали концерты в зале Ростовского клуба (дом купца Г. Мелконова-Езекова).

В сводках газеты «Донская пчела» нередко можно встретить упоминания о том, что эти концерты привлекали немного публики, но, видимо, это были истинные любители классики. И все же музыкальные любительские союзы, возникавшие в разных городах России, стимулировали интерес к музыкальному образованию [2]. Они задавали тон концертной жизни городов, прививали публике вкус к более сложным формам музыкального искусства, по сути, именно такие общества и подготовили почву для возникновения профессиональных объединений и союзов.

Под покровительством Великой княгини Елены Павловны в 1859 году в Петербурге открывается Русское музыкальное общество (РМО) – крупнейший союз, просуществовавший более полувека. Основной его целью было «...содействовать распространению музыкального образования в России, способствовать развитию всех отраслей музыкального искусства и поощрять способных русских художников (сочинителей и исполнителей) и преподавателей музыкальных предметов» [7, с. 7]. Постепенно общество открывает свои отделения в различных городах России.



Ил. 2. Устав ИРМО от 1873 г.

В соответствии с Уставом РМО не только оказывало поддержку русскому музыкальному искусству (финансовую и организационную) как в столицах, так и в провинции, но и выполняло образовательно-просветительскую функцию, учреждая при своих региональных отделениях музыкальные классы, училища и консерватории.

Ростовское отделение ИРМО¹ было открыто лишь спустя 37 лет после основания главного отделения. В своём исследовании М. А. Гонтмахер упоминает о том, что попытки реорганизации местного музыкального общества в Ростовское отделение ИРМО были предприняты ещё в 1877 году, однако успехом не увенчались по причине значительных расходов на организацию [1, с. 67]. И только 4 ноября 1896 года на экстренном общем собрании членов Ростовского-на-Дону музыкального общества был решён вопрос о переименовании вышеназванного объединения в Ростовское отделение ИРМО. Союз любителей отныне становится полноправной профессиональной единицей в музыкальном сообществе России.

«...Ростовское на Дону Отделение. (Преобразовано в Декабре 1896 г. из местного музыкального кружка)...», – именно так напишет в 1909 году А. И. Пузыревский в книге «ИРМО в первые 50 лет его деятельности (1859–1909 г.)» [7, с. 41]. С этого момента Ростовское отделение начинает активную работу по организации концертной жизни города, оказывая мощное влияние на общественность своей просветительской и музыкально-образовательной деятельностью.

Анализ первого десятилетия работы Ростовского отделения ИРМО («...и состоящих при нём Музыкальных классов»), осуществлённый на основе его отчётов за 1896–1907 гг., обнаруженных в Государственном архиве Ростовской области² [9], позволяет проследить динамику роста его влияния на концертную жизнь города. Остановимся на характеристике этого периода более подробно.

В первом составе Ростовского отделения (1896) были четыре директора: Е. Н. Хмельницкий, Н. И. Яценко, И. И. Панченко и М. Л. Пресман. Видимо, между ними существовало разделение руководящих функций, поскольку известно, что М. Л. Пресман состоял в должности директора музыкальных классов. Этот деятель сыграл немалую роль в становлении ИРМО и музыкального образования в Ростове-на-Дону, принимал активное участие в жизни отделения вплоть до конца 1911 года [5].

Состав Ростовского отделения был весьма разнообразен, это музыкальные деятели и педагоги

Ростова-на-Дону – вокалисты, пианисты, исполнители на струнных инструментах (альт, скрипка, виолончель), а также духовых инструментах³. При отделении существовал свой симфонический оркестр под управлением дирижёра М. Л. Пресмана.

Если рассматривать Ростовское отделение по персоналиям, то оно было представлено такими музыкальными деятелями, как Е. К. Ряднов (певец и педагог музыкальных классов) и его жена И. Джубелини-Ряднова (итальянская оперная артистка)⁴, Е. Г. Маршад-Пресман (певица, жена М. Л. Пресмана), С. С. Асмолова и В. И. Асмолов, М. С. Вальяно и др.

Количественный состав действительных членов менялся на протяжении всех десяти лет (таблица 1).

Таблица 1

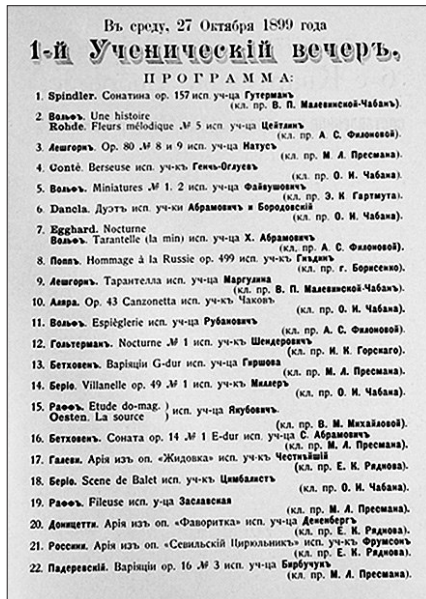
Год	Количество действительных членов Ростовского отделения ИРМО
1896/1897	71 чел.
1897/1898	65 чел.
1898/1899	43 чел.
1899/1900	39 чел.
1900/1901	74 чел.
1901/1902	59 чел.
1902/1903	54 чел.
1904/1905	30 чел.
1905/1906	14 чел.
1906/1907	28 чел.

По данным таблицы видно, что число членов РО ИРМО с годами уменьшалось. Однако данный факт не влиял на концертную активность, свидетельство чему – сводный график концертов, проведённых отделением в течение 10 лет (представлен в таблице 2).

Таблица 2

Тип / Год	1896-1897	1897-1898	1898-1899	1899-1900	1900-1901	1901-1902	1902-1903	1904-1905	1905-1906	1906-1907	ИТОГО
	Количество										
Квартетное собрание	1	3	6	6	6	6	8	8	5	7	56
Симфонический концерт	2		1				2	6			11
Оперный ученический спектакль		2	2	4	3	2		4			17
Ученический вечер		5	6	5	7	4	8	8	3	7	53
Ученическое утро			1			2					3
Концерты, посвященные знаменательным датам и событиям	1	1				1		1	1	1	6
Иные концерты	1					1	2	2	1	1	8
Итого концертов	5	11	16	15	16	16	20	29	10	16	154

По данным таблицы видно, что музыкальная жизнь отделения была в большей мере представлена камерными концертами – квартетными собраниями, а также ученическими вечерами, в которых выступали учащиеся музыкальных классов (с 1900 года – музыкального училища). В ученических утренних и вечерних собраниях исполнялась как вокальная, так и инструментальная камерная музыка. Типичный пример такого сборного по репертуару концерта представлен в афише (ил. 3).



Ил. 3. Афиша ученического вечера, 1899 г.

Регулярно силами учеников ставились оперные спектакли, о которых подробно будет сказано далее, а вот оркестровая музыка звучала от случая к случаю. Так, двумя большими симфоническими концертами был ознаменован год основания Отделения. Следующие два состоялись только через четыре года – в 1902 г. Наибольшее число симфонических концертов приходится на 1903–1905 годы (см. таблицу 2).

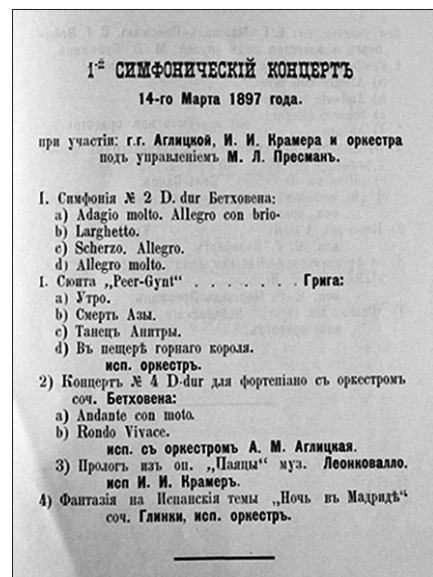
За первые десять лет существования Ростовского отделения ИРМО на его сцене были исполнены произведения таких зарубежных композиторов, как Л. Бетховен, Р. Вагнер, К. Вебер, Й. Гайдн, Э. Григ, А. Дворжак, Ф. Лист, Ф. Мендельсон, К. Сенс-Санс, Я. Сибелиус, Б. Сметана, Ф. Шопен, Ф. Шуберт, Р. Шуман. Отечественную музыку представляли А. С. Аренский, М. А. Балакирев, А. П. Бородин, А. К. Глазунов, М. И. Глинка, К. Ю. Давыдов, Ц. А. Кюи, А. К. Лядов, А. Г. Рубинштейн, П. И. Чайковский. Ростовская публика познакомилась с музыкой, ранее ей неизвестной.

Впервые на Ростовской сцене были поставлены оперы «Фауст» Ш. Гуно, «Свадьба Фигаро» и «Дон Жуан» В. А. Моцарта, «Виндзорские кумушки» О. Николаи, «Севильскій цирюльникъ» Дж. Россини, «Искатели жемчуга» Ж. Бизе, «Жидовка» Ж. Галеви, «Рафаэль» А. С. Аренского, «Алек» С. В. Рахмани-

нова, «Демон» А. Г. Рубинштейна, «Жизнь за царя» М. И. Глинки.



Ил. 4. Объявление в газете «Приазовский край», 1897 г.



Ил. 5. Программа первого Симфонического концерта Ростовского отделения ИРМО



Ил. 6. Программа первого концерта, данного Ростовским отделением ИРМО

Во вторник, 21 Марта 1900 года.

4-й Оперный Спектакль

учащихся в Музыкальных классах „Отдѣленія“ класса пѣня преподавателя Е. К. РЯДОВА, подъ управлениемъ директора классовъ М. А. ПРЕСМАНА.

Исполненъ были 3-й и 4-й акты оперы:

ФАУСТЪ

МУЗЫКА ГУНО.

Дѣйствующія лица:

Докторъ Фаустъ	уч-къ Фруисонъ
Мефистофель	уч-къ Честныйишій
Валентинъ	уч-къ Плаксинъ
Маргарита	уч-ца Долгопольская
Зисель	уч-ца Берберова
Марта	уч-ца Мартынь

1-е.

ВИНДЗОРСКІЯ КУМУШКИ

музыка Отто Никлая, опера въ 3-хъ дѣйств. и 6-ти картинахъ.

Дѣйствующія лица:

Сэръ Джонъ Фальстафъ	уч-къ Честныйишій
Фордъ	уч-къ Плаксинъ
Пажъ	уч-къ Лохиницкій
Фентонъ	уч-къ Фруисонъ
Слелера	уч-къ Речучакъ
Докторъ Каосъ	уч-къ Иеропольскій
Г-жа Фордъ	уч-ца Долгопольская
Г-жа Пажъ	уч-ца Кавлова
Анна, дочь ея	уч-ца Берберовская
Слуга въ Тавернѣ	уч-къ Павловъ

Ил. 7. Афиша оперного спектакля Ростовского отделения ИРМО

Ростовское отделение ИРМО также давало концерты в честь знаменательных событий. Отмечались дни рождения композиторов, открытия концертных залов и проч. Распространены были благотворительные концерты, сборы от которых шли сиротским приютам, на сооружение памятников, в пользу раненых воинов Донской области и различных учреждений, а также на развитие музыкальных классов и для оплаты за обучение в музыкальном училище нуждающихся учеников.

Кипела в стенах ИРМО и гастрольная деятельность. Так, при Ростовском отделении проходили концерты именитых музыкантов того времени. Благодаря организационной деятельности Общества ростовские слушатели познакомились с рядом выдающихся музыкальных исполнителей, таких как А. А. Зилоти, А. А. Брандуков, А. С. Аренский, А. В. Риензи, Г. А. Левин, А. Г. Мец, Л. Г. Яковлев, Л. С. Ауэр, В. В. Покровский, а также с не менее знаменитыми коллективами: струнным квартетом Герцога Мекленбург-Стрелицкого⁵, Брюссельским квартетом Ф. Шёрга⁶ и другими.

Таким образом, на пороге своего десятилетнего юбилея Ростовское отделение ИРМО предстаёт полноценным, слаженно функционирующим региональным сообществом, выполняющим в городе роль регулятора музыкальной жизни. Нельзя не подчеркнуть, что важной частью Ростовского отделения ИРМО было музыкальное училище: за десять лет там прошли обучение 2692 человек. Оно сыграло значительную роль в становлении музыкального образования в Ростове-на-Дону и регионе. Педагоги училища были не только превосходными учителями, но и активно концертирующими музыкантами.

По данным отчётов за десять лет существования отделения были устроены 56 квартетных собраний, проведены 19 симфонических и иных концертов,

Въ Субботу, 9-го Ноября 1902 года.

2-е Квартетное Собрание,

при участіи композитора


А. С. Аренскаго

и квартета Его Высочества Герцога Г. Г. Мекленбург-Стрелицкаго

Б. С. Коменскій, г. Крауцъ, г. Борнвианъ и г. Бутявичъ-
(1-я скрипка), (2-я скрипка), (Альта), (Височелн.)

ПРОГРАММА:

- 1) Аренскій А. С.: Квартетъ для двухъ скринокъ, альта и височелн (посвящен. памяти П. П. Чайковскаго) а-мол ор. 35.
исп. струнный квартетъ.
- 2) Аренскій А. С.: Тріо для ф-п., скрипки и височелн ф-мол ор. 32
квартію ф-п. исп. Авторъ.
- 3) Аренскій А. С.: Квинтетъ для ф-п., двухъ скринокъ, альта и височелн. ф-мол ор. 51 (въ перв. разѣ)
квартію ф-п. исп. Авторъ.



Ил. 8. Афиша концерта А. С. Аренского и квартета герцога Мекленбург-Стрелицкого

Во Вторникъ, 25-го Февраля 1903 года.

Историческій Концертъ

(къ исторіи развитія русскаго романа),
при участіи извѣстныхъ исполнителей романсовъ русск. авторовъ.

А. В. РИЕНЗИ
(Баритонъ).

ПРОГРАММА:

Отдѣленіе I-е

1. а) Алябьевъ (1787—1857):
а) „Что вѣшь краса дѣвица“ . . . слова Домогонича.
б) Варламовъ (1801—1848):
„Иветы шумки“ слова Плещеева.
2. Глинка (1804—1857): а) „Къ Молли“ слова изъ Бюргера.
б) „Ночной смотръ“ слова Жуковскаго.
3. Даргомыжскій (1813—1829):
а) „Я помню глубоко“ слова Давыдова.
б) „Старый капралъ“ . . . слова Кувшинина.
4. Балакиревъ (1836): а) „Приди ко мнѣ“ слова Кольцова.
б) „Ряцарь“ слова К. Р.
в) „Нѣсна Селма“ слова Лермонтова.

Отдѣленіе II-е

1. Мусоргскій (1836—1881):
а) „Полководецъ“ (въ пѣснь и пляскѣ).
б) „Забѣталь“ (смерть) слова Колленина-Кутузова
2. Кюи (1835): а) „Негодная горѣть“ слова Майкова.
б) „Менискъ“ Эпическій отрывокъ слова Майкова.
в) „Смеркалось“ слова А. Толстого.
- 3) Бородинъ (1834—1887):
а) „Спящая княжна“ сказка слова Бородина.
б) „Для береговъ отчизны“ слова Пушкина.
4. Рубинштейнъ (1829—1894): а) „Дума“ слова Подольскаго.
б) „Тѣстъ“ слова Лермонтова.
в) „Прости“ изъ Томаса Мура.
5. Рубинштейнъ а) „Квартетъ“
б) „Кудушка и Орскъ.“ } басни Крылова.

Ил. 9. Афиша концерта А. В. Риензи

56 ученических концертных вечеров, поставлены 17 оперных спектаклей.

Празднование юбилея РО ИРМО было ознаменовано большим концертом в два отделения, который собрал вместе разные поколения учащихся и учителей. К примеру, в концерте участвовали большой хор учеников музыкального училища и оркестр, состоявший из бывших и настоящих педагогов, а также как выпускников, так и обучающихся в училище. Открывала концерт посвящённая М. Л. Пресману Кантата для сопрано, тенора, хора и оркестра, автором которой выступил В. А. Золотарёв. В концерте также прозвучали произведения известных русских



и зарубежных композиторов (П. И. Чайковский, С. В. Рахманинов, Ц. А. Кюи, Дж. Верди, Ф. Лист и др.).



Ил. 10. Объявление о юбилейном концерте отделения ИРМО. 1906 г.

Итак, оценивая первый десятилетний период деятельности общества, можно отметить, что к 1907 году Ростовское отделение ИРМО предстаёт профессиональным музыкальным сообществом, в отличие от существовавших в городе до 1896 года разрозненных кружков любителей музыки. Нельзя не подчеркнуть, что работа Отделения по организации регулярных камерных и симфонических концертов с участием местных музыкантов и гастролёров, опер-

ных постановок способствовала повышению музыкальной культуры горожан, развитию музыкального вкуса.

Немаловажна была роль Отделения в становлении музыкального образования на Дону. Последующее преобразование музыкальных классов Ростовского ИРМО в училище явилось предпосылкой к формированию условий для возникновения консерватории. Общество воспитывало в своих рядах известных музыкальных и общественных деятелей, внесших неоценимый вклад в дальнейшее развитие музыкальной культуры Ростова-на-Дону⁷.

Исходя из вышесказанного, можно заметить, что именно Ростовское отделение ИРМО явилось прототипом для остальных, впоследствии возникавших в Ростове-на-Дону творческих союзов и обществ [6], дало мощный старт для образования на Юге России важного очага музыкальной культуры. Ростовское отделение ИРМО явилось одним из самых исторически и культурно значимых сообществ города и региона рубежа XIX–XX веков.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ РМО переименовано в Императорское Русское музыкальное общество в 1869 году.

² Отчёт за 1903–1904 год в архиве отсутствует.

³ В списках почётных членов Общества в разное время значились следующие крупные музыкальные фигуры: А. Г. Рубинштейн, Н. Г. Рубинштейн, Дж. Верди, С. Ю. Витте, П. И. Чайковский, М. А. Балакирев.

⁴ Е. К. Ряднов и И. Джубелини-Ряднова принимали участие также в оперных постановках театра Асмолова.

⁵ Струнный квартет, существовавший в России в 1896–

1917 гг. https://ru.wikipedia.org/wiki/Квартет_герцога_Мекленбургского.

⁶ Квартет немецкого скрипача Франца Шёрга (1895–1916) https://ru.wikipedia.org/wiki/Шёрг,_Франц.

⁷ К примеру, основатель Союза оркестрантов Ростова-на-Дону М. А. Трибук в 1896 году обучался в музыкальных классах РО ИРМО, в частности, состоял в классе элементарной теории и сольфеджио М. Л. Пресмана и классе игры на кларнете М. Я. Свердлова.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гонтмахер М. А. Евреи на Донской земле. История, факты, биографии. 2-е изд., доп. Ростов-на-Дону: Ростиздат, 2007. 825 с.

2. Крылова А. В. «История музыки всех времён и народов» Л. Саккетти // Проблемы музыкальной науки. 2014. № 1 (14). С. 70–74.

3. Мещерякова Н. А. РМО на Дону: радиус воздействия // Русское музыкальное общество (1859–1917): история отделений / авт.-сост. О. Р. Глушкова. М., 2012. С. 339–356.

4. Объявления // Приазовский край. 1893. № 300–306.

5. Орехова А. Ю. Роль М. Л. Пресмана в проекте «Первая советская опера» в Ростове-на-Дону // Южно-Российский музыкальный альманах. 2014. № 1 (14). С. 8–13.

6. Орехова А. Ю. Становление и развитие Союза оркестрантов в Ростове-на-Дону (1906–1920 гг.) // Фундаментальные исследования. 2013. № 11-6. С. 1259–1263.

7. Пузыревский А. И. Императорское Русское музыкальное общество в первые 50 лет его деятельности (1859–1909). СПб., 1909. 48 с.

8. Театр и музыка // Донская пчела. 1889. № 32.

9. Отчёты Ростовского-на-Дону отделения Императорского Русского музыкального общества и состоящих при нём музыкальных классов (с 1900 г. – музыкального училища) за 1896–1907 гг. // Государственный архив Ростовской области (ГАРО). Справочно-информационный фонд, инв. номер 9648, 9649, 9650, 9651, 9652, 7125, 9653, 9654, 7126, 9655.

REFERENCES

1. Gontmacher M. A. *Evrei na Donskoy zemle. Istoriya, fakty, biografii* [Jews on the Land near the Don. History, Facts, Biography]. Second Edition, Supplemented. Rostov-on-Don: Rostizdat, 2007. 825 p.

2. Krylova A. V. «Istoriya muzyki vseh vremyon i narodov» L. Sakketti [“The History of Music of all Times and Peoples” by Liveriy Sacchetti] // *Problemy muzikal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2014, No. 1 (14), pp. 70–74.

3. Meshcheryakova N. A. RMO na Donu: radius vozdeystviya [The Russian Musical Society in the Don Region: the Radius of Influence]. *Russkoe muzykal'noe obshchestvo (1859–1917): istoriya otdeleniy* [The Russian Musical Society (1859–1917): The History of the Departments]. Author and Compiler A. R. Glushkova. Moscow: Yazyki slavyanskoj kul'tury, 2012, pp. 339–356.

4. Ob'yavleniya [Advertisements]. *Priazovskiy kray*. 1893, No. 300–306.

5. Orekhova A. Yu. Rol' M. L. Presmana v proekte «Pervaya Sovetskaya opera» v Rostove-na-Donu [The Role of M. L. Presman in the Project of “The First Soviet Opera” in Rostov-on-Don]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh*. [South-Russian Musical Anthology]. 2014, No. 1 (14), pp. 8–13.

6. Orekhova A. Yu. Stanovlenie i razvitie Soyuza orkestrantov v Rostove-na-Donu (1906–1920 gg.) [Establishment and Development of the Orchestral Musicians' Union in Rostov-on-Don (1906–1920)]. *Fundamental'nye issledovaniya*

[Fundamental Research]. 2013, No. 11–6, pp. 1259–1263.

7. Puzyrevskiy A. I. *Imperatorskoe Russkoe muzykal'noe obshchestvo v pervye 50 let ego deyatel'nosti (1859–1909)* [The Imperial Russian Musical Society in the First 50 years of its Activities (1859–1909)]. St. Petersburg, 1909. 48 p.

8. Teatr i muzyka [Theatre and Music]. *Donskaya pchela*. 1889, No. 32.

9. Otchyoty Rostovskogo-na-Donu otdeleniya Imperatorskogo Russkogo muzykal'nogo obshchestva i sostoyashchikh pri nyom muzykal'nykh klassov (s 1900 g. – muzykal'nogo uchilishcha) za 1896–1907 gg. [Reports of the Rostov-on-Don Branch of the Imperial Russian Musical Society and the Music Classes Organized by It (from 1900, the Music College) during the Years 1896–1907]. *Gosudarstvennyy arkhiv Rostovskoy oblasti (GARO)* [State Archive of the Rostov Region]. Spravochno-informatsionnyy fond, inv. nomer [Reference collection, inventory number] 9648, 9649, 9650, 9651, 9652, 7125, 9653, 9654, 7126, 9655.

Ростовское отделение ИРМО: первое десятилетие работы

Автор характеризует деятельность Ростовского отделения Императорского Русского музыкального общества за первые десять лет его существования (1896–1907). Выявляются исторические предпосылки его возникновения на базе музыкального любительского союза. На основе архивных источников – отчётов Ростовского отделения ИРМО исследуется концертная жизнь Ростова-на-Дону, показывается ведущая роль музыкантов объединения. В статье приводятся сводная таблица концертов, сведения о концертных программах, афиши, даются иллюстрации некоторых сохранившихся документов.

В статье подчеркивается значимость регионального отделения Русского музыкального общества. За десять лет просветительской и образовательной деятельности музыканты сумели активизировать концертную жизнь в городе, а также вывести музыкальное образование на принципиально новый, профессиональный уровень.

Ключевые слова: Императорское Русское музыкальное общество, Ростовское отделение Императорского Русского музыкального общества, музыкальная жизнь России, М. Л. Пресман

The Rostov Branch of the Imperial Russian Musical Society: the First Decade of its Work

The author describes the activities of the Rostov Branch of the Imperial Russian Musical Society during the first ten years of its existence (1896–1907). The historical background of its emergence on the foundation of the Musical Amateurs' Union is revealed. On the basis of archival sources – reports of the Rostov Branch of the Imperial Russian Musical Society – research is made of the concert life of Rostov-on-Don, and the primary role of the musicians of the union is revealed. A summary table of the concerts, as well as information of the concert programs and posters is presented, and illustrations of some of the preserved documents are given.

The article emphasizes the significance of the regional branch of the Russian Musical Society. During the ten years of their enlightening and educational activities, the musicians were able to vitalize the concert life of the city, and also to enhance musical education and bring it onto a crucially different professional level.

Keywords: Imperial Russian Musical Society, the Rostov Branch of the Imperial Russian Musical Society, musical life in Russia, M. L. Presman

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.1.18.089-094

Сметанникова Анастасия Юрьевна

аспирантка кафедры теории музыки и композиции

E-mail: AnastasiaOrehovaRSC@ya.ru

Ростовская государственная консерватория

им. С. В. Рахманинова

Российская Федерация, 344002 Ростов-на-Дону

Anastasia Yu. Smetannikova

post-graduate student

of the Music Theory and Composition Department

E-mail: AnastasiaOrehovaRSC@ya.ru

Rostov State S.V. Rachmaninoff Conservatory

Russian Federation, 344002 Rostov-on-Don





Е. Г. ОКУНЕВА

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



УДК 781.15

РИТМИЧЕСКИЕ СТРУКТУРЫ В СЕРИАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ: К ВОПРОСУ О ТИПОЛОГИИ И СИСТЕМАТИКЕ

Категории времени и ритма являются основополагающими для музыкальной культуры XX века. Всплеск интереса к этим феноменам обусловил рождение множества концепций времени, затрагивающих как философско-эстетическую, так и чисто музыкальную проблематику. Таковы идеи момент-формы Карлхайнца Штокхаузена, статической музыки Двёрдя Лигети, шарообразного времени Бернда Алоиза Циммермана, наложения времён Оливье Мессьяна, ритмической атональности Пьера Булеза и многих других. Выдвинувшись на первый план в XX веке, категории времени и ритма подверглись кардинальному переосмыслению, что повлекло за собой новаторские преобразования в сфере музыкальной композиции. Одной из областей, воплотивших концепцию нового времени, стала сериальная музыка.

Сериализм, как известно, абсолютизировал принцип ряда, распространив его на иные, помимо звуковысотности, параметры. Важной предпосылкой к формированию нового музыкального мышления явилось осознание изолированности ритма от высотности, его автономности от метрической и тональной функциональности. Ритмическая эмансипация поставила перед композиторами ряд существенных задач, касающихся в первую очередь возможностей структурирования ритма, и сериализм в разработке этих проблем сыграл одну из ключевых ролей.

Экстраполяция принципа ряда в ритмическую сферу может осуществляться различным образом, так как каждый композитор индивидуально подходит к решению данного вопроса. Вследствие этого упорядочение ритмо-временного пространства сериальной композиции отличается большим многообразием. В настоящей статье предпринимается попытка типологии и систематизации видов ритмического структурирования в сериальной музыке.

На сегодняшний день в зарубежном музыкознании накоплено немало трудов, посвящённых сериальной технике отдельных композиторов – Булеза [5], Штокхаузена [9], Ноно [10], Гуйвартса [6; 9], Бэббитта [8] и многих др. Сериальная организация ритма освещается в них с разной степенью подробности, однако вопросы общей систематики ритмических структур до сих пор остаются на периферии внимания зарубежных учёных.

Первый опыт классификации ритмических рядов в отечественной музыкальной науке принадлежит Б. Спасову и В. Холоповой. В их статье «Ритмические прогрессии и серии» [3] рассматриваются принципы организации музыкальной ткани на основе нарастания или убывания составляющих её компонентов. Это определило критерий классификации ритмических серий, среди которых были выделены серии прогрессии и не-прогрессии.

Общая систематика ритмических рядов содержится также в книге В. Ценовой «Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной» [4]. В основе классификации лежат числовые соотношения. При этом В. Ценова исходит из понимания ритма как временной структуры, основанной на пропорциональности частей произведения, поэтому рассматриваемые ею ритмические ряды имеют широкую область действия, не ограничиваясь сериальной музыкой.

Вопросы типологии ритмических структур затрагиваются и в фундаментальном научном исследовании Н. Петрусёвой «Пьер Булез. Эстетика и техника композиции» [2], в котором представлена обстоятельная теория ритма Булеза. Положения и выводы, содержащиеся в этом труде, составили концептуальную основу для научной разработки систематики, предлагаемой в данной статье.

Ритм в XX веке осмысливается достаточно широко и сериализация временных отношений может охватывать различные области. Предметом нашего изучения являются прежде всего локальные ритмические структуры. Свести всё их многообразие в единую систему – задача непростая, она требует учёта множества критериев, поэтому предлагаемая систематизация не претендует на исчерпывающий характер.

Все ритмические ряды в первую очередь следует различать по форме конструктивного элемента. Анализ сочинений показывает, что «строительной единицей» может выступать либо длительность звука, либо ячейка (фигура или группа длительностей). В этой связи ритмические ряды можно дифференцировать на два основных вида: ряды длительностей и ряды ритмических ячеек и фигур.

Ряд длительностей – самый известный и наиболее распространённый тип ритмического структурирования в сериальной музыке. Будучи выражен теми

или иными числовыми структурами, он получает различное воплощение в музыкальных сочинениях. Ряды длительностей многообразны по своему строению и формам. Критериями классификации в данном случае могут выступать такие параметры, как дифференциация длительностей в ряду (то есть состоит ряд из одинаковых по продолжительности величин или из различных), тип ритмической единицы, обусловленный видом деления (рациональная, иррациональная), вид числовой последовательности (арифметическая, геометрическая и т. п.).

С точки зрения дифференциации длительностей ряды можно подразделить на регулярные, нерегулярные и полурегулярные. Наибольшее распространение в сериальной музыке получил *нерегулярный ряд*. Он представляет собой последовательность, состоящую из различных, неповторяющихся длительностей (см. схему 1).

Схема 1. Нерегулярные ряды длительностей



Нетрудно заметить, что такой ряд в определённом смысле оказывается эквивалентен высотной серии, содержащей 12 неповторяющихся звуков. Аналогия, впрочем, дальше этого не идёт. Основную проблему здесь составляют транспозиция и инверсия элементов. Например, при транспозиции высотного ряда интервальные отношения остаются неизменными, что позволяет идентифицировать ряд как тот же самый, но реализованный на новой высоте. В сфере ритма числовая транспозиция, как и инверсия, приводят лишь к пермутации элементов внутри ритмической структуры.

Числовые формулы обуславливают бесконечное многообразие нерегулярных рядов. Самым типичным видом прекомпозиционного построения является арифметический ряд. Он организует длительности по «хроматической» шкале, то есть выстраивает их в прогрессии от наименьшей к наибольшей (либо наоборот). Данный ряд получил наименование *хроматического ряда длительностей* (термин О. Мессиаана), поскольку его строение ассоциируется с хроматической гаммой, измеряемой полутонами.

Считается, что впервые данный тип ритмического структурирования был внедрён в музыкальную практику Оливье Мессиааном во втором ритмическом этюде, озаглавленном «Mode de valeurs et d'intensités» (1949)¹. Композитор рассматривал звуковысотную структуру своего сочинения как лад из 36 звуков, разделённый на три подразделения. Каждое подразделение включало 12 звуков, размещённых в определённых октавах, и основывалось на хроматическом

ряду длительностей, измеряемых различными единицами – тридцатьвторой (подразделение I), шестнадцатой (подразделение II) и восьмой (подразделение III). Мессиаан при этом установил корреляцию между регистрами и единицами измерения, создав три временных уровня. Каждая высота в «Mode de valeurs et d'intensités» связывалась с конкретной длительностью, динамикой, артикуляцией и октавным положением. Благодаря этому одноимённые звуки можно было атрибутировать во всех подразделениях.

Несмотря на детерминацию прекомпозиционного материала, сочинение всё же не являлось сериальным. Очерёдность тонов внутри подразделений не была установлена, звуки следовали свободно и нередко повторялись.

Ритмические новации Мессиаана оказали влияние на молодых авангардистов. В частности, «Mode de valeurs et d'intensités» вдохновил такие известные сериальные сочинения, как первая книга «Structures» Булеза (1952) и «Kreuzspiel» Штокхаузена (1951).

Общеизвестно, что «Structures 1a», прежде всего для самого Булеза, была экспериментальным сочинением. С целью устранить любые стилистические реминисценции и снять с себя всякую ответственность за изобретение материала (иными словами, исключить личные факторы) он заимствовал звуковысотную и ритмическую серии для своей пьесы из упомянутого «Mode de valeurs et d'intensités». Ритмическое пространство «Structures 1a» регулировалось хроматическим рядом длительностей, содержащим 12 различных единиц в диапазоне от одной тридцатьвторой до четверти с точкой. Однако имелось и важное отличие от Мессиаана, состоявшее в том, что высота у Булеза не связывалась с длительностью и могла её менять в процессе композиционного развёртывания.

Среди проблем, с которыми столкнулись композиторы при использовании нерегулярных рядов, были ограниченный рамками двенадцатью единиц диапазон длительностей, предельная артикуляция формы, перманентность звучания и монотония. Часть из них решалась посредством введения иных типов рядов.

Регулярный ряд в противовес нерегулярному состоит из одинаковых ритмических элементов. Единицей измерения в таком ряду может быть какая угодно длительность. Весь ряд основан на её повторении (схема 2).

Схема 2. Регулярные ряды длительностей

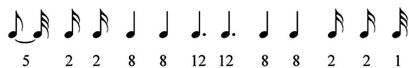


С серийным принципом регулярный ряд связан на макроуровне, ибо «хроматические» длительности обуславливают сериализацию темпо-временной об-

ласти композиции. 12 единиц дают 12 регулярных рядов, отличающихся друг от друга по протяжённости и скорости движения.

Полурегулярный ряд представляет промежуточную структуру между регулярными и нерегулярными образованиями. Он основан на повторении различных длительностей. Образец такого ряда можно видеть в схеме 3.

Схема 3. Полурегулярный ряд длительностей



Эксперимент с разными видами рядов длительностей осуществлён в «Structures 1c» Булеза. В основу пьесы был положен тот же самый серийный материал, что и в «Structures 1a», регулируемый теми же числовыми таблицами (квадратами примы и инверсии). Наравне с рядами, содержащими 12 «хроматических» длительностей, здесь присутствуют также структуры, состоящие из одинаковых ритмических величин. Благодаря этому в произведении возникает поляризация регулярных и нерегулярных ритмических образований, а высотные ряды движутся с переменной скоростью. В этом отношении показательно уже шестикольное начало сочинения, где у каждого инструмента излагаются одновременно по три серийных голоса (см. пример № 1). У фортепиано I высотные ряды *Res*, *Pf* и *Rcis* движутся регулярными длительностями с числовыми показателями 2, 6 и 9 соответственно, то есть музыкальное звучание измеряется рядами из 12 ♪, из 12 ♪ и из 12 ♪. В партии фортепиано II крайние серийные голоса (ряды *RIb* и *RIfis*) опираются на регулярные ритмические структуры с числовыми индексами 8 и 12, а средний голос основывается на нерегулярном ряде длительностей (P8).

Если в каждой части «Structures 1a» серийное целое чётко артикулировалось посредством одновре-

менной смены рядов у обоих фортепиано, то теперь эта смена осуществляется асинхронно. В результате синтаксические границы внутри всех трёх разделов пьесы «1c» размываются, становятся подвижными, а звуковая плотность остаётся более или менее постоянной.

В XX веке тенденции к ритмической асимметрии и арегулярности совпали с осмыслением многомерности и многослойности музыкального времени, что особым образом сказалось и на структурировании ритмических рядов. Длительность звука в сериальной композиции обычно рассматривается как суммарное количество равнодольных элементов. Предельного многообразия ритма в этой связи можно достичь путём использования иррациональных длительностей и их сочетания с рациональными. В поисках многомерности ритмической структуры рождается принцип организации рядов длительностей на основе ритмических формант. Этот метод широко представлен, например, в сериальной музыке Луиджи Ноно.

Ритмической формантой² называется «составление главенствующей метрической длительности из равнодольных ритмических элементов» [7, s. 326]. Тип дробления обуславливает виды формант: $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$, $\frac{1}{7}$ и т. п. Количество элементов ритмической форманты образует единицы (длительности) ритмического ряда. Их принято выражать числовой дробью, где знаменатель указывает, на сколько частей делится основная метрическая единица (иными словами, знаменатель служит показателем форманты), а числитель – количество этих элементов.

В зависимости от того, сколько формант используется, можно выделить два типа ряда: *моноформантный*, состоящий из длительностей только одной форманты (то есть исчисляется в одном ритмическом измерении) и *полиформантный*, включающий длительности, принадлежащие разным формантам (то есть опирается на различные ритмические измерения). Образцы обоих рядов представлены в примерах 2 и 3.

Пример № 1

П. Булез. «Structures 1c», т. 1–7

Ритмический ряд VII части «Il canto sospeso» Ноно (1956) целиком основан на форманте \mathbb{N}^4 . Его числовое выражение таково:

$$\frac{1}{4} \frac{12}{4} \frac{2}{4} \frac{8}{4} \frac{3}{4} \frac{5}{4} \frac{1}{4} \frac{12}{4} \frac{2}{4} \frac{8}{4} \frac{3}{4} \frac{5}{4}$$

Во II части того же сочинения ритмический ряд складывается из элементов четырёх формант: $\mathbb{N}^2, \mathbb{N}^3, \mathbb{N}^4, \mathbb{N}^5$, то есть движется сразу в четырёх ритмических измерениях:

$$\frac{1}{2} \frac{2}{3} \frac{3}{4} \frac{5}{5} \frac{8}{2} \frac{13}{3} \frac{13}{4} \frac{8}{5} \frac{5}{5} \frac{3}{5} \frac{2}{4} \frac{1}{5}$$

Пример № 2 Л. Ноно. «Il canto sospeso», VII ч., т. 1–6

Musical score for Example 2, showing parts for Fl. I, Gicksp., Cel., Arpa, Solo-sopr., 2 Viol. I, and 2 Cb. with various dynamics and markings.

Пример № 3 Л. Ноно. «Il canto sospeso», II ч., т. 1–3

Musical score for Example 3, showing vocal parts (Sopr., C-alto, Ten., Basso) and piano accompaniment with lyrics and dynamics.

Полиформантный ряд предоставляет более широкие возможности для ритмической трансформации, поскольку пермутациям, интерверсиям и прочим манипуляциям будут подвергаться не только числители, но также и знаменатели. Что касается числового выражения, то и моно-, и полиформантные ряды могут основываться на арифметической прогрессии или опираться на иные числовые последовательности. Так, структурной детерминантой ритмических рядов в «Il canto sospeso» зачастую выступают числа ряда Фибоначчи.

Организация ритма на основе ритмических ячеек широко использовалась отдельными композиторами-авангардистами в «канун» сериализма. Впоследствии эта техника была ими своеобразно интегрирована с серийным принципом. Ряды ритмических ячеек можно встретить в сочинениях Пьера Булеза, Жана Барраке, Милтона Бэббитта.

Синтез принципов ритмического структурирования, основанных на рядах длительностей (регулярных и нерегулярных) и ритмических ячейках осуществлён в «Structures 1b» Булеза. Числовые последовательности, взятые из прекомпозиционных таблиц, реализуются в большинстве случаев сложным комбинированным способом. Так, в начале второго раздела (Lent, т. 18–21) организация ритмических структур у фортепиано I определяется числовым рядом верхней строчки квадрата инверсии, то есть I_1 : 1–7–3–10–12–9–2–

11–6–4–8–5. Из чисел данного ряда Булез образует 4 ритмические ячейки с соотношением длительностей 1–5, 7–3, 4–6 и 9–2 (пример № 4)

Пример № 4 П. Булез. «Structures 1b». Ритмическая организация в т. 18–21

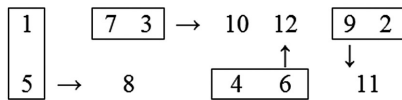
Musical score for Example 4, showing piano accompaniment with rhythmic cells a, b, c, d and their numerical representations.

ячейки: a (1 5), b (7 3), c (4 6), d (9 2)

ритм: $\frac{1}{4} \frac{5}{4} \frac{7}{4} \frac{3}{4} \frac{4}{4} \frac{6}{4} \frac{9}{4} \frac{2}{4}$

длительность ячеек: 8, 10, 12, 11

Мельчайшая единица в каждой ячейке различна. В структурах *b* и *d* из примера № 4 она соответствует одной тридцатьвторой, в *a* – одной шестнадцатой триоли, в *c* – одной тридцатьвторой квинтоли. Каждая ячейка имеет также общую длительность, измеряемую в тридцатьвторых (см. схему из примера № 4). Комбинация всех структур осуществляется по следующему принципу:



Хотя артикуляция ритмических ячеек поначалу мало очевидна, в дальнейшем ходе сочинения она выявляется посредством тождества динамических нюансов или видов атаки, а также благодаря ритмической регулярности. Например, в т. 227–250 ритмические ячейки состоят из двух (реже трёх) длительностей, разделённых на равнодольное количество элементов. Границы ячеек маркирует не только группировка, но и смена динамических нюансов (см. схему 4).

В «Structures 1b» существенно расширяется спектр длительностей. Если в предыдущих пьесах цикла самой мелкой единицей измерения выступала одна тридцатьвторая, а самой крупной – четверть с точкой, то теперь диапазон колеблется от одной стодвадцатьвосьмой до длительности, равной сумме нескольких целых нот. Увеличение спектра значений осуществляется при

помощи таких методов преобразования, как умножение и деление. Например, в начале пьесы ритмическая организация в партии фортепиано II базируется на числовом ряде 5–11–10–6–7–8–6 / 3–2–11–2–3, образованном двумя диагоналями квадрата примы (с ассиметричным делением 7+5) и данным в пятикратном увеличении (то есть как 25–55–50–30 и т. д.). Подобную трансформацию Булез называл методом фиксированного преобразования, поскольку пропорции исходного ряда, увеличиваясь в геометрической прогрессии, остаются неизменными³.

В «Structures 1b» Булез весьма изобретательным образом превращает ряды длительностей в ритмические ячейки. Процесс, антитетичный данному, наблюдается в Сонате для фортепиано Жана Барраке, у которого ряд ячеек, напротив, постепенно сводится к ряду длительностей (более подробно об этом см.: [1]).

Милтон Бэббит, который неустанно развивал ритмическую систему на протяжении всего своего творчества, в середине 1950-х годов также проводил эксперименты, связанные с синтезом ритмических рядов и ячеек. Оригинальный принцип ритмической организации лежит в основе его фортепианной пьесы «Semi-simple Variations» (1956). Ритмический ряд репрезентирован в первых шести тактах, соответствующих теме вариаций. Он состоит из 16 ритмических ячеек с одинаковой продолжительностью. Каждая ячейка демонстрирует различное деление четверти шестнадцатой нотой (пример № 5).

Пример № 5 М. Бэббит. «Semi-simple Variations»
а) «Semi-simple Variations», т. 1–6

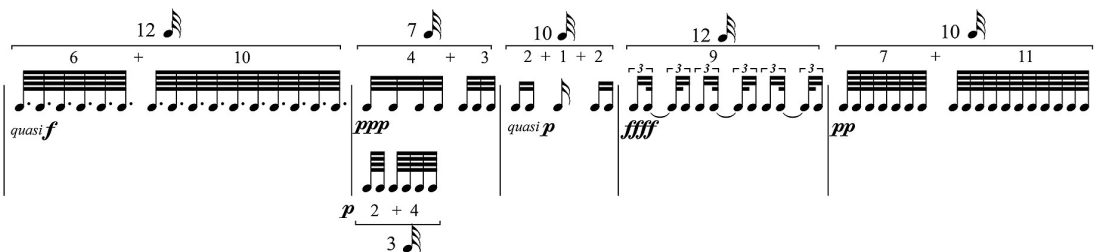


б) Ряд ритмических ячеек

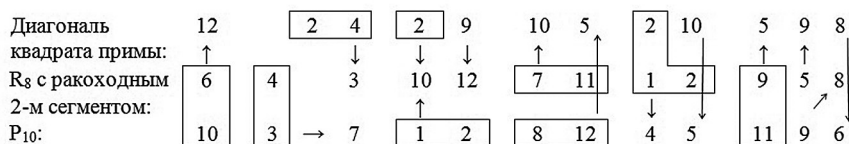
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
3/4			2/4		3/4			3/4			2/4		3/4		

Схема 4

а) Ритмическая схема т. 227–243 (партия фортепиано I)



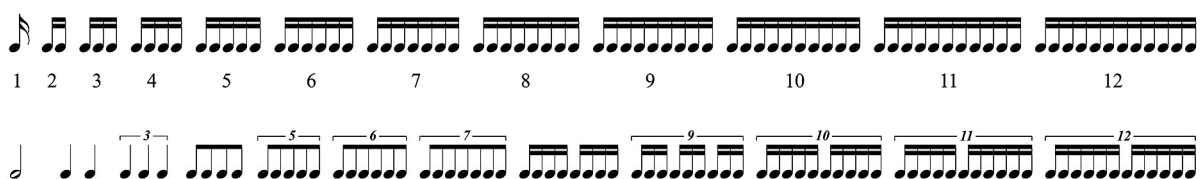
б) Числовые ряды, лежащие в основе т. 227–250:



В данном сочинении ряд ритмических ячеек функционирует в четырёх традиционных для серийной музыки формах. Последовательность ячеек в теме соответствует основному виду серии, обратное движение (чтение ритма справа налево) – ракоходу. Инверсия возникает благодаря замене звука паузой и наоборот. Ракоходная инверсия образуется путём чтения ритма инверсии в обратном направлении.

Ритмическое структурирование у Бэббитта теснейшим образом связано с атакой звука. На этой основе могут возникнуть иные принципы ритмической организации. Так, процесс временного развёртывания может обуславливаться не только отношениями длительностей, но и исчисляться количеством звучащих нот. В этом случае образуется последовательность, которую можно условно назвать рядом ритмических фигур. Под ритмической фигурой, как известно, понимается группа звуков, определённым образом ритмически оформленных. Ритмические фигуры, используемые в серийной практике, достаточно разнообразны, тем не менее среди них можно выделить два основных типа. В одном случае ритмические фигуры складываются из n -количества звуков одинаковой продолжительности, при этом общая длительность каждой группы будет различной. Во втором – фигуры образуются от равнодольного деления основной метрической единицы и ряд состоит из дуолей, триолей, квартолей, квинтолей, секстолей, септолей, октолей и т.д. Будучи сопряжены с числом самым непосредственным образом (благодаря количеству нот), все фигуры легко укладываются в структуру того или иного числового ряда (схема 5).

Схема 5. Ряды ритмических фигур

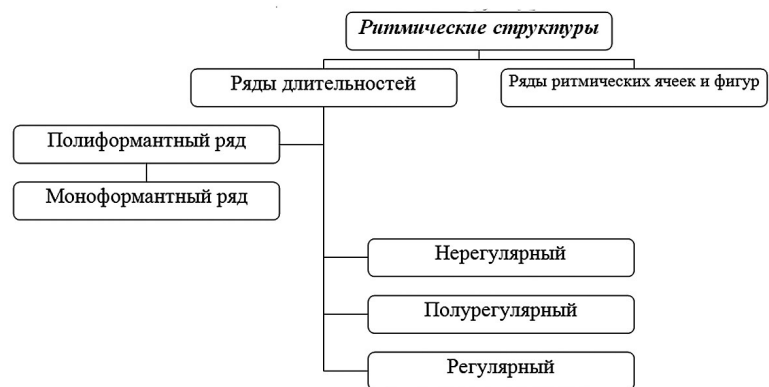


Преобразования таких рядов связаны прежде всего с ракоходным движением, пермутацией, а также с увеличением или уменьшением основной ритмической длительности, подвергающейся делению. Описанный тип ритмического структурирования характерен, например, для финского композитора Эйноухани Раутаваары и встречается в его оркестровых серийных сочинениях «Praevariata» (1957) и «Arabescata» (1962).

Ряды ритмических ячеек и фигур явились альтернативой рядов длительностей. Взаимодействие обоих видов ритмических структур привело к необычайному ритмическому многообразию и открыло новые перспективы развития музыкальной композиции.

Обобщая разговор о типах ритмических структур в серийной музыке, представим их систематизацию в виде следующей схемы (схема 6).

Схема 6. Систематизация ритмических структур



Исследование ритмических структур показало, что усилия сериалистов были направлены на тщательную разработку ритмовременной стороны музыкальной композиции. Область их поисков касалась прежде всего художественно-технического аспекта времени, проблем его внутреннего устройства и организации. Стремление управлять развёртыванием времени хотя и не привело к значительному изменению самого временного континуума музыки, но всё же способствовало осознанию его неоднородности, пониманию многослойности и многомерности музыкально-временных процессов. А это в конечном итоге создало предпосылки для более серьёзных модификаций времени в рамках постсерийного этапа творчества таких крупнейших композиторов-авангардистов XX века, как Штокхаузен, Булез, Ноно, Берно.

PRIMЕЧАНИЯ

¹ Различного рода ритмические прогрессии Мессиа́н использовал и в более ранних сочинениях, например, в пьесе «Regard des prophètes, des bergers et des Mages» из цикла «Vingt regards sur l'enfant Jésus» (1944), в отдельных частях «Turangalîla-Symphonie» (1946–1948), в фортепианном сочинении «Cantéuodjayâ» (1949). Однако второй ритмический этюд, опирающийся на развёрнутую систему прекомпозиционных элементов, в наибольшей степени отвечал духу сериальной музыки.

² Термин применяется в зарубежном немецкоязычном музыковедении.

³ Метод фиксированного преобразования обнаруживает внутреннее родство между ритмическим и высотным параметрами. По сути, он аналогичен транспозиции, которая есть перенесение исходных пропорций на новую высоту, отличающуюся частотой колебаний.

ЛИТЕРАТУРА

1. Окунева Е. Г. «Романтический» сериализм (Соната для фортепиано Жана Барраке) // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 2 (13). С. 119–124.

2. Петрусёва Н. А. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции: исследование. М.; Пермь: Реал, 2002. 352 с.

3. Спасов Б., Холопова В. Н. Ритмические прогрессии и серии // Проблемы музыкального ритма: сб. ст. М.: Музыка, 1978. С. 261–293.

4. Ценова В. С. Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной. М.: Московская консерватория, 2000. 200 с.

5. Decroupet P. Renverser la vapeur... : Zu Musikdenken und Kompositionen von Boulez in den fünfziger Jahren // Musik-konzepte. Die Reihe über Komponisten. Heft 89/90. Pierre Boulez. München: Edition Text + Kritik, 1995. S. 112–131.

6. Delaere M. Auf der Suche nach serieller Stimmigkeit: Goeyvaerts' Weg zur Komposition Nr. 2 // Die Anfänge der

seriellen Musik / Ed. by Orm Finnendahl. Berlin: Wolke Verlag, 1999. S. 13–36. (Kontexte: Beiträge zur zeitgenössischen Musik 1).

7. Dibelius U. Moderne Musik 1945–1965. Voraussetzungen. Verlauf. Material. München: R. Piper & CO Verlag, 1966. 392 s.

8. Mead A. An Introduction to the Music of Milton Babbitt. Princeton: Princeton UP, 1994. 334 p.

9. Sabbe H. Die Einheit der Stockhausen-Zeit... : Neue Erkenntnismöglichkeiten der seriellen Entwicklung anhand des frühen Wirkens von Stockhausen und Goeyvaerts. Dargestellt aufgrund der Briefe Stockhausens an Goeyvaerts // Musik-Konzepte 19: Karlheinz Stockhausen: ...wie die Zeit verging... München: Edition Text + Kritik, 1981. S. 5–96.

10. Schaller E. Klang und Zahl: Luigi Nono: serielle Kompositionen zwischen 1955 und 1959. Saarbrücken: Pfau, 1997. 305 s.

REFERENCES

1. Okuneva E. G. "Romanticheskii" serialism (Sonata dlya fortepiano Zhana Barraque) ["Romantic" Serialism (Sonata for Piano by Jean Barraqué)]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2013, No. 2 (13), pp. 119–124.

2. Petrusheva N. A. *P'er Bulez. Estetika i tekhnika muzykal'noy kompozitsii: issledovanie* [Pierre Boulez. The Aesthetics and Techniques of Musical Composition]. Moscow; Perm': Real, 2002. 352 p.

3. Spasov B., Kholopova V. N. Ritmicheskie progressii i serii [Rhythmic Progressions and Series]. *Problemy muzykal'nogo ritma: sb. st.* [Issues of Musical Rhythm: Collection of Articles]. Moscow: Muzyka Press, 1978, pp. 261–293.

4. Tsenova V. S. *Chislovye tayny muzyki Sofii Gubaydulinoi* [The Numerical Mysteries of the Music of Sofia Gubaidulina]. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2000. 200 p.

5. Decroupet P. Renverser la vapeur... : Zu Musikdenken und Kompositionen von Boulez in den fünfziger Jahren. *Musik-konzepte. Die Reihe über Komponisten. Heft 89/90. Pierre Boulez.* München: Edition Text + Kritik, 1995, s. 112–131.

6. Delaere M. Auf der Suche nach serieller Stimmigkeit: Goeyvaerts' Weg zur Komposition Nr. 2. *Die Anfänge der seriellen Musik.* Ed. by Orm Finnendahl. Berlin: Wolke Verlag, 1999, s. 13–36. (Kontexte: Beiträge zur zeitgenössischen Musik 1).

7. Dibelius U. *Moderne Musik 1945–1965. Voraussetzungen. Verlauf. Material.* München: R. Piper & CO Verlag, 1966. 392 s.

8. Mead A. *An Introduction to the Music of Milton Babbitt.* Princeton: Princeton UP, 1994. 334 p.

9. Sabbe H. Die Einheit der Stockhausen-Zeit... : Neue Erkenntnismöglichkeiten der seriellen Entwicklung anhand des frühen Wirkens von Stockhausen und Goeyvaerts. Dargestellt aufgrund der Briefe Stockhausens an Goeyvaerts. *Musik-Konzepte 19: Karlheinz Stockhausen: ...wie die Zeit verging...* München: Edition Text + Kritik, 1981, s. 5–96.

10. Schaller E. *Klang und Zahl: Luigi Nono: serielle Kompositionen zwischen 1955 und 1959.* Saarbrücken: Pfau, 1997, 305 s.



**Ритмические структуры в сериальной музыке:
к вопросу о типологии и систематике**

Выдвижение категорий времени и ритма на первый план внесло глубокие преобразования в сферу музыкальной композиции XX века. Одной из областей, воплотивших концепцию нового времени, стала сериальная музыка. В статье рассматриваются принципы организации ритмических структур в сериальной музыке, предлагается их классификация. Среди основных типов ритмического структурирования выделяются ряды длительностей и ряды ритмических ячеек (фигур). Беря за основу систематизации различные критерии (тип ритмической единицы, степень дифференциации), автор подразделяет ряды длительностей на регулярные, нерегулярные, по-

лурегулярные, а также моноформантные и полиформантные. Все виды ритмических структур иллюстрируются примерами из сочинений Мессиана, Булеза, Бэббитта, Ноно. В результате исследования автор приходит к выводу, что поиски композиторов-сериалистов были направлены на проблемы внутреннего устройства времени и способствовали осознанию многослойности и многомерности музыкально-временных процессов.

Ключевые слова: сериальная техника, ритмические структуры, О. Мессиаан, П. Булез, М. Бэббитт, Л. Ноно

**Rhythmic Structures in Serial Music:
Concerning the Question of Typology and Systematization**

The advancement of the categories of time and rhythm to the forefront brought in profound transformations into the sphere of 20th century musical composition. One of the domains that came to embody the conception of the new times was serial music. The article examines the principles of organization of rhythmic structures in serial music and proposes a system of classification for them. Among the main types of rhythmic structures, especially prominent are sets of durations and sets of rhythmic cells (figures). By basing the systematization on various criteria (types of rhythmic units or the levels of differentiation), the author classifies the types of durations into regular, irregular, half-

regular ones, as well as mono-formant and poly-formant ones. All the types of rhythmic structures are illustrated by examples from compositions by Messiaen, Boulez, Babbitt and Nono. As a result of his research, the author comes to the conclusion that the search of the serialist composers were directed at the issues of the inner construction of time and were conducive towards the realization of the multilayer and multi-dimensional aspects of the musical temporal processes.

Keywords: serial technique, rhythmic structures, Olivier Messiaen, Pierre Boulez, Milton Babbitt, Luigi Nono

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.1.18.095-102

Окунева Екатерина Гурьевна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры теории музыки и композиции
E-mail: okunevaeg@yandex.ru
Петрозаводская государственная консерватория
им. А. К. Глазунова
Российская Федерация, 185031 Петрозаводск

Ekaterina G. Okuneva

Candidate of Arts,
Associate Professor
at the Music Theory and Composition Department
E-mail: okunevaeg@yandex.ru
The Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory
Russian Federation, 185031 Petrozavodsk



А. С. РЫЖИНСКИЙ

Российская академия музыки им. Гнесиных

УДК 784.3

«ТРИ ГРЕЧЕСКИХ СТИХОТВОРЕНИЯ» БРУНО МАДЕРНЫ: К ВОПРОСУ О РАЗВИТИИ СЕРИЙНО-ДОДЕКАФОННОГО МЕТОДА В ИТАЛЬЯНСКОЙ МУЗЫКЕ КОНЦА 1940-х ГОДОВ

Конец 1940-х годов в итальянской музыке – время глубоких перемен, во многом способствовавших её скорому выходу из растянувшегося на несколько десятилетий кризиса, обусловленного не только сменой поколений, но и политическими обстоятельствами (поражение в Первой мировой войне, установление фашистского режима и его крушение во Второй мировой войне). Одним из немаловажных факторов возрождения «итальянского присутствия» в европейской академической музыке явилось овладение инновационными методами композиции, среди которых в 1940-е годы приоритетное значение имела серийная техника.

Вплоть до 1946 года распространению додекафонного метода препятствовала культурная изоляция фашистских государств в совокупности с типичным для тоталитарных режимов желанием законсервировать некий универсальный музыкальный язык, ориентированный на наследие классико-романтической эпохи. Падение режимов Муссолини и Гитлера открыло широкие возможности для распространения авангардных методов композиции. 1946 год стал началом возрождения авторов композиторов к новейшим композиторским техникам: начинают функционировать Летние курсы новой музыки в Дармштадте, Э. Кшенек, Р. Лейбовиц, Й. Руфер читают лекции, привлекающие внимание молодых музыкантов к современным творческим проблемам. Приезд Германа Шерхена в Венецию (1948) во многом способствовал тому, что в течение ближайших трёх лет начинают появляться серийные сочинения молодых итальянских композиторов Луиджи Ноно (1924–1990) и Бруно Мадерны (1920–1973), отнюдь не копирующих технические приёмы нововенцев, но открывающих новые возможности серийного метода.

Конечно, не стоит забывать и о Луиджи Даллапикколе (1904–1975). За десять лет до создания первого серийного опуса Бруно Мадерны он обнаружил в додекафонных опытах удивительное явление: несмотря на свою кажущуюся универсальность, метод оказался способным отразить специфику индивидуального стиля композитора и даже шире – специфику национального мелоса. В очерке, посвящённом творчеству Л. Даллапикколы, Л. В. Кириллина назвала эту отличительную трактовку метода, которую можно отнести и к опытам Бруно Мадерны, «додекафонным бельканто» [4]¹.

Сегодня имеется значительное число музыковедческих работ, посвящённых изучению додекафонных сочинений Даллапикколы², среди которых выделяются и исследования отечественных учёных³. Его младшему современнику уделено значительно меньше внимания⁴, несмотря на то, что именно Мадерна, а не Даллапиккола явился одной из ключевых фигур Дармштадта и был объявлен Ноно наследником Новой венской школы вместе с К. Штокхаузеном, П. Булезом и самим Л. Ноно. Настоящая статья преследует цель в некоторой степени восполнить этот пробел и на основании изучения первого серийного опуса композитора – цикла «Три греческих стихотворения» («Tre liriche greche») для сопрано, смешанного хора и инструментального ансамбля (1948) – обозначить индивидуальные особенности преломления метода в раннем творчестве Мадерны.

Одной из причин, обусловивших выбор древнегреческой лирики в переводе С. Квазимодо, стало знакомство с творчеством Даллапикколы – автора вокальных циклов «Пять фрагментов из Сафо» (1942), «Шесть песен Алкея» (1943), «Два стихотворения Анакреонта» (1945). По сведениям Л. Конти, общение между Даллапикколой, Мадерной и Ноно было весьма плодотворным уже во второй половине 1940-х годов: «Обмены письмами между Л. Даллапикколой, Л. Ноно и Б. Мадерной в течение 1947–1948 гг. подтверждают энтузиазм обоих молодых людей по отношению к произведениям композитора. Особое внимание Ноно и Мадерна фокусировали на циклах “Liriche greche”, и, главным образом, на “Sex Carmina Alcaei”, которые были глубоко проанализированы и интерпретированы как смелый поворот в итальянской музыке...» [8, р. 249]. Интересно, что возникший между композиторами диалог оказал влияние и на творчество Даллапикколы, спустя восемь лет избравшего в цикле «Пять песен» (1956)⁵ те же тексты, что и Мадерна. Немаловажно и то, что «греческая тема» в последующем станет одной из основополагающих в творчестве автора «Гипериона»: к древнегреческой лирике в переводе С. Квазимодо он обратится в «Gesti» («Жесты», 1969) и «Hyperion IV» («Гиперион IV», 1969), где фрагменты этого поэтического сборника станут одним из важнейших вербальных ресурсов для партии хора.

Если сравнить между собой цикл Мадерны и первые серийные сочинения Ноно («Три эпитафии Феде-



рико Гарсиа Лорке», 1951–1953; «Песнь любви», 1954), можно обнаружить существенное отличие в восприятии композиторами додекафонного метода. Для Ноно уже в первых сочинениях ведущую роль играет техника Klangfarbenmelodie в трактовке А. Веберна. Так, в «Эпитафиях» композитор прибегает к сочетанию монодического и пуантилистического изложений для достижения эффекта отражения экспонированных в горизонтали звуков – в другой части сцены и ином тембровом оформлении (примером могут служить т. 101–127 Эпитафии № 3). Но уже в следующем сочинении – «Песнь любви» («Liebeslied») – Ноно вовсе отказывается от протяжённых линий, создавая монодию нового типа из разнотембровых сегментов (пример № 1).

Для Мадерны более значимым оказывается сохранение традиционных вокальных и инструментальных линий, что обуславливает обращение к ресурсам горизонтальной додекафонии в том виде, как её используют А. Шёнберг и Л. Даллапиккола. С последним раннее творчество Мадерны объединяет такой нехарактерный для нововенцев приём, как серийное одноголосие: в окончании пьесы Мадерны «Данаиды», как и в начале первой пьесы цикла Даллапикколы «Шесть песен на слова Алкея», использована вокальная монодия, основанная на горизонтальном развёртывании звуков серии, подобная знаменитым сериям-темам хоровых канонов ор. 27 и 28 Шёнберга.

Пример № 1 Л. Ноно. «Liebeslied», т. 11–15

Пример № 2 Б. Мадерна. «Tre liriche greche», № 2, т. 87–95

С упомянутыми хоровыми опусами главы Новой венской школы первое додекафонное сочинение Мадерны роднит и интерес к канонической фактуре. Однако, в отличие от Шёнберга, итальянский композитор тяготеет к тематическому разнообразию, вследствие чего активно пользуется дериватами основного ряда. Так, в открывающей цикл пьесе «Canto mattutino» лишь первые восемь тактов демонстрируют использование исходной серии

– ткань строится на взаимодействии трёх серийных рядов (Pg, Ic1s и Ph). При этом композитор допускает в развёртывании повтор отдельных сегментов ряда, а в тактах 6–8 основывает мелодию флейты на сочетании звуков двух рядов (Ic1s и Ph), развёртываемых одновременно в партиях сопрано и второй флейты. Выбор тонов, возможно, обусловлен желанием создать мягко диссонирующую гармонию с угадываемым «тональным» подтекстом (пример № 3).

Пример № 3 Б. Мадерна. «Tre liriche greche», № 1, т. 3–8

Заметим, сама серия допускает «тональную трактовку»⁶ (схема 1), включая типичное для серий Даллапикколы движением по звукам мажорных и минорных трезвучий (схема 2).

Схема 1. Б. Мадерна. «Tre liriche greche», серия первой пьесы

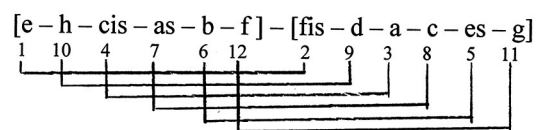
Pg: g – f – d – b – as – des – es – h – a – c – e – fis

Схема 2. Л. Даллапиккола. «Tre laudi», серия третьей пьесы

Pe: e – g – h – es – d – ais – b – a – fis – f – des – c

Начиная с восьмого такта, Мадерна активно пользуется дериватами исходной серии. Обратим внимание на способ получения первого деривата, используемого в т. 8–11 (схема 3):

Схема 3. Б. Мадерна. «Tre liriche greche», № 1, образование инварианта серии



Разделённые двойки ряда распределяются между двумя гексахордами, создавая в рамках однокорейной композиции намёки на тональность и даже политональность (пример № 4).



Пример № 4

Б. Мадерна. «Tre liriche greche»,
№ 1, т. 9–11

Окончание первого номера являет удивительный серийный канон. В отличие от многоколейных композиций Шёнберга, для создания линий фактуры Мадерна здесь, как и в предшествующих случаях, использует один ряд, воспринимаемый им скорее как модус, из которого возможно свободное извлечение необходимых тонов. Связь с принципами додекафонного метода обеспечивается стремлением к неповторяемости тонов (единственным исключением является повтор звуков *c* и *e* в первой и третьей партиях в рамках последней тройки) (схема 4).

Схема 4. Б. Мадерна. «Tre liriche greche», № 1, образование канона в окончании

cis – fis – es	e – gis – c
a – d – h	c – e – gis
f – b – g	gis – c – e

Приоритет традиционных аккордов терцовой структуры наблюдается и в завершающей пьесе цикла. Мадерна выстраивает всю композицию на проведении двух серийных рядов (Pes, Ph), из которых избираются звуки для константной вертикали хора, представляющей малый мажорный секундаккорд с хроматическим раздвоением терции и квинты.

Удивительно не только своеобразное сочетание горизонтальной додекафонии и частичной вертикализации тонов, но и ограничение серии лишь десятью тонами. Два недостающих тона (g-h) возникают лишь в такте 21 за семь тактов до окончания пьесы. Отметим, сходный приём спустя восемь лет будет использован в пьесе «Liedeslied» Ноно, где в рамках двухчастной структуры сочинения композитор, производя сегментацию по шестёркам, будет использовать как в первой, так и во второй частях лишь первые пять звуков гексахордов (1–5 в первой части; 7–11 во второй части), используя последние тоны сегментов в качестве завершающих музыкальное построение.

Изучение первого серийного сочинения Мадерны позволяет по-новому взглянуть на историю становления итальянской авангардной музыки. Разделённые двадцатилетием, во многом отличные друг от друга серийные сочинения Даллапикколы и Ноно оказываются этапами единого процесса эволюции серийной техники в Италии, пролегающего через сочинения Бруно Мадерны. Цикл «Три греческих стихотворения», демонстрируя близость методам Даллапикколы, в то же время обозначает новые

границы трактовки метода, которые получают развитие в творчестве Ноно. Особое внимание к отмеченному Л. В. Кириллиной феномену «додекафонного бельканто» Даллапикколы в сочинении Мадерны связано не только с тем впечатлением, которое произвели работы мастера на молодого композитора⁷, но и с уже явно обозначившейся позицией Мадерны, в своих вокальных сочинениях стремившегося к сохранению традиционных типов изложения музыкального материала. Более свободное в сравнении с нововенцами отношение к серии, обуславливающее повышенный интерес к деривации ряда, связано с отмеченным выше восприятием ряда в виде двенадцатитонового модуса, являющегося источником всего тематического разнообразия цикла. Таким образом, серийно-модальное письмо в совокупности с постоянно присутствующими в сочинении тональными ассоциациями позволяет рассматривать анализируемый цикл как логичное продолжение линии Реквиема (1946), музыкальный язык которого основан на гибком взаимодействии традиций римской и венецианской полифонических школ с ресурсами музыкального языка XX века.

Постоянное сообщение в музыкальной композиции между идеями классического и современного музыкального искусства, проявляющее себя во всех без исключения работах Мадерны⁸, во многом противоречило официальной идеологии Дармштадта, ряд положений которой кратко были сформулированы Штокхаузеном в одной из его статей: «Наш собственный мир – наш собственный язык – наша собственная грамматика: никаких НЕО...!» (цит. по: [6, с. 503]). Возможно, именно поэтому сочинения Мадерны редко исполнялись и практически не издавались. Однако для итальянского композитора, большого знатока и почитателя музыки Ландини, де Витри, Палестрины, Джованни Габриели, Монтеверди, начиная с его первых сочинений и заканчивая «Гиперионом» и «Сатириконом», было важно выявить глубинные связи, существующие между авангардом и традицией. Об этих связях, а также о причинах, побудивших его обратиться к использованию серийной техники, Мадерна, «не веривший в слова и предпочитавший им дела» [7, р. 380], всё же сказал однажды несколько слов, в которых, если присмотреться, заключено его собственное творческое кредо: «Утверждают, что серийная музыка – плод экспрессионизма. Это неверно. Если внимательно слушать музыку Ренессанса, обнаруживаешь то же мышление; аналогичные тенденции прослеживаются и в картинах маньеристов. В рамках этого периода истории подобные течения были весьма распространены, и Филипп де Витри сам пришёл к подобной идее. Мы можем обнаружить её и вне области искусства: в

сущности, сериализм только и делает, что следует за принципом развития, за принципом, который состоит в том, чтобы *не оставаться никогда неподвижным, не останавливаться никогда* [курсив мой. – А. Р.]» (цит. по: [9, р. 393]).

Являясь одним из революционеров музыки XX века, Бруно Мадерна не только не исключал возможность связи с традицией, но и усматривал плодотворность диалога современного и старинного искусства. Подобно отцу серийной додекафонии

Арнольду Шёнбергу, расширявшему возможности своего метода посредством обращения к контрапунктической технике франко-фламандской школы, Бруно Мадерна через возвращение к ещё более ранним пластам старинной полифонии существенно обогатил возможности серийного письма, тем самым предложив принцип, ставший для итальянской серийной композиции 1950-х годов основополагающим: движение к будущему активизируется постижением прошлого.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Специфический подход Л. Даллапикколы к серийному методу, проявивший себя в феномене «додекафонной мелодии», иллюстрирует одно воспоминание композитора: «Я очень хорошо помню, как на одной из улочек Флоренции набросал однажды вечером в декабре 1935 года свою первую додекафонную мелодию. И эта мелодия, вернее тема, заложенная в самой кульминации, пронизала все произведение, определила его ритм» [3, с. 130].

² Среди них монографии Р. Влада (Vlad R. Luigi Dallapiccola. Milan, 1957), Б. Цаноллини (Zanolini B. Luigi Dallapiccola: la conquista di un linguaggio (1928–41). Padua, 1974), Д. Кемпфера (Kämpfer D. Gefangenschaft und Freiheit: Leben und Werk des Komponisten Luigi Dallapiccola. Cologne, 1984), П. Мишеля (Michel P. Luigi Dallapiccola. Geneva, 1996), статьи Й. Руфера (Rufer J. Luigi Dallapiccola. Il prigioniero. *Oper im XX Jahrhundert*. Ed. H. Lindlar. Bonn, 1954, s. 56–64), Дж. Ватерхауса (Waterhouse J. C. G. Dallapiccola, Luigi: Volo di note. *Music and Letters*. 1965, pp. 86–88) и др.

³ Наряду с уже упомянутым очерком Л. В. Кириллиной, работами О. Игнашевой (Игнашева О. Луиджи Даллапиккола // Советская музыка. 1983. № 6; Игнашева О. Луиджи Даллапиккола и его «музыка протеста» // Музыка в борьбе с фашизмом: сб. ст. М., 1985), Э. Денисова (Денисов Э. Оперы «Узник» и «Улисс» Луиджи Даллапикколы: Свет. Добро. Вечность // Памяти Эдисона Денисова. Статьи. Воспоминания. Материалы / ред.-сост. В. Ценова. М., 1999) отметим кандидатскую диссертацию Е. С. Дубравской «Луиджи Даллапиккола и его вокальная лирика» (М., 2013).

⁴ Среди работ, анализирующих особенности серийной композиции Бруно Мадерны, отметим статьи в сборнике

«À Bruno Maderna: Textes réunis sous la direction de G. Mathon, L. Feneyrou, G. Ferrari» (Paris: Basalte Éditeur, 2007) Дж. Борио (Borio G. La technique sérielle dans les Studi per «Il processo» di Franz Kafka), Л. Конти (Conti L. Les Tre liriche greche et les débuts du dodécaphonisme italien), а также монографию Н. Верзины [10].

⁵ Л. Даллапиккола использовал два стихотворения из трёх, выбранных Б. Мадерной. При этом для завершения цикла и в том, и в другом случае взято стихотворение Ивика.

⁶ Л. С. Дьячкова пишет о подобных случаях: «Если серии Веберна принципиально хроматичны и атональны, то серии таких композиторов, как Берг, Стравинский, Слонимский, Бабаджанян, выделяясь ясно выраженным диатонизмом, допускают тональную трактовку» [2, с. 99].

⁷ Влияние сочинений Л. Даллапикколы на серийные сочинения Мадерны, возможно, связано с общностью эстетических позиций двух мастеров. Итальянский музыковед Г. М. Гатти писал в связи с первым додекафонным сочинением Л. Даллапикколы «Три лауды»: «Даллапикколу отличает от нововенских композиторов то, что, если у них атональный язык даёт ощущение обострённой болезненности или декадентского интеллектуализма, у Даллапикколы он способен вызвать ощущение покоя и свежести» (цит. по: [1, с. 176]).

⁸ В монографии Николо Верзины находим следующее высказывание: «...его [Мадерны] музыкальная мысль и его концепция музыкального языка даже в период сериализма не исключали никогда сообщения с традицией, которую он всегда рассматривал в качестве чего-то, с чем современность связана постоянно» [10, р. 119].

ЛИТЕРАТУРА

1. Дубравская Е. С. Луиджи Даллапиккола: Три лауды (1936–37) // Научный вестник Московской консерватории. 2010. № 1. С. 168–181.

2. Дьячкова Л. С. Гармония в музыке XX века: учебное пособие. М.: РАМ им. Гнесиных, 2004. 296 с.

3. Интервью с Луиджи Даллапикколой // Советская музыка. 1967. № 4. С. 129–131.

4. Кириллина Л. В. Луиджи Даллапиккола // История зарубежной музыки. XX век: учебное пособие / сост. и общ. ред. Н. А. Гавриловой. М., 2007. С. 286–293.

5. Рыжковский А. С. Формирование основных принципов хорового письма Луиджи Ноно в сочинениях первой половины 1950-х годов // Проблемы музыкальной науки. 2014. № 1 (14). С. 85–90.

6. Холопов Ю. Н., Кириллина Л. В., Кюрегян Т. С., Лыжов Г. И., Поспелова Р. Л., Ценова В. С. Музыкально-теоретические системы: учебник. М.: Композитор, 2006. 632 с.

7. Baroni M. Poétiques, comportements, styles de vie Est-il légitime de penser que nous ayons quelque chose en commun? // À Bruno Maderna. Textes réunis sous la direction de G. Mathon, L. Feneyrou, G. Ferrari. Paris: Basalte Éditeur, 2007, pp. 379–388.

8. Conti L. Les Tre liriche greche et les débuts du dodécaphonisme italien // Ibid., pp. 249–262.

9. Dalmonte R. Maderna et la musique: notes de poésie // Ibid., pp. 389–404.

10. Verzina N. Bruno Maderna. Étude historique critique. Paris: L'Harmattan, 2003. 471 p.

REFERENCES

1. Dubravskaya E. S. Luidzhi Dallapikkola: Tri laudy (1936–37) [Luigi Dallapiccola: Three Laudas (1936–37)]. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii* [Scholarly Herald of the Moscow Conservatory]. 2010. № 1, pp. 168–181.
2. Dyachkova L. S. *Garmoniya v muzyke XX veka: uchebnoe posobie* [Harmony in 20th Century Music: Tutorial Manual]. Moscow: Gnesins' Russian Academy of Music, 2004. 296 p.
3. Intervyu s Luidzhi Dallapikkoloy [Interview with Luigi Dallapiccola]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1967, No. 4, pp. 129–31.
4. Kirillina L. V. Luidzhi Dallapikkola [Luigi Dallapiccola]. *Istoriya zarubezhnoy muzyki. XX vek* [History of Western Music. 20th Century]. Ed. N. Gavrilova. Moscow: Muzyka Press, 2007, pp. 286–293.
5. Ryzhinsky A. S. Formirovanie osnovnykh printsipov khorovogo pis'ma Luidzhi Nono v sochineniyakh pervoy poloviny 1950-kh godov [The Formation of the Basic Principles of Luigi Nono's Choral Writing in the Compositions of the Early 1950s]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2014, No. 1 (14), pp. 85–90.
6. Kholopov Yu. N., Kirillina L. V., Kyuregyan T. S., Lyzhov G. I., Pospelova R. L., Tsenova V. S. *Muzykalno-teoreticheskie sistemy: uchebnyy* [Music Theory Systems: a Textbook]. Moscow: Kompozitor, 2006. 632 p.
7. Baroni M. Poétiques, comportements, styles de vie. Est-il légitime de penser que nous ayons quelque chose en commun? *À Bruno Maderna. Textes réunis sous la direction de G. Mathon, L. Feneyrou, G. Ferrari*. Paris: Basalte Éditeur, 2007, pp. 379–388.
8. Conti L. Les Tre liriche greche et les débuts du dodécaphonisme italien. *Ibid.*, pp. 249–262.
9. Dalmonte R. Maderna et la musique: notes de poésie. *Ibid.*, pp. 389–404.
10. Verzina N. *Bruno Maderna. Étude historique critique*. Paris: L'Harmattan, 2003. 471 p.

**«Три греческих стихотворения» Бруно Мадерны:
к вопросу о развитии серийно-дodeкафонного метода
в итальянской музыке конца 1940-х годов**

Статья преследует цель частично восполнить пробел в изучении наследия одного из ярчайших композиторов середины XX века, представителя дармштадтской школы Бруно Мадерны (1920–1973). В центре внимания находится первый опыт Мадерны в серийной технике – цикл «Три греческих стихотворения», рассматриваемый в контексте основных тенденций развития итальянской академической музыки конца 1940-х годов. Этот период отмечен особым интересом молодых композиторов к наследию Нововенской школы, в том числе и серийно-дodeкафонному методу Арнольда Шёнберга. Именно

Бруно Мадерне вместе с Луиджи Даллапикколой принадлежит решающая роль в распространении дodeкафонной техники в Италии. Автор статьи на основе детального изучения партитуры делает вывод о своеобразии преломления метода Шёнберга в сочинении Мадерны, что во многом объясняет эволюцию серийного письма в творчестве ведущего сериалиста Италии второй половины XX века Луиджи Ноно.

Ключевые слова: дodeкафония, Нововенская школа, дармштадтская школа, Klangfarbenmelodie, Б. Мадерна, Л. Даллапиккола, Л. Ноно

**“Tre Liriche Greche” by Bruno Maderna:
Concerning the Issue of Development of the Serial-Dodecaphonic Method
in Italian Music in the late 1940s**

The article pursues the goal of partially filling up the blank spaces in the study of the legacy of one of the most outstanding composers from the mid-20th century, a representative of the Darmstadt School, Bruno Maderna (1920–1973). The focus of attention is geared on Maderna's first achievement in the sphere of serial technique – the cycle “Tre Liriche Greche” [“Three Greek Poems”], examined in the context of the main tendencies of development of Italian classical music of the late 1940s. This period is marked by a special interest on the part of young composers in the musical legacy of the Second Viennese School, most notably, the serial-dodecaphonic method of Arnold

Schoenberg. The decisive role of disseminating the dodecaphonic technique in Italy belongs to Bruno Maderna, along with Luigi Dallapiccola. The author of the article comes to the conclusion, based on his detailed study of the music score, of the original way of interpreting Schoenberg's method in Maderna's composition, which explains in many ways the evolution of serial writing in the music of the leading serialist composer of Italy in the second half of the 20th century, Luigi Nono.

Keywords: dodecaphony, Second Viennese School, Darmstadt School, Klangfarbenmelodie, Bruno Maderna, Luigi Dallapiccola, Luigi Nono

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.1.18.103-107

Рыжинский Александр Сергеевич

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры хорового дирижирования
E-mail: loring@list.ru
Российская академия музыки им. Гнесиных
Российская Федерация, 121069 Москва

Alexander S. Ryzhinsky

Candidate of Arts,
Associate Professor of the Choral Conducting Department
E-mail: loring@list.ru
Russian Gnesins' Academy of Music
Russian Federation, 121069 Moscow





В. Э. ДЕВУЦКИЙ

Воронежская государственная академия искусств



УДК 78.071.1

ОСОБЕННОСТИ ТЕМБРОВОЙ ДРАМАТУРГИИ ТРЕТЬЕЙ СИМФОНИИ ГУСТАВА МАЛЕРА

Вести разговор о содержательно-драматургических сторонах малеровских симфоний, с одной стороны, очень легко – настолько ярки, зримы, чётки музыкальные образы и сюжетные коллизии. С другой стороны, тяготение самого композитора к описанию своих программно-философских замыслов делает задачу весьма сложной, ибо направляет восприятие реальной музыки в довольно узкий коридор предварительных авторских намерений. У Малера эти коридоры особенно опасны, так как окончательное звуковое решение, закреплённое в реальной музыке, обычно уходит от проектов очень далеко.

Музыковеды, излишне доверяющие письмам и зафиксированным собеседниками устным высказываниям композитора, рискуют утратить истинную нить художественного воплощения замысла, ибо часто поверх композиторского комментария проступает совершенно не то, что содержит в себе эта великая музыка. Поэтому здесь разбор Третьей симфонии Малера не будет слепком с его протопрограмм, которые вовсе не станут определять музыковедческую позицию автора статьи – музыка всюду спорит с программой и живописует совершенно иные драматические события и психологические картины.

И дело совсем не в том, что Малер не до конца понимал то, что, в сущности, делал. С позиций сегодняшнего дня он выглядит достаточно наивным философом и поэтом, но одновременно он был выдающимся композитором, сумевшим воплотить в звуках чувства своего поколения. То же можно сказать о многих великих музыкантах: Бетховене, Мусоргском, Чайковском, Скрябине, Бартоке, Прокофьеве, Шостаковиче. Музыка через свои системы языка, традиции и многовековые связи выражает общечеловеческие идеи часто гораздо точнее, нежели отлитые в слове программные заявления. И её следует анализировать сообразно внутренней ассоциативной сути.

Аналитические задачи усложняются и тем обстоятельством, что эстетика вокальных и симфонических произведений раннего Малера опирается одновременно на две мощные художественные платформы. Одна из них – постепенно сходящий со сцены музыкальный романтизм с его культом не вписывающегося в реальную действительность романтического героя. Вторая – подспудно формирующееся в недрах высокой европейской классики искусство *модернизма*, требующее выхода из системы «натураль-

ного» мировосприятия к новым реалиям, которые в жизни либо не встречаются, либо выглядят весьма непривычно.

У Малера новые модернистские идеи складываются интуитивно, на уровне почти подсознания. А воплощение своё находят в необычных трактовках циклов, в стремлении к синтетичности и сложной ассоциативности художественных образов, в сопряжении ранее далеких друг от друга звукомиров (см.: [5]).

Что же мы наблюдаем в Третьей симфонии?

1. Необычный для конца XIX века шестичастный цикл.
2. Циклопическую по размерам, но всё же сонатную композицию в I части.
3. Сквозной лейттематизм, символизирующий образ и жизненные перипетии главного героя.
4. Введение партии солирующего меццо-сопрано, поющего на текст Ницше.
5. Звучание женского и детского хоров с музыкальной интерпретацией текстов из «Волшебного рога мальчика».
6. Авторскую программу, которую композитор намеревался изначально воплотить в 7 частях симфонии:

Симфония № 3
«ВЕСЁЛАЯ НАУКА»
Сон в летнее утро

- I. Лето шествует вперёд.
- II. Что рассказывают мне цветы на лугу.
- III. Что рассказывают мне звери в лесу.
- IV. Что рассказывает мне ночь (контральто соло).
- V. Что рассказывают мне утренние колокола (женский хор с солирующим контральто).
- VI. Что рассказывает мне любовь.
Motto.
«Отец, взгляни на раны мои!
Нельзя, чтоб гибли творенья Твои!»
(Из «Волшебного рога мальчика»)
- VII. Небесная жизнь (сопрано соло, часть юмористическая)¹.

7. Личную оценку композитором своего замысла: «... Моё произведение представляет собой музыкальную поэму, которая объёмлет все ступени развития в постепенном нарастании. Начинается от безжизненной природы и поднимается до божественной любви!»².

8. Значительную корректировку замысла – первая часть вынашивалась и сочинялась спустя год после написания остальных пяти частей.

Таким образом, создаётся впечатление, что Малер вознамерился создать некий симфонический суперцикл, который отразил бы все (или, по крайней мере, многие) стороны мироздания. В подобной всеохватной широте замысла также проявляются некоторые эффекты, свидетельствующие о латентном движении эстетического вкуса композитора в направлении модернизма: синтетичность средств выразительности, повышенный концептуальный тонус, использование антагонистически разнородных жанров и поэтических текстов (четверной оркестр, детский и женский хоры, солирующий голос, тексты из философской поэмы «Так сказал Заратустра» Ницше, детская песня «Es sungen drei Engel» («Три ангела пели») на текст из сборника Арника и Брентано.

Однако под внешне грандиозной пантеистической концепцией спрятана совсем другая – чисто романтическая история.

Но чтобы это понять, нужно увидеть и осознать совершенно новое явление, как в творчестве Малера, так и во всей мировой музыке – это своеобразный инструментальный театр и вытекающая отсюда тембровая драматургия, с помощью которых передаётся поэтическая программа, ничего общего не имеющая с пунктом 6 нашего списка.

Действующие лица этого «инструментального театра» выглядят так:

Романтический герой – ансамбль восьми валторн (во многих случаях – соло валторны).

Alter ego романтического героя – высокие трубы in F.

Близкий друг – солирующий тромбон.

Символы недостижимой гармонии, идеал красоты – скрипки, альты, высокие виолончели, арфы.

Символы мирового зла – фаготы, контрабасы, ударные инструменты.

Образы окружающего мира (порой враждебные, порой сочувствующие) – гобои, кларнеты, флейты.

Символы окружающего социума – соло контральто, женский хор, детский хор, колокола.

Нейтральные, отстранённые образы – литавры, малый барабан.

Основные узлы романтической концепции завязываются согласно следующего сценария: I часть – напряжённая борьба за счастье и самоутверждение; II и III части – жанрово-бытовые вставки, уводящие от прямых жизненных конфликтов; IV – V – VI части – большой составной финал, возвращающий к романтической образности I части. Этот финал показывает три альтернативных пути к достижению душевной (и как, возможно, кажется герою симфонии – мировой) гармонии: через сердце женщины; через счастье детей и, наконец, через самопознание и самопожертвование самого героя. «Увенчивая вершину пирамиды ... композитор связывает в один узел окончания всех интонационных нитей, все тематические резюме, олицетворяющие философскую идею симфонии

– тягу всего живущего к гармонии, к вечной радости» – пишет И. А. Барсова [2, с. 146].

Процесс глобальной музыкальной театрализации начинается с предельно конфликтного повествования первой части, не имеющего прототипов в истории европейской музыки. Составные части этого музыкального спектакля: многофазность (кроме вступления, разработки, репризы ещё и двойная, возможно даже тройная, экспозиция); обилие разнородных темброво-тематических элементов; резкий контраст образных сфер. Порой ощущается даже некоторый эпатазирующий драматический пережёлт.

Образ главного героя изначально заявлен не только броской лейттемой с активным квартетным затактом, но и самым любимым малеровским тембром – хором валторн. С первых тактов симфонии валторна становится выразителем самых важных личностных качеств романтического героя – она олицетворяет и внутреннюю силу, и упругий порыв, и в то же время – мягкую томность, склонность к элегичности, лирической мечтательности. Тембр восьми валторн в сочетании с интонационно-ритмическим абрисом лейттемы создаёт многозначную и ёмкую образную палитру (пример № 1). Многомерно интонационно-ладовое наполнение главной темы: исходная квартетная интонация $a - d'$ – сама по себе очень важная для понимания дальнейших образно-драматургических коллизий – маскирует последующий более мягкий интонационный оборот, связанный с мажорным квартсекстаккордом $d' - b - f$. Но в этом виде лейттема становится практически точной копией будущей побочной партии, транспонированной на квинту вверх (попросту, в доминантовую тональность) (пример № 2).

Пример № 1

Третья симфония, I часть, тема вступления



Это важный содержательный момент, так как будущий долгий и мучительный путь к завоеванию праздничного *F dur*-ного марша побочной партии представляется романтическому герою (к сожалению, ложно) дорогой к самому себе, к своим ценностям и представлениям о жизни.

Но во вступлении тема звучит скорее декларативно, с некоторым театральным пафосом. Дойдя до кульминационного b' , достигаемого трижды, лейттема надламывается и быстро падает к начальному a . Это чисто романтическое решение: мощный импульс, высокий накал и безудержное падение. Границу падения Малер обозначает мрачными хоральными аккордами у четырёх тромбонов и тубы: данным инструментам будет отведено важное место в главной партии первой части и в образной палитре четвертой части (начале финального каскада).

Главная партия представляется сложнейшим контрапунктическим конгломератом противодействующих мотивов. К ней более всего приложимо наше сравнение с инструментальным театром. Словно бы на музыкальной сцене явлены одновременно все действующие персонажи. Но окрашены они в фантазмагорические тона. Главенствующее эмоциональное состояние – мрачное похоронное шествие – создается хоралом четырёх тромбонов и тубы (вспомним, что тромбон – близкий друг героя) в сопровождении литавр и большого барабана. На него накладываются короткие лейтмотивы, символизирующие злое начало: глухо рокочущие фаготы; резкий октавный взлёт гобоев и кларнетов, живописующий крик боли; гротескно-агрессивная фанфара трёх высоких труб (*другое*, скрытое в подсознании Я героя).

Имитируя октавный взлёт гобоев и кларнетов, вступают и валторны, показывая, что романтический герой находится в самой сердцевине этого inferнального действия. Экспозиция злых образов достигает кульминации с введением гулких пассажных раскатов низких виолончелей и контрабасов (ц. 3–4). Но с этого момента ансамбль восьми валторн начинает прямое противостояние с разрастающимся зловещим пантеоном. Страстные монологические фразы валторн пытаются приостановить натиск, но в пылу противостояния валторны вынуждены интонировать и чуждые им мотивы (фанфару труб). Это мгновенно оборачивается тем, что трубы, в свою очередь, подхватывают (может быть, пародируют?) пламенную речь валторн (пример № 3).

Правда, последним удаётся быстро овладеть ситуацией и довести свой монолог до конца партии. Такие риторические зигзаги могут быть правильно поняты, если действительно рассматривать роль труб как оборотную сторону образа главного героя.

Пример № 2

1 часть, тема побочной партии

Пример № 3

1 часть, тема главной партии

Связующе-побочная партия, открывающаяся нежными трелями засурдиненных скрипок, поддержанных флейтами, неожиданно приоткрывает полость перед иным миром – света, покоя, красоты и защищённости. В сладких мелодических фразах солирующего гобоя и в особенности солирующей скрипки можно различить следы интонаций лейттемы и будущей финальной части, что создаёт монотематические арки, свидетельствующие о внутренней близости резко контрастирующих образных сфер.

Сказочное видение, впрочем, длится недолго. Нежный и прозрачный мир романтической мечты грубо отторгается резкими, словно насмехающимися трелями кларнетов, жёсткими пассажами виолончелей, затем контрабасов. Жалобные квартетные зовы валторн, таинственное звучание целой батареи ударных возвращают музыку в лоно первоначальной фантазмагии похоронного марша. Но теперь тон повествования задаёт солирующий тромбон, продолжающий линию патетических восклицаний, начатую в первой экспозиции валторнами и продолженную трубами. Этот огромный монолог, произносимый как бы от третьего лица, словно сводит функцию всех медных инструментов к единому знаменателю. Несмотря на большие различия в их облике и первоначальных символических смыслах, композитор постепенно находит меж ними общее звено, всё более и более отражающее авторское *Я*. Это особенно ясно видно в момент прорыва экстагических фанфар труб (ц. 17), партию которых тут же имитируют октавой ниже тромбоны (вспомним, что в первой экспозиции их имитировали в сходной ситуации валторны).

Так, образным единением медной группы (что ещё сыграет огромную драматургическую роль в финальной VI части) заканчивается вторая экспозиция главной партии – теперь она замкнута и самодостаточна. Поэтому возврат хрупких видений, кружев и туманов связующе-побочной партии вводится во второй экспозиции чуть ли не насильно – на фоне скрежещущих низких виолончелей и контрабасов. В этом окружении ореол света в связующей партии уже не кажется столь чистым и сияющим. Собственно говоря, партитура сразу наполняется персонажами скорее буффонадными: звучащие «не в такт» писклявые фанфары кларнетов, грубые неаристократические морденты гобоев, сбивающиеся с ритма сполохи малого барабана. Все эти рыхлые, неопределённые ритмоинтонационные фигуры готовят появление темы марша – ядра побочной партии, изложенной в параллельной тональности *F dur*.

Тема марша – горделивая, но несколько упрощённая (если не сказать вульгарная в своей декларативности) – появляется впервые в изложении хора валторн. В орбиту марша вплетаются фразы солирующего гобоя и солирующей скрипки из первой экспозиции, но они уже не завораживают, а звучат подчёркнуто грубо, назидательно. С точки зрения привычной дра-

матургической диспозиции *главная партия – побочная партия* композитор даёт необычный сюжетный поворот. *F dur*, лежащий в параллельном *d moll* ю мире, – притягательная для романтического героя среда, хотя она весьма серьёзно отличается от исходной тональной сферы. Вместе с тем интонационно-тематическое родство марша и лейттемы может свидетельствовать о некоторой внутренней близости образов или, например, о преломлении облика побочной партии через индивидуальное восприятие героя.

Экспозиция в типичном случае должна бы завершиться недвусмысленным утверждением побочной тональности в качестве новой и чрезвычайно устойчивой опоры. В Третьей симфонии это было бы особенно логично, так как побочная партия второй экспозиции развернута предельно широко и масштабно. Кажется, что ничто не может поколебать её мощи и значимости. Но здесь-то композитор и идёт на необычное решение. Интенсивное развитие марша приводит к ослепительной кульминации – апофеозу света, красоты и обретения страстно желаемого счастья. Однако на пике своего наивысшего подъёма звучание мгновенно выворачивается наизнанку и вместо ожидаемого феерического завершения вступают восемь валторн, изломанными болезненными стенаниями изливая своё безмерное страдание. И. А. Барсова справедливо говорит об этих важнейших эпизодах: «Малер наделяет их разрушающей силой, сметающей достижения предшествующего развития, и использует в драматических прорывах. Условно назовём их “мотивами отрицания” или “низвержения”» [2, с. 122].

На протяжении всего полотна симфонии мотивы «низвержения» появляются несколько раз (как в I части, так и в финале), формируя главную романтическую идею: *недостижимости счастья и гармонии*.

Заливаемые солнцем апофеозы расположены в трёх местах партитуры: в конце второй экспозиции I части, в окончании этой части и в финале (перед последним проведением его основной темы). Тональные транспозиции показывают неуклонное продвижение вверх: *B dur*, *Des dur*, *Es dur* – ко всё более экстагическому звучанию. Однако логические линии их совершенно различны. Второй апофеоз решён в прямом направлении: он непосредственно ведёт к броскому и эффектному окончанию I части, свидетельствующему о благоприятном свершении задуманного. Первый апофеоз, наоборот, сопровождается неожиданно резкой образной деформацией – хор валторн, олицетворяющий романтического героя, низвергает повествование в пучину раздирающих душу нравственных мучений. Третий апофеоз – тесситурно самый яркий и, казалось бы, уже окончательный – не только возвращает страдания первого, но и усиливает их в невероятной степени. Мучительные интонационные изломы, дискомфортная гармоническая окраска делают этот жестокий и резкий событийный поворот по-настоящему трагическим (пример № 4). Мгновенное превращение

Пример № 4

Финал, генеральная кульминация симфонии

великого счастья в великое горе оставляет не меньшее потрясение, чем аналогичная катастрофа, показанная Чайковским в его Шестой симфонии.

Заметим, что это происходит в финальном построении, называемом композитором «Что рассказывает мне любовь»!

Эти три апофеоза, как анфилада греческих колонн, держат огромное здание симфонии в состоянии невиданного прежде образно-драматургического и сюжетного единства, властно направляя логику музыкального повествования.

Итак, вторая экспозиция так же, как и первая, возвращает к исходной точке. Романтический герой Малера снова остаётся наедине с созданной его воображением фантазмагорией. Выход из магического лабиринта захлопнулся. На сцене опять появляется солирующий тромбон (из второй экспозиции), который продолжает в чём-то убеждать, но уже не столь настойчиво. После нескольких достаточно элегических фраз пафос его слабеет и рассыпается в саркастической тираде. Линию тромбона перехватывает теперь меланхоличный английский рожок, звучащий на напряжённо застывшем тремоло низких скрипок и флейт.

Дальнейшее изложение можно представить как погружение в тяжёлое забытьё, когда театрализованные персонажи предшествующих разделов становятся и вовсе ирреальными (и даже инфернальными). Контуры тематических элементов размываются, всё окутывается дымкой невесомости. Мастерство композитора состоит в том, что тематизм хорошо узнаётся

и даже мало меняется, но становится совершенно иллюзорным. В общем хороводе инструментального Зазеркалья участвуют на равных и трубы, и валторны.

Важным драматургическим поворотом является введение новых образных пластов. Это, прежде всего, струнное фугато, на фоне которого у деревянных духовых инструментов звучит целая вакханалия отталкивающих тем-оборотней. Трубы и валторны, по всей видимости, охотно включаются и в эту часть игры, коверкая свой собственный темброво-тематический облик. Только когда дело заходит слишком далеко – в партии труб звучит предупреждающий сигнал (тема вступления в первоначальном жёстко-атакированном виде). Это служит прологом к драматизации разработки, когда сновиденческие образы накладываются на исходные театрализованные декорации. Надвигается стадия полной какофонии, подогреваемой яростным вихрем струнных и хаотическим разнобоем ударных инструментов. Затем картина как бы сминается, заметно тускнеет. Наступает пробуждение, возвещаемое дробью малых барабанов, бьющих в полиритмическом ансамбле с заглушающими виолончелями и контрабасами.

Реприза начинается с вступительного монолога валторн и ведётся по типу *da capo*. Сначала данное обстоятельство сильно разочаровывает, так как при столь напряжённом ходе событий ожидаются мощные динамические подвижки и преобразования музыкального материала. Однако, учитывая высокий уровень театрализации, присущий протомодернистскому мышлению

Малера, слушатель вынужден постепенно смириться с неизбежностью этого, по сути дела театрально-подчёркнутого, повторения.

Нельзя не отметить, что композитор всё-таки предпринимает усилия по синтезу в репризном проведении отличительных черт обеих экспозиций, что особенно хорошо заметно в партии тромбона-соло. Некоторые изменения есть и в репризе побочной партии, например, сняты хоральные аккорды связующей и сразу даётся активная часть подготовки марша.

Самой интересной подробностью является отказ от транспорта побочной партии (по аналогии с сонатной формой первой части Второй симфонии), которая сохраняет свой тональный центр *F dur*. Эта тенденция, как известно, восходит к Шопену и обычно сопряжена с программными перипетиями. В разбираемом случае сохранение *F dur*'а свидетельствует о намерении всеми силами укрепить и отстоять именно эту – желанную, стабильную и гармоничную в представлении романтического героя – среду обитания, достойной жизни.

Здесь также происходят сюжетно оправданные контрапунктические соединения фанфар труб и маршеобразных мотивов валторн – медная группа словно движется в сторону объединения своих сил. На гребне генеральной кульминации, как и в окончании второй экспозиции, но в *Des dur*'е, разворачивается экстагический апофеоз, символизирующий состояние безмерного счастья. По инерции слушатель ждёт внезапного поворота к трагическому «мотиву низвержения», но именно теперь Малер снимает этот приём, мгновенно переводя звучание в жизнеутверждающую коду.

Композитор показывает своего героя словно балансирующим на тонком и высоко натянутом канате. Все взгляды прикованы к играющему со смертью человеку. Вот уже высокие трубы и валторны интонируют нисходящие гаммообразные ходы в параллельных терциях – первые предвестники беды. Вот уже начинается безудержное падение в бездну. Но за долю секунды до надвигающейся катастрофы какая-то неведомая сила подхватывает отчаявшегося храбреца и мощным рывком выносит его на твёрдое основание. Апофеоз достиг цели. Жизнь героя спасена и сияющая кода заполняет всеобъемлющее пространство желанного *F dur*'а.

Столь внезапное спасение воспринимается как чудо и не противоречит общей условно-театральной концепции симфонии. Но оно же ставит и большие проблемы перед дальнейшей судьбой главного персонажа. Сможет ли он после таких сильных потрясений, когда на карту уже была поставлена жизнь, обрести мир и покой в своей душе?

Последующие части симфонии – каждая по своему – показывают напряжённый путь к обретению духовной гармонии мятежного героя.

Жанровый песенно-танцевальный строй II части уводит в сторону от основной драматургической ли-

нии. То, что в качестве прототипа выбран старинный менуэт, от которого за сто лет до Малера отказался даже Бетховен, говорит о сильнейшей степени *отстранения*. Это и полное забытё, погружение в уже несуществующую мифическую старину и одновременно – продолжение театрализованной игры. Стилизация менуэта вначале очень выпукла, и только с переходом к среднему разделу узкая жанровая модель постепенно деформируется, уступая место новым фантастически-пародийным образам. В последующем хороводе разнообразным персонажей модель менуэта то появляется, то полностью заслоняется контрапунктирующими (преимущественно скерцозными) темами.

У валторн и труб в этой части практически нет никакой самостоятельной роли. Это лишний раз говорит о том, что II часть рассматривается автором как отстранённая по отношению к главному герою и персонажно обезличенная.

Черета скерцозных образов перебрасывается и в III часть, которая, фактически, продолжает содержательную линию второй. Но по ходу развития происходят весьма важные события. Одно из них – включение почтового рожка, бойко напевающего свой нехитрый мотив. Конечно же, это символ каких-то долгожданных известий из покинутого родного края. Звучание почтового рожка пробуждает к жизни и хор валторн. Особенно симптоматично то, что валторны долгое время поют в ансамбле с рожком – практически в отсутствие других инструментов. В душе героя словно пробуждается чувство Родины, растёт волнующее его томление и появляется мысль о возвращении.

Другое событие – введение цитаты народной песни, до того обработанной Глинкой в его «Ночи в Мадриде», а также Листом в «Испанской рапсодии». Скорее всего, это также важный знак возвращения жизненных сил, зовущих к путешествиям, восприятию полноты жизни. Подъём духа романтического героя запечатлён и в динамической репризе части, в хороводе скерцозных образов которой включаются с контрапунктическими подголосками валторны, трубы in F и даже тромбоны (ц. 32).

Таким образом, к началу IV части уже найден выход из эмоционального тупика и постепенно нащупывается путь к общему драматургическому решению цикла.

Последование IV – V – VI частей, идущих *attacca*, имеет столь чёткую сюжетно-содержательную перспективу, что, как уже говорилось, его уместно рассматривать в качестве большого составного финала симфонии, намечающего три принципиально разные линии в разрешении сложившегося конфликта. Это хорошо отображено выбором различных исполнительских средств: солирующий альтерный голос – в IV части, детский и женский хор – в V, чисто оркестровая палитра – в VI. Наш герой как бы внимательно всматривается в разные срезы жизни, пытаясь уловить их скрытые смыслы, постулируемые в них духовные ценности.

Содержание IV части воспринимается как весьма загадочное, окрашенное тёмными мистическими тонами. С одной стороны, выбран низкий женский голос, звучащий, словно посланец других миров. С другой же, – используется мистико-философский текст Ницше: «О человек! Внемли! Что говорит мне глубокая полночь? – Я спал! Из глубокого сна я пробудился! Мир глубок! Он глубже, чем дивные мысли! О человек! Глубока твоя скорбь!..». В-третьих, тематический материал взят из вступления к I части (хорал, проводимый сразу же за лейтмотивом валторн). Вернее сказать (так как I часть сочинялась заметно позже остальных), что этот хорал намеренно введен композитором во вступление с целью связать воедино тематизм симфонии и отобразить идею личного присутствия, сопричастности романтического героя будущему философскому откровению.

Разорванная, почти пуантилистическая оркестровка усиливает впечатление таинственности образа. Но с введением в ткань дуэта валторн колорит внезапно теплеет. В слиянии же с солирующим альтом дуэт валторн начинает восприниматься как некое духовное сродство, высвечивающее сокровенный смысл Бытия. Заметно меняется и тон стихотворения: «Жажда радости таится в Вечности! Жажда более глубокая, чем сама безмерная Вечность!».

В дальнейшем партия валторн крепнет, достигая полной гармонии с расцветающим женским голосом. Наметившийся дуэт согласия сохраняется до

самого конца части, что приобретает принципиальное драматургическое значение. Герой словно растворяется в этой постепенно теплеющей атмосфере, разделяя все тревоги и надежды солирующего альта. С точки зрения персонификации тембра валторн – это кульминация лирической линии главного персонажа, начавшейся еще в дуэте с почтовым рожком. Здесь же впервые валторны представлены без прежней театральной напыщенности, воплощая подлинные человеческие чувства.

Вторая сюжетная линия финала – V часть – решена совершенно другими средствами. Вместо тёмного таинственного колорита начала предшествующей части здесь сразу даётся светлое, звонкое, чистое звучание детских голосов, интонирующих бесхитростную пентатонную попевку. Сопровождающие тембры колоколов, высоких флейт и кларнетов дополняют общий жизнелюбивый строй. В этом же ключе решается и линия женского хора, поющего мотив детской песни на слова из «Чудесного рога мальчика»: «Так пели три Ангела сладкую Песнь; с блаженной радостью восхваляли они, что Пётр освобождён от грехов. Господь Иисус восседал за столом со своими двенадцатью учениками...» (пример № 5). Тональностью *F dur*, общим «демократическим» обликом и отдельными интонационными связями эта музыка близка строю побочной партии I части (как самого марша, так и подготавливающего его тематизма).

Пример № 5

V часть, начало

4 Glocken

Knabenchor

Bimm bamm bimm bamm bimm bamm

Bimm bamm bimm bamm bimm bamm bimm bamm bimm bamm

Fl. 1.2

Fl. 3.4

4 Ob.

Cl. 1 (B)

Cl. 2.3 (B)

Cl. (Es)

Cl. basso

3 Fag.

3 Cor. (F)

Arpa

Frauenchor

Es sun - gen drei En - gelci - nen sü - ßen Ge - sang

Эти связи, разумеется, не случайны. Мотив детства, мечты о детском счастье весьма близок герою, воспринимается им с глубоким душевным откликом. Одновременно хор высоких женских голосов напоминает о матери, её любви, понимании, полном растворении в ребёнке. Заметим также, что несколько раз звучащий в *D dur*'е припев песни постепенно готовит тональность VI части.

Введение партии солирующего женского альтя перебрасывает мостик от IV части, но вносит и резкий контраст. Появляется тёмная, даже зловещая краска, в сопровождение вторгаются резко диссонирующие созвучия. Омрачается и текст: «Я не должен плакать, ведь Ты добрый Бог. – Не плачь!». И несмотря на то, что хорвые сопрано пытаются вернуть исходное светлое настроение (на короткое время возникает даже политональное наложение), в ответ на сочувственное «Не плачь!» альт подводит к провозглашению им символической фразы: «Но я нарушил десять заповедей. И я иду и горько плачу», резко меняющей тонус повествования на тревожный и драматичный. Дважды тень этого сумрачного хорала накрывает V часть, оставляя на ней трагический отсвет («Не плачь! – Тогда приди и смилуйся надо мной!»). Лишь с большими усилиями хоровым голосам удаётся преодолеть сумерки и восстановить исходный светлый тонус.

Важнейшим элементом в этом процессе является передача тематической функции хору мальчиков, поначалу лишь имитирующему колокольный перезвон. Причём некоторое время хор мальчиков только контрапунктирует женскому, зато в конечной стадии сливается с ним в унисонное проведение заключительной фразы. Так композитор показывает путь к гармонии двух начал: детского и женского (ангельского и земного), столь необходимых для осуществления желанного всеобщего счастья: «Небесную радость обрёл Пётр и все люди через Иисуса, и Блаженство».

Проследивая роль медных духовых, мы видим, что валторны и здесь пытаются брать на себя драматургические функции: до появления альтя соло они только удваивают некоторые партии, но, начиная с альтя соло, валторны становятся ведущим тембром. Их хор в отсутствие других инструментов сопровождает первые – ключевые – фразы меццо-сопрано (дует, наметившийся в IV части). Валторновая партия развивается далее в окружении других инструментов.

Валторнам поручены трагические фразы в *d moll*'е, комментирующие окончание альтя соло. Они же выводят изложение из драматического *d moll*'я (напоминающего о фантазмагории I части) в светлый *B dur* (первый апофеоз из экспозиции I части!). Наконец, вместе с трубами они создают тембровый костяк последних звонких и светлых фраз детской песни «Es sungen drei Engel». Валторны и здесь персонифицируют романтического героя, преломляющего сквозь свой внутренний мир нелёгкий путь к завоеванию недостижимой гармонии.

Ещё один важный штрих связан с тем, что в V части начисто отсутствуют партии скрипок. Их роль относительно мала и в предшествующей части (правда, они участвуют в двух драматичных взрывах, но это небольшие по масштабам эпизоды). Тем самым композитор открывает перед скрипичной группой широчайшую перспективу в становлении последней VI части. И действительно, скрипки ведут повествование от начала и до конца этого финального *Adagio*. Они предстают перед взором героя как выразители высшей сути, высшего счастья и высшей гармонии в ослепительном поле *D dur*'а.

Интонационно-гармоническая сфера финальной VI части предельно символична. *D dur* выступает как обратная – счастливая – фаза начального *d moll*'я симфонии, а квартровая ритмоинтонация перефразирует начало исходной лейттемы (пример № 6).

Единственное, что в этой картине счастья и покоя отсутствует – это личность главного героя. Он наблюдает прекрасный божественный мир лишь со стороны, наслаждаясь его непостижимыми красотами с нескрываемым страданием. И чем более прекрасным становится звучание (это, возможно, одно из самых красивых произведений, когда-либо созданных человечеством за всю его многовековую историю), тем сумрачнее делается её колорит. Так, выход скрипок в высочайший регистр сопровождается наступлением

Пример № 6

Финал, начало

fis moll'ной тональной краски. Подключение солирующего гобоя идёт на фоне *cis moll*'ной тональности.

В конце концов, это приводит к вступлению солирующей валторны, интонирующей на фоне полнокровных струнных пронзительно печальные зовы. Словно уступая этому томительному призыву, струнные через стремительную модуляцию *cis moll – E dur – a moll* оказываются в *F dur*'е, открывая путь к проведению солирующей валторной основной темы *Adagio*. Этот момент в драматургическом смысле представляется переломным. Произнося слова «Божественного откровения» в *F dur*'е – тональности, к которой герой так настойчиво (и, как видно, напрасно) стремился – валторна словно обнаруживает своё несоответствие и свою бесконечную удалённость от строя мировой гармонии. Последствия этой нестыковки обнаруживаются немедленно – очередная фраза валторны затухает на предельно возможном *ppp* и внезапно оминоривается (*f moll*). Паническим волнением взрываются скрипки. Наложённый на них хор валторн теперь стонет как раненый зверь в наглухо заколоченной клетке уменьшённого септаккорда (пример № 7). Особенно жалобно звучат уходящие на *pppp* следы звука *f*, бесследно исчезающие на фоне тремолирующих альтов.

Пример № 7 Финал, центральный раздел

The musical score for Example No. 7 consists of four systems of staves. The first system includes parts for Cor. 1.3.5.7 (F), V.I, V.II, and Vc. The second system continues with Cor. 1.3.5.7 (F), V.I, and V.II. The third system includes Cor. 1.3.5.7 (F), V.I, V.II, and Vc-le. The fourth system includes Cor. 1.3.5.7 (F), V.II, and Vc-le. The score is marked with various dynamics and articulations, including *sf*, *f*, *ppp*, *accel.*, *dim.*, and *pppp*.

Это как бы последнее «Прости», закрывающее навсегда мир грёз и мечтаний под ложным знаком *F dur*'а.

Нарушенное спокойствие довольно быстро навёрстывается струнной группой, хотя скрипкам приходится теперь изрядно потрудиться, чтобы восстановить былое величие. На новом витке проведения основной темы (ц. 11) Маляр вводит чудесный подголосок для трио: флейта, гобой, кларнет. Этот фрагмент указывает, что путь к всеобщей гармонии открыт и для других, но требует подчинения всех основной идее. И валторна цепляется за открывшуюся возможность. Её зовы звучат теперь в недрах *D dur*'а, быстро переходя, правда, в одноимённый *d moll*. И здесь композитор в очередной раз обнаруживает себя как великодушный драматург, знаток человеческой психологии. Кажется, что путь к всеобщему счастью прост и естествен. Но романтическому герою надо сначала разорвать со своим выстрадавшим прошлым, порвать со своими собственными идеалами и мечтаниями.

Ностальгически, в *cis moll*'е солирующая валторна пытается снова вопрошать судьбу, жалобно стонет на свои злосчастия. Струнные взбудоражены. Они на большом эмоциональном подъёме выплёскивают огромный энергетический потенциал. В разгар этого пламенного спора (ц. 19) на стороне валторн выступает солирующая труба, продолжающая их интонационную линию.

Огромным напряжением воли на остатках одинокого *cis*¹ виолончелей скрипки возрождают первоначальную тему в *D dur*'е. Но теперь её подхватывает и вся группа деревянных духовых. Композитор словно говорит, что сила гармонии и красоты в единстве. Поэтому вступает не просто трио флейта – гобой – кларнет, а всё дерево с удвоением всех линий струнных. В момент разрешения в тонику на мощном унисонном *d* вступает и весь хор валторн (ц. 22), но их партии распадаются на расходящиеся веером хроматические нисходящие подголоски. Оркестр мгновенно реагирует на это острое противоречие, взметаясь к вершинному *Es dur*'ному аккорду.

Развитие стремительно катится к генеральной кульминации части, в которую композитор вплетает цитату из катастрофического обвала второй экспозиции побочной партии – апофеоз мгновенно обращается в страшное отчаяние. Стенания валторн достигают эмоционального предела. Здание, возводимое с таким трудом, ещё раз рушится.

Горестные хроматически обострённые стенания валторн подхватывает весь состав оркестра, медленно спускаясь до самых глубин душевного страдания. Кризис обостряется до предела, когда на установившуюся гармонию малого уменьшённого септаккорда *a – c¹ – es¹ – g¹* накладывается

чуждый ей бас *H*. Правда, вскоре становится ясно, что это новая гармоническая краска – доминантовый нонаккорд с секстой в *e moll*: $H - a - c^1 - dis^1 - g^1$ – созвучие, с особенной остротой выражающее страдание и боль.

В наступившей настороженной тишине (*F dur*!) солирующая флейта выводит один из мотивов главной темы части (исходно звучащего в красивом и полнозвучном тембре высоких виолончелей). Это последняя в симфонии попытка связать воедино разорванные нити судеб героя и мира. Флейта-пикколо уводит мотив в заоблачные высоты c^4 , но скрипки на *ppp* – словно хрупкий драгоценный сосуд – осторожно опускают его до b^3 . На сконденсировавшийся в божественных высях уменьшённый септаккорд $cis^3 - e^3 - g^3 - b^3$ – намеренно неопределённый, как бы безразличный к отдельным судьбам – накладываются мистические восходящие кварты низких виолончелей и контрабасов *pizzicato* (исходный квартетный мотив как лейттемы, так и главной мелодии финальной части).

Это место – некий Рубикон, с берегов которого открываются горизонты в долину заветной Всеобщей Гармонии. Робко на зыбком *ppp* тремолирующих струнных, застывших в судьбоносном ожидании (кадансовый квартетсектаккорд *D dur*’а), три трубы и тромбон проводят исходную тему финала (ц. 26). И это ещё один гениальный драматургический приём Малера: не сами валторны провозглашают прекрасное Божественное откровение, это делают остро переживающие происходящее их ближние (вспомним, с какой страстностью солирующий тромбон отстаивал ценности романтического мирозерцания во второй экспозиции I части или то, с каким явным восторгом трубы высвечивали моменты апофеоза I части, а также кульминации в средних частях). С другой стороны, может показаться, что медные инструменты, потеряв надежду на то, что струнные примут их в своё лоно, решаются *сами* строить свой счастливый мир по их подобию. И струнные, покорённые верой и стойкостью меди, постепенно оттаивают, как бы нисходят с небес, и в конце концов, сливаются в унисон (!) с трубами.

В припеве Божественного хора вступают и все восемь валторн, торопливо и жадно перебивающие друг у друга фактурные линии музыки, целиком представленные у струнных. Предчувствуя близкую победу, трубы и тромбоны ещё раз затевают проведение основной темы – теперь уже уверенно, на *forte*. Скрипки и деревянные духовые отвечают красивым подголоском, впервые сформированным в трио флейта – гобой – кларнет. Он звучит здесь с упоением, полнокровно и мощно, сопровождаясь плотным уверенным штрихом. В общий счастливый хор всё ещё смущённо и не очень стройно включаются восемь валторн.

Этот эпизод символизирует поистине Возвращение Блудного сына. Слова валторн сбивчивы, не-

сколько неуклюжи и неумелы – они ещё не стали для романтического героя естественным собственным языком, но Вера и Надежда на вступление в мир Покоя и Гармонии обрели реальность. Мгновение, и все восемь валторн, наконец, сливаются в полный унисон. Мощно и уверенно поют они основную мелодию части. Но... в *G dur*’е! Слово онемев, струнные поочередно отключаются. Заметив фальшь, хор валторн в смущении стихает, не дойдя даже до очередной сильной доли. В полном замешательстве *subito pp* скрипки также берут *G dur*’ный (!) квартетсектаккорд и словно удивляются той новой и ранее неизведанной ими краске, которой окрашено живое, трепещущее биение плоти романтического героя. Трубы и тромбоны боязливо на *ppp* и в увеличении (как бы через увеличительное стекло) повторяют за валторнами *G dur*’ное проведение темы. Неуверенными шагами, ощупывая в темноте зыбкую почву, трубы движутся напрямую к своему финальному *fis*², символизирующему обретение заветного тонического трезвучия *D dur*’а. Одновременно четыре валторны опускаются параллельными терциями $h^1 - d^2$; $a^1 - cis^2$; $g^1 - h^1$; $fis^1 - a^1$ к звукам достигнутого в процессе мучительного преодоления ими сопротивляющейся косной материи – *D dur*’ного тонического трезвучия. Четыре других в момент разрешения вступают с терцией $d^1 - fis^1$, заполняющей всё тоническое трезвучие как символ единения.

В экстагическом порыве трубы провозглашают гимнический апофеоз, примиряющий всех и вся. Растворение всей массы оркестра в ослепительном *D dur*’ном трезвучии являет собой акт Великого объединения героя с окружающим его и теперь уже родным Мирозданием.

Фридриху Ницше принадлежат такие слова: «Мы привыкли не всматриваться в состояния и факты, если для них не достаёт слов, поэтому обыкновенно заключаем, что там, где прекращается область слова, прекращается также и область бытия. Гнев, ненависть, любовь, сострадание, страсть, радость, горе, – всё это имена для обозначения крайних состояний: средняя и нижняя ступени их ускользают от нас, а между тем они-то и ткнут тонкую паутину, составляющую наш характер и нашу судьбу»³. Вхождение героя в большой и прекрасный мир свершается именно так – без аффектов и какой бы то ни было помпезности.

Проделав огромный драматический путь поисков, отказавшись от чужих и чуждых красот, от созданных пылким воображением фантастических картин, мучительно смиряя собственную гордыню и жестокие разочарования, романтический герой Малера одерживает самую важную в своей жизни победу – победу над своим *Ego*. Ведомый Божественным провидением, поддерживаемый добрыми и всепрощающими силами Неба и Земли, он вступает в законное владение таинствами Мировой Гармонии.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Из письма к Ф. Лёру от 29 августа 1895 года // Густав Малер. Письма. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2006. С. 221–222.

² Густав Малер. Письма. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2006. С. 273.

³ Ницше Ф. Утренняя заря, или Мысль о моральных предрассудках. Минск: Попурри, 1998. С. 438.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барсова И. А. Самые патетические композиторы европейской музыки: Чайковский и Малер // Советская музыка. 1990. № 6. С. 125–132.

2. Барсова И. А. Симфонии Густава Малера. 2-е изд. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2010. 580 с.

3. Варгафтик А. М. Густав Малер: расставание с иллюзиями // Партитуры тоже не горят. М.: Классика–XXI, 2006. С. 12–34.

4. Данузер Г. Малер сегодня – в поле напряжения между модернизмом и постмодернизмом // Музыкальная академия. 1994. № 1. С. 140–151.

5. Девуцкий В. Э. Концепция Второй симфонии Густава Малера на пересечении романтических и модернистских тенденций // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 2 (13). С. 168–178.

6. Девуцкий В. Э. Первая симфония Густава Малера: особенности музыкально-драматургической концепции // Проблемы музыкальной науки, 2012. № 1 (10). С. 142–149.

7. Жеребин А. И. Венский модерн как утопия синтеза // Вопросы философии. 2012. № 2. С. 147–151.

8. Малер сегодня // Музыкальная академия. 1994. № 1. С. 139–220.

9. Михеева Л. В. Тематические связи и замысел I – IV симфоний Малера // Вопросы теории и эстетики музыки. М., 1969. Вып. 9. С. 119–144.

10. Розеншильд К. К. Густав Малер. М.: Музыка, 1975. 209 с.

11. Тараканов М. Е. Малер // Музыка XX века: очерки. М., 1977. Ч. 1, кн. 2: 1890–1917. С. 157–198.

12. Тихомиров А. Экспрессионизм // Модернизм: анализ и критика основных направлений. М., 1980. С. 30–57.

REFERENCES

1. Barsova I. A. Samye pateticheskie kompozitory evropeiskoy muzyki: Chaikovskiy i Maler [The Most Pathetic Composers in European Music: Tchaikovsky and Mahler]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1990, No. 6, pp. 125–132.

2. Barsova I. A. *Simfonii Gustava Malera* [The Symphonies of Gustav Mahler]. Second Edition. St. Petersburg: Izd-vo im. N. I. Novikova, 2010. 580 p.

3. Vargaftik A. M. Gustav Maler: rasstavanie s illiuziyami [Gustav Mahler: A Parting with Illusions]. *Partitury tozhe ne goryat* [Scores Also do not Burn]. Moscow, 2006, pp. 13–34.

4. Danuzer G. Maler segodnya – v pole napryazheniya mezhdum modernizmom i postmodernizmom [Danuser H. Mahler Today – in the Field of Tension Between Modernism and Postmodernism]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 1994, No. 1, pp. 140–151.

5. Devutskiy V. E. Kontseptsiya Vtoroy simfonii Gustava Malera na peresechenii romanticheskikh i modernistskikh tendentsiy [The Main Conception of Gustav Mahler's Second Symphony at the Crossroads between Romantic and Modernist Tendencies]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2013, No. 2 (13), pp. 176–186.

6. Devutskiy V. E. Pervaya simfoniya Gustava Malera: osobennosti muzykal'no-dramaturgicheskoy kontseptsii [The

First Symphony of Gustav Mahler: Specific Features of its Musical and Dramaturgic Concept]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2012, No. 1 (10), pp. 142–149.

7. Zherebin A. I. Venskiy modern kak utopiya sinteza [Viennese Modernism as a Utopia of Synthesis]. *Voprosy filosofii* [Questions of Philosophy]. 2012, No. 2, pp. 147–151.

8. Maler segodnya [Mahler Today]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 1994, No. 1, pp. 139–220.

9. Mikheyeva L. V. Tematicheskie svyazi i zamysel I–IV simfoniya Malera [The Thematic Connections and Conception of Symphonies No. 1 – 4 by Mahler]. *Voprosy teorii i estetiki muzyki* [Problems of the Theory and Aesthetics of Music]. Issue 9. Moscow, 1969, pp. 119–144.

10. Rozenhil'd K. K. *Gustav Maler* [Gustav Mahler]. Moscow: Muzyka Press, 1975. 209 p.

11. Tarakanov M. E. Maler [Mahler]. *Muzyka XX veka: ocherki* [Twentieth Century Music: Essays]. Part 1, Book 2: 1890–1917. Moscow, 1977, pp. 157–198.

12. Tikhomirov A. Ekspressionizm [Expressionism]. *Modernizm: analiz i kritika osnovnykh napravleniy* [Modernism: Analysis and Critique of the Main Areas]. Moscow, 1980, pp. 30–57.

Особенности тембровой драматургии
Третьей симфонии Густава Малера

Оригинальность драматургического решения Третьей симфонии Густава Малера автор статьи видит в том, что композитор впервые в истории европейской музыки широко применяет средства своеобразного инструментального театра и

тембровой драматургии. Рассматривая с этой точки зрения содержание симфонии, он находит существенное противоречие первоначальных программных намерений композитора с осуществлённым результатом.

Малер целенаправленно воплощает романтический сюжет, в котором герой ищет своё место в жизни, чистосердечно заблуждается и находит, в конце концов, истинный путь к счастью и всеобщей Гармонии.

Драматически сложная история показана композитором с помощью персонифицированных инструментальных тембров. Наподобие актёров театральной постановки, они разыгрывают яркий музыкальный спектакль.

Особая роль принадлежит тембру любимых Малером валторн, символизирующих образ романтического героя. Близки им высокие трубы и тромбоны. Злое начало воплощено в тембрах фаготов, низких виолончелей и контрабасов.

Мир счастья и недостижимой Всеобщей Гармонии передают высокие струнные, арфы, флейты, иногда гобой и английский рожок.

Введённое в партитуру слово (Ницше, Арним и Brentano), участие солирующего меццо-сопрано, хора мальчиков и женского хора в опосредованной форме передают сложные философские и нравственно-эстетические искания героя. Подробный анализ партитуры выявляет непротиворечивое воплощение содержательной концепции темброво-звуковыми ресурсами.

Ключевые слова: симфонии Малера, инструментальный театр, тембровая драматургия

The Specific Features of the Timbre Dramaturgy of Gustav Mahler's Third Symphony

The originality of the dramaturgical solution of Gustav Mahler's Third Symphony is seen by the author of the article in that the composer for the first time in the history of European music broadly incorporates means of a unique kind of instrumental theater and timbre dramaturgy. Examining the content of the symphony from this point of view, he sees an essential contradiction of the initial programmatic intentions of the composer with the achieved result.

Mahler purposely personifies a romantic subject, in which the hero seeks for his place in life, deludes himself wholeheartedly and, finally, finds the true path towards happiness and universal Harmony.

The dramatically complex history is shown by the composer by the means of personified instrumental timbres. Similarly to actors in a theatrical production, they present a brilliant musical show.

A special role belongs to the timbres of the horns, so beloved by Mahler, symbolizing the image of the romantic hero. Close to them are the timbres of the high trumpets and trombones. The evil element is embodied in the timbres of the bassoons, low cellos and double-basses. The world of happiness and the unattained Universal Harmony is conveyed by the timbres of the high strings, harps, flutes and, at times, oboes and English horn.

The sung texts brought into the symphony's score (by Nietzsche, Arnim and Brentano), participation of the solo mezzo-soprano, boys' chorus and female chorus convey in a mediated form the hero's complex philosophical and morally aesthetical strivings. A thorough analysis of the score reveals the non-contradictory manifestation of the content-related conception by means of timbre-sonorous resources.

Keywords: Mahler's symphonies, instrumental theater, timbre dramaturgy

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.1.18.108-119

Девуцкий Владислав Эдуардович

доктор искусствоведения,

профессор кафедры теории музыки

E-mail: devvv@list.ru

Воронежская государственная академия искусств

Российская Федерация, 394053 Воронеж

Vladislav E. Devutsky

Doctor of Arts,

Professor at the Music Theory Department

E-mail: devvv@list.ru

Voronezh State Academy for the Arts

Russian Federation, 394053 Voronezh



М. А. БЫЧЕНКОВА, Е. В. КЛОЧКОВА
Государственная классическая академия
им. Маймонида



УДК 785.11

К ПРОБЛЕМЕ ВЛИЯНИЯ РЕЛИГИОЗНОГО ИСТОЧНИКА НА СИМФОНИЧЕСКОЕ И ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО АЛЕМДАРА КАРАМАНОВА

Религия и религиозные писания стали постоянной программой моего творчества. Я всё более углублялся в этот мир, постоянно в нём пребывая, читая, расширяя свои познания. Религия, как первичный импульс, породила вдохновение, поднимала на новую высоту всё моё творчество. Оно складывалось в могучие симфонические формы, насыщенные всеми средствами музыки.
Алемдар Караманов¹

Творчество Алемдара Караманова (1934–2007), пребывавшее в забвении долгие годы, в последнее время вызывает растущий заслуженный интерес. Об этом свидетельствуют имена выдающихся музыкантов, включающих сочинения композитора в свои концертные программы: Владимир Спиваков, Евгений Бушков, Александр Титов, Теодор Курентзис, Юрий Кочнев, Владимир Вярдо и другие. А также множество статей, посвящённых его искусству и, главным образом, его уникальной судьбе, – судьбе «добровольного отшельника», в начале карьеры порвавшего все связи со столицей, профессиональным Союзом композиторов и уехавшим в родной Симферополь.

Началом нового летоисчисления в творческой биографии Алемдара Караманова можно считать 1965 год. После окончания Московской консерватории он возвращается в Симферополь, который становится для него неким личным «карамановским Афоном». В Симферополе были написаны самые значительные произведения, воплотившие то новое, что открылось композитору в восприятии мира. Новое это – обретение веры, обращение к Богу, к религии – повлекло за собой самый настоящий творческий переворот, перерождение и возрождение творческого Духа. Вспыхнувший свет открыл перспективы духовного искусства. Две основополагающие черты характеризуют музыку Караманова этого периода: религиозное содержание произведений (композитор говорит, что его новое мировоззрение и его вера проявились именно в музыке: «Я искал Бога и нашёл его. Действительно нашёл – в своей музыке») и отказ от позиций музыкального авангарда, которым композитор увлекался в студенческие годы, возвращение к традициям западноевропейской и русской симфонической классики, их продолжение и развитие.

В ряду авторов, творчество которых настроено на «религиозную волну», Алемдар Караманов занимает особое положение. Как отмечал Ю. Н. Холопов, среди крупных русских композиторов он «был первым, повернувшим против авангарда на путь религиозной

музыки» [11, с. 124]. Чрезвычайно важно, что его религиозное творчество сложилось не под влиянием подспудно назревавших новых тенденций и художественных исканий, но в процессе особой «вовлечённости» в единственную для него, всепоглощающую тему. Творческий перелом, связанный с обретением веры, сказался на большинстве создаваемых впоследствии произведений в разных жанрах: симфонических (циклы «Совершишася» и «Бысть»), жанрах католической церковной музыки («Stabat Mater», Реквием, Месса (существует в дирекционе) и инструментального концерта (Третий фортепианный концерт «Ave Maria»). Однако религиозно-философская тема раскрывалась уже и в некоторых произведениях предыдущих периодов творчества Караманова². Например, в авангардный период – с 1962 по 1964 гг., когда композитора называли «главой консерваторских модернистов» – ещё до обретения им веры, до его крещения, серьёзного изучения религиозных текстов, он создал фортепианный цикл «Пятнадцать концертных фуг». Караманов говорил: «*Это страшные фуги – самый настоящий крест*». По поводу, например, *f moll'*ной фуги он рассказывал, что её тема напоминает возглас Христа: «Или, или! лама савахфани?», то есть «Боже Мой, Боже Мой! Для чего Ты меня оставил?» (Матф.: 27, 46). Караманов считал, что цикл фуг передаёт крестные муки и то страшное душевное состояние, которое композитор испытывал во время полного неприятия его сочинений официальными музыкальными кругами.

Последовательно и полно тип программной религиозной композиции воплотился в симфонических циклах Караманова «Совершишася» по четырем Евангелиям (1965–1966) для увеличенного состава оркестра, большого и детского хоров, солистов (виолончели, скрипки, тенора) и «Бысть» по Апокалипсису (1976–1980).

Религиозные симфонии Караманова вписывают в «музыкальную летопись эпохи» свою, очень важную главу, связанную с религиозным осмыслением мира верующим человеком. Картина мира, представленная

в музыке XX столетия на свой лад отражает «взрывоподобный» характер развития науки, «сумасшедшие» теории, не раз перевернувшие представления о смысле человеческого бытия, при этом оставаясь антропоцентрическими. В симфониях Караманова она заменяется религиозной картиной мира, в центре которой находится Бог. Человек же является подобием Божьим, основной смысл его жизни «есть диалог и жажда интимной связи с Творцом: он принципиально неполон и абсолютно бессмыслен без Бога» [7, с. 22]. Показательно, что религиозную картину мира и концепцию религиозного человека автор музыкально претворяет именно в жанре симфонии, «предназначение» которой, как известно, «всегда состояло в исследовании исторического Человека» [2, с. 309]. Исторический человек в библейских симфониях Караманова предстаёт прежде всего религиозным, верующим человеком, способным к общению с Богом и усматривающим лишь в этом цель своего существования. Поэтому в симфониях циклов «Совершишася» и «Бысть» человеческий и Божественный миры постигаемы не с позиции «обычного» человека, как в классическом четырёхчастном симфоническом цикле (обобщённо воплощающем идеи *Homo agens*, *Homo sapiens*, *Homo ludens*, *Homo communis* [3, с. 24]), но с позиции религиозного, способного к общению с Богом, верующего человека – *Homo religiosus* – человека, живущего в мире «под знаком действительного присутствия Высшего» [4, с. 178].

«Совершишася» – десятичастный оркестрово-вокальный цикл, в котором симфонические, концертные и ораториальные принципы предстают в оригинальном синтезе. Традиционные жанры и формы в цикле даны в самых разнообразных сочетаниях. Караманов говорил о том, что «Совершишася» представляет единое целое, где к его концу, в финале, написанному на текст Псалма № 117, «тысячеголосный хор» восклицает: «Ты Бог мой, буду славить, славить Тебя, славить Тебя!». К этому грандиозному финалу и направлено всё драматургическое развитие цикла.

Композитор подчёркивал, что «для того, чтобы лучше понимать его симфонии, нужно знать и изучать Святые Писания», поскольку его музыка находится с ними в непосредственной связи. Именно поэтому Караманов два своих симфонических цикла называет «Совершишася» – «Симфоническое музыкальное Евангелие» и «Бысть» – «Симфонический музыкальный Апокалипсис». Уже эти композиторские определения заставляют задуматься о роли религиозного слова в музыке карамановских библейских симфоний. Выскажем предположение, что слово здесь определяет звук в том смысле, как об этом говорил А. В. Михайлов: «проявления “скраденного”, “умолчанного”, претворённого, преобразованного, воплощённого слова» (цит. по: [12, с. 250]). В симфониях Караманова слово «запрятано» в музыку, что, однако,

не мешает сохранению связей с романтической программностью. При этом оно остаётся всё же особым, сакральным словом, имеющим священный религиозный смысл. Поэтому Ю. Н. Холопов даже отмечал: «В этой музыке Слово превыше звука»³.

Связь религиозного слова и музыки олицетворяют, прежде всего, названия симфоний – микроцитаты из Евангелий и Апокалипсиса. Композитор говорил, что названия появлялись как некий эпиграф, который наиболее точно соответствовал содержанию. Эти названия даны на церковно-славянском языке. Они (как это вообще свойственно эпиграфу) являются как бы авторским указанием, раскрывающим содержание и главную идею. Полное название первого цикла звучит так: «Совершишася во славу Богу, во имя Господа Иисуса Христа». «Совершилось!» – это последнее слово Христа на кресте. «Когда же Иисус вкусил укуса, сказал: совершилось! И, преклонив главу, предал дух». (Ин.: 19, 30). Слово «совершилось» для Караманова очень важно, потому что оно в религиозной трактовке имеет свой, не совпадающий с мирским значением, смысл. Совершение – это исполнение, но исполнение не своей воли, а воли Божьей, что означает «не полагаться на самих себя, а утвердаться в Боге». Так как Караманов считал своё новое религиозное творчество приходом к Богу, то и первое произведение, созданное после «духовного прозрения», представляет этот приход как совершившийся по воле Божьей. Поэтому в названии цикла заложена не только евангельская программа, но и констатация того, что по воле Божьей, по Божьему промыслу произошло духовное приобщение самого автора.

Следующим произведением, раскрывающим религиозно-философские идеи автора, явился Третий концерт для фортепиано с оркестром «Ave Maria», написанный в 1968 году.

Содержание концерта с трудом поддаётся словесной образной конкретизации, прежде всего, в силу его духовной направленности. Вот что пишет Холопов: «Подобно симфониям, это – светлая мистерия из ряда эпизодов, воплощающих переживаемый в музыке диалог архангела Гавриила и Марии в таинственной последовательности, где сильная кульминация ведёт к просветлённому завершению в настроении Богородицы: “Да будет мне по слову твоему”» [11, с. 128]. Но Караманов говорил, что название «Ave Maria» здесь аллегорическое. Авторское видение образов вызвано совершенно другими ассоциациями. Композитор считал, что этот концерт – древнее египетское вызывание дождя: «Представляете себе эти массы рук, которые тянутся к небу, во времена весны, когда нет дождя, и жрецы молят о дожде! Но, конечно, это духовный дождь, сразу становится понятно, что это молитва о Божьей милости, о великой благодати, которая должна снизойти с неба» (цит. по: [9, с. 117]). Поэтому важнейшим в определении содержания концерта становится именно устремлённость души, экзотичность

молитвенного состояния, видения «горного мира», ощущение Бога в себе, рядом с собой.

В музыкальном языке фортепианного концерта «Ave Maria» так же, как и в симфонических циклах Караманова, нередко возникают обороты, близкие к риторическим фигурам эпохи барокко и баховским символам. Риторические фигуры, как известно, уже сами по себе наполнены религиозной символикой, так как они появляются именно в духовной музыке в связи с отражением канонических религиозных образов в григорианском хорале и знаменных песнопениях. Кроме того, в музыкальной ткани произведений, написанных Карамановым в религиозный период творчества, постоянно присутствует и оригинальный мелодико-гармонический оборот, который композитор считает символом всего своего религиозного творчества. Он называл его поглощением «*минора – оособого рода смешение мажора и минора в одновременности, символ преодоления смерти, Воскресения*». Этот оборот можно рассматривать как своего рода риторическую фигуру карамановского стиля. Внедрение в структуру большого мажорного септаккорда пониженной третьей ступени, звучащей как задержание к ноне и разрешающейся в неё, ведёт к ладовой неопределённости, одновременности мажора и минора, что воплощает религиозно-мистическую сущность единовременного охвата жизни и смерти. Две терции – мажорная и минорная находятся как бы в разных плоскостях. Мажорная терция всегда внизу – это своеобразная опора, она неизменна, а минорная терция – наверху, она колеблется, нависает, как тень, звучит щемящей болью и тут же исчезает (разрешается). Характерно, что когда этот оборот появляется, он звучит как самый важный постулат, и потому требует многократного повторения, как слова в молитве (пример № 1).

Пример № 1 Третий концерт для фортепиано с оркестром «Ave Maria»



Тип религиозной одночастной симфонии Караманова в следующем цикле «Бысть» можно назвать симфонией-«видением». Симфонии имеют следующие названия на церковнославянском языке: 1. «Любящу ны»; 2. «Кровию агнчею»; 3. «Блажени мертвии»; 4. «Град велий»; 5. «Бысть»; 6. «Аз Иисус».

Композитор отражает в музыкальном развитии каждой симфонии не только общее содержание, но и последовательность визуальных картин. Это вызвало радикальное переосмысление классической функциональной системы формообразования и самих основ драматургии. Поэтому и собственно драматургия симфоний Караманова может быть условно определена как «драматургия видений», характеризующая

ся свободной сменой разделов, импровизационной логикой их развития, различным типом контрастов. Каждая одночастная симфония цикла «Бысть» состоит из нескольких разделов, соответствующих тому или иному видению Апокалипсиса, а в целом симфония представляет как бы группу видений. Само видение с точки зрения Апокалипсиса – это различные образы, символы и знамения, которые проносились перед внутренним взором Иоанна – «так видел я в видении» (Откр.: 9, 17). Видение в Апокалипсисе, как правило, включает в себя несколько сюжетных моментов. Границы же его в симфониях определяет сам автор. Причём они характеризуют не только расчленённость событий, но и смену соответствующих разделов формы. Разделы-видения, в свою очередь, складываются из мозаики небольших эпизодов, объединённых одним микросюжетом. Цикл «Бысть» в содержательном плане охватывает весь Апокалипсис. Так как книга представляет собой не одно, а много различных видений, в ней есть своё внутреннее членение, не всегда совпадающее с делением на главы. Как правило, толкователи, обращаясь к Апокалипсису, объединяют видения в группы, в каждой группе указывая её особенный смысл и называя «место того или другого видения и символа в общем течении откровения» [10, с. 22]. Эти деления на группы у разных толкователей часто не совпадают, но для нас важен сам факт этого деления. О цикле «Бысть» Караманов говорил: «*Весь текст Апокалипсиса был разделён мною на определённые главы, узлы*». Каждая симфония цикла воплощает какую-то группу видений, что частично отражает её программное название.

Общий принцип композиции Апокалипсиса, заключённый в том, что «одни и те же темы повторяются как бы нарастая, волнами... апостол набрасывает картину один раз, потом, не удовлетворяясь этим, начерчивает её вторично, затем ту же мысль повторяет ещё и ещё раз» [10, с. 148–149], распространяется на строение макроцикла «Бысть», так как, по существу, во всех шести его симфониях звучит ведущий мотив Откровения – борьба Добра и Зла, но каждый раз со своим сюжетом, вносящим в этот мотив разные оттенки и дополнения. Изложив содержание Первой симфонии «Любящу ны», композитор пояснял, что такое же содержание в общем плане имеют и все симфонии цикла, но с различными образными трактовками¹.

Общий принцип вариационной повторности в симфониях одного и того же сюжета соответствует принципу тематического развития внутри каждой симфонии. Проявляется это в той «*строжайшей монопопевочности*», о которой говорил сам композитор, поясняя: «*Большая попевка сохраняется сквозь огромную симфонию, обрастая различными модификациями*». Это придаёт форме особую «текучесть» тематического материала, его взаимопревращаемость и взаимобратимость на протяжении всего произведения. Сам же процесс подчинён исключительно

содержательному ряду. Алемдар Сабитович даже замечал, что «в его симфониях нет никакой формы, кроме содержания». Формы, естественно, есть, просто они с трудом поддаются описанию при помощи привычных понятий. И даже авторское их определение (кстати, противоречащее только что приведённому суждению), указывает лишь на общие очертания конструкции. Например, Вторую симфонию цикла «Кровию агнчею» он характеризовал как «вариации на две темы в сонатной форме».

Не менее важна ещё одна особенность симфоний «Бысть». Она тоже производна от Апокалипсиса. На неё указывают многие толкователи: «форма сообщения откровения не форма пророчества, но форма видений и символов, доступных, прежде всего, чувственному зрению» [10, с. 28]. Может быть, поэтому в музыке возникает этот эффект «чувственного зрения», зрительно видимых картин и образов. Композитор несколько неожиданно, даже парадоксально, сравнивал свои симфонии с балетами, называя их «великими балетами». В такой своеобразной, «балетной», по словам автора, форме, проходят перед внутренним зрением ритмизованные движения тем-образов. Вот что говорил об этом композитор в комментарии к Первой симфонии цикла «Любятшу ны»: «Содержание здесь сплошь балетное. Балет хорошо может представить все образы. Балет может поднять эти символы на очень высоком уровне. Я думал сделать в балете всю эту вещь. Каждую секунду музыка что-то “говорит” из Апокалипсиса. Но есть и такие вещи, которые мы не читали в Апокалипсисе, симфонизмом можно сказать намного больше, чем словами».

Музыкальный язык религиозных симфоний Караманова сложен и богат. Интертекстуальные взаимосвязи, присутствующие в его библейских симфониях, носят как характер цитирования (цитата песни Дворжака «Помню» в двух симфониях цикла «Бысть»), так и свободной деривации – «когда чужой текст в процессе его обработки становится импульсом для личной творческой фантазии и приводит к появлению совершенно нового текста» [1, с. 298]. Из наиболее ярких примеров деривации: интонации первого остинатного элемента и тип фактуры в III части «Совершишася» (пример № 2).

Пример № 2

Симфонический цикл «Совершишася», III ч.



У Караманова этот мотив оказывается наполнен многослойной семантикой, вобравшей в себя разные значения: от барочных риторических фигур (*suspiratio*) до романтических интонационно-образных лексем. Здесь он воплощает эмоцию мучительного страдания, боли. Эта интонация и сам тип фактуры вызывает аналогии с антрактом к IV карти-

не «Пиковой дамы» П. И. Чайковского (даже тональность та же – *fis moll*).

Начальная интонация темы «превознесения Вавилона» в симфонии «Град велий» из цикла «Бысть» почти точно совпадает с началом темы III части Второй симфонии С. В. Рахманинова (также в тональности *A dur*) (пример № 3).

Пример № 3

Симфония «Град велий»



Это бессознательное заимствование говорит о том, что язык классико-романтической эпохи является для композитора родным и лежит в основе его музыкального мышления.

Повторяющиеся в библейских сюжетах ситуации диктуют во многих случаях выбор определённого жанра. Циклы Караманова пронизаны многочисленными жанровыми формулами *lamento*, что обусловлено самим религиозным источником – это оплакивание Христа в Евангелиях и «похоронная песнь Вавилону» в Апокалипсисе (Откр.: 18, 9–20). У Караманова это VII часть «Совершишася» – «Пеленами с благовониями» (плач Марии Магдалины, плач царей и народов по Вавилону в симфонии «Град велий» и многое другое). Во всех случаях традиционная семантика жанра проявляется с предельной ясностью.

Нередко в симфонических циклах обращение и к жанру марша. В музыке Караманова этот жанр зачастую выполняет функции воплощения злых сил. Таковы эпизоды *начала войны с Дьяволом* в симфонии «Кровию Агнчею», *явления сатаны* в симфонии «Блажени мертвии» и другие.

Многочисленные кантиленные, близкие к песенным жанры в основном связаны с передачей светлых образов. К ним относятся: тема Христа в Первой части «Совершишася», тема Богородицы и Архангела Михаила в симфонии «Кровию Агнчею», тема Ангела и тема Иоанна в «Аз Иисус». Многие страницы партитур пронизаны вальсовыми темами. Почти всегда они связаны со светлым началом, с миром Божественного, как, например, «Галактический вальс» в «Блажени мертвии», вальсовый эпизод в первом разделе «Аз Иисус». Единственный раз, в симфонии «Град велий», звучит гротескный вальс, изображающий появление Дьявола.

Звуковые образы Апокалипсиса, так отчётливо «слышимые» при его чтении, с колоссальной силой воплощаются в реальном звучании карамановского оркестра. Партитура симфонического цикла «Бысть» необыкновенно богата, многослойна и в лучшем смысле слова роскошна. Акустические признаки различных звуковых явлений, описаниями которых так изобилует Апокалипсис, несомненно повлияли на оркестровую палитру симфоний. Во всех симфониях расширенный состав оркестра, в партитуру

некоторых вводятся: 6 (!) саксофонов, вибрафоны, разнообразные электро-инструменты – гитары, синтезаторы, богатейший набор ударных, среди которых – трещётки, коробочка, кастаньеты. Конечно, особое символическое значение приобретают трубы, многочисленные «трубные гласы» в симфониях звучат так же часто, как в Апокалипсисе: «и слышал позади себя громкий голос, как бы трубный» (Откр.: 1, 10), «И семь Ангелов, Имеющие семь труб, приготовились трубить» (Откр.: 8, 6).

В целом влияние религиозного источника на творчество Алемдара Караманова формирует концеп-

туальный инвариант его религиозных произведений. Этот инвариант определяется наличием религиозного названия и религиозной программы, созданием собственного символического языка, использованием традиционных риторических барочных фигур и баховских символов, библейской семантикой инструментов, семантизацией формы как «конструктивного» аналога религиозной программы, влиянием принципа построения религиозного источника на форму сочинения, объединением симфоний в макроциклы, способные воплотить масштабность, многообразность и целостность религиозных источников.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Из бесед композитора с Е. В. Ключковой в ноябре 1999 г., мае и ноябре 2001 г., ноябре 2003 г. (Симферополь). Далее по тексту эти цитаты выделены курсивом и не оговариваются.

² Первое произведение Караманова, имеющее религиозно-философское заглавие и программу – это, как нам удалось установить, фортепианная пьеса «Разрушенный храм», написанная в 1950-е годы.

³ Холопов Ю. Н. Аннотация к авторскому диску Алемдара Караманова с симфониями «Блажени мертвии» и «Аз Иисус». Из архива композитора.

⁴ Программы симфоний из цикла «Совершишася» и «Бысть», подробно рассказанные А. С. Карамановым Е. В. Ключковой (Симферополь) в 1999, 2001, 2003 гг., полностью опубликованы в книге: Ключкова Е. Библейские симфонии А. Караманова. М.: Классика–XXI, 2005. 228 с.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 342 с.

2. Арановский М. Г. Симфония и время // Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века / ред.-сост. М. Г. Арановский. М.: Гос. ин-т искусствознания, 1997. С. 303–371.

3. Арановский М. Г. Симфонические искания. Л.: Сов. композитор, 1979. 286 с.

4. Василенко Л. И. Краткий религиозно-философский словарь. М.: Истина и жизнь, 2000. 256 с.

5. Дабаева И. П. Духовный концерт в культуре современной России: традиции и новаторство // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 2 (13). С. 134–138.

6. Казанцева Л. П. «Пограничные жанры»: за и против // Проблемы музыкальной науки. 2008. № 1 (2). С. 26–31.

7. Медушевский В. В. О церковной и светской музыке // Музыкальное искусство и религия: мат-лы науч. конф. «Оте-

чественная культура XX века и духовная музыка» / РАМ им. Гнесиных. М., 1994. С. 20–45.

8. Мень А. В. Читая Апокалипсис. М.: Истина и жизнь, 2000. 262 с.

9. Польдяева Е. Апокриф или послание? О творчестве Алемдара Караманова // Алемдар Караманов. Музыка, жизнь, судьба. Воспоминания, статьи, беседы, исследования, радиопередачи. М., 2005. С. 102–132.

10. Священник Николай Орлов. Апокалипсис Святого Иоанна Богослова. Опыт православного толкования. СПб.: Воскресение, 1999. 576 с.

11. Холопов Ю. Н. Аутсайдер советской музыки: Алемдар Караманов // Музыка из бывшего СССР: сб. ст. / ред.-сост. В. Ценова. М.: Композитор, 1994. Вып. 1. С. 120–138.

12. Чигарёва Е. И. Музыка в научной мысли А. В. Михайлова // Михайлов А. В. Музыка в истории культуры: избранные статьи. М.: Московская консерватория, 1998. С. 243–258.

REFERENCES

1. Aranovskiy M. G. *Muzikal'nyy tekst: struktura i svoystva* [The Musical Text: Structure and Properties]. Moscow: Kompozitor Press, 1998. 342 p.

2. Aranovskiy M. G. *Simfoniya i vremya* [The Symphony and Time]. *Russkaya muzyka i XX vek: Russkoe muzikal'noe iskusstvo v istorii khudozhestvennoy kul'tury XX veka* [Russian Music and the 20th Century: the Russian Musical Art in the History of 20th Century Artistic Culture]. Edited and Compiled by M. Aranovsky. Moscow: State Institute of Art, 1997, pp. 303–371.

3. Aranovskiy M.G. *Simfoniicheskie iskaniya* [Symphonic Search]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1979. 286 p.

4. Vasilenko L. I. *Kratkiy religiozno-filosofskiy slovar'* [Concise Religious-Philosophical Dictionary]. Moscow: Istina i zhizn', 2000. 256 p.

5. Dabayeva I. P. *Dukhovnyy kontsert v kul'ture sovremennoy Rossii: traditsii i novatorstvo* [The Sacred Concert in the Culture of Contemporary Russia: Traditions and Innovations]. *Problemy muzikal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2013, No. 2 (13), pp. 134–138.

6. Kazantseva L. P. «Pogranichnye zhanry»: za i protiv [“Borderline” Genres – Pro et Contra]. *Problemy muzikal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2008, No. 1 (2), pp. 26–31.

7. Medushevskiy V. V. *O tserkovnoy i svetskoy muzyke* [About Church and Secular Music]. *Muzikal'noe iskusstvo i religiya: mat-ly nauch. konf. «Otechestvennaya kul'tura XX veka i dukhovnaya muzyka* [The Musical Art and Religion: Texts of the Scholarly Conference “National Culture of the 20th Century and Sacred Music”]. Gnesins' Russian Academy of Music. Moscow, 1994, pp. 20–45.

8. Men' A. V. *Chitaya Apokalipsis* [Reading the Apocalypse] Moscow: Istina i zhizn', 2000. 262 p.

9. Pol'dyaeva E. Apokrif ili poslanie? O tvorchestve Alemdara Karamanova [An Apocrypha or a Message? About the Music of Alemdar Karamanov]. *Alemdar Karamanov. Muzyka, zhizn', sud'ba. Vospominaniya, stat'i, besedy, issledovaniya, radiopredachi* [Alemdar Karamanov. Music, Life, Destiny. Memories, Articles, Interviews, Research, Radio] Moscow: Klassika–XXI, 2005, pp. 102–132.

10. Svyashchennik Nikolay Orlov. *Apokalipsis Svyatogo Ioanna Bogoslova. Opyt pravoslavnogo tolkovaniya* [The Apocalypse of St. John the Theologian. An Essay of Orthodox

Christian Interpretation]. St. Petersburg: Voskreseniye, 1999. 576 p.

11. Kholopov Yu. N. Outsayder sovetskoy muzyki: Alemdar Karamanov [An Outsider in Soviet Music: Alemdar Karamanov]. *Muzyka iz byvshego SSSR: sb. st.* [Music from the Former USSR: a Collection of Articles]. Ed. B. Tsenova. Issue 1. Moscow: Kompozitor Press, 1994, pp. 120–138.

12. Chigareva E. I. Muzyka v nauchnoy mysli A. V. Mikhaylova [Music in the Scholarly Thought of A. V. Mikhaylov]. Mikhaylov A. *Muzyka v istorii kul'tury: izbrannye stat'i* [Music in the History of Culture: Selected Articles] Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 1998, pp. 243–258.

К проблеме влияния религиозного источника на симфоническое и фортепианное творчество Алемдара Караманова

Алемдар Караманов – создатель особого типа религиозной симфонии, сложившейся в зрелый период его творчества. На религиозные темы им написаны: симфонические макроциклы – «Совершишася» в десяти частях, по четырём Евангелиям, и «Быть» в шести симфониях, по Апокалипсису, «Stabat Mater» и Реквием для солистов, хора и оркестра, Третий фортепианный концерт «Ave Maria».

Влияние религиозного источника на творчество композитора формирует концептуальный инвариант его религиозных произведений. Он определяется наличием религиозного названия и религиозной программы, созданием собственного

символического языка, использованием традиционных риторических барочных фигур и баховских символов, библейской семантикой инструментов, семантизацией формы как «конструктивного» аналога религиозной программы, влиянием принципа построения религиозного источника на форму сочинения, объединением симфоний в макроциклы, способные воплотить масштабность, многообразность и целостность религиозных источников.

Ключевые слова: Алемдар Караманов, религиозная симфония, циклы симфоний «Совершишася», «Быть», фортепианный концерт «Ave Maria», симфония-видение

Concerning the Issue of Influence of the Religious Source on the Orchestral and Piano Music of Alemdar Karamanov

Alemdar Karamanov is the creator of a special kind of religious symphony, which was formed during his mature musical period. Religious subject matter provided the foundation for: his symphonic macro-cycles “Sovershyshasya” [“It is Finished”] in ten movements, inspired by the four Gospels, “Byst” [“That Which Shall Be”] consisting of six symphonies, based on the Book of Revelation, and the Third Piano Concerto, “Ave Maria.”

The influence of the religious source material on the composer's music formulates the *conceptual invariant* of his religious musical compositions. It is defined by the presence of a religious title and a religious program, the creation of his personal symbolic language,

the usage of traditional rhetorical Baroque figures and symbols a la Bach, Biblical semantics interpretations of separate instruments, a semantic rendition of form as a “constructive” analogue to a religious program, the influence of the principle of construction of the religious source on the form of the composition, as well as the unification of symphonies into macro-cycles capable of embodying the scale, diversity and integrity of the religious sources.

Keywords: Alemdar Karamanov, religious symphony, cycles of symphonies “Sovershyshasya,” “Byst,” Piano Concerto “Ave Maria”, symphony-revelation

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.1.18.120-125

Быченкова Мария Александровна

старший преподаватель кафедры ансамблевого исполнительства, заместитель декана по учебной работе факультета мировой музыкальной культуры
E-mail: m_bychenkova@mail.ru

Клочкова Елена Викторовна

кандидат искусствоведения, доцент, и.о. декана факультета мировой музыкальной культуры, заведующая кафедрой истории и теории исполнительского искусства
E-mail: l_klochkova@mail.ru
Государственная классическая академия им. Маймонида
Российская Федерация, 115035 Москва

Maria A. Bychenkova

Senior faculty member at the Department for Ensemble Performance, Associate Dean for Tutorial Work at the Department of World Musical Culture
E-mail: m_bychenkova@mail.ru

Elena V. Klochkova

Candidate of Arts, Associate Professor, Head at the History and Theory of the Art of Performance Branch of the Department of World Musical Culture
E-mail: l_klochkova@mail.ru
Maimonides State Classical Academy
Russian Federation, 115035 Moscow



М. Н. КОВАЛЁВА

Уфимская государственная академия искусств
им. Загира Исмагилова



УДК 782.1

ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЛИТЕРАТУРНОГО ПЕРВОИСТОЧНИКА В ОПЕРЕ Р. ЩЕДРИНА «ОЧАРОВАННЫЙ СТРАННИК»

Анализ вербальной основы является немаловажной составляющей целостного рассмотрения организующих принципов оперного сочинения, поскольку либретто представляет собой связующее звено между литературным первоисточником и оперой. Находясь во взаимосвязи с музыкальным планом сочинения, оно во многом влияет на особенности драматургии. Однако либретто долгое время считалось второстепенным жанром, не представляющим самостоятельной литературной ценности, и находилось на периферии интересов исследователей. Несмотря на то, что публикации, изучающие феномен оперного либретто, появляются в отечественном музыкознании уже в первой половине прошлого столетия¹, либреттология как наука, формирующаяся на стыке литературоведения, филологии и музыкознания, ещё не обогатилась в полной мере фундаментальными трудами, разрабатывающими вопросы истории, теории и практики создания либретто. Среди немногочисленных работ, освещающих интерпретацию литературного первоисточника в опере как многоаспектное явление, следует отметить монографии С. Гончаренко [2], И. Пивоваровой [6], учебное пособие в жанре эссе Ю. Димитрина [3].

Между тем, оперное либретто постоянно присутствует в поле зрения отечественных музыковедов, о чём свидетельствуют статьи Г. Ганзбурга, Н. Синьковской, М. Раку, М. Арановского, Г. Григорьевой² и др., появившиеся на рубеже столетий. Актуальность либреттологических исследований в современной ситуации возрастает в связи с тем, что период XX–XXI веков представлен значительным корпусом оперных сочинений, где композитор выступает в качестве автора не только музыки, но и *либретто*. Таким образом, вербальный ряд становится неотъемлемой составляющей композиторского текста. Показательно в этом плане творчество С. Прокофьева, Д. Шостаковича, Р. Щедрина, Н. Сидельникова, А. Шнитке, Э. Денисова и других.

Литературные сценарии к собственным операм Р. Щедрина сочиняет самостоятельно, уже начиная со второго произведения этого жанра «Мёртвые души» (1977). В центре внимания настоящей статьи – сравнительный анализ повести Н. Лескова «Очарованный странник» и либретто одноимённой оперы Р. Щедрина.

«Очарованный странник» Лескова представляет собой полижанровое произведение, синтезирующее черты эпоса, лирики и драмы. Доминирующую роль, безусловно, играет эпическое начало, так как сюжет опирается на древнейший мифокод эпоса – тему странничества³. Повествование о скитаниях героя по свету, обрамляемое прологом и эпилогом, образует форму «рассказа в рассказе». Один из спутников главного героя, плывущих с ним по Ладожскому озеру, выступает в роли рассказчика. В прологе он вводит читателя в круг событий, знакомит с Иваном Флягиным, в эпилоге – завершает историю героя собственными размышлениями и комментариями.

Сюжет создаётся по принципу нанизывания «микросюжетов», связанных между собой исключительно логикой рассказчика и, прежде всего, возникающими у него ассоциациями («...что вспомню, то, извольте, могу рассказать»). В повести нет какого-либо центрального события, к которому стягивались бы остальные, эпизоды свободно следуют друг за другом. Каждый микросюжет – новый этап жизни Ивана Флягина и новое имя (Голован – Иван – Иван Северьянович – Иван Голован – Петр Сердюков – Измаил), новая роль (форейтор, нянька, лекарь у татар, конюсер у Князя, солдат на Кавказе, актёр в балагане, послушник в монастыре). Совершается новый грех (убийство монаха, покушение на Богом данную собственную жизнь, конокрадство, пьянство, убийство цыганки) и новое странствие во имя искупления греха. Пространственно-временные перемещения героя идут параллельно с процессом его нравственного становления. Это странствия души, поиски себя в мире, путь обретения Бога. Герою приходится преодолеть многие испытания, чтобы осознать истинные жизненные ценности и прийти в итоге к покаянию, духовному очищению.

Д. Неустроев обращает внимание на то, что сюжет повести Лескова опирается на библейские мотивы: «История Флягина напоминает сюжет *евангельской притчи* о блудном сыне и её трансформацию в древнерусской литературе – «Повесть о Савве Грудцыне»» [6, с. 5]. Поэтика «Очарованного странника» восходит также к *житиям*, о чём свидетельствует присутствие традиционных элементов агиографического жанра: рассказ о детстве, вещие сны, отступле-

ние от предназначения, мытарства, скитания, грехи, искушения, подвиги [6, с. 5]. Вместе с тем повествование в «Очарованном страннике» преодолевает строгие рамки агиографического канона. Герой-праведник сам рассказывает о себе и своей жизни. Все события даны сквозь призму восприятия героя, что привносит в их описание *лирическое* начало. Таким образом, повесть развёртывается как масштабный монолог Ивана Флягина, изредка переходящий в диалог со спутниками.

Внутренняя конфликтность образа главного героя роднит его с героями *драмы*. Иван Флягин⁴ – натура противоречивая. Много общего у него с героем житийной литературы: он рождён по молитвам родителей и обещан Богу, приход его в монастырь и паломничество на Соловки ещё в юности были ему предсказаны в видении убиенным монахом. Вместе с тем лесковский персонаж не вполне вписывается в рамки канонического героя жития. Он одержим порочными страстями, но в то же время глубоко раскаивается в содеянных грехах. Его жизнь насыщена драматическими коллизиями, проникнута роковой предопределённостью («всю жизнь погибал» и «никак не мог погибнуть»). Мотив странничества сближает Флягина с паломниками, каликами переходжими и бродягами. Д. Неустроев выявляет в облике Ивана фольклорные истоки, восходящие к былинным героям (Илья Муромец, Василий Буслаев, Святогор), а также к традиционным сказочным (Иван-дурак, Иван-Царевич)⁵ [6, с. 5].

В опере сохраняется фабула литературного первоисточника, основные жизненные события даны в той же последовательности. Трансформируя литературный прозаический текст в оперное либретто, композитор подвергает его *сокращению* и *сжатию*. Щедрин отбирает 11 глав из 20 и преобразует их в двухчастную композицию, в которой каждая из частей делится на номера, имеющие подзаголовки. *Сокращено* количество действующих лиц: в опере присутствуют лишь четыре персонажа – Иван Северьянович, Князь, цыганка Груша и Магнетизёр.

Либретто построено на *контаминации* различных текстов: литературного первоисточника, духовных песнопений и фольклорных произведений. Включение религиозных текстов в оперу во многом обусловлено спецификой повести Лескова. В речи Ивана Северьяновича присутствуют молитвенные фразы, молитвы канонические («Отче наш» в эпизоде с Магнетизёром) и неканонические, фольклоризованные («Пресвятая мать Владычица...», «Николай Угодник, лебедки мои, голубчики...») – в татарском плену). Щедрин расширяет религиозную вербальную сферу либретто, вводя тексты канонических церковных песнопений. На их основе формируется важнейшая *драматургическая линия* – *духовного поиска*, приобретающая в опере доминирующее значение и трактуемая композитором как путь духовного очи-

щения героя. Тем самым актуализируется глубинный смысл повести Лескова.

Ещё две драматургические линии – *лирико-драматическая*, связанная с любовным треугольником (Иван, Груша, Князь), и *искушения героя* – возникают на основе фольклорных словесных источников и собственно текста повести.

Фольклорные тексты приобретают важную роль в раскрытии образа цыганки Груши. Помимо песни «Люди добрые, вы послушайте про печаль мою», взятой из повести Лескова, композитор использует вербальные тексты лирической песни «Ах, да не вечерняя заря», а также игровых припевок «Джала, гара», «Тина-тина».

Введение композитором в либретто оперы лирической песни «Ах, да не вечерняя заря» расширяет интертекстуальное пространство повести Лескова, устанавливая прямые связи с драмой Л. Толстого «Живой труп». В пьесе Толстого эту песню просит исполнить цыганку Машу её возлюбленный Фёдор Протасов. Причём у Толстого лишь упоминается название песни (2 картина, явление 1), а реально она звучит в одноимённом фильме В. Венгерова, снятом по драме Толстого.

Далее внетекстовые связи устремляются к образу Земфиры из «Алеко» А. Пушкина и С. Рахманинова, а также к Кармен – героине новеллы П. Мериме и оперы Ж. Бизе. При этом более близок героине Лескова романтизированный образ Кармен Бизе.

Все героини – сильные и страстные женщины с трагической судьбой, способные на глубокое чувство. Их сближает общий этнический признак – они цыганки. Художественная традиция образа цыганки-обольстительницы в мировой культуре базируется на амбивалентности. Это роковые женщины, разжигающие в мужчинах безрассудную страсть, толкающую их ради любви на преступление: Иван Флягин совершает растрату чужих денег, Хозе изменяет воинскому долгу, Фёдор инсценирует самоубийство, освобождаясь от семьи и прежней жизни. Прекрасные цыганки – одновременно и олицетворение соблазна, и жертвы собственных чувств, в их жизни любовь и смерть неразделимы. Не смирившись с предательством князя, погибает Груша, от руки ревнивых возлюбленных умирают Кармен и Земфира. Любовь Фёдора к Маше тоже приводит к трагической развязке: история «живого трупа» получает огласку, Фёдору грозит ссылка, и он кончает жизнь самоубийством.

Линия «искушения героя», возникающая в 7 картине «Дуэт Ивана и Магнетизёра», намечает ещё одно направление внетекстовых связей, восходящих к амбивалентным парам художественных образов, самыми значимыми из которых являются Фауст и Мефистофель. Магнетизёр, подобно Мефистофелю, выступает как символическое воплощение дьявольского соблазна. Своеобразие интерпретации образа Магнетизёра у Щедрина заключается в том, что этот

персонаж становится олицетворением второй сущности Флягина, превращаясь в зримое воплощение его грехов и пороков, о чём свидетельствует интонационная близость обеих партий⁶.

Полижанровость, присущая повести Лескова, находит отражение в либретто оперы Щедрина, синтезирующем признаки эпической оперы и оперы-драмы. Наличие пролога и эпилога, последовательных завершённых картин, отражающих странствия героя, рассказчика, важная драматургическая роль хора – выявляют в сочинении Щедрина *черты эпической оперы*. Важно отметить, что функция рассказчика распределена между различными партиями (хор, бас, тенор, меццо-сопрано), в связи с чем можно говорить о драматургической полифункциональности хора и солистов. Эпическая линия, формируемая религиозными песнопениями (пролог, 4, 14 картины, эпилог), составляет внутренний план оперы, постулирующий драматургическую линию духовного поиска.

Черты оперы-драмы прослеживаются в картинах, раскрывающих внешний – событийный план (2, 3, 6, 7, 9–14) и образующих «оперу внутри оперы». Они ощутимы в противоречивости и неоднозначности образа главного героя. Конфликты, возникающие в его душе, становятся основной пружиной драматургического действия. Внутри оперы-драмы развиваются несколько сюжетных линий, связанных с пребыванием Ивана в татарском плену (3 картина), его знакомством с Князем (6 картина) и Магнетизёром (7 картина), любовным треугольником Флягин – Груша – Князь (9–14).

Внутренний план в опере пересекается с внешним событийным рядом (1, 6, 14, 16 картины), что приводит к возникновению параллельной драматургии⁷. Так, монолог Ивана Флягина в прологе – нарратив, где даётся экспозиция образа главного героя и очерчивается его жизненный путь, – разворачивается на фоне молитвенного песнопения «Богосподь и явися нам...». Примечательно, что для монолога композитор выбирает из достаточно развёрнутого фрагмента первоисточника [5, с. 8–13] лишь несколько ключевых фраз, в которых сжато и предельно концентрированно излагается фабула повести:

Бас: «...Я родился в крепостном звании в Орле.

Пятьдесят третий год живу: всю жизнь погибал и никак не мог погибнуть...».

Песнопение «Богосподь и явися нам...», троекратно появляющееся в опере (пролог, 6 картина, эпилог), воспринимается как олицетворение путеводной нити, сопровождающей Ивана на протяжении жизни. Не случайно и количество повторов – число «три», как известно, связано с христианской символикой.

В либретто оперы два типа нарратива. Первый (монолог Флягина из пролога) – рассказ об уже свершившихся событиях. Второй – прогностический – о предназначённости героя Богу – звучит во 2 картине из уст привидевшегося Ивану монаха

(«Много надо тебе терпеть, а потом достигнешь, будешь много раз погибать и не погибнешь...») и вводит в оперу-драму.

Переключение повествования в драматическое действие происходит в 3 картине «Татарский плен», где в афористичной форме разворачивается один из «микросюжетов» повести. Функции рассказчика, описывающего событие, распределяются поочередно между меццо-сопрано и тенором. Ощущение непосредственного действия создаёт хор, олицетворяющий образ татар. Причём «в партии хора нет развёрнутого, наполненного смыслом текста, но одна единственная лексема “Рынь-пески” создаёт вполне определённый образ – дикости, полной противоположности русскому православному пению» [4, с. 106]. Кульминацией становится эпизод пытки Ивана, где татары пытаются выманить у него деньги. Тихая развязка наступает в 4 картине («... Был от плена чудом спасён...»), после молитвы Ивана о спасении.

Полисюжетность либретто оперы-драмы обуславливает рассредоточенные завязки и наличие нескольких кульминаций. Драматургически важным эпизодом становится знакомство Ивана с Князем (6 картина «Рассказ Ивана»). Внутри этого сюжета зарождаются две новые драматургические линии – искушения и лирико-драматическая.

В диалоге Ивана и Князя происходит косвенная завязка линии искушения. Князь даёт Ивану большую сумму денег. Именно деньги приводят главного героя в кабак (7 картина) и притягивают к нему Магнетизёра. Благодаря этой встрече Иван оказывается в доме цыган, где встречает Грушу. В 9 картине «Цыганка Груша» происходит непосредственная завязка лирико-драматической линии, связанной с любовным треугольником. Её кульминацией и одновременно развязкой становится 14 картина «Финальный дуэт Груши и Ивана Северьяновича», где наступает трагическое разрешение конфликта: Груша решает на самоубийство, она не в силах пережить предательство Князя. Флягин спасает любимую женщину от греха самоубийства, сталкивая её с обрыва в реку, и тем самым берёт на себя тяжчайший грех.

Общая развязка – финал-эпилог (16 картина), резюмирующей развитие всех драматургических линий. Молитвенное песнопение «Богосподь и явися нам...», вновь возникающее после всех драматических коллизий, символизирует возвращение на круги своя. Герой, испытавший немало страданий, в итоге приходит к осознанию Бога как высшей ценности мироздания. Именно вера в Бога, воплощённая через религиозные песнопения, становится его спасением от гибели. «Подобные оперные финалы, выводящие индивидуальную судьбу героя в беспредельность духовной Вселенной, – отмечает А. Баева, – становятся характерной приметой времени...» [1, с. 349]. Они присутствуют в операх «Мистерия апостола

Павла» Н. Каретникова, «История доктора Иоганна Фауста» и «Джезуальдо» А. Шнитке. Эпизод-многообразие, воссоздающий ощущение сопричастности с миром трансцендентным, становится отличительной особенностью поздних опер Р. Щедрина – «Лолита», «Очарованный странник» и «Боярыня Морозова».

Появление в либретто оперы Щедрина религиозных текстов усиливает глубинную идею повести

Лескова – нравственного становления и очищения героя. Опера «Очарованный странник» – о величайших духовных ценностях, во многом утраченных в современном мире. Продолжением духовной линии в оперном творчестве Щедрина становится хоровая опера «Боярыня Морозова», в основе которой лежит идея подвига самопожертвования во имя веры.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Городецкий С. К вопросу о новых либретто // Искусство трудящимся. 1926. № 10 (67). 9 марта; Соллертинский И. Драматургия оперного либретто (Сокращённая стенограмма доклада на всесоюзной оперной конференции, 18 декабря 1940) // Советская музыка. 1941. № 3. С. 21–31; Шавердян А. Опера и её литературный первоисточник // Советская опера: сб. критических статей / ред. сост. М. Гринберг, Н. Полякова. М., 1953. С. 132–144.

² Ганзбург Г. О либреттологии // Советская музыка. 1990. № 2. С. 78–79; Синьковская Н. Братья Чайковские в работе над либретто «Пиковой дамы» // Чайковский. Вопросы истории и теории: 2-й сб. ст. М., 1991. 143 с.; Раку М. «Пиковая дама» братьев Чайковских: опыт интертекстуального анализа // Муз. академия, 1999. № 2. С. 9–21; Арановский М. К истории рукописи М. И. Глинки «Первоначальный план» оперы «Руслан и Людмила» // Музыка России: от средних веков до современности: сб. ст. М., 2004. Вып. 1. С. 57–64; Арановский М. К истории создания «Китежа». Сценарии и либретто // Музыка России: от средних веков до современности: сб. ст. М., 2004. Вып. 2. С. 101–116; Григорьева Г. «Бег» Н. Сидельникова как русская литературная опера // Музыка и время. 2014. № 2. С. 11–13.

³ О. Фрейденберг отмечает, что драма и эпос строятся на основе мифа растительного и солярного. Драма имманентна мифу растительному «... об умирании и воскресении природы». Миф солярный представляет собой следствие «наблюдений человека за суточной и годовой цикличностью, и он связан с целостной многояркой картиной мира. Сюжет строится как повествование о путешествиях» (цит. по: [2, с. 28]).

⁴ «Имя “Иван” можно прочесть в фольклорно-сказочном аспекте как уподобление сказочным Ивану-дураку и Ивану-царевичу, подобно которым Флягин выходит невредимым из самых безнадежных ситуаций благодаря своей сноровке,

смелости и, как считает сам Флягин, – по воле Провидения. Однако сходство Флягина со сказочными персонажами не является тождеством, поскольку он бескорыстен в своих поступках и не добивается личного успеха» [6, с. 9].

⁵ Д. Неустроев отмечает полисемантичность фамилии «Флягин»: «С одной стороны, она указывает на пристрастие к вину, приводившее к пагубным последствиям («фляга с вином»). Также фляга – дорожный сосуд, предназначенный для путешествий, поэтому в контексте странничества героя данное истолкование его фамилии не случайно. Фамилия “Флягин” содержит в себе библейскую символику, указывая метафору человека как сосуда Божия. Флягин соединяет в себе как греховные, так и добродетельные черты. Его можно назвать одновременно и “сосудом непотребным” (грешник), и “чистым, избранным сосудом” (праведник)» [6, с. 10].

⁶ В отличие от трактовки героев в опере А. Шнитке «История доктора Иоганна Фауста», где Фауст и Мефистофель предстают как антагонистические персонажи, для характеристики которых композитор пользуется контрастными музыкальными средствами. Мефистофель у Шнитке – это внешнее Зло, многоликое, искушающее и карающее. Посредством обобщения через жанр воссоздаётся образ адской бездны. Танго смерти, отмечает композитор, воплощает «сладо-страстие ада» с его «вечным страданием и срамом» (цит. по: [1, с. 350]).

⁷ Параллельная драматургия (термин В. Холоповой) становится одним из характерных приёмов в театре, литературе, кино и музыке XX века. В качестве примера назовём романы «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, «И дольше века длится день... (Буранный полустанок)» Ч. Айтматова. В творчестве Щедрина опыт использования параллельной драматургии в оперных сочинениях уже наблюдался в «Мёртвых душах» и «Лолите».

ЛИТЕРАТУРА

1. Баева А. А. Русская оперная драматургия конца XX века // Музыка России: от средних веков до современности: сб. ст. / ред.-сост. М.Г. Арановский. М., 2004. Вып. 1. С. 342–371.

2. Гончаренко С. С. О поэтике оперы. Новосибирск: Новосибир. гос. консерватория, 2010. 216 с.

3. Димитрин Ю. Г. Либретто. История, творчество, технология. СПб.: Композитор, 2011. 171 с.

4. Иванов А. М. Хор в сочинениях Р. Щедрина по Н. Лескову («Запечатленный ангел» и «Очарованный странник») //

Проблемы музыкальной науки. 2013. № 1 (12). С. 103–107.

5. Лесков Н. С. Очарованный странник // Собрание сочинений: в 6 т. М., 1973. Т. 3. С. 3–132.

6. Неустроев Д. В. «Очарованный странник» Н. С. Лескова: генезис и поэтика: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2007. 18 с.

7. Пивоварова И. Л. Либретто отечественной оперы: аспекты интерпретации литературного первоисточника. Магнитогорск, 2004. 216 с.

REFERENCES

1. Bayeva A. A. Russkaya opernaya dramaturgiya kontsa XX veka [Russian Opera Dramaturgy of the End of the 20th Century]. *Muzyka Rossii: ot srednikh vekov do sovremennosti: sbornik statey* [Music of Russia: from the Middle Ages to the Present: Collection of Articles]. Ed. M. Aranovsky. Moscow, 2004, pp. 342–371.
2. Goncharenko S. S. *O poetike opery* [About the Poetics of Opera]. Novosibirsk: Novosibirsk State Conservatory, 2010. 216 p.
3. Dimitrin Yu. G. *Libretto. Istoriya, tvorchestvo, tekhnologiya* [The Libretto. History, Creativity, Technology]. St. Petersburg: Kompozitor, 2011. 171 p.
4. Ivanov A. M. Khor v sochineniyakh R. Shchedrina po N. Leskovu («Zapechatlennyy angel» i «Ocharovanny strannik») [The Chorus in Rodion Shchedrin's Compositions based on Nikolai Leskov's ("The Sealed Angel" and "The Enchanted Wanderer")]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2013, No. 1 (12), pp. 103–107.
5. Leskov N. S. Ocharovanny strannik [The Enchanted Wanderer]. *Sobranie sochineniy: v 6 t.* [Collected Works: In 6 Vol.]. Vol. 3. Moscow, 1973, pp. 3–132.
6. Neustroyev D. V. «Ocharovanny strannik» N. S. Leskova: *genesis i poetika: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk* [N. S. Leskov's "The Enchanted Wanderer": Genesis and Poetics: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Philology]. Moscow, 2007. 18 p.
7. Pivovarova I. L. *Libretto otechestvennoy opery: aspekty interpretatsii literaturnogo pervoistochnika* [The Libretto in Russian Opera: Aspects of Interpretation of the Literary Primary Source]. Magnitogorsk, 2004. 216 p.

Об особенностях интерпретации литературного первоисточника
в опере Р. Щедрина «Очарованный странник»

Целью статьи является сравнительный анализ повести Н. Лескова «Очарованный странник» и либретто одноимённой оперы Р. Щедрина. Одним из основных приёмов создания либретто становится контаминация различных текстов: литературного первоисточника, религиозно-духовных и фольклорных. В опере выделяются несколько драматургических линий: духовного поиска, формирующаяся на основе текстов духовных песнопений, любовно-лирическая (строится на фольклорных текстах) и линия искушения (текст перво-

источника). В либретто проступают два плана: внешний (событийная канва) и внутренний, возникающий как реакция на события и связанный с линией духовного поиска. Полижанровость и полисюжетность, характерные для повести Лескова, находят отражение в либретто Щедрина, синтезирующем черты эпической оперы и оперы-драмы.

Ключевые слова: Р. Щедрин, Н. Лесков, опера «Очарованный странник», либретто, контаминация, эпическая опера, опера-драма

About the Special Features of Interpretation of the Literary Source
of Rodion Shchedrin's Opera "The Enchanted Wanderer"

The article aims at a comparative analysis of Nikolai Leskov's novelette "The Enchanted Wanderer" and the libretto of Rodion Shchedrin's opera of the same title. One of the main techniques for creating the libretto is *blending together* various texts: the literary source, religious-sacred and folk texts. Several dramaturgical elements stand out in the opera: the theme of spiritual search, formed on the basis of the texts of sacred chants, the theme of lyrical love (based on folk texts) and the theme of temptation (the text of the primary source). Two

planes show themselves in the libretto: the outer (the outline of events) and the inner, appearing as a reaction to the events and connected with the theme of spiritual search. The poly-genre and multi-plot aspects characteristic for Leskov's novelette find their reflection in Shchedrin's libretto, which combines features of epic opera and dramatic opera.

Keywords: Rodion Shchedrin, Nikolai Leskov, the opera "Enchanted Wanderer," libretto, blending together, epic opera, opera-drama

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.1.18.126-130

Ковалёва Марина Николаевна

аспирантка кафедры теории музыки

E-mail: positivus@list.ru

Уфимская государственная академия искусств

им. Загира Исмагилова

Российская Федерация, 450008 Уфа

Marina N. Kovalyova

Post-graduate student at the Music Theory Department

E-mail: positivus@list.ru

Ufa State Zagir Ismagilov Academy for the Arts

Russian Federation, 450008 Ufa

