

ISSN 1997-0854

Проблемы
МУЗЫКАЛЬНОЙ
НАУКИ

Российский научный журнал

MUSIC
SCHOLARSHIP

Russian Journal for Academic Studies

2016 / 2 (23)

Проблемы МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ MUSIC SCHOLARSHIP

<http://journalpmn.com>



2016 / 2 (23)

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

ISSN 1997-0854

2016, № 2

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.2

РОССИЙСКИЙ НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

Д-р иск. Людмила Николаевна Шаймухаметова

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Д-р иск. **Галина Васильевна Алексеева**, Дальневосточный федеральный университет, Россия

Д-р иск. **Ирина Васильевна Алексеева**, Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова, Россия

Д-р иск. **Беслан Галимович Ашхотов**, Северо-Кавказский государственный институт искусств, Россия

Д-р иск. **Дмитрий Иванович Варламов**, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Россия

Д-р иск. **Саволлина Паисиевна Галицкая**, Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки, Россия

Д-р иск. **Владислав Эдуардович Девуцкий**, Воронежский государственный институт искусств, Россия

Д-р иск. **Александр Иванович Демченко**, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Россия

Д-р иск. **Людмила Павловна Казанцева**, Астраханская государственная консерватория, Россия

Д-р иск. **Татьяна Ивановна Калужникова**, Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского, Россия

Д-р иск. **Михаил Григорьевич Кондратьев**, Чувашский государственный институт гуманитарных наук, Россия

Д-р иск. **Григорий Рафаэльевич Консон**, Российский государственный социальный университет, Россия

Д-р иск. **Алла Германовна Коробова**, Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского, Россия

Д-р культ. **Александра Владимировна Крылова**, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова, Россия

Д-р иск. **Вера Ивановна Нилова**, Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова, Россия

Д-р иск. **Ирина Викторовна Полозова**, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Россия

Д-р иск. **Елена Евгеньевна Полоцкая**, Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского, Россия

Д-р пед. н. **Лариса Георгиевна Сухова**, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Россия

Д-р иск. **Валерий Николаевич Сыров**, Нижегородская государственная консерватория, Россия

Д-р иск. **Галина Рубеновна Тарасва**, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова, Россия

Д-р иск. **Евгений Борисович Трёмбовельский**, Воронежский государственный институт искусств, Россия

Д-р иск. **Валентина Николаевна Холопова**, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Россия

Д-р иск. **Анатолий Моисеевич Цукер**, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова, Россия

Д-р иск. **Оксана Евгеньевна Шелудякова**, Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского, Россия

Д-р иск. **Борис Александрович Шиндин**, Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки, Россия

Д-р иск. **Александр Николаевич Якупов**, Государственный специализированный институт искусств, Россия

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ МЕЖДУНАРОДНОГО ОТДЕЛА

Д-р **Ильдар Ханнанов**, Университет Джона Хопкинса, США

Д-р **Антон Ровнер**, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Россия

Д-р **Эдвард Грин**, Манхэттенская музыкальная школа (консерватория), Нью-Йорк, США

Проф. **Кателло Галлотти**, Консерватория им. Мартуччи, Италия

Д-р **Николас Меюс**, Сорбоннский университет, Франция

Д-р **Кеннет Смит**, Ливерпульский университет, Великобритания

Д-р **Людвиг Хольтмаер**, Фрайбургская Высшая школа музыки (консерватория), Германия

Д-р **Фарогат Азизи**, Таджикская национальная консерватория имени Т. Саттарова, Таджикистан

УЧРЕДИТЕЛИ:

Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова – редакция и издательство

Воронежский государственный институт 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

Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского

Адрес редакции и издательства Уфимского государственного института искусств им. Загира Исмагилова: 450008, Республика Башкортостан, г. Уфа, ул. Ленина, 14. Тел.: +7 (347) 272-49-05.

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

ISSN 1997-0854

© Проблемы музыкальной науки, 2016, № 2

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

Издание зарегистрировано как Music Scholarship / Problemy muzykal'noj nauki в Международной базе данных и Международном научном индексе цитирования Music Index / EBSCO, в Международной базе данных Ulrich's Periodicals Digest от американского издательства Bowker, в Международном каталоге музыкальной литературы (RILM), Директории журналов открытого доступа (DOAJ), системе European Reference Index for the Humanities (ERIH PLUS). Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере массовых коммуникаций, связи и охраны культурного наследия. Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77 – 29960 от 17 октября 2007 г. Индекс подписки в каталоге межрегионального агентства «Почта России» 80018.

MUSIC SCHOLARSHIP

ISSN 1997-0854

2016, № 2

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.2

RUSSIAN JOURNAL FOR ACADEMIC STUDIES

EDITOR IN CHIEF

Dr. **Liudmila N. Shaymukhametova**

MEMBERS OF THE EDITORIAL BOARD

Dr. **Galina V. Alexeyeva**, Dal'nevostochnyy federal'nyy universitet (Far-Eastern Federal University), Russian Federation

Dr. **Irina V. Alexeyeva**, Ufimskiy gosudarstvennyy institut iskusstv imeni Zagira Ismagilova (Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov), Russian Federation

Dr. **Beslan G. Ashkhotov**, Severo-Kavkazskiy gosudarstvennyy institut iskusstv (Northern Caucasus Institute for the Arts), Russian Federation

Dr. **Dmitri I. Varlamov**, Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni L. V. Sobinova (Saratov State L. V. Sobinov Conservatory), Russian Federation

Dr. **Savolina P. Galitskaya**, Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M. I. Glinki (Novosibirsk State M. I. Glinka Conservatory), Russian Federation

Dr. **Vladislav E. Devutsky**, Voronezhskiy gosudarstvennyy institut iskusstv (Voronezh State Institute for the Arts), Russian Federation

Dr. **Alexander I. Demchenko**, Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni L. V. Sobinova (Saratov State L. V. Sobinov Conservatory), Russian Federation

Dr. **Liudmila P. Kazantseva**, Astrakhanskaya gosudarstvennaya konservatoriya (Astrakhan State Conservatory), Russian Federation

Dr. **Tatiana I. Kaluzhnikova**, Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M. P. Musorgskogo (Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory), Russian Federation

Dr. **Mikhail G. Kondratiev**, Chuvashskiy gosudarstvennyy institut gumanitarnykh nauk (Chuvash State Institute of Humanities), Russian Federation

Dr. **Grigoriy R. Konson**, Rossiyskiy gosudarstvennyy sotsial'nyy universitet (Russian State Social University), Moscow, Russian Federation

Dr. **Alla G. Korobova**, Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M. P. Musorgskogo (Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory), Russian Federation

Dr. **Alexandra V. Krylova**, Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni S. V. Rakhmaninova (Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory), Russian Federation

Dr. **Vera I. Nilova**, Petrozavodskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni A. K. Glazunova (Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory), Russian Federation

Dr. **Irina V. Polozova**, Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni L. V. Sobinova (Saratov State L. V. Sobinov Conservatory), Russian Federation

Dr. **Elena E. Polotskaya**, Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M. P. Musorgskogo (Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory), Russian Federation

Dr. **Larisa G. Sukhova**, Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni L. V. Sobinova (Saratov State L. V. Sobinov Conservatory), Russian Federation

Dr. **Valery N. Syrov**, Nizhegorodskaya gosudarstvennaya konservatoriya (Nizhni-Novgorod State Conservatory), Russian Federation

Dr. **Galina R. Tarayeva**, Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni S. V. Rakhmaninova (Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory), Russian Federation

Dr. **Evgeny B. Trembovsky**, Voronezhskiy gosudarstvennyy institut iskusstv (Voronezh State Institute for the Arts), Russian Federation

Dr. **Valentina N. Kholopova**, Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni P. I. Chaykovskogo (Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory), Russian Federation

Dr. **Anatoly M. Tsuker**, Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni S. V. Rakhmaninova (Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory), Russian Federation

Dr. **Oksana E. Sheludyakova**, Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M. P. Musorgskogo (Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory), Russian Federation

Dr. **Boris A. Shindin**, Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M. I. Glinki (Novosibirsk State M. I. Glinka Conservatory), Russian Federation

Dr. **Alexander N. Yakupov**, Gosudarstvennyy spetsializirovannyy institut iskusstv (State Specialized Institute for the Arts), Russian Federation

MEMBERS OF THE EDITORIAL BOARD OF THE INTERNATIONAL DEPARTMENT

Dr. **Ildar Khannanov**, Johns Hopkins University (Baltimore, MD), United States

Dr. **Anton Rovner**, Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni P. I. Chaykovskogo (Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory), Russian Federation

Dr. **Edward Green**, Manhattan School of Music, New York, United States

Prof. **Catello Gallotti**, "Giuseppe Martucci" Salerno State Conservatoire, Italy

Dr. **Nicolas Meeüs**, Université Paris-Sorbonne, France

Dr. **Kenneth Smith**, University of Liverpool, United Kingdom

Dr. **Ludwig Holtmeier**, Hochschule für Musik in Freiburg, Germany

Dr. **Farogat Azizi**, Tadjikskaya natsional'naya konservatoriya imeni T. Sattarova (Tajik National T. Sattarov Conservatory), Tajikistan

FOUNDERS:

The Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov – editorial board and publishing house

The Voronezh State Institute 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 Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory

Address of the editorial board and the publishing house of the Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov: 450008, Republic of Bashkortostan, Ufa, Lenina, 14. Telephone: +7 (347) 272-49-05.
License for publishing activities: B 848240 № 158 from June 9, 1999.

ISSN 1997-0854

© Music Scholarship / Problemy muzykal'noj nauki, 2016, no. 2

The full-text version of the edition is placed in free access in the Russian Scholarly Electronic Library (RUNEB): 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), Directory of Open Access Journals (DOAJ), European Reference Index for the Humanities (ERIH PLUS). The journal 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
e-mail: lab234nt@yandex.ru

Выпускающий редактор

Карпова Елена Константиновна – кандидат искусствоведения, профессор

Научный редактор

Угрюмова Татьяна Степановна – кандидат искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств Республики Башкортостан

Редактор и переводчик, член редакционной коллегии

Международного отдела

Ровнер Антон Аркадьевич – PhD (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 Аскарлович
e-mail: journalpmn@yandex.ru

Дизайн: Аскарлов Рашит Наилевич

Вёрстка: Грицаенко Юлия Вадимовна

EDITORIAL STAFF

Editor in Chief

Liudmila N. Shaymukhametova – Academician, Active Member of the Russian Academy of Natural Sciences, Doctor of Arts (Dr. Sci.), Professor, Merited Activist of the Arts of the Russian Federation and the Republic of Bashkortostan
e-mail: lab234nt@yandex.ru

Executive Editor

Elena K. Karpova – Candidate of Arts (PhD), Professor

Academic Editor

Tatiana S. 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 A. Mingazhev
e-mail: journalpmn@yandex.ru

Design: Rashit N. Askarov

Coding: Yuliya V. Gritsaenko

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.

Свободная цена.

Официальный сайт журнала: <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.

Negotiable price.

The official website of the journal is <http://journalpmn.com>

Подписано в печать 21.06.2016 г. Формат 60 x 84^{1/8}. Бумага офсетная. Гарнитура Times New Roman. Уч.-изд. л. 10,9. Усл.-печ. л. 16,6. Заказ № 160197.

Тираж 120 экз. Полнотекстовая онлайн версия журнала размещена на сайте: <http://journalpmn.com> в разделе «Архив выпусков».

Издательство Уфимского государственного института искусств им. Загира Исмагилова: 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 21.06.2016. Format: 60 x 84^{1/8}. Offset paper. Font: Times New Roman. Publ. l. 10,9.

Printing l. 16,6. Order No. 160197. Run of 120 copies.

The full-text version of the journal can be found on the website:

<http://journalpmn.com> in the section «Archive of Past Journal Issues.»

Publishing House of the Ufa State Institute of Arts:
450008, Russian Federation, Ufa, Lenin, 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

ПОЗДРАВЛЯЕМ!

Журнал «Проблемы музыкальной науки» победил в конкурсе российских научных журналов, организованном Ассоциацией научных редакторов и издателей совместно с Российским экспертным советом по оценке и продвижению российских научных журналов в международные информационные системы, и получил сертификат международного стандарта качества. Он стал первым российским изданием в области искусствоведения, рекомендованным к включению в крупнейшую универсальную базу цитирования и реферативных данных Scopus. Это открывает новые горизонты и возможности расширения международного сотрудничества.

Российский научно-образовательный журнал «Проблемы музыкальной науки» создан в 2007 году и издаётся на средства учредителей. В настоящее время его поддерживают 8 российских вузов искусства и консерваторий. На основе договора соучредителей с редакцией статус издателя закреплён за Уфимским государственным институтом искусств им. Загира Исагилова.

Журнал выпускается 4 раза в год и отвечает требованиям, разработанным Высшей аттестационной комиссией (ВАК) Министерства образования и науки РФ, и международным стандартам Scopus.

В список научных журналов, рекомендуемых ВАК, журнал ПМН вошёл с первого выпуска (октябрь 2007, № 1). Первичное Ноу-хау заключалось в сознательно избранной политике – базисной концепции отражения российской музыкальной науки во всём разнообразии её академических и региональных традиций.

Современный статус любого научного журнала и его уровень официально измеряются важным показателем – индексом научного цитирования публикуемых авторов. ПМН последовательно включён в: Международную базу данных RILM (2008, США), Международную базу данных и Международный научный индекс цитирования EBSCO Music Index™ (2012, США).

С 2013 года журнал сотрудничает с базой данных Ulrich's Periodicals Directory (США), описывающей мировой поток серийных изданий; с 2015 года – директорией журналов открытого доступа Directory of Open Access Journals (DOAJ); с 2016 года – системой European Reference Index for the Humanities (ERIH PLUS). Регулярно происходит обработка мета-данных статей журнала и внесение их в базу данных Crossref для присвоения цифровых идентификаторов DOI авторам статей и выпускам журнала.

Согласно требованиям ВАК и международным издательским стандартам, журнал имеет официальный сайт <http://journalpmn.com>, основанный на платформе Open Journal System (OJS, Public Knowledge Project). Сайт регулярно обновляется, и его интерфейс поддерживает два языка: русский и английский. Здесь размещён в полнотекстовой версии архив всех выпусков журнала со дня его основания (2007) в свободном доступе для читателей и пользователей, а также информация о требованиях к изданию статей. Все архивные комплекты ПМН содержатся также в Российской научной электронной библиотеке <http://elibrary.ru/> и включены в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ).

Уфимский государственный институт искусств, на базе которого создана Редакция, в соответствии с правами и обязанностями издателя, обеспечивает поддержку инициатив журнала в обучении новациям на Международных научно-практических конференциях «Национально-Электронно-Информационного Консорциума» (НЭИКОН). Это обеспечивает дальнейший постоянный рост и развитие журнала, способствует его популярности у авторов, читателей и издателей.

Самым высоким достижением учредителей, редакции и издателя явилась рекомендация комиссии Russian Content Selection & Advisory Board (CSAB) по включению журнала в библиографическую и реферативную базу данных научной периодики Scopus (корпорация Elsevier).



СОДЕРЖАНИЕ

Музыка в системе культуры

- 7 **Демешко Г. А.**
Портрет композитора
в кросс-культурном пространстве XXI века

Музыкальная культура России

- 15 **Демченко А. И.**
Романтизм без берегов
(о творчестве Елены Гохман)
- 25 **Жоссан Н. Ю.**
Претворение фольклора
в ракурсе постмодернизма
(на материале отечественной музыки
второй половины XX века)
- 35 **Косырева С. В.**
Причитания вепсов:
проблемы изучения музыкального языка

Из истории зарубежной музыки

- 45 **Кийовски О. Ю.**
Табулатура Адама Илеборга (1448):
несовершенство нотной записи или
зарождение *stylus phantasticus*?

Музыкальный жанр и стиль

- 50 **Скурко Е. Р.**
Фортепианные вариации С. В. Рахманинова:
к вопросу трактовки жанра

Международный отдел

- 57 Andrew Thomas – Composer, Pianist,
Conductor and Composition Teacher
- 64 Composer Toby Twining Talks about his
Microtonal Music

Рецензии

- 69 **Хаздан Е. В.**
О непройденных путях музыкальной науки

Музыкальный театр

- 73 **Плотникова О. М.**
К проблеме интертекстуальности оперы
Дж. Верди «Фальстаф»
- 79 **Лобзакова Е. Э.**
Сюжет об Иосифе Прекрасном
в балетном жанре: к вопросу использования
рецептивного подхода в музыкознании

- 86 **Андрущенко Е. Ю.**
Жанрово-стилевые диалоги
в историческом развитии мюзикла:
конец 1960-х – 1990-е годы

Музыкальная культура народов мира

- 92 **Магон С. А.**
О чём повествует жанр фламенко
(на примере *martinete* и *peteneras*)

Художественный мир
музыкального произведения

- 97 **Девуцкий В. Э.**
Вселенская мистерия 1906 года:
духовная концепция Восьмой симфонии
Густава Малера
- 108 **Шуранов В. А., Михалёва И. Н.**
«Ночной зефир» А. С. Пушкина:
поэтический образ в романах
русских композиторов

Музыкальное исполнительство и образование

- 116 **Евдокимова Н. К.**
Интегративные направления
в изучении техники фортепианной игры
и деятельность Эрвина Баха в Советской
России (1934–1947)
- 125 **Зайтов Г. С.**
Резонансная стратегия певцов-теноров.
От прошлого к настоящему
- 132 **Гордеева Е. В.**
О содержательных структурах и
исполнительских приёмах
в современной музыке
(на примере фортепианных
произведений В. Скобёлкина)

Культурное наследие в исторической оценке

- 140 **Тарасов С. В.**
С. Я. Лемешев.
Штрихи к портрету выдающегося певца
- 147 **Шувалова А. А.**
О приёмах работы С. Прокофьева
над музыкальными сочинениями
(на материале высказываний композитора
и его современников)

CONTENTS

Music in the System of Culture

- 7 **Galina A. Demeshko**
A Portrait of the Composer
in the Cross-Cultural Space of the 21st Century

Musical Cultures of Russia

- 15 **Alexander I. Demchenko**
Romanticism without Boundaries
(About the Music of Elena Gokhman)
- 25 **Natalia Yu. Zhossan**
Realization of Folklore in the Perspective
of Postmodernism (on the Material of Russian
Music of the Second Half of the 20th Century)
- 35 **Svetlana V. Kosyreva**
The Incantations of the Veps People:
Issues of Learning a Musical Language

History of Western Music

- 45 **Olga Yu. Kijowski**
The Tablature of Adam Ileborg (1448):
An Imperfection of the Notation or the Birth
of the *Stylus Phantasticus*?

Musical Genre and Style

- 50 **Evgeniya R. Skurko**
Sergei Rachmaninoff's Variations for Piano:
Concerning the Question of Interpreting the Genre

International Division

- 57 Andrew Thomas – Composer, Pianist,
Conductor and Composition Teacher
- 64 Composer Toby Twining Talks about his
Microtonal Music

Reviews

- 69 **Evgeniya V. Khazdan**
About the Untraversed Paths of Musical
Scholarship

Musical Theater

- 73 **Olga M. Plotnikova**
Concerning the Issue of Intertextuality
in Giuseppe Verdi's Opera "Falstaff"
- 79 **Elena E. Lobzakova**
The Plot of Joseph the Beautiful
in the Genre of Ballet:
Concerning the Question of Applying
the Receptive Approach in Musicology

- 86 **Elena Yu. Andruschenko**
The Genre-Related and Stylistic Dialogues
in the Historical Development
of the Musical: From the Late
1960s to the 1990s

Musical Culture of the Peoples of the World

- 92 **Svetlana A. Magon**
What Does the Flamenco Genre Narrate
(on the Examples of the *Martinete* and
the *Peteneras*)

The Creative Worlds of Musical Compositions

- 97 **Vladislav E. Devutsky**
The Universal Mystery of 1906:
the Spiritual Conception
of Gustav Mahler's Eighth Symphony
- 108 **Vitaliy A. Shuranov, Inessa N. Mikhalyova**
Alexander Pushkin's "Night Zephyr":
The Poetic Image in the Art Songs
of Russian Composers

Musical Performance and Education

- 116 **Nina K. Evdokimova**
Integrative Directions in Studying the Technique
of Piano Playing and the Activities
of Erwin Bach in Soviet Russia
(1934–1947)
- 125 **Georgy S. Zaitov**
The Strategy of Achieving Resonance
by Tenor Singers.
From the Past to the Present
- 132 **Elena V. Gordeyeva**
About the Content-Based Structures
and Performance Techniques
in Contemporary Music
(on the Example of Valeriy Skolbyolkin's
Compositions for Piano)

Cultural Heritage in Historical Perspective

- 140 **Sergei V. Tarasov**
Sergei Lemeshev.
Traits of the Portrait of the Outstanding Singer
- 147 **Alexandra A. Shuvalova**
Concerning Sergei Prokofiev's Manner
of Working on his Musical Compositions
(on the Material of the Composer's and
His Contemporaries' Statements)



Г. А. ДЕМЕШКО

Новосибирская государственная консерватория
им. М. И. Глинки



УДК 785.73

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.2.007-014

ПОРТРЕТ КОМПОЗИТОРА В КРОСС-КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ XXI ВЕКА

Профессиональная судьба Бориса Лисицына, принадлежащего к среднему поколению новосибирских композиторов, сложилась весьма необычно и вместе с тем показательно для ряда отечественных художников. Окончив в 1988 году Новосибирскую государственную консерваторию им. М. И. Глинки по классу профессора Аскольда Мурова, молодой композитор до середины 1990-х годов работает музыкальным руководителем драматического театра «Старый дом». Один за другим появляются его первые опусы, тепло встреченные музыкальной и театральной аудиторией¹. Вскоре Б. Лисицына избирают в правление Сибирского отделения Союза композиторов Российской Федерации, его произведения звучат не только в Новосибирске, но и многих других городах России. Но с 1995 года творческая деятельность музыканта в Новосибирске прерывается из-за переезда в Америку. Какой след могло наложить перемещение композитора в иное геополитическое и культурное пространство на его художественное мышление и всю систему ценностей?

Ответ на этот вопрос дают произведения Б. Лисицына двух последних десятилетий, в том числе «Lamento» – опус, о котором ещё пойдёт речь впереди. Но предваряя эти наблюдения, рискнём высказать главное соображение: *композитор, волею судьбы проживающий последние 20 лет в Америке, остаётся отечественным художником и по своей ментальности, и по «духу» музыкального высказывания, и по его языку.*

Заранее предвидим весомый контраргумент: ведь в условиях глобализации современного мира невозможно быть изолированным от сопредельной культуры, тем паче, если носитель иной культуры в неё непосредственно внедрён. И это действительно так, в силу чего феномен взаимодействия, ассимиляции культур сегодня едва ли не самый обсуждаемый. Но очевидно и то, что встреча с *Другим* отнюдь не означает

утрату собственной культурной самости. Так было, к примеру, с творчеством Бартока, Райха, Мессиана, других крупнейших музыкантов XX века, у которых подобная встреча всегда происходила на базе ощущения и утверждения ими своего художнического «Я».

Вместе с тем необходимо отметить, что современные процессы культурных взаимодействий протекают далеко не одинаково. Одно дело, когда в соприкосновение вступают диаметрально противоположные культуры, имеющие собственные вековые традиции, и другое – когда сталкиваются неоднородные с точки зрения исторической укоренённости и монолитности культурного архетипа величины.

Ярким примером первого типа является взаимодействие изначально далёких друг от друга европейской и индокитайской культур. В XX–XXI столетиях оно становится повсеместным², взаимообогащающим и всё более органичным. Таковым является и музыкальное творчество недавно ушедшего от нас Нгуена Лантуата – выходца из Вьетнама, связавшего с Новосибирском без малого 30 последних лет своей жизни³. Пожалуй, именно в этот период творческие возможности композитора реализовались наиболее полно, а взаимодействие восточного и западно-европейского в стилистике его высказывания обрело ту степень органики, которая позволяет сказать, что он «заговорил на чужом языке как на своём». Очень точно об этом сказал М. Сапонов: «Нгуен Лантуат – это музыкант, выражающий свою любовь к родной вьетнамской культуре на универсальном, всеобщем музыкальном языке, но всегда с особым, “сибирским” порывом и с проникновенностью в духе русской традиции» [3, с. 4].

Второй тип взаимодействия нагляднее всего представлен встречей русской ментальности с американским культурным самосознанием. Американская культура по сути своей, сама ас-

симилянт, и к тому же – «юниор» в соревновательной дискуссии с русской или европейской культурой в целом.

Напомним, что неспособность русской музыки имитировать, а тем более, «сливаться» с австро-немецкой моделью музыкального мышления (кстати, куда более близкой ей по духу, нежели американская) отличала российских композиторов, начиная с XVIII века (Бортнянский, Глинка, а затем кучкисты, Скрябин, Мосолов, Стравинский...). В прошедшем столетии география культурных контактов распространяется и на Америку. Однако годы проживания русских музыкантов за океаном (от С. Рахманинова до И. Стравинского) также не «проросли» в ощутимую американизацию мышления или стилистику их художественного высказывания. Примером такого взаимодействия является и творчество Б. Лисицына, после переезда в Калифорнию не переставшего быть ни российским, ни новосибирским композитором⁴.

О сложности вхождения в американскую культуру – этот «калейдоскоп многоцветных осколков множества культур» – писал Г. Орлов [1], крупнейший отечественный музыковед и культуролог, владевший несколькими европейскими языками и переехавший в США в 1976 году. Он подчёркивал, что ему «...пришлось погрузиться в пёструю среду различных этнических групп, носителей различных систем ценностей, способов отношения к миру и искусству, стилей поведения, этнических принципов и музыкальных традиций. Ориентироваться и находить свой путь в этом культурном сафари помогали сотни книг <...а также...> два года работы в Уэслеанском университете в штате Коннектикут с его программой концертов мировой музыки» [там же, с. 10].

Более жёстко высказывается на этот счёт Паоло Бианки, всерьёз размышляя о неизбежности культурного плюрализма в XXI столетии: «Идеалом творческого взаимоотношения народов, – пишет он, – является не американский котёл, в котором сплавляются все культуры, а “кросс-культура” – культура скрещений, перекрёстков, переходов и перемещений через границы» [6, с. 109]. Одним из способов такой пересечённости, безусловно, становится не имитация европейцем неевропейского (и наоборот) и не перестройка себя на «чужой лад», а толерантность к другой культуре, её уважительное приятие. Такой подход становится своеобразной инъекцией в сложившуюся

систему музыкально-теоретических и музыкально-практических установок, даёт импульс к поиску наиболее востребованных временем музыкально-смысловых структур.

Осознание того, что научная мысль о музыке, как и система её художественно-моделирующих средств, нуждается в обновлении и поиске некоего *метаязыка*, стало результатом выстраданного Г. Орловым нового, более толерантного подхода к мозаичной культуре Америки. Это сподвигло учёного к переработке собственной, написанной ещё в Советском Союзе монографии «Время и пространство музыки». Новый её вариант под названием «Древо музыки» на сей раз вместил в себя такие интересные рубрики, как «Орган и гонг», «Великая Антиномия», «Партиципации», «Musica Mundana» и др.

Универсальность музыкального языка, не имеющего национальных границ, – аксиома, не нуждающаяся в каких-либо доказательствах. Но «культурный плюрализм» рубежа тысячелетий потребовал и от представителей данного цеха более тесной «пересечённости» с другими культурами. Ещё в начале XX века Георг Капеллан писал: «Свободное от предрассудков изучение новой музыкальной культуры делает сомнительной неисчерпаемость европейской мелодики, тональности, ритмики и заставляет отчаянно искать новые возможности выражения, новые источники для фантазии» (цит. по: [5, с. 4]). Во второй половине XX – начале XXI веков дело не ограничивается только этим: во взаимодействие вступают ранее не пересекавшиеся между собой формы и жанры, стили и роды музыки, способы звукоизвлечения и уровни фиксации музыкального текста, инструментарии различных видов искусства и систем художественного мировидения.

Размываются не только географические, но и исторические границы сталкиваемых в одном пространстве музыкальных пластов, меняется отношение к музыкальному произведению. «Его восприятие, – пишет Клаус Хинрих Штамер, – видится мне не столько актом рационального освоения, сколько ритуальным событием. Представляя себе пение шаманов и формы участия в нём других, я не просто пытаюсь внести в свои партитуры “лёгкий фольклорный штрих”, а придать им существенно иное качество. Такой подход может быть применён и в компьютерной, и в электронной музыке, которой, при некоторой осторожности, можно доверить диалог между культурами» [5, с. 4].



Творчество Б. Лисицына, особенно американского периода, обнаруживает многие кросскультурные черты. Они проявились не в экстравагантном включении в авторский контекст культурного многоцветья США, не в подражании плавающим блюзовым интонациям, или остро акцентным латиноамериканским ритмам, а в расширении общего языкового и жанрового диапазона композитора. При этом по характеру художественной рефлексии, ёмкости интонирования и драматургическому ощущению формы он остаётся сугубо российским музыкантом, представляющим лучшие традиции новосибирской композиторской школы Аскольда Мурова.

Отличительной чертой творчества этого художника является выверенность и лаконичность оформления музыкальной мысли, отсутствие каких-либо излишеств или чересчур назойливых атрибутов языковой стилистики XX–XXI столетий. Уходя от технических передержек и любых авангардистских крайностей, он свободно владеет современным композиторским инструментарием и при необходимости готов использовать многие из его приёмов. Привлекает в творчестве музыканта и его умение втянуть слушателя в звуковую орбиту произведения при том, что он никогда не идёт на поводу у вкусов слушателя. Это обусловлено и высокой смысловой наполненностью интонационного процесса, и умением тактично его хронометрировать и распределять в пространстве.

В жанровой палитре произведений последних лет заметны, с одной стороны, перемещение центра тяжести с театральных опусов на инструментальные, а с другой – смысловая и стилистическая «предельность» интересующих Лисицына жанровых полюсов. На одном из них – «Молитва»: кантата для смешанного хора на стихи Михаила Лермонтова, отмеченная крайне аскетичным языком, отсылающим к образцам старинных православных песнопений. На другом полюсе – «Шаман» – композиция для виолончели соло, примыкающая к так называемому «новому ритуалу». Сегодня это направление обретает некое магистральное русло, объединяя в себе минимализм, «новую простоту», музыку хеппенингов и т. д. Количество представляющих его произведений также весьма внушительно: «Ритуал» П. Булеза и «Ритуал» А. Шнитке, «Закрытие железа» В. Тормиса и «Тотем» Вяч. Артёмова, «Мантра» и «Транс» К. Штокхаузена,

«Богам ритма» и «Кривые души» Н. Живковича, «Шамбала» Ю. Юкечева и др. Культурная мотивация многочисленных обращений к такого рода тематике – не только повышенный интерес композиторов к «знанию предков», но и, по-видимому, стремление через эмоцию ритуала восполнить определённую брешь в эмоциональной культуре современного общества, связанную с дефицитом общения.

Наконец, особое место в творчестве автора всегда занимал камерно-инструментальный жанр. Немало произведений этого типа с самым различным составом появилось ещё в бытность Лисицына в Новосибирске⁵. Среди камерно-инструментальных опусов американского периода выделяется «Lamento» (трио для скрипки, альты и виолончели) – произведение, датированное 2014 годом.

Автор никак не артикулирует жанр своего опуса. Но по своей эмоциональной органике и интонационно-звуковой палитре «Lamento», как нам представляется, восходит к *постлюдии* – жанру, который впервые встречается у В. Лютославского. Впоследствии к нему не раз обращался В. Сильвестров⁶ – художник, обладающий даром тончайшего звукового слышания, различающий оттенки единого тона «тихого» интонирования в пределах бесконечно длящейся тональности элегического созерцания.

Подхватывая идею Лютославского, Сильвестров толкует этот жанр по-своему, насыщая его особым философским и культурологическим смыслом. По своей глубинной сути его *постлюдия* – это своего рода музыкальный *Postscriptum*, жанр-последствие, жанр-досказывание. В соответствии с этим в *постлюдии* доминирует завершающий, кодовый характер изложения, где процесс торможения доминирует над становлением. Отсюда – вся разветвлённая система кодовых средств: повторение, замедление темповое и драматургическое, специфические приёмы «послезвучия», связанные с эффектом «нематериального» звучания и т. д., – всё то, что имеет место и в «Lamento» Лисицына.

Но главное, безусловно, это концептуальное истолкование Сильвестровым *постлюдии*, что собственно и делает её жанром, а не транзитным опусом в творчестве композитора. Признаки такого «концепта» чётко обозначены Сильвестровым в следующем высказывании: «Постлюдия – это как бы собирание отзвуков, форма, предполагающая существование некоего текста,

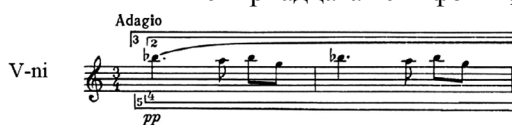
не входящего реально в данный текст, но с ним соединённого. Таким образом, форма открыта, но не в конце, что более обычно, а в начале [курсив мой. – Г. Д.]. Постлюдийность – это и нечто большее. В сущности, это некоторое состояние культуры, когда на смену формам, отражающим жизнь-музыку по аналогии с жизнью-романом, каковой является, например, музыкальная драма, приходят формы, комментирующие её. И это не конец музыки как искусства, а *конец музыки*, в котором она может пребывать очень долго. Именно в зоне коды возможна гигантская жизнь» (цит. по: [2, с. 72]).

Это философское понимание постлюдии как «коды традиции», «договаривания культуры» позволяет Сильвестрову выстраивать в «зоне коды» даже целую симфонию (Пятая симфония). Можно назвать и I часть Четвёртой симфонии Лантуата с её тихим, лирически-печальным погружением в одно состояние, «за кадром» которого остаются лишь обрывки тем, некогда звучавших жизненно полнокровно.

Однако у Лисицына перед нами иной, куда более органичный симбиоз: постлюдии и мемуриума. И здесь просматривается ещё одна линия связей – с семантикой реквиемальных образов (всевозможных эпитафий, скорбных «приношений», покаянных молитв). Впрочем, это в личной беседе подтвердил и сам автор, по словам которого доминирующая в «Lamento» атмосфера безысходности обусловлена неухающей болью и чувством вины композитора перед ушедшими близкими людьми, с которыми он вовремя не смог проститься.

По общему эмоциональному тону, полифонической логике тягучего, непрерывного развёртывания, прорастанию всей формы из лаконичной начальной интонации струнное Трио Б. Лисицына корреспондирует с первой частью Четырнадцатой симфонии Д. Шостаковича («De profundis»). В чём-то сходна и главная, цементирующая всю композицию нисходящая секундовая интонация, в которой подспудно «закодирован» начальный оборот средневековой секвенции *dies irae* (см. примеры № 1 а, 1 б).

Пример № 1 а Д. Шостакович.
Четырнадцатая симфония, ч. I



Пример № 1 б Б. Лисицын. Lamento



Процесс мучительно трудного вариантного раскручивания скупой, «говорящей» секундовой интонации лежит в основе ряда произведений Б. Тищенко, Ю. Фалика, Г. Уствольской и других отечественных композиторов. Взаимодействие музыкальной интонации со свойствами прозаической речи вкупе с дальнейшей процессуальностью, свободой и ритмической нерегулярностью мелодического развёртывания было отмечено рядом исследователей и позволило Л. Раабену акцентировать это явление понятием «речевой инструментализм».

Вне всякого сомнения, рассматриваемый опус Б. Лисицына подхватывает эту шостаковическо-тищенко-скую линию, но воплощает её по-своему, в соответствии с глубинным замыслом *Lamento*. Так, интонационный состав опуса композитора – даже в рамках феномена речевого инструментализма – поражает своим аскетизмом. Здесь можно насчитать два-три ритмоинтонационных импульса (при тематическом главенстве первого из них), определяющих звуковой фон всего произведения и столь же скупую манеру полифонического развёртывания материала (секвентные транспозиции, остинатные повторы, каноны, подвижные контрапункты голосов).

В течение двадцати начальных тактов музыка пребывает в гнетущем пространстве малых секунд (интонационные сопряжения по оси горизонтали и контрапункты альт-виолончели с опорой на малую нону) и лишь затем с трудом размыкает его, вырываясь в зону широкого интервального интонирования. Кульминационной зоной такого становятся такты 52–61. Основной диалог между собой ведут скрипка и альт на фоне гаммообразных пассажей виолончели (единственный контрастный элемент, импульсирующий развитие), а в дальнейшем и она присоединяется к их напряжённому дуэту (см. пример № 2).

Ещё одна деталь характерного лисицынского стиля – многотрудное собирание мелодии в непрерывную линию у скрипки (т. 53–62) после длительного этапа «рваного» интонирования, купируемого лишь за счёт обмена репликами между участниками струнного ансамбля. На психоэмоциональном уровне это прочитывается как попытка выйти из тягостного погружения в обрывки воспоминаний, сливающихся в смутный гул, – в полнокровный мир реалий с целостно и внятно звучащими голосами (пример № 2).

Пример № 2

Б. Лисицын. Lamento



Целенаправленное движение к единой кульминационной зоне охватывает три этапа, в ходе которых интонация-ген попеременно звучит сначала у скрипки (с т. 9), затем у альты (с т. 23) и, наконец, у виолончели (с т. 35). Далее она имитационно тиражируется в остальных голосах струнного трио.

Подобный интонационный сценарий, развёрнутый в виде волны динамического нагнетания и последующего спада, стал основой целого класса современных «фазных» форм (вариантно-строфических, контрастно-вариантных и т. д.), варьирующих лишь количество подобных волн (строф) и их функциональную принадлежность в общем процессе развёртывания. Любопытно и то, что интонационный минимализм подобных форм (вариантность на формульном, попевочном, мотивном, интонационном уровнях), с одной стороны, уходит корнями в глубокую древность. С другой, – к середине XX века они органично срастаются с многоуровневой и мобильной организацией тематических процессов крупных форм и

способны выполнять концепционные задачи симфонического порядка. Удивительный пример в этом смысле демонстрирует творчество Г. Уствольской. Ошеломляющий перепад между минимализмом исходных средств и катастрофичностью достигаемых кульминаций в ряде её камерно-инструментальных опусов позволил Б. Тищенко оценить этот феномен как «узость лазерного луча, прошивающего металл» (цит. по: [4, с. 369]).

Разумеется, задачи «Lamento» Б. Лисицына, решённого в жанре постлюдии-эпитафии, совсем другие. Но многопланово апробированная в творчестве современных композиторов практика использования минимального набора музыкально-выразительных средств вне эстетики минимализма имеет место и в названном инструментальном опусе. В духе постлюдии решена даже кульминационная зона «Lamento», так и не ставшая реальной драмой, но лишь «кодой» переживания ранее свершившейся трагедии.

Кульминация трио, соотносимая с зоной наиболее пассионарного высказывания в рамках данного произведения, в тактах 65–66 (пример № 3) резко прерывается. Все интонационные достижения оказались иллюзией: инструменты скандируют выпрямленную в унисон (звук *соль-диез* второй октавы у всех участников ансамбля) ритмическую матрицу главной интонации Lamento, а затем выпрямляется и её ритм.

Пример № 3

Б. Лисицын. Lamento



С этого момента начинается завершающий раздел «Lamento». Вслед за непреложно звучащими аккордами «хорала» (самая плотная гармоническая вертикаль), возвращающего в «царство» мрачных секунд, скрипка просветлённо (*solo express.*) и вместе с тем безнадежно интонирует лейттему трио. Зона возможного (средний раздел) и необратимо предначертанного (реприза-кода) окончательно демаркированы.

Прощальный отблеск последних проведений темы подчёркнут постепенным угасанием звучности, неуклонным её перемещением в высочайший регистр, общим торможением движения.

Подобный тип завершений, смыкающий сферы бытия и небытия посредством погружения в специфическую зону бесплотного звучания, могущего длиться очень долго, – также достаточно отработанный в отечественной инструментальной практике драматургический приём (кода Альтовой сонаты Шостаковича, завершающие разделы в симфониях Канчели, инструментальных произведениях Сильвестрова и т. д.).

Стабильный интерес к камерно-инструментальному жанру – одному из сложнейших и ко многому обязывающих композитора – характеризует фигуру Б. Лисицына как серьёзного академического музыканта, ориентированного на классические традиции отечественного ансамблевого репертуара XX века (Шостакович, Шнитке, Уствольская, Б. Чайковский и др.). Ансамбль для однородного состава инструментов требователен к автору вдвойне. Развёрнутый Б. Лисицыным ёмкий интонационный сценарий в условиях компактной композиции (13 минут звучания) и монотембрового струнного пространства «Lamento» не оставляет сомнения в ювелирной работе и высокой зрелости авторского почерка. В полном диапазоне использованы и

все возможности струнного ансамбля: от исходного «пустынного» лидерства партии скрипки с дальнейшим полифоническим наполнением музыкальной ткани – к предельному регистровому «размыканию» партий инструментов в последних тактах, как бы девальвирующих саму идею ансамбля⁷.

Смысловой подтекст этих приёмов (торможение движения, затухание динамики, «умирание» звука и ансамбля) – уход, прощание. Надо сказать, что установка искусства на зрелый возраст, возрождение культуры умирания, осмысление конца и связанного с этим обращения к сфере духовного, – в наибольшей степени феномены русского художественного менталитета (в противовес американской идее, ориентированной на «молодёжный» тип цивилизации). Вспомним хотя бы бальмонтское:

День только к вечеру хорош,
Жизнь тем светлей, чем ближе к смерти...

«Глобальная культура не смешивает культуры в “общемировой микст”, – уверен П. Бианки, – а даёт им возможность столкнуться друг с другом» (цит. по: [5, с.4]). Творчество Б. Лисицына (как, впрочем, и ряда других художников, вынужденных проживать за пределами России), обогатившего арсенал собственных средств, но не утратившего своего российского «лица», – убедительный тому пример.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Одноактная опера по трагедии А. С. Пушкина «Пир во время чумы», Кантата для хора и оркестра русских народных инструментов на стихи поэтов-фронтовиков, опера-балет «Снежная королева», вокальные циклы, камерно-инструментальные ансамбли для различных составов и др.

² Такова деятельность в крупных европейских мегаполисах китайских музыкантов Си Синхая (Париж), Цзо Чжень-гуаня (Москва), корейца Исанг Юна (Берлин) и др.

³ Наиболее подробный материал о жизни и творчестве этого талантливого художника см.: [1].

⁴ Заметим, что в силу ряда обстоятельств Б. Лисицын приезжает в родной город, как правило, не реже двух раз в год. Здесь же осуществляется запись и

премьерное исполнение новых музыкальных опусов, написанных им в Америке.

⁵ Это: Диалог (сюита для флейты и виолончели); Скерцо для тромбона и фортепиано; Вариации для струнного квартета; Соната для виолончели и фортепиано; Сюита для квартета тромбонов.

⁶ Постлюдия для скрипки соло (1981), Постлюдия DSCN для сопрано, скрипки, виолончели и фортепиано (1981), Постлюдия для виолончели и фортепиано (1982), Симфоническая поэма для фортепиано с оркестром (1984), ряд других жанров середины 1980-х годов, прямо не обозначенные автором как постлюдия (в том числе Пятая симфония – своеобразная «постсимфония»).

⁷ Франц. ensemble – вместе.



ЛИТЕРАТУРА

1. Орлов Г. А. Древо музыки. Изд. 2-е, испр. СПб., 2005. 400 с.
2. Савенко С. И. Рукотворный космос Валентина Сильвестрова // Музыка из бывшего СССР. М., 1994. С. 72–90.
3. Сапонов М. А. Нгуен Лантуат, евразийский музыкант. Вместо предисловия // Между Востоком и Западом. Заметки о судьбе и музыке Нгуена Лантуата: сб. ст. под ред. А. Г. Михайленко. Изд. 2-е, доп. Новосибирск, 2013. С. 4–5.
4. Чередниченко Т. В. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 600 с.
5. Штамер К. Х. Музыкальная композиция на пороге третьего тысячелетия: между «кросс-культурой» и «всемирной музыкой» // Музыкальное обозрение. 1994. № 12 (122). С. 4.
6. Bianchi Paolo. Ethik und Aesthetic des Fremden, Anderen, Diversen und Parallelen // Kunstforum, Bd. 122 (1993). S. 83–115.

REFERENCES

1. Orlov G. A. *Drevo muzyki* [The Tree of Music]. Edition Second, Revised. St. Petersburg, 2005. 400 p.
2. Savenko S. I. Rukotvornyy kosmos Valentina Sil'vestrova [The Handmade Cosmos of Valentin Silvestrov]. *Muzyka iz byvshego SSSR* [Music from the Former USSR]. Moscow, 1994, pp. 72–90.
3. Saponov M. A. Nguen Lantuat, evraziyskiy muzykant. Vmesto predisloviya [Nguyen Lantuat, the Eurasian Musician. Instead of a Foreword]. *Mezhdu Vostokom i Zapadom. Zаметки о sud'be i muzyke Nguena Lantuaata: sb. st.* [Between the East and the West. Notes on the Fate and the Music of Nguyen Lantuat: Collected Articles]. Edited by A. G. Mihaylenko. Edition Second, Supplemented. Novosibirsk, 2013, pp. 4–5.
4. Cherednichenko T. V. *Muzykal'nyy zapas. 70-e. Problemy. Portrety Sluchai* [Musical Supply. The 1970s. Issues. Portraits. Events]. Moscow: New Literary Review, 2002. 600 p.
5. Shtamer K.H. Muzykal'naya kompozitsiya na poroge tret'ego tysyacheletiya: mezhdru «kross-kul'turoy» i «vsemirnoy muzykoy» [Musical Composition on the Threshold of the Third Millennium: Between “Cross-Culture” and “World Music”]. *Muzykal'noe obozrenie* [Musical Review]. 1994. No. 12 (122), p. 4.
6. Bianchi Paolo. Ethik und Aesthetic des Fremden, Anderen, Diversen und Parallelen [World Music as an Outline of Musical Utopia]. *Kunstforum* [Art Forum], Bd. 122 (1993), pp. 83–115.

Портрет композитора в кросс-культурном пространстве XXI века

В статье прослеживается творческая судьба Бориса Лисицына – новосибирского композитора, успешно дебютировавшего на родине, а с 1996 года проживающего в США. Автор рассматривает ситуацию в контексте судеб художника в кросс-культурном пространстве современности. Отмечается, что опыт межкультурных взаимодействий в творчестве крупнейших музыкантов XX века отнюдь не означает утраты ими собственной культурной идентичности. Особо подчёркивается исключительная самобытность русского художественного самосознания, отличавшая отечественных композиторов, начиная с XVIII столетия.

Автор выделяет проблему контакта России и Америки как неравнозначных с точки зрения генезиса и монолитности культурного архетипа величин. Сравнительно новый опыт культурного взаимодействия подтверждает известный факт: годы проживания русских музыкантов за океаном также не «проросли» в осязаемую американизацию их художественного мышления.

Обобщая наблюдения над лаконичной, но интонационно ёмкой партитурой «Lamento» Б. Лисицына, автор подчёркивает глубинную связь анализируемого опуса с интонационной культурой Д. Шостаковича – Б. Тищенко, свойствами постлюдии – жанра-досказывания, к которому не раз обращался В. Сильвестров. Тема ухода, прощания, осмысления конца и связанный с нею выход в сферу духовного также опознаются прежде всего как феномены русской художественной ментальности. Статью подытоживают два фундаментальных вывода: 1) при встрече с *Другим* истинно российский музыкант по типу своей интонационной рефлексии, повышенному интересу к сфере духовного, глубинным связям с традицией остаётся отечественным художником; 2) кросс-культура рубежа тысячелетий предполагает равноправный *диалог культур*, а не растворение культурных идентичностей в горниле некой новой «всемирной музыки».

Ключевые слова: межкультурные взаимодействия, кросс-культура, постлюдия, диалог культур, музыкальное мышление, музыкальная интонация.

A portrait of the Composer in the Cross-Cultural Space of the 21st Century

The article traces out the artistic destiny of Boris Lisitsyn, a Novosibirsk-born composer, who made his successful debut in his native country, and since 1996 has lived in the USA. The author examines the situation in the context of the destinies of artists in the cross-cultural space of modernity. It is stressed that the attempts of cross-cultural interaction in the artistry of the greatest 20th century musicians do not presume in the least a loss on their part of their own cultural identity. Special emphasis is given to the exclusive originality of the Russian artistic self-consciousness, which has distinguished Russian composers since the 18th century.

The author highlights the issue of contacts between Russia and America as polyvalent from the perspective of the genesis and monolithic character of the cultural archetype of magnitudes. The relatively new experience of cultural interaction confirms the well-known fact: numerous years of habitation of Russian musicians across the ocean did not result in any perceptive Americanization of their artistic thinking.

In generalizing the observations of the laconic yet intonationally succinct score of Lisitsyn's "Lamento," the author marks out the profound connection of the analyzed opus with the intonational culture of Shostakovich and Tishchenko, with the features of the postlude – the narrative completing genre, to which Valentin Silvestrov has turned numerous times. The theme of departure, farewell, comprehension of the end and, connected with it, the withdrawal into the sphere of the spiritual, are likewise identified, first of all, as phenomena of the Russian artistic mentality. The article is summed up by two fundamental conclusions: 1) upon encounter with the *Other*, the veritably Russian musician, bound by the specific type of his intonational reflection, heightened interest in the sphere of the spiritual and profound connections with traditions, remains an artist enrooted in the culture of his country; 2) the cross-culture of the turn of the millenniums presumes an equitable *dialogue of cultures*, and not the dissolution of cultural identities in the furnace of a certain "international music."

Keywords: intercultural interactions, cross-culture, postlude, dialogue of cultures, musical thinking, musical intonation, Boris Lisitsyn.

Демешко Галина Андреевна

ORCID: 0000-0001-9610-8603

доктор искусствоведения,
профессор кафедры теории музыки

E-mail: demeshkoga@mail.ru

Новосибирская государственная

консерватория им. М. И. Глинки

Новосибирск, 630099 Российская Федерация

Galina A. Demeshko

ORCID: 0000-0001-9610-8603

Dr. Sci. (Arts),

Professor at the Music Theory Department

E-mail: demeshkoga@mail.ru

Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya

im. M. I. Glinki

Novosibirsk State M. I. Glinka Conservatory

Novosibirsk, 630099 Russian Federation





А. И. ДЕМЧЕНКО

Саратовская государственная консерватория
им. Л. В. Собинова



УДК 78.071.1

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.2.015-024

РОМАНТИЗМ БЕЗ БЕРЕГОВ (о творчестве Елены Гохман)

Существует устоявшееся представление о том, что искусство XX века начинало свою эволюцию под знаком антиромантизма. И это представление негласно распространяется затем на всю последующую траекторию современного художественного творчества. Однако реальная практика вновь и вновь подтверждает справедливость мысли, зафиксированной в названии книги Ю. Кремлёва «Прошлое и настоящее романтизма». Действительно, то, что гнездится в нашем сознании как атрибут искусства XIX столетия, существовало и до, и после данного исторического отрезка, периодически выходя на переднюю линию художественного творчества различных эпох.

В предлагаемой статье нас интересует «настоящее» романтизма. И попытаемся осмыслить его на конкретике ряда произведений лауреата Государственной премии России Елены Владимировны Гохман (1935–2010), 80-летие со дня рождения которой мы отмечаем в прошлом году.

Как и у ряда других композиторов того времени, многое в её творчестве 1960–1980-х годов было отмечено именно *романтическими чертами* (разумеется, то был романтизм в его современной версии). Самым существенным в данном отношении было всемерное утверждение всего, что связано с миром личности и что в том числе означало следующее: едва ли не всё просматривалось в призме подчёркнуто индивидуализированного, субъективного. Исходя из этого, композитор чутко прослеживала малейшие колебания состояний своих героев, детально исследовала сложные перипетии их взаимоотношений.

Одна из явно романтических черт состояла в остроте и неожиданности *контрастов*, заставляющих вспомнить, к примеру, контрасты в шумановском фортепианном цикле «Карнавал», но ещё более резкие и непредвиденные. Что только ни противопоставлялось в музыке Е. Гохман тех лет! Полная душевная умиротворённость и дерзкое буйство проявлений; восторженность,

наивность, простодушие и абсолютная разuverенность, пугающий мрак дьявольщины; высоты духовности и нарочитый примитив; ярость, ожесточение и бессилие, изнеможение и т. д., и т. п.

Одно из важнейших противоречий времени обозначилось по линии поистине кричащего контраста между стремлением к беспроблемному существованию и неумолимым нарастанием драматизма: то есть, с одной стороны, образ жизни представал как непрерывный досуг, буффонада, а с другой – как сплошная мука, трагедия. Приходится только поражаться тому, как всё это могло соединиться в творчестве одного композитора.

Так, на всём протяжении камерной оратории «Испанские мадригалы» идёт нескончаемое противоборство света и мрака. В качестве конкретного образца можно указать № 4 («Плач гитары») с его невероятными взрывчатыми перепадами состояний: статика неторопливо текущих раздумий, относительный покой (хотя и томительный, внутренне напряжённый) – нервная экзатичность, доходящая почти до иступлённости.

Далее. Концерт для оркестра «Импровизации» построен на поляризованных (можно сказать, взаимоисключающих) контрастах между частями и внутри частей (имеются в виду средние разделы в двух первых частях). Диптих опер на чеховские сюжеты («Цветы запоздалые» и «Мошенники поневоле») – это поистине «и смех, и слёзы». Вдобавок ко всему здесь развиваются традиции русского музыкального театра в его противоположных ипостасях классических «литературских сцен» (опера-элегия) и современной гротесковой бурлески (опера-юмореска).

Кроме того, «Мошенники поневоле» решены как свободный монтаж резко сопоставленных между собой ситуаций, состояний и лиц-масок, а драматургический остов «Цветов запоздалых» основан на пропасти, отделяющей «лейтмотив

любви» (символ поэзии, нежности, красоты, идиллических упований) от «лейтмотива денег» (олицетворение жёсткой прагматики, огрублённости и угловатости с отсветами зловещей беспощадности).

Как видим, использование обострённых контрастов имело тенденцию к их перерастанию в прямые антитезы, что резко драматизировало фабулу произведений Елены Гохман. Но тот же принцип мог применяться и с иной целью, вызывая эффект вольной игры контрастов с различным смысловым наполнением этой игры.

«Мелодия и Арабеска» для виолончели и фортепиано даёт пример всего-навсего единичного контраста, но контраста подчёркнутого буквально «по всем статьям», начиная с акцентированного стиливого противостояния: неоклассицизм, причём в ракурсе едва ли не нарочитого «ретро» – «модерн» и опять-таки в особом наклонении так называемой лёгкой музыки или концертно-танцевальной эстрады. «Мелодия» пленяет пластикой кантилены, текущей плавно, нестеснённо, широко до бескрайности. Возвышенный строй чувств (вплоть до прекраснотушия) находит себя в светлой элегичности, дарящей ощущение душевной отрады, настроение благоденствия духа.

«Арабеска» построена как сугубо инструментальный диалог, изобретательный до изощрённости, напоминающий весёлую имитацию дуэли – дуэли остроумия, взаимного розыгрыша, в которой уколы партнёра парируются с лёгкой насмешливостью, обилием неожиданных выпадов, интригующих сюрпризов. Оружием здесь служит непредсказуемость, пикантная шутка, острый жест. Всё основано на недомолвках, едва уловимых намёках, воспроизводимых с элегантно-небрежностью, неотразимым светским шармом и вместе с тем эффектно, броско, в зрелищной манере. Причём создаётся это очаровательное скерцо как бы из ничего (чрезвычайно живая подача общих форм движения и непрерывные блики синкопированного ритма).

В *Сонатине-парафразе* для фортепиано и ударных игра стилиями ведётся «в открытую», что зафиксировано в заголовках частей: I. Бетховен, II. Моцарт, III. Гайдн и Россини. Однако эта вольная фантазия по моделям классики (с завуалированными коллажными вкраплениями) только на первый взгляд может произвести впечатление музыкальных шалостей-кунштюков.

Крайние части связывает лишь то, что всё в них нацелено на самое активное действие – в остальном же они даны в предельном размежевании. I часть – это бурлящая лава жизненной борьбы, вскипающая порывами-бросками волевых преодолений, захватывающая той одержимостью, которая граничит с самосжиганием. Таким образом, перед нами парафраз на «драматического» Бетховена. Финал – это брызжущее веселье, забавы в манере Гаргантюа и Пантагрюэля, стихия пересмешничества, густо пересыпанного перцем искромётных выпадов, пикантно-грубоватых бурлесков и дерзких острот на грани дозволенного.

И всё же отмеченные контрасты несопоставимы с тем сдвигом настроения, который возникает в средней части. Здесь происходит полное снятие какой-либо активности, и всё перемещается во внутренний мир человека. В зыбком и пугающем ночном мраке он остаётся наедине со своими чувствами и мыслями, исповедуясь самому себе (очень характерны многозначительные паузы). До дна раскрываются сокровенные тайники души, которая в эти минуты словно оголена, прозрачна до бестелесности и в своей хрупкости совершенно незащитна перед безмерностью обступающей темноты (мистические бездны духа подчёркнуты «тишиной» глухих раскатов гонга и там-тама).

Вот такие противоположности могут уживаться в одной натуре! Но, кроме того, подобная многослойность дополняется незримым диалогом, который современник ведёт с великими тенями далёкого прошлого. Он как бы сравнивает, сопоставляет, примеряет к себе эталоны, которыми жили прежние эпохи.

Настоящий компендиум контрастов сосредоточен в «Семи эскизах» для фортепиано. Энергичнейшее манипулирование ими начинается с «игры слов», которую позволила здесь себе композитор. Не ограничившись буквой Э (*Эскизы*), она даёт головоломную цепочку подзаголовков пьес с неизменным начальным *эпи-*: № 1. *Semplice* (Эпиграф), № 2. *Con moto* (Эпиталама), № 3. *Piacere* (Эпизод), № 4. *Nobile* (Эпистола), № 5. *Energico* (Эпиграмма), № 6. *Con anima* (Эпитафия), № 7. *Allegramente* (Эпилонг). Опираясь на эту лексикографическую канву, автор, подобно исследователю-психологу, тщательно анализирует, из чего соткан «герой нашего времени». И приходит к выводу, что он очень разный, многоликий.



Всё в нём основано на сложной светотеневой гамме, резко выраженных антитезах. К тому же он склонен к парадоксальности и совершенно неожиданным переключениям, которые идут в основном по линии противопоставления *внутреннего и внешнего*.

Первое обычно связано с подчёркнутой серьёзностью, возвышенностью образов, а также с самоуглублёнными состояниями личности. Второе – чаще всего с тем, что лежит на поверхности жизни, в том числе отражая её суету, вздор или «оперетку», как выразился один из персонажей романа М. Булгакова «Белая гвардия».

В отношении второго из названных моментов наиболее показательны № 5 и 7. Подзаголовку № 5 (Эпиграмма) отвечает включение в тематическую канву пьесы узнаваемых «осколков» интонационного контура известной детской песенки из мультфильма «Три поросёнка». Препарация материала на манер вертлявой клоунады порождает мини-сатирикон, в котором через гипертрофию гротеска передаётся эксцентричный выверт, язвительная ирония, сардоническая насмешка.

Совершенно иные очертания приобретает сфера внешних проявлений в финале (Эпилог). Эта джаз-роковая токката ошеломляет мощным динамическим напором, передаёт азарт сверхскоростей, рождая впечатление неудержимо мчащегося локомотива, но ещё более – являет собой выражение современного экспансионизма. Господствующая здесь атмосфера дерзкого вызова, взрывчатой импульсивности оттеняется островками призрачно-мистических видений (*pianissimo* этих неоклассических хоралов в окружении грохота основных разделов едва прослушивается).

Как видим, невероятно сильные перебросы из крайности в крайность возникают не только между соседними пьесами, но и внутри них. Для примера достаточно указать на стык пьес № 3 (Эпизод) и № 4 (Эпистола). Первая из них – авангардная по письму, жёсткая, экспрессионистически заострённая. Средствами сонорно-кластерных напластований, звуковых «клякс» и резких регистровых сломов создаётся своеобразный триллер: нагнетание страхов, ужасов, кошмаров, погружение в пучину подсознания, притягивающую своей загадочностью, непостижимостью, запредельностью. И вместе с тем эта «чёрная дыра» не может не пугать своей неподвластностью разуму, своим зловещим демонизмом, падением в бездну иррационального.

Вторая пьеса – классически благородная, возвышенная в своей элегической мечтательности. В её контуре угадывается шопеновская Прелюдия *e moll* (она воспроизводится в характере свободного коллажа). Но спокойное течение этой медитативной лирики, наполненной светлой меланхолией, неоднократно прерывается вторжениями джазовой импровизации. Казалось бы, подобные вторжения игривых, ветреных, легкомысленных настроений в сосредоточенный лирический монолог должны восприниматься не иначе как досадное недоразумение, как загрязняющие пятна вездесущей сутолоки. Однако следует признать, что в этих эпизодах обезоруживает присущий им светский шарм, очаровательная пикантность. Кроме того, нелишне прислушаться к наблюдению Р. Щедрина, который на обсуждении «Семи эскизов» по отношению к этой пьесе подметил следующее: словно бы распаивается окно и в комнату с улицы врывается иная музыка.

Затронув Эпистолу, можно перейти к рассмотрению первого из названных выше моментов, обращённого в «Семи эскизах» к сфере внутренних проявлений человеческой природы. Здесь, в свою очередь, также представлены весьма сильные контрасты. Скажем, по стилевой ориентации с элегическим лиризмом Эпистолы, наследованным от Шопена, сопоставлена поэтика грёз и мечтаний начальной пьесы (Эпиграф), восходящая к образу шумановского Эвзебия, к тому же поданная в ракурсе благодатной тишины, покоя, когда всё озарено мягким умиротворяющим светом (такому впечатлению способствует и фактура с её уподоблением ажурным *arpeggiati* арфы).

Следующая пара поляризованных контрастов. С одной стороны, нежная и радостная взволнованность лирического восторга, трепетного обожания с тончайшей нюансировкой эмоции, которая буквально излучает ощущение поэтичности (Эпиталама). Примечательно, что разработано это очень изысканное по своему складу настроение в русле сложившегося к данному времени так называемого «*третьего направления*», поскольку интонационный остов пьесы явно происходит от современной эстрадной лирической песни.

С другой стороны, сумрачная «разъедающая» медитация, напряжённейшее биение мысли, стремящейся пробиться к истине и снедаемой мучительными, неотвязными вопросами,

которые так и остаются без ответа (Эпитафия). Воспринимая подобные философско-трагедийные раздумья, невольно вспоминаешь древнее изречение: *во многих мудрости много печали*. Вслушиваясь в этот остро рефлексивный монолог, в эту подчёркнуто личностную речитацию, наполненную жгучей, экспрессивнейшей ностальгией, самую близкую ассоциацию находишь в *канте хондо* («глубокое пение», характерное для определённого рода испанского фольклора), соприкосновение с которым позволило так выразительно передать исповедь мыслящего и страдающего духа.

То, что можно было услышать в отдельных из «Семи эскизов» («шуманизмы» в Эпиграфе или маленькая фантазия по канве одной из прелюдий Шопена в Эпистоле), отразило ещё одну грань устремлений, возникшую в музыкальном искусстве с конца 1970-х годов как реакция на крайности авангарда – *неоромантизм*, что подразумевает прямое сближение с жанровой системой и стилями художественной культуры XIX столетия. У Елены Гохман это представало как естественное следствие столь присущих её музыке живой, трепетной эмоциональности и взволнованного лиризма.

Неоромантизму в частности было свойственно и возрождение того, что достигло расцвета в эпоху романтизма – имеется в виду *вокальная лирика*. И у нас есть все основания утверждать: в этом отношении сделанное Еленой Гохман находится на уровне лучших достижений отечественной музыки второй половины XX века (в таких случаях в первую очередь обычно называются имена Георгия Свиридова и Валерия Гаврилина).

Превосходные образцы неоромантизма находим в вокальном цикле «*Бессонница*». Один из них – № 6 («Откуда такая нежность?»). Здесь сразу же обращает на себя внимание покоряющая органичность певческой интонации, трепетно-утончённая звуковая ткань, поразительная гибкость взаимодействия вокальной и фортепианной партий (напоминая лучшее у Шумана – ещё раз вспомним имя этого композитора-романтика). Однако подаётся всё это в сугубо современном истолковании, от которого в том числе идёт нервность болезненно чуткой и ранимой натуры.

Рассматривая круг современно-романтических черт творчества Елены Гохман, обратимся к тому, что было связано с раскрытием трагического мироощущения. В продолжение всё той же

контрастности, доводимой до поляризации, её музыка фиксировала внутренний разлом, словно бы жизнь расходилась по швам. По одну её сторону кружилась ярмарочная карусель, бурлило веселье, отплясывался бесшабашный трепак, блистал юмор, раздавался гомерический хохот – всем этим переполнены, например, Квинтет-буфф для медных духовых инструментов и опера «Мошенники поневоле».

Однако где-то в глубине не покидало ощущение подозрительного самообмана, шутовской эйфории и чудилось, будто в отлаженном жизнеустройстве что-то трещит и надламывается. А по другую сторону стремительно накапливалась боль души. Вслед за оперой «Цветы запоздалые» она, как снежный ком, разрасталась в появлявшихся один за другим вокальных циклах «Лирическая тетрадь», «Последние строфы» и романсах на стихи Н. Асеева.

«*Последние строфы*» – это интимная исповедь изверившегося человека, потерявшего всякую надежду на лучшее. Интимная в том смысле, что это исповедь наедине с собой, для себя – исповедь, не требующая даже малейшего соучастия. Интимная она и в том отношении, что для её воспроизведения требуется сугубо лирический тенор, причём желательно, чтобы в исполнении он приближался к полуфальцетному или так называемому микрофонному пению.

И трагизм здесь особого рода. Тихий трагизм одиночества, из которого не ищут выхода, поскольку уже нет страстей и желаний и ничего не ждут от жизни. Совсем изредка встрепенётся душа, но это «*последняя*» взволнованность и возникает она не от встречи с живой реальностью, а в воспоминаниях о былом, в мысленном разговоре с давно ушедшим близким человеком.

Полнеба обхватила тень.
Лишь там, на западе, бродит сиянье.
Помедли, помедли, вечерний день.
Продлись, продлись, очарованье.

Ещё томлюсь тоской желаний,
Ещё стремлюсь к тебе душой –
И в сумраке воспоминаний
Ещё ловлю я образ твой...

Но тускнеющей вечерней зари и «*прощального света*» умерших чувств слишком мало для поддержания жизни. Она, в сущности, уже кончилась. И хотя ещё прослушивается неровный, сбивчивый пульс стынущего сердца, всё лишено



смысла и цели – ведь утрачено то сокровенное, без чего остаётся пустота тягостного прозябания и горькие думы над могилой жизни. Сгущается сумрак безнадежности, кончаются слова, и вот-вот оборвётся ниточка души, связующая с канувшим безвозвратно.

Вот бреду я вдоль большой дороги
В тихом свете гаснущего дня,
Тяжело мне, замирают ноги!
Друг мой милый, видишь ли меня?

Всё темней, темнее над землёю.
Улетел последний отблеск дня...
Вот тот мир, где жили мы с тобою,
Ангел мой, ты видишь ли меня?

Для выражения этой элегической печали полной безнадежности и тихой обречённости композитор всё необходимое нашла у Фёдора Тютчева, и общему названию цикла («Последние строфы») отвечают соответствующие заголовки частей: «Прощальный свет», «Ночная звезда», «Последний отблеск», «Постлюдия». Подборке стихов, которые корреспондируют самым мрачным страницам шубертовского «Зимнего пути», сопутствует глубоко душевная, тоскливая и «переживательная» интонационность русского городского романа.

Следовательно, перед нами ещё один опус Е. Гохман, созданный в русле неоромантизма. Но, кроме того, он смыкается и с приметами «третьего направления». Дело в том, что отмеченная ретро-интонационность насыщается изнутри лирическими попевками, характерными для современной песни-романса, а фортепианная партия выдержана в «битовой» манере, свойственной балладному стилю рок-музыки (жёсткий аккордовый остов-ритм).

Может показаться, что в драме 1980-х годов многое сводилось к «частной» жизни и лирическим мотивам. Однако, вслушиваясь в музыку Елены Гохман, начинаешь понимать: чаще всего так проецировались на отдельные судьбы общая кризисная ситуация (нараставшее ощущение изжитости социального уклада, всё более накалявшаяся общественная обстановка), хотя её «замыкание» нередко происходило на единично взятой личности.

Как это выглядело, можно судить по следующему вокальному циклу, который к тому же даёт представление о всё более глубоком вхождении в полосу безвыходности. «Три романса на сти-

хи *Николая Асеева*» воспринимаются как серия тупиковых состояний. Основное из них напоминает существование на вулкане тревог, катаклизмов, когда всё внутри дрожит в величайшем напряжении, предчувствии неминуемых бедствий, нервном биении эмоций, которые пульсируют судорожными вспышками с резкими прерывами.

Дополняющее состояние – не просто скованность и заторможенность, а полное оцепенение, психологическая застопоренность, своего рода распластанность сознания, когда воля атрофирована, всё горестно поникает, и бессвязно нащёптывается одно и то же заклинание.

Свет мой оранжевый,
на склоне дня
не замораживай
хоть ты меня.
Не замораживай
в лёд и в дрожь,
не завораживай
в лён и в ложь.

Ничего не дают попытки переключения – «удовольствия» в таком состоянии кажутся слишком неуместными. Точно так же ничего не дают и взрывы возмущения, несогласия, протеста, которые всегда кончаются бессильным пониканием и бесцельным рефлексированием.

В столь же экспрессивном наклонении воспринимаются и две другие исповеди – одинаково пронзительные при всей их разноплановости.

Я не могу без тебя жить!
Мне и в дожди без тебя – сушь,
Мне и в жару без тебя – стыть,
Мне без тебя и Москва – глушь...

Почему ж ты, Испания, в небо смотрела
когда твоего поэта увели для расстрела?
Андалузия знала и Валенсия знала –
что ж земля под ногами убийц не стонала?

Написанные для меццо-сопрано, виолончели и фортепиано, эти романсы («Свет мой оранжевый», «Твои шаги», «Песнь о Гарсиа Лорке») уже подводили к экстремальным величинам.

Своего предела трагедийная линия творчества Елены Гохман достигла в цикле «Бессонница». Здесь есть несколько страниц относительного просветления и успокоения души (например, «Откуда такая нежность?», «Живу, не видя дня...», «Новый год», «Свете тихий»). Однако суть и основа заключена в сильнейшем

трагизме. Отчаяние, безысходность и лихорадочно-взрывные, но безнадежные попытки противостать крошечной тьме – так выглядела доведенная до крайней точки мученическая драма романтической личности.

Эта драма приобрела к концу 1980-х годов характер катастрофы, что можно было тогда наблюдать в сочинениях целого ряда отечественных авторов, но в вокальном цикле «Бессонница» получило, пожалуй, самое острое воплощение. «Союзнницей» композитора в этом стала поэзия Марины Цветаевой – как известно, герою её стихов в высшей степени присущи трагический тонус и болезненно острая восприимчивость. Не случайно с творчеством этой поэтессы у Елены Гохман многое связано и за пределами «Бессонницы». Были у композитора до этого встречи со стихами других авторов – Анна Ахматова, Саломея Нерис, Сильва Капутикян. Но только соприкосновение с художественным миром Цветаевой высекло огонь такой силы.

Что роднит стихи, созданные большой русской поэтессой в начале прошлого века, и музыку, написанную на его исходе? Вряд ли столь важно то, что здесь сливаются голоса двух женщин-творцов. Да, на поверхности, если замечать только наружность слов, речь идёт о женской жизни, однако суть сказанного неизмеримо глубже, шире и равно тревожит любого.

Тревожит прежде всего исповедальностью. Ничто не утаено от стороннего глаза, всё до самого дна поведано и открыто. Но это не расхристанность и не крик напоказ. Это беспощадный суд, которым судит себя красивая, гордая, сильная натура, судит свою несложившуюся судьбу, несбывшиеся надежды. Вот откуда горячее, нервное биение сердца, обжигающий тон, чувство неизбывной горечи, ощущение саднящей душевной боли.

Всё это есть и в стихах, и в музыке. Однако даже неискушённый слушатель не проведёт между ними знак полного равенства. Музыка многое расцветила, наполнила тончайшей эмоциональной нюансировкой, высветила островки забытья и грёз, сделала исповедь ещё сокровеннее. Но главное – в озвученном слове до невероятия обострились контрасты, ожесточились перепады настроений, многое накалилось до предела, оказалось на грани срыва.

Казалось бы, насколько драматичной и пронзительной воспринимается поэзия Марины Цве-

таевой! И всё же Елене Гохман удалось усилить интенсивность переживания, в ещё большей степени обнажить кровоточащие раны человеческого сердца, переместив тем самым многое в область открыто трагического. Что стоит за этим сдвигом в сравнении со стихами и почему так остро воспринимается этот сгущённый драматизм? Причина достаточно ясна, и видится она в том, что музыки в данном случае коснулась незримая печать конца 1980-х годов – времени тревог, разуверенности, покаяний и трудных поисков...

Теперь всмотримся внимательно в облик героини вокального цикла «Бессонница». Сразу же ясно, что перед нами натура, наделённая всеми богатствами души. Сколько в ней красоты, утончённости и какими сокровищами чуткости, нежности может она одарить! Однако выпадает на её долю слишком немного – изредка зыбкое просветление, луч слабой надежды, тень доброго воспоминания, ещё реже островки ласки, тепла, покоя, грёз. Вот и весь свет в окне, всё счастье. Но как научился человек дорожить этими крупинками! Ценит их буквально на вес золота, отдаётся им с величайшим трепетом, прикасается к ним с предельной бережностью, лелеет, пестует, боготворит. Проживает каждое мгновение отрады как драгоценный дар, удерживает всеми силами, потому что знает, что любое из них неповторимо и может стать последним.

Откуда такая нежность?
Не первые – эти кудри
Разглаживаю, и губы
Знавала – темней твоих.

Откуда такая нежность?
И что с нею делать, отрок
Лукавый, певец захожий,
С ресницами – нет длинней?

Научилась эта душа и другому – тихому смирению, умению покорно принять всё, что приходит извне.

Не думаю, не жалуясь, не спорю,
Не сплю.
Не рвусь ни к солнцу, ни к луне, ни к морю,
Ни к кораблю.

Не чувствую, как в этих стенах жарко,
Как зелено в саду.
Давно желанного ижданного подарка
Не жду.



Но в случае чрезвычайной опасности ангельский лик может перемениться на мрачный лик демона. В экстремальной ситуации человек обнаруживает в себе способность к поступку, к яростному противлению. На краю пропасти он способен поставить на карту всё. Сжавшись в пружину, готов вступить в поединок с кем угодно. Рождается отвага отчаяния, испепеляющий гнев отповеди, обжигающий накал страстей, достигающий до ожесточения.

Вот такая, в высшей степени нежная, красивая и в то же время внутренне сильная человеческая натура заявлена в вокальном цикле «Бессонница». И натура эта обречена на существование в сплошной осаде тревог, в железных тисках опасностей, подавляющих воздействий, среди невероятной непрочности нынешнего мира. Всё время нужно быть настороже, в постоянной готовности к беде. Повсюду и всечасно подстерегает судьба – далёкими вздрагиваниями глухо урчащей дьявольской бездны, коварными уколами из-за угла или всегда неожиданными, беспощадно хлещущими ударами.

Вот откуда изматывающее своим постоянством перевозбуждение, судорожное биение сердца, дрожь души, сжавшейся в комок оголённых нервов. Нестерпимая боль может исторгнуть из груди рыдание, пронзительный крик о пощаде. Но ещё чаще слышна кроткая молитвенная мольба, почти безнадежная и потому бесильно опадающая.

... Утешь, меня, утешь,
Мне кто-то в сердце забивает гвозди!

Остаётся приблизиться к последней черте – вступить в диалог с самой ночью, бросить вызов вселенскому Злу, произнести не заклинание даже, а яростное заклятье Мрака.

Чёрная, как зрачок, как зрачок, сосущая
Свет – люблю тебя, зоркая ночь.

Голосу дай мне воспеть тебя, о праматерь
Песен, в чьей длани узда четырёх ветров.

Клича тебя, славослова тебя, я только
Раковина, где ещё не умолк океан.

Ночь! Я уже нагляделась в зрачки человека!
Испепели меня, чёрное солнце – ночь!

Затерянность в безвыходных лабиринтах и тоннелях бытия без малейшего света надежды,

предельное напряжение, доводимое до грани срыва, полыхающее пламя горящих нервов и кровоточащая рана души – вот в чём была суть трагизма 1980-х. Только какая-то самая малость оберегала от полного отчаяния, поддерживала горение еле теплящейся свечи в этой крошечной тьме.

И что ещё придавало мужества, так это способность взглянуть на происходящее со стороны, отстранившись от своих страданий, апеллируя к высшему, небесному суду. И оттуда приходило полное оправдание: будь спокоен, имярек, этот крестный путь неотвратим и никому не дано более достойно совершить восхождение на Голгофу века.

Такое со мной случилось,
Что гром прогремел зимой,
Что зверь ощутил – жалость
И что заговорил – немой.

Мне солнце горит – в полночь!
Мне в полдень занялась – звезда!
Смыкает надо мной – волны
Прекрасная моя беда.

Пройдя круги ада, человек обретал высшую мудрость.

Мудрость, которая опирается на самое сокровенное, негасимое и святое в душе. Мудрость всепонимания и всепрощения.

Ты проходишь на запад солнца,
Ты увидишь вечерний свет,
Ты проходишь на запад солнца,
И метель замечает след.

Мимо окон моих – бесстрастный –
Ты пройдёшь в снеговой тиши,
Божий праведник мой прекрасный,
Свете тихий моей души!

Итак, в вокальном цикле «Бессонница» была до последнего предела доведена драма души. Герой музыки Елены Гохман предстал здесь на краю бездны отчаяния, в безвыходно-катастрофическом тупике жизни. Невероятное напряжение, нескончаемый нервный спазм трагического мироощущения, психологизм исключительно чуткого реагирования на малейшие колебания «погоды» внутри и извне нашли себя, с одной стороны, в сверхимпульсивной порывистости, подчёркнуто «рваных» ритмических рисунках, окончаниях-опаданиях фраз с неожиданными

модуляционными омрачениями. С другой – в заострённой колокольности (она выступает символом фатальных предзнаменований) и грохочущей аккордике рояля (олицетворяет патетику обрушивающихся на личность подавляющих воздействий).

Понятно, что это была критическая точка существования – бесконечно долго столь трудный час человеческой судьбы продолжаться не мог. И в следующем после «Бессонницы» вокальном цикле «*Благовещенье*» были намечены пути преодоления психологического дискомфорта и мрака жизни. Заметим, что произведение это создано в 1990 году, то есть на грани десятилетий. И следует подчеркнуть, что это была своего рода граница между двумя большими историческими периодами, которые можно обозначить как вторую половину XX века (1960–1980-е годы) и рубеж XXI столетия (с 1990-х).

В согласии с вектором, намеченным в данном цикле, как раз и складывалась магистраль последующей эволюции творчества Елены Гохман. И магистраль эта по своим параметрам смыкалась с тем, что мы в последнее время всё чаще связываем с понятием *Постмодерн*. По-своему симптоматичным был сдвиг жанровых предпочтений от преимущественно камерных опусов к монументальным полотнам и в первую очередь – к композициям ораториального плана. Отчётливо контуры Постмодерна обозначились в балете-оратории «Гойя», а затем в трёх духовных ораториях первой половины 2000-х годов: «*Ave Maria*» с её жанровым обозначением *Библейские фрески*, вокально-симфонические медитации «*Сумерки*» и «И дам ему звезду утреннюю...» с подзаголовком *духовные песнопения*.

Происходившие в это время этико-эстетические изменения выглядели следующим образом: преодоление всего излишне субъективного и акцентированно личностного, отказ от романтической исключительности и экстремальности (и соответственно – от леворадикальных крайностей), переход к более объективному, выверенному, общезначимому восприятию жизненных процессов, тяготение к большей уравновешенности образного строя с избытанием трагизма, дисгармонии, содержащими в себе потенцию жизнеотрицания, вытесняемого позицией отчётливого жизнеутверждения.

Причём речь идёт о жизнеутверждении вне каких-либо утопий: реальное бытие воссоздаётся во всём его противоречивом многообразии, с

присущими ему светом и тенью. Однако, не игнорируя сложностей жизни и её зияющих бездн, так умножившихся на современном этапе, всеми силами утверждается вера в неё.

Ярким примером такого реального, достигаемого в трудных преодолениях, но безусловного оптимизма можно считать ораторию «Сумерки», обращённую к самой жгучей проблеме современности – проблеме сохранения природы и выживания человечества. При всей болевой настроенности музыкальной концепции в целом, вопреки юдоли и скверне земной, утверждается вера в жизнь и поётся хвала мирозданию. Завершающий это произведение всеочищающий катарсис несёт в себе надежду на то, что *homo sapiens* сумеет одуматься и не погубить себя и свой земной дом.

На последнем витке художественной эволюции многое из «левых» устремлений отошло для Елены Гохман в прошлое. Это касается прежде всего этики максимализма со свойственными ему крайностями и претензиями на исключительность. Надо признать, что её творчество рубежа XXI столетия не обнаруживает звуковых изощрений и той «сверхэксклюзивности», которой нередко отмечены поиски сегодняшнего авангарда. Однако думается, что эти поиски отнюдь не являются магистралью искусства последних десятилетий.

Показательной в данном отношении является *Парти́та для двух виолончелей и камерного оркестра*, дающая богатейший материал для осмысления художественной практики Постмодерна. Эта десятичастная композиция, суммирующая «номенклатуру» сюитных жанров разных времён и народов (Прелюдия, Пavana, Скерцо, Пастораль, Гавот, Пассакалья, Тарантелла, Жига, Ариетта, Постлюдия), в высшей степени концентрированно выразила устремление к тому эстетико-стилевому модусу, который лучше всего обозначить понятием *классичность*.

В самом общем плане за этим понятием стоит с особой очевидностью заявившая о себе приверженность композитора духу и принципам музыкальной классики. Однако сразу же необходима оговорка: в опоре на критерии основных пластов классики прошлого выдвигается подлинно современная классика. В содержательном аспекте ей соответствуют мудрая сдержанность и уравновешенность жизненных проявлений, их сбалансированность и то свойство, которое находит себя в формуле *единство многообразия*

и многообразии единства. Исходящие от этой музыки душевная просветлённость, чувство внутреннего покоя и ощущение удовлетворённости сущим подводят к мысли: жизнь, как таковая – несомненно, высшее благо, и следует до-

вериться одному из умов времён Просвещения, который утверждал, что независимо от всех язв и противоречий земного существования мы живём в лучшем из миров.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вишневская Л. А. Вариации на тему «EGCH» // Музыка и время. 2006. № 8. С. 13–14.
2. Григорьева А. В. Камерная вокальная музыка композиторов России // История музыки народов СССР. Т. 7, вып. 2. М., 1997. С. 153–189.
3. Демченко А. И. Итог: мудрая сдержанность и душевный покой // Музыкальная академия. 2012. № 2. С. 71–82.
4. Демченко А. И. У времени в плену. Саратов: Приволжское кн. изд-во, 1991. 79 с.
5. Елене Гохман посвящается. К 70-летию со дня рождения / ред.-сост. А. И. Демченко. Саратов: Саратовская гос. консерватория им. Л.В. Собинова, 2005. 244 с.
6. Кремлёв Ю. А. Прошлое и будущее романтизма. М.: Музыка, 1968. 80 с.
7. Королевская Н. В. Слово и музыка в произведениях саратовских композиторов: в пространствах смысла. Саратов: Саратовская гос. консерватория им. Л.В. Собинова, 2014. 296 с.
8. Христиансен Л. Л. Как советские композиторы слышат музыку стихов Гарсиа Лорки // Музыкальная классика и современность. Вопросы истории и эстетики: сб. науч. тр. Л., 1983. С. 2–24.

REFERENCES

1. Vishnevskaya L. A. Variatsii na temu «EGCH» [Variations on the Theme “EGCH”]. *Muzyka i vremya* [Music and Time]. 2006, No. 8, pp. 13–14.
2. Grigor'yeva A. V. Kamernaya vokal'naya muzyka kompozitorov Rossii [Chamber and Vocal Music by Russian Composers]. *Istoriya muzyki narodov SSSR* [The History of Music of the Peoples of the USSR]. Volume 7, Issue 2. Moscow, 1997, pp. 153–189.
3. Demchenko A. I. Itog: mudraya sderzhannost' i dushevnyy pokoy [The Result: Wise Restraint and Tranquility of the Soul]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2012, No. 2, pp. 71–82.
4. Demchenko A. I. *U vremeni v plenu* [In the Captivity of Time]. Saratov: Privolzhskoe kn. izd-vo, 1991. 79 p.
5. *Elene Gokhman posvyashchaetsya. K 70-letiyu so dnya rozhdeniya* [Dedicated to Elena Gokhman. Towards her 70th Anniversary]. Edited by A. I. Demchenko. Saratov: Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, 2005. 244 p.
6. Kremlev Yu. A. *Proshloe i budushchee romantizma* [The Past and Future of Romanticism]. Moscow: Muzyka, 1968. 80 p.
7. Korolevskaya N. V. *Slovo i muzyka v proizvedeniyakh saratovskikh kompozitorov: v prostranstvakh smysla* [Words and Music in the Works of Composers of Saratov: in the Space of Meaning]. Saratov: Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, 2014. 296 p.
8. Khristiansen L. L. *Kak sovetskie kompozitory slyshat muzyku stikhov Garsia Lorki* [How Soviet Composers Hear the Music of the Poetry of Garcia Lorca]. *Muzykal'naya klassika i sovremennost'. Voprosy istorii i estetiki: sb. nauch. tr.* [The Musical Classics and Moderns. Questions of History and Aesthetics: a Collection of Scholarly Papers]. Leningrad, 1983, pp. 2–24.

Романтизм без берегов (о творчестве Елены Гохман)

Существует устоявшееся представление о том, что искусство XX века начинало свою эволюцию под знаком антиромантизма. Оно негласно распространяется затем на всю последующую траекторию современного художественного творчества. Однако реальная практика подтверждает справедливость мысли, зафиксированной в названии книги Ю. Кремлёва «Прошлое и будущее романтизма». В данной статье на примере ряда произведений саратовского композитора Елены Гохман (1935–2010) делается попытка осмыслить «настоящее» романтизма. Как и у ряда других композиторов, многое в её творчестве отмечено романтическими чертами. Важен взгляд сквозь призму подчеркнуто индивидуализированного, субъективного. Одна из романтических черт – острота и

неожиданность контрастов, тенденция к их перерастанию в прямые антитезы как драматизация фабулы. Ещё одна грань художественных устремлений музыкального искусства с конца 1970-х годов – неоромантизм, что подразумевает прямое сближение с жанровой системой и стилями художественной культуры XIX столетия. У Елены Гохман она предстала как естественное следствие присущих её музыке трепетной эмоциональности и взволнованного лиризма. Неоромантизму свойственно и возрождение вокальной лирики, что получило выражение в череде вокальных циклов композитора.

Ключевые слова: современное композиторское творчество, саратовские композиторы, Елена Владимировна Гохман, романтизм, неоромантизм.

Romanticism without Boundaries (About the Music of Elena Gokhman)

The conventional view is that 20th century art began its evolution under the sign of anti-romanticism. Thereupon it is tacitly proliferated on the entire subsequent trajectory of the contemporary arts. However, the real compositional practice confirms the fairness of the thought expressed in Yu. Kremlyov's book "Proshloye i budushcheye romantizma" ["The Past and Future of Romanticism"]. In this article the attempt is made to comprehend the "present state" of romanticism, on the example of a number of compositions by Saratov-based composer Elena Gokhman (1935–2010). As in the case of a number of other composers, many of her compositions are marked with romantic features. It is important to look through the prism of the markedly individualized and the subjective. One distinct romantic feature is the sharpness and unpredictability of contrasts, the tendency of their growing over into direct antitheses in the guise of the dramatization of the story line. Another frontier of artistic aspirations of the art of music from the late 1970s is Neo-Romanticism, which presumes a direct rapprochement with the genre system and styles of the artistic culture of the 19th century. In Elena Gokhman's case it manifested itself as the natural result of the tremulous emotionality and impassioned lyricism inherent in her music. Neo-Romanticism is also characterized by the revival of vocal lyricism, which received manifestation in a number of the composer's song cycles.

Keywords: contemporary musical oeuvres, Saratov-based composers, Elena Vladimirovna Gokhman, Romanticism, Neo-romanticism.

Демченко Александр Иванович

ORCID: 0000-0003-4544-4791

доктор искусствоведения,
профессор кафедры истории музыки

E-mail: alexdem43@mail.ru

Саратовская государственная
консерватория им. Л. В. Собинова

Саратов, 410012 Российская Федерация

Alexander I. Demchenko

ORCID: 0000-0003-4544-4791

Dr. Sci. (Arts),

Professor at the Music History Department

E-mail: alexdem43@mail.ru

Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya
im. L. V. Sobinova

Saratov State L. V. Sobinov Conservatory
Saratov, 410012 Russian Federation



Н. Ю. ЖОССАН

Уфимский государственный институт искусств
им. Загира Исмагилова

УДК 78.01

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.2.025-034

**ПРЕТВОРЕНИЕ ФОЛЬКЛОРА В РАКУРСЕ ПОСТМОДЕРНИЗМА
(на материале отечественной музыки второй половины XX века)**

Изучение музыки XX века в аспекте её связей с фольклором представляет несомненный интерес. Эта проблема, являющаяся одной из наиболее важных для отечественного музыкознания, получила глубокое освещение в публикациях Г. Головинского, И. Земцовского, Л. Христиансен, Г. Григорьевой, В. Холоповой, Л. Ивановой, А. Петрова и др. Но на сегодняшний день по ряду параметров она всё ещё остаётся недостаточно исследованной, тем более, что сочинения, созданные в конце прошлого и начале нынешнего столетия, обозначили новый уровень отношений «композитор – фольклор» в контексте интерстилевых и межжанровых взаимодействий, свойственных музыке XX века. Синтез различных стилевых тенденций с фольклорными истоками приводит к новому качеству художественного мышления в ракурсе постмодернизма.

Понятие постмодернизм¹, как известно, охватывает структурно сходные явления в мировой общественной жизни и культуре второй половины XX века. Теоретической основой постмодернизма стали концепции постструктурализма и деконструктивизма, разработанные в трудах Р. Барта, Ю. Кристевой, И. Хасана, Ж. Бодрийара, Ф. Джеймсона, Д. Фоккемы и др. В качестве ключевого свойства постмодернизма выступает «постмодернистская чувствительность», представляющая собой специфическую форму мироощущения и соответствующего ему способа теоретической рефлексии. Характерной для философии и культуры постмодернизма, по наблюдению И. Ильина, становится парадигмальная установка на восприятие *мира как хаоса*, «лишённого причинно-следственных связей и ценностных ориентиров, “мира децентрированного”, предстающего сознанию лишь в виде иерархически неупорядоченных фрагментов...» [7, с. 205]. На уровне композиции постмодернистский взгляд на мир выразился в стремлении воссоздать хаос жизни искусственно организо-

ванным хаосом «фрагментированного дискурса», то есть принципиально фрагментарного повествования.

Важнейшими принципами постмодернизма являются тотальная интертекстуальность и специфическая ирония (пастиш). Авангардистской установке на новизну и элитарность постмодернизм противопоставляет свободное манипулирование художественными стилями прошлого и настоящего в ироническом ключе.

Постмодернизм прошёл длительный путь становления, охватывающий период от конца второй мировой войны до начала 1980-х годов, когда был осознан в качестве общеэстетического феномена западной культуры и специфического явления в философии, эстетике, искусстве и критике. Характерные черты постмодернизма прослеживаются в произведениях Д. Бартелма («Вернитесь, доктор Калигари», «Городская жизнь»), Р. Федермана («На Ваше усмотрение»), У. Эко («Имя розы», «Маятник Фуко»), М. Павича («Хазарский словарь», «Стеклянная улитка») и др.

Россия вливается в общемировой процесс постмодернизма благодаря «перестройке», изменившей в стране политическую и социокультурную обстановку. С конца 1980-х и до наших дней постмодернизм активно проявляет себя в российской литературе (Б. Акунин, Вик. Ерофеев, В. Пелевин, Д. Пригов, В. Пьецух, С. Соколов, В. Сорокин), живописи (Д. Гутов, Л. Пурегин, А. Шубина и др.). Отличительной чертой русского постмодернизма, особенно в области литературы и изобразительного искусства, как отмечает Л. Птушко, становится его политизированность², не свойственная западному постмодерну в целом, направленность не столько против эстетических законов и художественной традиции в целом, сколько против советского тоталитаризма, его уродливых рудиментов [11, с. 299]. Как специфическое явление культуры и искусства отечественный постмодернизм осоз-

нается с некоторым опозданием, получая все-стороннюю разработку в исследованиях 1990–2000-х годов: И. Ильина [7], Н. Маньковской [10], М. Липовецкого [9], М. Эпштейна [17] и др.

Следует отметить, что в музыкальном искусстве постмодернизм как направление «в чистом виде» со всеми его признаками, сформированными в философско-филологическом контексте, почти не встречается³, проявление постмодернистских тенденций принято связывать с коллажной полистилистикой рубежа 1960–1970-х годов. Именно полистилистические композиции, по утверждению С. Савенко, «долгое время считались самым адекватным воплощением любимой постмодернистской идеи децентрализованного, хаотичного мира» [13, с. 542]. Суть музыкального постмодернизма заключается в неограниченном плюрализме возможностей, обращении к различным пластам многовековой истории музыки: средневековью, барокко и классицизму, романтизму, фольклору и поп-музыке.

Специфическую особенность ситуации, сложившейся в отечественной музыке 1970-х годов, определяет тот факт, что уже тогда возникают явления, вписывающиеся в эстетическую парадигму постмодернизма. Однако теоретическое осознание и оперирование понятием постмодернизм происходит значительно позже, на рубеже XX–XXI столетий в диссертационных исследованиях Е. Лианской [8], И. Яськевич [18], статьях Г. Григорьевой [4], Л. Птушко [11], С. Савенко [13] и др.

Общим для композиторов этого времени становится поиск индивидуального концептуального решения. В композиторском творчестве определяющим становится культурологический метод (В. Тарнопольский), предполагающий свободное оперирование всем арсеналом технико-стилевой системы музыки.

Специфическое преломление в ракурсе постмодернизма получает и система отношений «композитор и фольклор». В данной парадигме эстетика постмодернизма постулируется композиторским текстом, опирающимся на принцип игры стилями. При этом фольклор в общем контексте может выполнять различные функции: доминирующую, обуславливающую индивидуализированность художественного замысла; паритетную (в качестве одного из равноправных сегментов текста); дополняющую, не определяющую специфику авторской концеп-

ции, но привносящую в неё смысловые нюансы. Безусловно, в реальном художественном пространстве не существует жёстких границ между выше намеченными подходами к фольклорному источнику, но всё же можно говорить о преобладающей тенденции функционирования фольклора в композиторском тексте.

Среди наиболее ранних полистилистических композиций, связанных с претворением фольклора в аспекте постмодернизма, показательными являются вокальный цикл В. Сильвестрова «Тихие песни» на стихи классических поэтов для баритона или сопрано и фортепиано (1974–1977) и опера Р. Щедрина «Мёртвые души» (1976). В одном случае привлекаются подлинные фольклорные вербальные тексты («Мёртвые души»), в другом – стихи Т. Шевченко, созданные в духе народной песни («Тихие песни»).

Вокальный цикл Сильвестрова, состоящий из 24 песен, написан на стихи поэтов XIX века В. Жуковского, Е. Баратынского, А. Пушкина, М. Лермонтова, Ф. Тютчева, С. Есенина, О. Мандельштама, Т. Шевченко, Дж. Китса, П.-Б. Шелли. Стилистическим ориентиром для композитора, как отмечает С. Савенко, становится русский романс XIX столетия, что проступает в песенности вокальной мелодики и голосов фактуры, опоре на мажоро-минорную тонально-ладовую систему [12, с. 77]. Композитор, погружаясь в стилистику русской романсовой лирики, работая по модели, сознательно нивелирует собственный стиль. Однако, по выражению композитора, «это не подражание – это “слабый стиль”, то есть контекстный, живущий не столько своей собственной материей, сколько метафорой, иносказанием, намёком» [там же].

В ремарках «Тихих песен» Сильвестров указывает: «Петь как бы вслушиваясь в себя. Все песни должны петься очень тихо, лёгким, прозрачным и светлым звуком, сдержанно по экспрессии, без психологизма, строго. Цикл желательно исполнять полностью (без перерыва) как одну песню» (цит. по: [12, с. 77]). Элегическое созерцание погружает в мир сублимированной тонкости и хрупкой чистоты. Каждая из «тихий» песен становится одной из граней единой «песни», проникнутой щемлящим чувством прощания с прекрасной иллюзией совершенной красоты. Появление в этом ряду песни на стихи Т. Шевченко «Прощай, світе, прощай, земле...», воссозданной композитором в жанре



украинской народной лирической песни, привносит особую личностно сокровенную интонацию. Именно эта песня в переложении для хора впоследствии будет включена в «Реквием для Ларисы» (1997–1999), посвященный памяти жены композитора Л. Я. Бондаренко, где её приглушённое, почти *arrappell*'ное звучание передаёт чувство глубочайшего трагизма и беспредельной нежности.

«Реквием для Ларисы» – одно из выдающихся произведений современной музыки, появившихся на рубеже столетий. Концепция сочинения строится на мягком взаимодействии различных стилистик⁴. «Реквием» опирается на канонический жанр, что проступает, прежде всего, в присутствии латинского текста (за исключением четвертой части, исполняемой на украинском языке). Однако в развёртывании композиции нет привычной логики. В первых двух частях вербальный ряд формируется на основе текстовой комбинаторики: канонические слова из различных частей реквиема, репрезентирующие «знаки» жанра, возникают без логической связи, как бы спонтанно, подобно воспоминаниям. Только в третьей части «Lacrimosa» приводится полный канонический текст.

В качестве стилистического ориентира «Реквиема» Сильвестрова, как отмечает Г. Григорьева, выступает аналогичный жанровый опус Моцарта: «... первая и две последние части “Requiem aeternam” репризы; тональность *d* проступает постоянно, концентрируясь в лейтмотиве – квинте ре-ля, изъятой из имени “Лариса”; мажор, окрашивающий предфинальный *Agnus dei* у Моцарта, освещает аналогичную часть и у Сильвестрова...» [3, с. 123]. Более непосредственные связи с музыкой Моцарта – лирикой медленных частей его фортепианных сонат – ощутимы в пятой части «*Agnus dei*». В композицию «Реквиема» композитор включает также собственное, ранее написанное сочинение – фортепианную пьесу «Вестник – 1996» (V часть).

Лирическим центром сочинения становится четвертая часть, нарочито не вписывающаяся в общий контекст: звучащая на украинском языке песня на стихи Шевченко «Прощай, світе, прощай, земле...» стилистически контрастирует общей атмосфере «мягкой» хроматики. По мнению Г. Григорьевой, «песенная мелодика, исповедальный тон, ясная строфическая структура воспринимаются как “прояснение смыс-

ла”, как лирическое откровение, высказанное доступными, “земными” средствами...» [там же, с. 124].

Своеобразное, художественно яркое преломление черт постмодернистской эстетики наблюдается в опере «Мёртвые души» Р. Щедрина. Постмодернистские тенденции проступают здесь на различных уровнях: концептуальном, жанровом, драматургическом, языковом. Бинарные оппозиции составляют суть музыкальной концепции оперы, определяя специфику жанрового и драматургического решения. Художественная модель мира, творимая композитором, строится на основе объединения дихотомических понятий: «Вечное – суетное», «Незыблемое – преходящее». Отсюда возникает полидраматургия сочинения с конфликтным сопоставлением «двух опер» – «народной, лирико-эпической» и «классической, с чертами *buffa*», жанровый симбиоз которых и рождает уникальную «метаоперу». Параллельное развёртывание двух музыкально-драматургических пластов базируется на принципе контрастного чередования картин: в первом действии все нечётные номера связаны с «народной» оперой, выполняющей функцию, аналогичную лирическим отступлениям в романе, а чётные – с «классической», раскрывающей событийный ряд. Во втором – обратное соотношение.

Постоянное сопоставление нескольких «текстуальных миров», свойственное постмодернизму, получает воплощение в полистилистическом языке оперы, ориентирами которого являются итальянская опера *buffa*, с одной стороны, и русский фольклор – с другой. Мир «мёртвых душ» – персонажей-масок – представлен в пародийном ключе. Гротеск гоголевских персонажей усиливается собственно музыкальными средствами выразительности, утрирующими такие характерные особенности оперы *buffa*, как скороговорка, виртуозные колоратуры. На первый план выходит «стаккатно-паузирующий способ звукоизвлечения», истоки которого В. Холопова обнаруживает в оперных ансамблях Россини и в технике артикулирования и паузирования, составившей новейший элемент музыкального языка второй половины XX века (Мессиян, Штокхаузен, Пендеревский, Лахенман, Шнебель, Губайдулина и др.) [14, с. 85].

Интонационным источником лирико-эпической «народной оперы» становится русская песенность. Кроме упоминаемой в поэме Гого-

ля песни «Не белы снеги», Щедрин привлекает вербальные тексты протяжной «Ты полынь, полыничка-трава» и плача «Поразтроньтиса, люди добрыя...», которым даёт собственное музыкальное истолкование. Фольклорный жанр, лежащий в основе художественного образа, преломляется через ярко выраженный авторский стиль.

Значительное внимание композитор уделяет фольклорной исполнительской манере, «пыльце» живого интонирования (И. Земцовский). В «Мёртвых душах» наряду с академическими исполнителями привлекаются меццо-сопрано и контральто, поющие в народной манере. Помимо непосредственного звучания фольклорного вокального тембра, в опере средствами современной композиторской техники воссоздаётся особая звуковая атмосфера народно-песенной экмелики, связанная с высотной неопределённостью тонов, звукорядной нетемперированностью. В интерпретации Р. Щедрина мелодии песни «Не белы снеги» этот эффект возникает благодаря секундовым параллелизмам, напряжённым хоровым кластерам и полиритмичности в партиях хора, вызывающим ощущение «шероховатости» интонирования, присущей народной гетерофонии.

Композиторская трактовка вербальных первоисточников – «Не белы снеги», «Ты полынь, полыничка-трава» – строится на синтезе черт песни и плача. Признаки исходного жанра – лирической протяжной песни – ощутимы в словообрывах и внутрислоговых распевах, варианном развёртывании напева. Черты плача обнаруживаются в общем нисходящем контуре мелодической линии, «никнущих» заключительных интонациях, глиссандировании, вызывающем ассоциации с детонированием, характерным для народной манеры причитания, хроматических «сползаниях». Важно отметить, что подобные экспрессивные нисходящие хроматические интонации со сходным семантическим наполнением встречаются и в других сочинениях Щедрина – «Поэтории», оратории «Ленин в сердце народном», «Анне Карениной», Третьем фортепианном концерте, что позволяет воспринимать их в качестве звуко-символов трагического.

Семантическая многослойность музыкального текста оперы во многих своих проявлениях вписывается в эстетическую парадигму постмодернизма, но не исчерпывается ею. Авторское начало раскрывается через ярко индивидуаль-

ный стиль композитора, интегрирующий фольклорные и нефольклорные принципы.

Симфоничность мышления, свойственная композитору, проступает в направленности сквозного драматургического развития, тематических преобразований. Вся линия «народной» оперы выстраивается как одна Песня, то прерываемая, то допеваемая, которая становится своего рода метажанром. Таким образом, фольклорное в опере вырастает до народного, приобретает символическое значение. Песня «Не белы снеги», выполняющая, в сущности, функцию лейт-темы, формирует драматургический стержень «народной оперы»⁵ и оказывается источником тематизма всех лирико-эпических картин.

Композитор опирается на вариантность, составляющую неотъемлемую, специфическую черту фольклорного мышления. Об этом, прежде всего, свидетельствует интонационная родственность всех тем, связанных со сферой народной образности и представляющих собой варианты песни «Не белы снеги». При различных мелодических и ритмических преобразованиях сохраняются в качестве общескрепляющих интонаций заключительный нисходящий трихордовый оборот, а также начальные ходы на кварту и тритон в различных комбинациях восходящего и нисходящего движения и ниспадающие хроматизмы.

Словесный текст песни «Не белы снеги» составляет вербальную основу почти всех номеров «народной оперы». Композитор свободно комбинирует строки из разных строф. Так, во вступлении звучат начальные две строки, а третья из той же строфы – в конце второй картины («Забелелися моего дружка...»). В третьей картине появляется текст из последней строфы («Ты не плачь...»), а в седьмой – этот же текст («Ты не плачь») объединяется с песней «Ты полынь...», обнаруживающей интонационную близость к песне «Не белы снеги». В десятом номере возникает как бы недопетый во второй картине текст из первой строфы «Каменны палаты...», на который накладываются реплики Селифана, также интонационно родственные лейттеме. Первоначальный текст («Не белы снеги...») в четырнадцатой картине возвращается, выстраивая арку к вступлению.

В финале образуется «симультанная реприза», где контрапунктически сочетаются песни «Не белы снеги» и «Ты полынь, полыничка-трава». Возникающая при этом полифония пластов

– музыкально-интонационных и вербальных – формируется совокупностью реплик персонажей из «народной оперы», одновременно собирающихся на сцене, и звучания песни «Не белы снеги», исполняемой малым хором в оркестре. Пространственное разделение партий солистов и хора, устремлённость к сферам тихих звучаний (*pppp*, ремарка *lunga morendo*) воссоздают почти зримое ощущение бескрайней перспективы, бесконечной дороги. Словно повисающий в воздухе обыденный вопрос «А в Казань-то ... не доедет?» наполняется глубоким философским смыслом, вызывая в памяти гоголевское «... Русь, куда ж несешься ты? дай ответ. Не дает ответа...».

Интересно отметить, что у Сильверстова в «Тихих песнях» и «Реквиеме» фольклорно-жанровое получает лирическую интерпретацию, привнося сокровенную интонацию, воспринимаемую как голос автора, в то время как у Щедрина – эпическую, превращаясь в символическое воплощение народного. На близких к Щедрину позициях находится С. Слонимский в опере «Видения Иоанна Грозного». Однако, в отличие от оперы Щедрина, где народное становится олицетворением незыблемых ценностей, духовной опоры, у Слонимского образ народа получает неоднозначное толкование, что обусловлено идейной концепцией и сюжетом «Видений».

Как и в «Мёртвых душах» Щедрина, оппозиция двух миров – Новгородского, символизирующего Добро и Любовь, и Московского, выступающего олицетворением Зла и Насилия, – составляет основу контрастно-многоплановой драматургии сочинения. Художественное пространство оперы Слонимского формируется сочетанием конкретно-исторических и мифологических сюжетных линий. Сюжет разворачивается как череда событий последних лет и дней жизни Иоанна Грозного, всплывающих в памяти умирающего царя, где в фантазмагориях бредового, галлюцинирующего сознания Грозного сплетается реальное и ирреальное, что выявляет в композиции оперы черты постмодернистского фрагментированного дискурса⁶.

Постмодернистские тенденции, характеризующиеся смешением высокого и низкого, обнаруживаются в специфике жанровой структуры. Жанровыми полюсами оперы, обозначенной композитором как «русская трагедия», являются трагедия и фарс, между которыми возника-

ет многослойное пространство, где ощутимы признаки психологической драмы, мистерии, пассионов. Концептуальную связь сочинения Слонимского с эсхатологическим мифом (Апокалипсисом) подчеркивают явные библейские мотивы и аналогии, на что, в частности, указывает Л. Гаврилова, отмечая очевидность интертекстуальных ассоциаций образа Грозного с Антихристом и наличие текстологических совпадений либретто оперы и Апокалипсиса [2, с. 501]. В опере есть и картина Страшного суда – расправа над вольным Новгородом, предваряемая звучанием в оркестре средневековой секвенции *Dies irae* (Видение XI).

Формирование жанрово-образных сфер становится одним из важнейших механизмов воплощения содержания оперы. Идея Вечного: Добра, Любви, Света – раскрывается в опоре на музыкальную традицию русской фольклорной жанровости и стилистики древнерусских церковных песнопений. Композитор обращается к фольклорно-жанровому пласту (свадебная хороводная песня, скоморошьи игрища, плясовые наигрыши) для характеристики мира новгородской вольницы (II, IV, VIII Видения), наполненного ожиданием весеннего обновления. Включение в вербальный ряд либретто духовно-религиозных текстов выявляет присутствие в композиции оперы литургической линии, играющей важнейшую драматургическую роль. Молитва, по словам Л. Гавриловой, представлена в опере «и как жанр (общинное, коллективное песнопение), и как особое внутреннее состояние персонажа, приближенное к монологу» [2, с. 496]. Монолог и молитва, в свою очередь, «обретают художественно-смысловое единство, будучи проницаемы по отношению друг к другу» [там же].

Примечательно, что та же интонационно-стилистическая сфера, объединяющая фольклорное и церковное, обнаруживается и в обрисовке сил, символизирующих Зло, Насилие, Ненависть (Иоанн Грозный, опричники). В результате Московский мир воспринимается как своего рода Зазеркалье⁷ – гротескная деформация мира новгородской вольницы, в котором слияние фольклорного и религиозного становится олицетворением не народа, а фанатизма толпы, всеокрушающей на своём пути, – творящих бесчинства опричников. Бравая воинская песня, радостно звучащая над поверженным Новгородом, чудовищна именно этим своим весельем:

Мы в огне добудем мир,
В коем вечный будет пир!
Пир на вражеской крови,
Господи, благослови!

А после свершённых злодеяний – ещё более чудовишна истовая молитва царя и опричников Богородице⁸, переходящая в жуткую непристойную оргию. Таким образом, происходит жанровая деформация: ритуал превращается в фарс⁹.

Народно-жанровое начало как символ тоталитарной власти выступает в опере А. Шнитке «Жизнь с идиотом». В отличие от опер Щедрина и Слонимского, литературным первоисточником либретто «Жизни с идиотом» является собственно постмодернистское сочинение – одноимённый рассказ Вик. Ерофеева¹⁰, представляющий собой российский политизированный вариант постмодерна – соц-арт. Это острая социальная драма, в центре которой проблема взаимоотношений Человека, Государства и Общества, раскрываемая с явными признаками театра абсурда, проступающими в нарушении логики развития сюжета, отказе от индивидуализированности героев, о чём свидетельствует отсутствие собственных имен у персонажей, обозначенных как Я, Жена, Сторож, Молодой человек. Исключением в этом ряду становятся идиот Вова и французский писатель Марсель Пруст, образы которых приобретают символическое значение: Вова – воплощение тоталитарной власти, Марсель Пруст – символ ушедшей эстетски-рафинированной эпохи.

Если у Щедрина и Слонимского идея двоения получает наглядное воплощение благодаря антитезам: Россия народная – Россия помещицы (чичиковская) в «Мёртвых душах», новгородцы – Иван Грозный и опричники в «Видениях Иоанна Грозного», то в опере Шнитке бинарные оппозиции, характеризующие «постмодернистскую чувствительность», проступают очень «размыто». Присутствие двух условных миров здесь проявляется в завуалированном виде. Первый – как бы высокоинтеллектуальный – олицетворяют фигура Марселя Пруста и профессиональная деятельность главного героя (Я – писатель). Однако доминирующая роль принадлежит низшему, бытовому слою, проникнутому насилием, садизмом, грубой эротикой и воссоздающему атмосферу всеобщей злобы и раздражённости.

Гиперболизированная постмодернистская ирония (пастиш) в опере приводит к пародийно-

му осмыслению традиций, доведённому до абсурда. Тиран Вова – деформированный романтический образ двойника, перерождающийся в воплощение фрейдовского «Оно», в котором концентрируется всё самое тёмное, иррациональное и жестокое. Взаимоотношения Я, Жены и Вовы предстают как утрированно гротескный вариант любовного треугольника обезличенных персонажей в духе *commedia dell'arte*.

«Игра» композитора с разностильным материалом создаёт двойственные ощущения: абстрагированности от внешнего мира и, вместе с тем, некоторой конкретизации его. С одной стороны, апелляция к творческому наследию И. С. Баха, М. Мусоргского, Л. Бетховена, А. Берга, Д. Шостаковича позволяет Шнитке создать вневременное пространство, благодаря чему утверждается универсальность дихотомии «личность – государство», приобретающей внеисторический характер. В то же время цитирование революционных песен «Смело, товарищи, в ногу». «Варшавянка», «Интернационал» вызывает конкретные ассоциации с реальностью XX века, становящегося в данном контексте одним из «соучастников» мирового театра абсурда. Сам Шнитке отмечал, что для идентификации эпохи в опере, помимо «реальной музыки, которая интенсивно поётся, должна быть как бы фонограмма советской жизни – уличного шума, квартирных ссор» [1, с. 186]. Таким образом, звучащие революционные песни, аллюзии на бодрые массовые и пионерские песни воспринимаются сегментами этой «фонограммы» и, кроме того, становятся репрезентантами советской тоталитарной действительности.

Безусловно, фольклорно-жанровый элемент не является определяющим в концепции сочинения Шнитке. Однако обращение композитора к русской народной песне «Во поле берёза стояла» во многом проясняет авторский замысел. Антиязы художник и народ, личность и общество в трактовке Шнитке восходят к романтической традиции, преломляемой в гротескно-абсурдистском ключе. Искажённая мелодия песни звучит в финале оперы из уст главного героя (Я), сошедшего с ума и оказавшегося в лечебнице, вызывая ассоциации не столько с финалом Четвёртой симфонии Чайковского, а, в первую очередь, с известными словами композитора из письма к Н. Ф. фон Мекк: «Если ты в самом себе не находишь мотивов для радости, смотри



на других людей. *Ступай в народ* [курсив мой. – Н. Ж.]» [15, с. 80]. В контексте музыки симфонии, проникнутой внутренней конфликтностью, композиторский комментарий к финалу: «Веселись чужим весельем. Жить все-таки можно» воспринимается неоднозначно, в нём явно присутствует нота горечи, говорящая о чувстве глубокого одиночества.

Состояние одиночества в опере Шнитке гиперболизировано до полного отчуждения героя от внешнего мира. Драма абсурда, где картины реальной жизни приобретают вид бредовой патологии, постулирует идею трагической бес-

смысленности человеческого существования, что подчёркивается отсутствием «этического противовеса». Нельзя не согласиться с А. Демченко в том, что «дисгармония – это, пожалуй, главный диагноз, который композитор поставил своему времени» [5, с. 170].

Таким образом, включение элементов фольклорного языка в остро современный контекст, в сложную систему полистилистических взаимодействий привело к появлению многомерных, а иногда парадоксальных художественных образов и раскрыло новые грани взаимоотношений профессионального искусства и фольклора.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Термин *постмодернизм* впервые возникает в работе Р. Панвица «Кризис европейской культуры» (1914). В 1934 году литературовед Ф. де Онис применяет его для обозначения реакции на модернизм («Антологии испанской и латиноамериканской поэзии»).

² Л. Птушко указывает, что «первые приметы антитоталитарного нигилизма в виде “молекул псевдожизни” (А. Генис), элементов квазикультуры появились уже в 20–30-е годы, развенчивая мнимую гармонию советского “рая”, обнажая его нравственные перевёртыши, идейное оборотничество в творчестве М. Булгакова, Е. Шварца, Д. Хармса, Д. Шостаковича» [11, с. 299].

³ Почти единственным «официально» признанным композитором-постмодернистом считается Л. Десятников. Синтез различных стилевых тенденций с фольклорными истоками обнаруживается в таких его сочинениях, как «Пинежское сказание о дуэли и смерти Пушкина», «Русские сезоны» (об этом см.: [6, с. 110–111]).

⁴ Присутствие в постмодернистском пространстве теологического, сакрального компонента составляет, по словам Е. Лианской, специфическую черту «именно отечественного постмодерна» [8, с. 10], той его ветви, которую автор определяет как «медитативное направление» (В. Сильвестров, А. Кнайфель, В. Мартынов).

⁵ Последовательность номеров образует следующий ряд: вступление, окончание 2-й картины, № 3 – «Дорога», № 5 – «Шибень», № 7 – «Песни», № 10 – «Кучер Селифан», № 12 – «Плач солдатки», № 14 – «Запев», № 19 – Финал.

⁶ Трёхактная композиция оперы состоит из четырнадцати «Видений», обрамлённых тройным эпилогом. Первые два эпилога выполняют функцию

Пролога («Завещание Иоанна» и «Убийство сына»), за ними следует «цепь видений», замыкаемая третьим эпилогом («Нисхождение Иоанна в геенну огненную, восхождение убиенных праведников в рай»).

⁷ Двоемирие, как художественный приём, позволяющий воссоздать Антимир – иную реальность, генетически связан с древнерусским искусством, о чём пишет Д. Лихачёв в исследовании, посвящённом смеховой культуре Древней Руси (Лихачёв Д. С. Смех как мировоззрение // Лихачёв Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. Л., 1984. С. 7–71). В искусстве XX века этот приём органично вписывается в эстетику постмодернизма, корреспондируя с идеями зеркала и зеркального отражения, Зазеркалья в различных смысловых модификациях: отражение как образ ирреального мира, диалог с Иным (временем, культурой, художественными текстами); «кривое зеркало» как искажённая реальность и др. Подобным образом актуализируется тема двойничества (В. Набоков – Гумберт Гумберт и его двойник-соперник Клэр Куильти в «Лолите»; Голядкин и ночной призрак в «Зловещем изгибе» и др.).

⁸ Композитор обращается к тексту стихир Иоанна IV на праздник Владимирской иконы Богоматери.

⁹ Метаморфоза ритуала в фарс обнаруживается в Первом видении, где благодаря совмещению сюжетно-событийного и литургического пластов возникает параллельная драматургия (термин В. Холоповой), образуемая сочетанием двух планов – чтения Митрополита о казни Иисуса и издевательства опричников над князем Репниным. После каждого убийства и Иоанн, и Малюта истово крестятся.

¹⁰ Либретто оперы создано самим писателем.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беседы с Альфредом Шнитке / сост., автор вступ. ст. А. В. Ивашкин. М.: Культура, 1994. 304 с.
2. Гаврилова Л. В. Супердрама Сергея Слонимского // Вольные мысли. К юбилею С. Слонимского / ред.-сост. Т. А. Зайцева, Р. Н. Слонимская. СПб.: Композитор, 2003. С. 489–508.
3. Григорьева Г. В. «Сквозняк истории»: музыкальное произведение в интерпретации И. А. Барсовой // Актуальные проблемы современного музыкознания: композиторское творчество, исполнительство, образование: сб. науч. ст. / ред.-сост. Е. Р. Скурко. – Уфа, 2008. С. 119–125.
4. Григорьева Г. В. Новые эстетические тенденции музыки второй половины XX века. Стили. Жанровые направления // Теория современной композиции: учеб. пособие / отв. ред. В. С. Ценова. М., 2007. С. 23–39.
5. Демченко А. И. Альфред Шнитке. Контексты и концепты. М.: Композитор, 2009. 296 с.
6. Жоссан Н. Ю. Особенности претворения фольклорных жанров в русской хоровой музыке второй половины XX – начала XXI века // Проблемы музыкальной науки. 2012. № 2 (11). С. 108–111.
7. Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996. 253 с.
8. Лианская Е. Я. Отечественная музыка в ракурсе постмодернизма: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2003. 25 с.
9. Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики. Екатеринбург: Изд-во УГПУ, 1997. 317 с.
10. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000. 348 с.
11. Птушко Л. А. На пути к постмодерну (метаморфозы комического в творчестве Шостаковича) // Искусство XX века. Парадоксы смеховой культуры: сб. ст. / сост. Б. С. Гецелев, Т. Б. Сиднева. Нижний Новгород, 2001. С. 293–305.
12. Савенко С. И. Рукотворный космос Валентина Сильвестрова // Музыка из бывшего СССР: сб. ст. / ред.-сост. В. С. Ценова. М.: Композитор, 1994. Вып. 1. С. 77–85.
13. Савенко С. И. В ракурсе постмодерна // История отечественной музыки второй половины XX века: учебник / отв. ред. Т. Н. Левая. СПб.: Композитор, 2005. С. 541–554.
14. Холопова В. Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. М.: Композитор, 2000. 310 с.
15. Чайковский П. И. Избранные письма / сост. и коммент. Н. Н. Синьковской. М: Музыка, 2002. 455 с.
16. Черкашина М. Р. «Мёртвые души» – в партитуре и на оперной сцене // Музыка России. М., 1980. Вып. 3. С. 69–114.
17. Эпштейн М. Н. Постмодернизм в русской литературе: учеб. пособие. М.: Высшая школа, 2005. 495 с.
18. Яськевич И. Г. Новая российская опера в контексте постмодернизма: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2009. 25 с.

REFERENCES

1. *Besedy s Al'fredom Shnitke* [Conversations with Alfred Schnittke]. Compilation and Introductory Article by A. V. Ivashkin. Moscow: Kul'tura, 1994. 304p.
2. Gavrilova L. V. Superdrama Sergeya Slonimskogo [The Super-Drama of Sergey Slonimsky]. *Vol'nyie myisli: K yubileyu S. Slonimskogo* [Unrestricted Ideas: Towards the Anniversary of Sergei Slonimsky]. Ed. by T. A. Zaytseva, R. N. Slonimskaya. St. Petersburg: Kompozitor, 2003, pp. 489–508.
3. Grigor'yeva G. V. «Skvoznyak istorii»: muzykal'noe proizvedenie v interpretatsii I. A. Barsovoy ["The Draught of History": A Musical Composition in the Interpretation of I. A. Barsova]. *Aktual'nye problemy sovremennogo muzykoznanija: kompozitorskoe tvorchestvo, ispolnitel'stvo, obrazovanie: sb. nauch. st.* [Relevant Issues of Contemporary Musicology: Composers' Musical Oeuvres, Performance, Education: Collection of Scholarly Articles]. Edited by E. R. Skurko. Ufa, 2008, pp. 119–125.
4. Grigor'yeva G. V. *Novye esteticheskie tendentsii muzyki vtoroy poloviny XX veka. Stili. Zhanrovye napravleniya* [New Aesthetic Tendencies of Music in the Second Half of the 20th Century. Styles. Tendencies of Genre]. *Teoriya sovremennoy kompozitsii: ucheb. posobie* [The Theory of Contemporary Composition: Textbook]. Edited by V. S. Tsenova. Moscow: Muzyka, 2007, pp. 23–39.
5. Demchenko A. I. *Al'fred Shnitke. Konteksty i kontsepty* [Alfred Schnittke. Contexts and Concepts]. Moscow: Kompozitor, 2009. 296 p.
6. Zhossan N. Yu. *Osobennosti pretvoreniya fol'klornykh zhanrov v russkoy khorovoy muzyke vtoroy poloviny XX – nachala XXI veka* [The Specific Features of Incorporation of Folk Musical Genres in Russian Choral Music of the Second Half of the 20th and



the Early 21st Century]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2012. № 2 (11), pp. 108–111.

7. Il'yin I. P. *Poststrukturalizm. Dekonstruktivizm. Postmodernizm* [Post-Structuralism. Deconstructivism. Postmodernism]. Moscow: Intrada, 1996. 253 p.

8. Lianskaya E. Ya. *Otechestvennaya muzyka v rakurse postmodernizma: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Russian Music in the Perspective of Postmodernism: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Nizhny Novgorod, 2003. 25 p.

9. Lipovetskiy M. N. *Russkiy postmodernizm: ocherki istoricheskoy poetiki* [Russian Postmodernism: Essays on the Historical Poetics]. Ekaterinburg: Ural state pedagogical university, 1997. 317 p.

10. Man'kovskaya N. B. *Estetika postmodernizma* [The Aesthetics of Postmodernism]. St. Petersburg: Aleteyya, 2000. 348 p.

11. Ptushko L. A. Na puti k postmodernu (metamorfozy komicheskogo v tvorchestve Shostakovicha) [On the Path towards the Postmodern (Metamorphoses of the Comical in the Music of Shostakovich)]. *Iskusstvo XX veka. Paradoksy smekhovoy kul'tury: sb. st.* [20th Century Art: Paradoxes of the Culture of Laughter: Collection of Articles]. Edited by B. S. Getselev, T. B. Sidneva. Nizhny Novgorod, 200, pp. 293–305.

12. Savenko S. I. Rukotvornyy kosmos Valentina Sil'vestrova [The Man-Made Cosmos of Valentin Silvestrov]. *Muzyka iz byvshego SSSR: sb. st.* [Music from the Former USSR: Collection of Articles]. Issue 1. Edited by V. S. Tsenova. Moscow: Kompozitor, 1994, pp. 77–85.

13. Savenko S. I. V rakurse postmoderna [In the Perspective of the Postmodern]. *Istoriya otechestvennoy muzyki vtoroy poloviny XX veka: uchebnik* [History of Russian Music of the Second Half of the 20th Century. Textbook]. Edited by T. N. Levaya. St. Petersburg: Kompozitor, 2005, pp. 541–554.

14. Kholopova V. N. *Put' po tsentru. Kompozitor Rodion Shchedrin* [The Path Along the Center. Composer Rodion Schedrin]. Moscow: Kompozitor, 2000. 310 p.

15. Chaykovskiy P. I. *Poln. sobre soch.: Literaturnyye proizvedeniya i perepiska* [Tchaikovsky, P.I. Complete Works: Literary Works and Correspondence]. Vol. 7. Edited by E.D. Gershovsky, I. G. Sokolinskaya. Moscow: Muzgiz, 1962. 644 p.

16. Cherkashina M. R. «Myortvye dushi» – v partiture i na opernoy stsene [“Dead Souls” in the Musical Score and on the Opera Stage] *Muzyka Rossii* [The Music of Russia]. Issue 3. Moscow: Sovetsky kompozitor, 1980, pp. 69–114.

17. Epshteyn M. N. *Postmodernizm v russkoy literature: ucheb. posobie* [Postmodernism in Russian Literature: Textbook]. Moscow: Vysshaya shkola, 2005. 495 p.

18. Yas'kevich I. G. *Novaya rossiyskaya opera v kontekste postmodernizma: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The New Russian Opera in the Context of Postmodernism: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Novosibirsk, 2009. 25 p.

Претворение фольклора в ракурсе постмодернизма (на материале отечественной музыки второй половины XX века)

Статья посвящена анализу отношений «композитор и фольклор» в ракурсе постмодернизма как новой тенденции в отечественной музыке второй половины XX века, ещё недостаточно изученной музыковедением. Автор рассматривает сочинения В. Сильвестрова («Тихие песни», «Реквием для Ларисы»), Р. Щедрина («Мёртвые души»), С. Слонимского («Видения Иоанна Грозного»), А. Шнитке («Жизнь с идиотом») с позиций претворения постмодернистских тенденций. Их действие выявляется на различных уровнях: концептуальном, жанровом, драматургическом, языковом. Детерминируется роль бинарных оппозиций, обуславливающих жанровое, драматургическое и стилевое решение опер. В «Мёртвых душах» Щедрина акцент делается на полидраматургии сочинения: конфликтном сопоставлении «двух опер» – народной, лирико-эпической и классической, с чертами buffa. Особое внимание уделяется полистилистике, где главными компонентами становятся русский фольклор и итальянская опера buffa. В «Видениях Иоанна Грозного» Слонимского подчёркивается многослойность жанровой структуры, синтезирующей черты трагедии, фарса, психологической драмы, мистерии, пассионов. Специфика оперы «Жизнь с идиотом» Шнитке раскрывается через преломление социальной драмы в гротесково-абсурдистском аспекте, пародийное осмысление романтической традиции. Определяются смысловые функции фольклора в композиторском тексте: лирическая – голос автора (В. Сильверстов), эпическая – символическое воплощение народного (Р. Щедрин, С. Слонимский), гротесковая – олицетворение тоталитарной власти (А. Шнитке).

Ключевые слова: постмодернизм, соц-арт, полистилистика, фольклор, В. Сильвестров, Р. Щедрин, С. Слонимский, А. Шнитке, опера, жанр, музыкальная драматургия.

Realization of Folklore in the Perspective of Postmodernism (on the Material of Russian Music of the Second Half of the 20th Century)

The article is devoted to analysis of the relationship between “the composer and folklore” in the perspective of Postmodernism as a new tendency of Russian music of the second half of the 20th century, hitherto not sufficiently studied in musicology. The author examines musical compositions by Valentin Silvestrov (“Quiet Songs” and “Requiem for Larisa”), Rodion Shchedrin (“Dead Souls”), Sergei Slonimsky (“The Visions of Ivan the Terrible”) and Alfred Schnittke (“Life with the Idiot”) from the positions of implementation into them of Postmodernist tendencies. Their action is revealed on various levels: the genre-related, the dramaturgical and the lingual. The role of the binary opposition conditioning the genre-related, dramaturgical and stylistic solution for the operas is determined. In Shchedrin’s “Dead Souls” the emphasis is placed on the composition’s poly-dramaturgy: the conflicting juxtaposition of “two different operas” – the folk, lyrical-epic, and the classical with features of opera buffa. Special attention is given to the poly-stylistic aspect of the work, the main components of which are Russian folk music and Italian opera buffa. In Slonimsky’s opera “The Visions of Ivan the Terrible” accentuation is made on the multifold strata of the genre structure, which synthesizes together features of tragedy, farce, psychological drama, mystery and the Passions. The specificity of Schnittke’s opera “Life with the Idiot” is disclosed through a reinterpretation of social drama in a grotesque absurdist aspect, presenting a parody-type interpretation of the Romantic opera tradition. Definition is provided for the semantic functions of the function of folk music in the composer’s music: the lyrical function is present in the composer’s voice (Silvestrov), the epic function – in the symbolic manifestation of the folk element (Shchedrin and Slonimsky) and the grotesque element – in the personification of totalitarian government (Schnittke).

Keywords: Postmodernism, social art, polystylistics, folklore. Valentin Silvestrov, Rodion Shchedrin, Sergei Slonimsky, Alfred Schnittke, opera, genre, musical dramaturgy.

Жоссан Наталья Юрьевна

ORCID: 0000-0001-9123-9639

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры теории музыки

E-mail: zhossan_nu@mail.ru

Уфимский государственный институт искусств

им. Загира Исмагилова

Уфа, 450008 Российская Федерация

Natalia Yu. Zhossan

ORCID: 0000-0001-9123-9639

PhD (Arts),

Associate Professor at the Music Theory Department

E-mail: zhossan_nu@mail.ru

Ufimskiy gosudarstvennyy institut iskusstv

im. Zagira Ismagilova

Ufa State Institute

of Arts named after Zagir Ismagilov

Ufa, 450008 Russian Federation



С. В. КОСЫРЕВА

Петрозаводская государственная консерватория
им. А. К. Глазунова

УДК 781.7

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.2.035-044

ПРИЧИТАНИЯ ВЕПСОВ: ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА

Причитания являются древнейшим, наименее изученным жанром устной ритуальной поэзии, представляют собой особую художественную форму, реализующуюся в различных обрядах перехода. Традиция причитывания сложилась не у всех народов прибалтийско-финской группы. Кроме вепсов причитания известны карелам, ижоре, эстонцам-сету и води. В вепском фольклоре жанр причитаний считается одним из наиболее архаичных¹.

Многочисленны свидетельства о развитой традиции причитывания у вепсов в недавнем прошлом: «Обязательным считалось исполнение причитания на похоронах родителей, особенно полагалось плакать дочери на похоронах матери. На свадьбе невеста должна была причитывать сама, о чём свидетельствуют данные полевых записей» [6, с. 6]. Вепскую музыкально-фольклорную традицию можно охарактеризовать как тип с высокой плачевой культурой, что органично в контексте культуры Русского Севера.

Существовали различные виды причитаний: *обрядовые* (свадебные, похоронные плачи, рекрутские²) и *внеобрядовые* или «причитания по случаю» (например, «прощание с родным домом», «по родной стороне» и др.) [4, с. 191]. «Термин “причитание, плач” в вепском языке звучит как *voik*, исполнять плач – *voikta* или *voikta änel (äniiu)* “плакать, причитывать” или “плакать голосом”», – отмечают составители сборника причитаний [19, с. 12]. Этимология глагола *voikta*, по мнению исследователей, имеет ономастический характер. Глагол сравнивают «с вепс. *voivotada*, фин. *voivottaa* – “охать” и возможной параллелью с эстонским *uigutada*, *uikajada* со значением “петь плача, исполнять свадебную песню”...» [6, с. 14].

Причитания являлись неотъемлемой частью обрядов семейного цикла, сопровождали их основные этапы. Во время свадьбы пла-

чи начинали звучать сразу после рукобитья; в предсвадебный период – при посещении могилы умершего родителя; накануне свадьбы – при посещении бани, ритуальном расчесывании волос, обряде «красования», расставании с «белой волюшкой». Плачи звучали и в день свадьбы, когда причитывали по разному поводу (начиная с прибытия жениха). Согласно К. Салве, «сирота-невеста с причитанием уходила из избы искать своих умерших родителей (родителя) и во втором причитании, возвращаясь в избу, сообщала, что она не нашла их ... Невеста причитывала также, прося благословения родителей» [16, с. 258].

В канве *погребально-поминального обряда* причитания, звучавшие в течение всего времени нахождения покойного в доме, были главным жанром, интегрирующим вербальный и звуковой коды ритуала. Причитания являлись основным способом *обрядовой коммуникации*, поскольку народное сознание наделяло их важным свойством: они хорошо слышны миру мёртвых³.

Необходимо отметить, что научный интерес к прибалтийско-финским причитаниям как особому жанру народно-поэтического творчества возник лишь в XX веке. До настоящего времени крупных публикаций вепских причитаний не существовало. Отдельные поэтические тексты были представлены в различных сборниках фрагментарно. Наиболее ранние записи вепских причитаний сделаны финскими исследователями: Э. Н. Сетеля, Ю. Х. Кала, А. О. Вайсанен, Л. Кеттунен, П. Сиро, А. Совиярви, Р. Пелтола, Ю. А. Перттола.

Э. Н. Сетеля и Ю. Х. Кала ещё в конце XIX века (в 1888–1889 годы) записали тексты 12 причитаний у северных и средних вепсов. Эти тексты вошли в сборник диалектных текстов «Näytteitä äänis-ja keskivepsän murteista». А. О. Вайсанен зафиксировал в «Vepsäläinen

laulukokoelma» более десяти текстов причитаний у южных и средних вепсов (1916). Самая ранняя аудиозапись свадебного плача сделана Л. Кеттуненом в 1918 году в южновепсской д. Радогощь. Л. Кеттунен и П. Сиро опубликовали в сборнике образцов речи «Näytteitä vepsän murteista» текст одного причитания, записанного в южновепсской д. Радогощь (1934). А. Совиярви и Р. Пелтола зафиксировали на территории вепского Прионежья во время Великой Отечественной войны четыре текста причитаний. Ю. А. Перттола в 1949 году собрал в рукописи «Piirteitä äänisvepsäläisten avioliiton solmimistavoista» материал по свадебной обрядности, включающий 12 текстов причитаний. Р. П. Лонин фиксировал причитания у северных и средних вепсов (в верховье р. Ояти) с 1956 по 1964 год. Его книга «Minun rahvhan fol'klor» включает 8 текстов (см.: [4]).

Изучение вепских причитаний российскими учёными началось со второй половины XX века и связано в основном с лингвистическими и этнографическими исследованиями. Среди учёных выделим: Н. И. Богданова, О. Ю. Жукову [4; 5; 6; 19], М. И. Зайцеву [19], В. П. Кузнецову [10]⁴, М. И. Муллонен, М. М. Хямяляйнен. Уникальные материалы хранятся в фонограммархиве Института языка, литературы и истории Карельского научного центра РАН.

Вепскую причеть с точки зрения её музыкальной специфики изучали Е. Е. Васильева [2; 3], В. А. Лапин [13], И. Б. Семакова [11; 12; 17; 18], С. В. Косырева [19] и другие. Так, И. Б. Семакова изучала музыкальные особенности, в частности, ритмический строй причитаний средних и северных вепсов, отмечая типологическое сходство их ритмической стороны [11, с. 33], а также сравнивала вепскую и русскую причетные традиции на уровне музыкального синтаксиса [17]. Аудиозаписи причитаний, зафиксированных исследователем, хранятся сегодня в Фольклорном архиве Института традиционной музыки Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова.

Большой вклад в соби́рание и изучение вепских причитаний в 70–80 годы XX века внесли эстонские исследователи: К. Салве [16], М. Йоалайд [8], И. Рюйтел [14; 15], М. Реммель [15] и другие. Собранные учёными материалы хранятся в фольклорном архиве Литературного музея Эстонии (Тарту) и архивах Таллина.

В 2012 году опубликован сборник “Käte-ške käbedaks kägoihudeks” («Обернись-ка милой кушечкой») – первое крупное издание, включающее 83 вепских причитания – самая полноцветная на сегодняшний день публикация вепских причитаний (см.: [19]). Автором статьи транскрибированы все образцы, исполненные напевом (всего 25 причитаний). Важно отметить, что в данном издании впервые в отечественной науке при нотации образцов применён метод аналитической графики, основанный на теории Е. В. Гиппиуса об определяющей роли структурных закономерностей поэтического текста в музыкальной композиции фольклорного произведения импровизационно-повествовательного склада. Кроме того, аналитическая нотация «позволяет дать в нотной графике наглядное пространственное представление об архитектонике формы музыкально-фольклорных произведений благодаря соблюдению при расположении нотного текста принципа масштабного-временного соответствия разделов»⁵.

Однако в целом работы, посвящённые различным аспектам музыкального языка вепской причети, немногочисленны. Вероятно, это связано не только с недоступностью и малочисленностью материалов, но и со сложностями, возникающими уже на стадии расшифровки музыкально-поэтических текстов причитаний. По мнению И. И. Земцовского, «причень должна изучаться как жанр особого рода. Она представляет собой немusикально обусловленную импровизацию с большой степенью ненотируемой, непредсказуемой исполнительской свободы... Её клише – это клише процессов...», и далее: «причень – “не-песня”, и её исполнительские воплощения – не варианты. Реальная причеть всегда одновременно и “произведение”, и “процесс” (и то, и другое имеет открытую форму)» [7, с. 156]. Учёный призывает к необходимости скрупулёзнейшего вникания в акустическую и интонационную «плоть» причети [там же, с. 160]. Задача данной статьи заключается в том, чтобы, с одной стороны, охарактеризовать феномен вепской причети (с позиций этномусикологии явление малоизученное), с другой – актуализировать проблему изучения музыкального языка, в частности звуковысотного строя, тембра и артикуляции, влияющих на процесс интонирования с помощью применения современных исследовательских технологий и данных музыкальной акустики.

Выделим три локальные традиции причитания у вепсов, совпадающие с диалектными группами: *северновепсская* (Прионежский р-н Республики Карелия); *средневепсская* (Подпорожский, Лодейнопольский и Тихвинский р-ны Ленинградской обл. – западные говоры; Бабаевский и Вытегорский р-ны Вологодской обл. – восточные говоры); *южновепсская* (Бокситогорский р-н Ленинградской обл.). По наблюдениям исследователей, к концу XX века лучше всего причитания сохранились у южных и средних вепсов [8, с. 17]. У северных вепсов традиция почти утонула.

Причитания диалектных групп характеризуются различием на уровне поэтических текстов. О. Ю. Жукова отмечает, что «причитания южных вепсов несколько схожи со средневепскими по стилистическим приёмам, иногда в них встречаются те же традиционные языковые формулы. Различия же объясняются диалектными особенностями, расхождение в системе метафорических замен терминов родства» [4, с. 194]. К. Салве наблюдает сходство восточных (южных) и оятских (средних) вепсов, образующих единую традицию, и отмечает наибольшие различия последних с северными вепсами. Эти различия, вероятно могут объясняться значительным удалением северных вепсов от основных вепских районов и соответственно более тесным контактом первых с русскими жителями края⁶. Вместе с тем И. Рюйтел, говоря о проблемах взаимосвязи музыкальной структуры вепских и северорусских причитаний, отмечает наряду со сходными, и отличительные черты: «Основной отличительной чертой вепских причитаний можно считать их более свободный метrorитмический строй, тесно связанный с текстом, со структурой вепского языка, а также следующее за нижним опорным звуком понижение на последних слогах строки, произносимых говорком» [14, с. 132–133].

В поэтических текстах причитаний северных вепсов «почти не встречается аллитерация, нет тех метафорических замен и иносказательности, которая свойственна причитаниям средних вепсов» [4, с. 193]. Вместе с тем в поэтическом языке северовепских причитаний сохраняется лексический строй северно-русской причети: «вопленицы-вепсянки употребляют вепские слова, выражения, изменяют грамматические формы русских слов, ударения» [12, с. 22]. Необходимо отметить, что в 1970-е годы причита-

ния у северных вепсов фиксировались только на русском языке⁷, в то время как у средних вепсов похоронные плачи бытуют до сегодняшнего дня в основном на вепском языке. Свадебные причитания невесты и её родственников звучали на вепском языке, а причеть плакальщиц *voikatai* могла звучать и по-русски [19, с. 15]. Несмотря на это, по наблюдениям И. Б. Семаковой, «музыкальный язык традиционной культуры вепсов сохраняет информацию об истинной этнической принадлежности населения вне зависимости от его этнического самосознания и языка общения» [17, с. 86].

Одной из характерных особенностей музыкально-поэтической композиции причитаний вепсов является «построение их в форме обращений». При похоронном обряде причитывающая постоянно обращается к умершему человеку или умершим родственникам; в свадебном плаче невеста обращается к родителям, другим родственникам, крестной матери, подругам, соседям, а мать – к своей дочери-невесте. Согласно традиции, адресаты-женщины также должны были выступать с ответными причитаниями [16, с. 259]. По наблюдению В. П. Кузнецовой, «... тексты причитаний состоят из обращений к участникам обряда с просьбой выполнить то или иное действие. Причитание является как бы стержнем обряда, оно регулирует последовательность событий, определяет, что и как должен делать тот или иной персонаж» [10, с. 151]. При этом, благодаря устоявшимся в плачах обращениям сохранились некоторые особенности языка: «(*kalliž*) *kandjaihude-m* “моя (дорогая) меня выносившая, носившая” (обращение к матери), (*kalliž*) *kazvatajaiže-m* “мой (дорогой) меня вырастивший, растивший” (обращение к отцу), (*libed*) *linduiže-m* “моя (милая) пташечка” (обращение к детям, сыну, дочери, внуку, невесте и др.), (*sokol*) *sorzeiže-m* “моя (милая) уточка” (букв. “сокол-уточка” (обращение к дочери, сыну и др.), (*vouged*) *peiveihude-m* “мое (белое) солнышко” (обращение дочери к отцу, реже к матери), (*polni*) *polnikeiže-m* “моя (полная) половиночка” (обращение к мужу); *viikoihude-m* “мой братец”, *čičoihude-m* “моя сестрица”, *tatoihude-m* “мой отец”, *mamoihude-m* “моя матушка”» [19, с. 17].

Пожалуй, самой важной ситуацией, связанной с причитыванием (также общей для всех локальных традиций), является момент, когда невеста отпускала «белую волюшку» “*vouktan*

voudaizen” [16, с. 258]. «Белая волюшка» – это душа девушки, и отпусkanie «белой волюшки» означает отпусkanie символа девичества, ухода из отчего дома, означает, что связь невесты со своим родом оборвалась [там же, с. 260]. «Белая волюшка» – сложный полисемантический образ. В северно-русской причетной традиции аналогом является «воля-красота». Согласно Т. А. Бернштам, «красота» – «живой образ», символизирует древние представления славян, в основе которых лежат «верования о множественности “душ” (в древнем смысле слова anima), сосуществующих вместе или сменяющих друг друга в определённые жизненные циклы...»; «является душою девушки, которую она утрачивает, выходя замуж» [1, с. 56–57]. «Расставание с “красотой” – один из актов многосоставного и многослойного, протяжённого во времени прощания невесты со всем, что происходило с ней и окружало её в девической жизни» [1, с. 47]⁸.

Материальным символом «белой волюшки» в вепском свадебном обряде была шелковая лента, вплетённая в волосы невесты. Согласно описаниям обряда, «белая волюшка» как правило передавалась незамужней сестре или подруге. Имеются также сведения о привязывании ленты к дереву, которое растёт во дворе отчего дома. Причитания показывают возможности для передачи «белой волюшки»: отец, мать, брат, сестра, отчий дом, черёмуха во дворе, подруги, солнце. Однако невеста находит у всех недостатки в качестве хранителей «белой волюшки», и в результате наиболее достойным хранителем оказывается названная последней сестра или подруга. «Белую волюшку» можно определить центральным объектом причитывания (пример № 1). Этот мотив пронизывает весь цикл причитаний [16, с. 260].

Пример № 1

Minun vouged da voudeine-se om kesken krasuižetmatoi, kesken likuižetmatoi
(прощание с вольной волюшкой)⁹

Необходимо отметить, что представленный выше пример является единственным известным образцом, репрезентирующим двухголосное исполнение. До недавнего времени считалось, что у вепсов нет коллективных плачей¹⁰.

Причитания вепсов репрезентируют свободную, импровизационную форму текста и напева: слово, напев и плач составляют весьма тесно взаимосвязанное целое (связь слова и напева проявляются гораздо сильнее, чем в рунических песнях) [13, с. 185]. По мнению И. И. Земцовского, «связь текста с напевом в жанре причети имеет особый характер: она необыкновенно тесная, вплоть до того, что от речевого интонирования зависят лад, ритм, звуковысотность, тембр и темп, но – при этом на “один напев”, то есть на одну причетную музыкальную “формулу”, точнее на один тип музыкально-ритмической организации причетного слова, плача импровизирует множество разных поэтических текстов» [7, с. 158].

Музыкально-поэтическая форма вепской причеты в целом определяется: тирадным строением поэтического текста, развитой системой поэтического параллелизма, аллитераций и ассонансов, системой табуирования терминов родства [19, с. 16–17]. Такого типа тираду, как *вепская причетная мелострофа*, Е. Е. Васильева выделяет в особый ранг, «как определённый тип интонирования и форму, настолько активно живущую в традиционном музыкальном сознании, что при некоторых условиях она реализуется в песнях различных жанров» [3, с. 172]. Аллитерация в причитаниях вепсов, чаще всего связывающая два слова, в основном, сильная, то есть, как правило, совпадают начальный согласный звук и следующий за ним гласный¹¹. В поэтическом стихе, не обладающем постоянным количеством слогов (варьирование по слогу весьма значительно), слова подбираются по принципу увеличения в заключительных лексемах количества слогов и, таким образом, конечная часть строки заполняется более длинным словом. Для начальных сегментов стиха характерны более короткие слова¹².

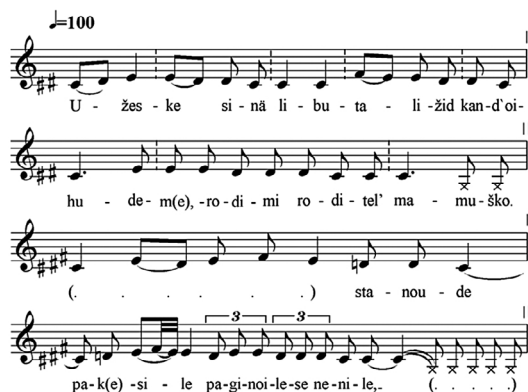
Мелодике вепской причеты в целом присуще нисходящее направление¹³, небольшой звуковой объём (в амбитусе квинты/кварты), преобладание ступенчатого движения, отсутствие больших скачков. Внутрислоговая распевность отсутствует. Заключительные сегменты мелодических построений, как правило, аугментированы, наблюдается также спуск на неопределённый звук (говорком). Вепской причеты свойственна речитативная манера исполнения¹⁴ (пример № 2).

Пример № 2

*I sanu-ske, i nevo,
kalliž kandjoihudem*

(дочь плачет по матери; покойник в доме)¹⁵

♩=100



U - žes - ke si - nã li - bu - ta - li - žid kan - d'oi -
hu - de - m(e), - ro - di - mi ro - di - tel' ma - mu - ško.
(.) sta - nou - de
pa - k(e) - si - le pa - gi - noi - le - se ne - ni - le, (.)

Начальные сегменты мелодических построений в процессе интонирования характеризуются техникой ритмического укорочения ударного слога. Это явление с позиций физиологии вепского плача выявила И. Б. Семакова, наблюдая над природой певческого дыхания в связи с эмоциональным состоянием плачеи: «В музыкально интонируемых причитаниях вепсов на родном языке очень часто ударные слоги в словах, располагающиеся, как правило, в начале музыкально-интонационных ячеек напева, укорачиваются по времени звучания относительно своего структурно-типологического музыкально-ритмического норматива» [18] (пример № 3).

Пример № 3 *Minun vouged voudeine sirotski*
(невеста причитывает о своей волюшке)¹⁶

♩=150



Po - ru - či - ba i za - lo - ži - ba ku mi - nun
vouk - tan da vou - dei - žen - se,
i kra - sni - jan da jo kra - so - tei - žen - se,
i tu - u - kei - tas - se i - lü - kei - tas jo mi - nun
ro - di - mi - jad ro - di - te - l'ad - ne
i ver - ha - ze da jo ag - ja - ha - se
i ve - ko - ve - čni - ja - le da up - lo - š(he), -
i ku - tak mi - nã jo e - laš kan - den i o - pen - daš - kan - de - moi,

Согласно О. Ю. Жуковой, «несомненна генетическая связь свадебных и похоронных причитаний. Нередко они исполняются на один напев и используют общую систему традиционных языковых формул» [6, с. 15]. Для большинства вепских похоронных причитаний характерно постепенное повышение тесситуры (до полутора тонов). Причиной этого явления очевидно является интенсивность интонирования, связанная с повышенной эмоциональностью (пример № 4).

Пример № 4 *Užeške i minä probuin pagištoitta
i lodeižoitta ičiin' da sizaruden-se*
(плач по сестре перед выносом из дома)¹⁷

♩=170

U - že - ške i jo mi - nä pro - buin pa - giš - toit - ta
i lo - dei - žoit - ta jo i - čiin' da si - za - ru - den - se,
i - če - toi či - žoi - hu - dem,
sta - no - vi - de - ške mi - nun - ke pak - sui - le
pa - gi - nei - ži - le - ni
i las - kvi - le lo - dui - ži - le mi - nun - ke(i)
jal'g - mei - ne ne - ce i čo - ma ker - dei - ne,
I se - tei či - žoi - hu - dem jo, ku - tak si - nä
du - meid' ne - cen du - mei - žen - se.

Индивидуальной эмоцией плачеи обусловлена *нестабильность вокального строя* в причитаниях вепсов¹⁸. Существенными компонентами здесь являются близость к речевому интонированию и собственно плач (рыдания) – физиологическая, эмоционально обусловленная реакция. Поэтому звуковая ткань причета наполнена не только «звуковыми плато» (стабильными высотами), но даже в большей степени – «переходами-скольжениями» (см. примеры № 3, 4). В связи с этим такой способ высотной сегментации (то есть выделения дискретных событий в непрерывном звуковом потоке), как выделение сегментов, соответствующих ступеням звукоряда, в вепской интонационной культуре становится недостаточным при изучении жанра причитаний.

Необходимо отметить, что впервые опыт нотации и исследования вепских причитаний с позиций музыкальной акустики предпринят

эстонскими учёными И. Рюйтел и М. Реммель [15]. Учёные, используя доступный для своего времени инструментарий, выявляют, в частности, методы для нотаций мелодий с преобладанием высотных скольжений (привлекая эвристический подход).

Сегодня живая традиция вепской причети стремительно угасает, а метод слухового анализа фонограмм не позволяет адекватно воссоздать фольклорное явление как феномен традиционной культуры, объект научного исследования. Поэтому при изучении музыкальной культуры вепсов, в частности, анализе звуковысотных структур, вокальных строев в причитаниях (которые не отражает существующая система нотной графики), необходимо применять современные компьютерные технологии.

Подобный опыт сегодня существует. Новосибирский этномузыковед Н. М. Кондратьева, чьи исследования сибирской музыки с применением современных компьютерных технологий опираются на универсально-грамматический метод В. В. Мазепуса, выявила следующее: «...в вокальных традициях Северной Азии ступени звукоряда не являются оптимальными по информативности базовыми элементами высотных систем. В различных интонационных культурах Сибири ... регулярно воспроизводимыми минимальными сегментами оказались вовсе не звуки определённой высоты, соответствующие общепринятому музыкально-теоретическому представлению, а высотные контуры, то есть звуки, меняющиеся по высоте. Именно эти контуры, реализуясь на ступенях звукоряда, формируют базис релевантных минимальных единиц музыкальной ткани, обладающий удивительными выразительными возможностями и создающий неповторимый интонационный облик каждой этнической культуры» [9, с. 117].

Исследование вокального строя в причитаниях вепсов, таким образом, актуализируется через выявление *интонационных моделей* (или инвариантов), релевантных тому или иному локальному стилю причетной традиции вепсов. Параллельно с этим, высотная сегментация в избранном ключе, включающая статистический анализ распределения высот звука, позволяет выявить звуковысотные ряды конкретных исполнителей и специфический лад, принятый в данной культуре. Наиболее эффективной для исследования звуковысотных закономерностей интонационных культур, из доступных на



сегодняшний день является программа *Speech Analyzer*.

Первоначальные наблюдения показывают, что в вепсской причетной традиции существуют интонационные модели (высотные контуры) двух классов: *стабилизированных* и *скользящих*. Каждый из них включает несколь-

ко типов и подтипов. Нами замечено, что конкретная реализация последних зависит в том числе и от фонетических условий. Дальнейшее исследование этих структур, анализ их тембра, а также статистическая картина позволят дополнить представление о феномене вепсской причеты.

PRИМЕЧАНИЯ

¹ «Вепсы – один из древнейших народов Севера Европы. Первое упоминание о вепсах и чуди, с которыми связывают происхождение вепсского народа, в исторических источниках относят к середине VI в. Уже в первой половине I тысячелетия племена вепсов и чуди населяли Межозерье (пространство между тремя крупнейшими северными озёрами – Ладожским, Онежским и Белым). <...> В наше время территория традиционного расселения вепсов занимает узкую полосу вдоль Онежского озера и центральную часть Межозерья». См.: Строгальщикова З. И. Вепсы. Петрозаводск: Периодика, 2008.

² Записи рекрутских причитаний немногочисленны [6, с. 6].

³ О функции причитания как особого коммуникативного языка в похоронном обряде см.: [8, с. 17–24].

⁴ См., в частности, о вепско-русских параллелях на материале свадебной обрядности: Кузнецова В. П. О семантике карельских, вепсских и северно-русских свадебных причитаний // *Обряды и верования народов Карелии*. Петрозаводск. 1992. С. 109–126; Кузнецова В. П. Вепско-русские параллели (на материале свадебной обрядности) // *Вепсы: история, культура и межэтнические контакты*. Петрозаводск: ПетрГУ, 1999. С. 126–147; Кузнецова В. П. Свадебный обряд // *Прибалтийско-финские народы России*. М.: Наука, 2003. С. 412–418.

⁵ См.: *Народное музыкальное творчество: Хрестоматия* / отв. ред. О. А. Пашина. 2-е изд. СПб.: Композитор, 2008. С. 14.

⁶ Основные проблемы сравнительного изучения русской причеты и причеты народов, издавна живущих с ними в соседстве, прежде всего финно-угорских сформулировал К. В. Чистов. См.: Чистов К. В. Причитания у славянских и финно-угорских народов // *Симпозиум-79 по прибалтийско-финской филологии*. Петрозаводск, 1979. С. 13–20.

⁷ В. Лапин, исследуя феномен русской песни у вепсов, отмечает, что лирические песни, бытующие у северных вепсов, «остальным вепсам почти не известны» [13, с. 207].

⁸ Согласно Т. А. Бернштам, «... этот переход мыслится как резкое, внезапное изменение, смерть ста-

рого и рождение нового “Я”, – воли, независимости, права распоряжаться своей судьбой в жизни и смерти. Следы древнеславянских анимистических верований в существование “возрастных душ” видятся нам в образах (птица, растение) и предметных воплощениях девичьей “красоты/красы/воли”, расставание с которой подобно смерти» [1, с. 65].

⁹ См.: [19, с. 70–75]. 26. Первый голос: Мишакова А. М., г. р. 1911. Дер. Ладва (Ladv) Подпорожского р-на Ленинградской обл. Второй голос: Стафеева И. С., г. р. 1912, дер. Ладва (Ladv). Запись М. И. Муллонен, 1961 г. Транскрипция С. В. Косыревой.

¹⁰ В то же время данная образец нельзя однозначно отнести к *групповой* причете.

¹¹ Например, «*čoma čogaine*» (красивый уголочек) [19, с. 263–264].

¹² Подробнее о композиции и ритмическом строении поэтических текстов северно-вепсской причеты см.: [12, с. 22].

¹³ Присущее напевам древнейших песен многих народов нисходящее направление характерно также для карело-финских рун и русских северных былин [13, с. 188–190].

¹⁴ О речитативной природе плача см.: [7, с. 147, 153].

¹⁵ См.: [19, с. 135–138]. 55. Сидорова М. Г., г. р. 1907. С. Ошта (Ošt) Вытегорского р-на, Вологодской обл. Запись А. А. Митрофановой, 1962 г. Ф/архив ИЯЛИ КарНЦ РАН: № 206/1. Транскрипция С. В. Косыревой.

¹⁶ См.: [19, с. 88–91]. 31. Герасимова О. П., г. р. 1912. Дер. Ладва (Ladv) Подпорожского р-на Ленинградской обл. Запись В. П. Кузнецовой, И. И. Муллонен, И. Ю. Винокуровой, Н. Лукиной, 1989 г. Ф/архив ИЯЛИ КарНЦ РАН: № 3197/7. Транскрипция С. В. Косыревой.

¹⁷ См.: [19, с. 139–142]. 57. Максимова Е. С., г. р. 1937. Дер. Озёра (Järved) Подпорожского р-на, Ленинградской обл. Запись О. Ю. Жуковой, 2003 г. (личный архив). Транскрипция С. В. Косыревой.

¹⁸ Под вокальным строем понимается система, отражающая высотные характеристики звуков в процессе интонирования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бернштам Т. А. Обряд «расставания с красотой» (К семантике некоторых элементов культуры в восточнославянском свадебном обряде) // Памятники культуры народов Европы и европейской части СССР. Л., 1982. С. 47–58.
2. Васильева Е. Е. Вепсская мелострофа в междужанровых отношениях причетной традиции // Симпозиум-79 по прибалтийско-финской филологии. Петрозаводск, 1979. С. 131–133.
3. Васильева Е. Е. Вепсская причетная мелострофа в междужанровых и межэтнических отношениях // Современное финно-угроведение. Л. 1990. С. 170–177.
4. Жукова О. Ю. История собирания вепских причитаний // Историко-культурное наследие вепсов и роль музея в жизни местного сообщества. Петрозаводск, 2008. С. 191–195.
5. Жукова О. Ю. Языковые особенности вепских обрядовых причитаний: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Петрозаводск, 2009. 21 с.
6. Жукова О. Ю. Вепские обрядовые причитания: от поэтики жанра к поэтике слова. Петрозаводск, 2015. 156 с.
7. Земцовский И. И. Славяно-финно-угорский причетный мелос: теоретические аспекты проблемы // Из мира устных традиций (Заметки впрок). СПб., 2006. С. 147–160.
8. Йоалайд М. Похоронные причитания вепсов – способ общения с потусторонним миром // Из истории Санкт-Петербургской губернии. Новое в гуманитарных исследованиях. СПб., 1997. С. 17–24.
9. Кондратьева Н. М. Критерии определения ступеней звукоряда при реализации скользящих высотных сегментов в вокальных традициях Северной Азии // Традиционные музыкальные культуры на рубеже столетий: проблемы, методы, перспективы исследования: материалы междунар. науч. конф. М., 2008. С. 117–123.
10. Кузнецова В. П. Причитания в северно-русском свадебном обряде. Петрозаводск: КарНЦ РАН, 1993. 180 с.
11. Курагина И. Б. О некоторых особенностях ритмического строя причитаний средних и северных вепсов // Финно-угорский музыкальный фольклор: проблемы синкретизма (тез. докл.). Таллин, 1982. С. 32–33.
12. Курагина И. Б. Причетная традиция северных вепсов // Местные традиции материальной и духовной культуры народов Карелии: тез. докл. Петрозаводск. 1981. С. 22–23.
13. Лапин В. Русская песня у вепсов (К вопросу о генезисе народного музыкального мышления) // Музыкальное наследие финно-угорских народов. Таллин, 1977. С. 183–216.
14. Рюйтел И. К проблеме взаимосвязи музыкальной структуры вепских и северно-русских причитаний // Симпозиум-79 по прибалтийско-финской филологии. Петрозаводск, 1979. С. 131–133.
15. Рюйтел И., Реммель М. Опыт нотации и исследования вепских причитаний // Финно-угорский фольклор и взаимосвязи с соседними культурами. Таллин, 1980. С. 169–195.
16. Салве К. О функциях, поэтике и способах исполнения средневепских свадебных причитаний // Музыка в свадебном обряде финно-угров и соседних народов. Таллин, 1986. С. 253–271.
17. Семакова И. Б. К проблеме музыкального языка традиционной культуры вепсов // Фольклор и современная духовная культура финно-угров. Саранск, 1993. С. 85–89.
18. Семакова И. Б. О слогах, стоящих под слогарным ударением в музыкально интонируемых причитаниях вепсов. Рукопись хранится в личном архиве автора.
19. Käte-ške kãbedaks kãgoihudeks «Обернись-ка милой кукушечкой»: Вепские причитания / сост. Н. Г. Зайцева, О. Ю. Жукова; нотации С. В. Косыревой. Петрозаводск, 2012. 228 с.

REFERENCES

1. Bernshtam T. A. Obryad «rasstavaniya s krasotoy» (K semantike nekotorykh elementov kul'tury v vostochnoslavjanskom svadebnom obryade) [The Ceremony of "Parting with Beauty" (Concerning the Semantics of Certain Elements of Culture in Eastern Slavic Wedding Ceremonies)]. *Pamyatniki kul'tury narodov Evropy i evropejskoy chasti SSSR* [Monuments of Culture of the Peoples of Europe and the European Part of the USSR]. Leningrad, 1982, pp. 47–58.
2. Vasil'eva E. E. Vepsskaya melostrofa v mezhduzhanovykh otnosheniyakh prichetnoy traditsii [The Veps Melo-strophe in Inter-Genre Relations of the Tradition of Incantations]. *Simpozium-79 po pribaltiysko-finskoy filologii* [Symposium-1979 on Baltic-Finnish Philology]. Petrozavodsk, 1979, pp. 131–133.
3. Vasil'eva E. E. Vepsskaya prichetnaya melostrofa v mezhduzhanovykh i mezhetnicheskikh otnosheniyakh [The Melo-strophe of Incantations of the

Veps People in Inter-Genre and Interethnic Relations]. *Sovremennoe finno-ugrovedenie* [Modern Ugro-Finnic Studies]. Leningrad, 1990, pp. 170–177.

4. Zhukova O. Yu. Istoriya sobiraniya vepsskikh prichitaniy [The History of Compilations of Incantations of the Veps People]. *Istoriko-kul'turnoe nasledie vepsov i rol' muzeya v zhizni mestnogo soobshchestva* [The Historical and Cultural Heritage of the Veps People and the Role of the Museum in the Life of the Local Community]. Petrozavodsk, 2008, pp. 191–195.

5. Zhukova O. Yu. *Yazykovye osobennosti vepsskikh obryadovykh prichitaniy: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk.* [Lingual Features of the Veps Ceremonial Incantations: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Philology]. Petrozavodsk, 2009. 21 p.

6. Zhukova O. Yu. *Vepsskie obryadovye prichitaniya: ot poetiki zhanra k poetike slova* [Veps Ceremonial Incantations: from the Poetics of Genre to the Poetics of the Word]. Petrozavodsk, 2015. 156 p.

7. Zemtsovsky I. I. Slavyano-finno-ugorskiy prichetnyy melos: teoreticheskie aspekty problemy [The Melos of the Slavic and Ugro-Finnic Incantations: the Theoretical Aspects of an Issue]. *Iz mira ustnykh traditsiy (Zametki vpruk)*. [From the World of Oral Traditions (Notes for the Future)]. St. Petersburg, 2006, pp. 147–160.

8. Yoalayd M. Pokhoronnye prichitaniya vepsov – sposob obshcheniya s potustoronnim mirom [Funereal Incantations of the Veps People – a Means of Communication with the Other World]. *Iz istorii Sankt-Peterburgskoy gubernii. Novoe v gumanitarnykh issledovaniyakh* [From the History of St. Petersburg's Province. New Developments in Humanitarian Researches]. St. Petersburg, 1997, pp. 17–24.

9. Kondrat'eva N. M. Kriterii opredeleniya stupeney zvukoryada pri realizatsii skol'zyashchikh vysotnykh segmentov v vokal'nykh traditsiyakh Severnoy Azii [Criteria of Definition of Steps of a Tone Set upon Realization of Gliding Pitch Segments in the Vocal Traditions of Northern Asia]. *Traditsionnye muzykal'nye kul'tury na rubezhe stoletiy: problemy, metody, perspektivy issledovaniya: materialy mezhdunar. nauch. konf.* [Traditional Musical Cultures at the Turn of the Centuries: Issues, Methods, Prospects of Research: Materials of the International Musicological Conference]. Moscow, 2008, pp. 117–123.

10. Kuznetsova V. P. *Prichitaniya v severno-russkom svadebnom obryade* [Incantations in Northern Russian Wedding Ceremonies]. Petrozavodsk: KarNC RAN, 1993. 180 p.

11. Kuragina I. B. O nekotorykh osobennostyakh ritmicheskogo stroya prichitaniy srednikh i severnykh vepsov [About Some Features of the Rhythmic Structure of the Incantations of the Middle and Northern Veps People]. *Finno-ugorskiy muzykal'nyy fol'klor: problemy sinkretizma (tez. dokl.)* [Ugro-Finnic Musical Folklore:

Issues of Syncretism (Theses of Reports)]. Tallinn, 1982, pp. 32–33.

12. Kuragina I. B. Prichetnaya traditsiya severnykh vepsov [The Lamentation Tradition of the Northern Veps]. *Mestnye traditsii material'noy i dukhovnoy kul'tury narodov Karelii: tez. dokl.* [Local Traditions of the Material and Spiritual Culture of the Peoples of Karelia: Theses of Reports]. Petrozavodsk. 1981, pp. 22–23.

13. Lapin V. Russkaya pesnya u vepsov (K voprosu o genezise narodnogo muzykal'nogo myshleniya) [The Russian Song among the Veps Peoples (Concerning the Question of Genesis of National Musical Thinking)]. *Muzykal'noe nasledie finno-ugorskikh narodov* [The Musical Heritage of the Ugro-Finnic Peoples]. Tallin, 1977, pp. 183–216.

14. Ryuytel I. K probleme vzaimosvyazi muzykal'noy struktury vepsskikh i severno-russkikh prichitaniy [Concerning the Issue of the Interrelation of Musical Structure of the Veps and North Russian Incantations]. *Simposium-79 po pribaltiysko-finskoj filologii* [Symposium-1979 on Baltic-Finnish Philology]. Petrozavodsk, 1979, pp. 131–133.

15. Ryuytel I., Rimmel' M. Opyt notatsii i issledovaniya vepsskikh prichitaniy [An Attempt of Notation and Research of Incantations of the Veps People]. *Finno-ugorskiy fol'klor i vzaimosvyazi s sosednimi kul'turami* [Ugro-Finnic Folk Music and Interrelations with Neighboring Cultures]. Tallin, 1980. pp. 169–195.

16. Salve K. O funktsiyakh, poetike i sposobakh ispolneniya srednevepsskikh svadebnykh prichitaniy [About the Functions, Poetics and Means of Performance of the Wedding Incantations of the Middle Veps]. *Muzyka v svadebnom obryade finno-ugrov i sosednikh narodov* [Music in the Wedding Ceremony of the Ugro-Finnic and Neighboring Peoples]. Tallinn, 1986, pp. 253–271.

17. Semakova I. B. K probleme muzykal'nogo yazyka traditsionnoy kul'tury vepsov [Concerning the Issue of the Musical Language of the Traditional Culture of the Veps People]. *Fol'klor i sovremennaya dukhovnaya kul'tura finno-ugrov* [The Folklore and Modern Spiritual Culture of Ugro-Finnic Peoples]. Saransk, 1993, pp. 85–89.

18. Semakova I. B. *O slogakh, stoyashchikh pod slovarnym udareniem v muzykal'no intoniruemykh prichitaniyakh vepsov* [About the Syllables Accented in the Dictionary in the Musically Intoned Incantations of the Veps Peoples]. The manuscript is preserved in the author's personal archive.

19. *Käte-ške käbedaks kägoihudeks "Obernis'-ka miloj kukushechkoy": Vepskie prichitaniya* ["Turn Into a Lovely Cuckoo": Incantations of the Veps People]. Compiled by N. G. Zaytseva, O. Yu. Zhukova; notated by S. V. Kosyreva. Petrozavodsk, 2012. 228 p.

Причитания вепсов: проблемы изучения музыкального языка

Статья посвящена исследованию вепских причитаний – древнейшего, наименее изученного на сегодняшний день жанра устного творчества народов Северной Европы. Существовали различные виды причитаний: *обрядовые* (свадебные, похоронные, рекрутские плачи) и *внеобрядовые* (причитания «по случаю»). В статье даётся представление о наиболее ранних записях вепских причитаний и в целом об истории изучения вепской причеты с точки зрения её музыкальной специфики в России и за рубежом. Выявляя специфику данного музыкально-поэтического жанра вепского этноса, автор рассматривает вопросы изучения музыкального языка, в частности, вокального строя. Для большинства вепских похоронных причитаний характерно постепенное повышение тесситуры, причиной чего очевидно является интенсивность интонирования, связанная с повышенной эмоциональностью. Это в свою очередь обуславливает нестабильность вокального строя, слагающегося из стабильных и мобильных сегментов звуковой ткани. При исследовании музыкальной культуры вепсов, в частности, анализе звуковысотных структур, вокальных строев в причитаниях (которые не отражает существующая система нотной графики), были применены современные исследовательские методы этномusicологии с использованием компьютерных технологий (с программным обеспечением, позволяющим выполнить детальный анализ временной структуры любого музыкального сигнала).

Ключевые слова: культура Русского Севера, прибалтийско-финский фольклор, вепские причитания, обрядовая коммуникация, вокальный строй причитаний.

The Incantations of the Veps People: Issues of Learning a Musical Language

The article is devoted to research of incantations of the Veps people – an ancient genre of oral ritual poetry of the peoples of Northern Europe, one that is the least studied at the present day. There have been various kind of incantations in existence: the *ritual* (pertaining to weddings, funerals and recruits) and *non-ritual* (“ad hoc” incantations). The article gives an idea of the earliest notated incantations of the Veps peoples and, in general, of the history of research of Veps incantations from the point of view of their musical specificity in Russia and in other countries. While revealing the specificity of this musical and poetical genre of the Veps ethnicity, the author examines issues of researching the language of music, in particular, the vocal technique. Most of the Veps’ funereal incantations are characterized by their gradual rise of tessitura, which is obviously caused by the intensity of intonating, connected with a heightened emotionality. This, in its turn, stipulates the *instability of the vocal technique*, assembled from stable and mobile segments of the sound fabric. The research of the Veps musical culture, in particular, the analysis of the pitch structures and the vocal techniques in the incantations (which cannot be expressed by our established system of musical notation), have been carried out with the aid of contemporary research methods of ethnomusicology with the application of computer technologies (with provision of programs making it possible to carry out a detailed analysis of the temporal structure of any type of musical signal).

Keywords: the culture of the Russian North, Baltic-Finnic folk music, incantations of the Veps people, ritual communication, the vocal technique of incantations.

Косырева Светлана Витальевна

ORCID: 0000-0002-4818-1643

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры истории музыки

E-mail: svetlana.kosyreva@glazunovcons.ru

Петрозаводская государственная

консерватории имени А. К. Глазунова

Петрозаводск, 185031 Российская Федерация

Svetlana V. Kosyreva

ORCID: 0000-0002-4818-1643

PhD (Arts),

Associate Professor at the Music History Department

E-mail: svetlana.kosyreva@glazunovcons.ru

Petrozavodskaya gosudarstvennaya konservatoriya

im. A. K. Glazunova

Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory

Petrozavodsk, 185031 Russian Federation





О. Ю. КИЙОВСКИ

Саратовская государственная консерватория
им. Л. В. Собинова



УДК: 786.6

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.2.045-049

ТАБУЛАТУРА АДАМА ИЛЕБОРГА (1448): НЕСОВЕРШЕНСТВО НОТНОЙ ЗАПИСИ ИЛИ ЗАРОЖДЕНИЕ *STYLUS PHANTASTICUS*?

Табулатура Адама Илеборга из Штендаля датируется 1448 годом и является одним из старейших образцов органного искусства. Францисканский монах Адам Илеборг жил в немецком городе Штендале в XV веке. Был он переписчиком нот и возможно даже композитором табулатуры (сборника). Рукопись была обнаружена в 30-х годах прошлого века в Филадельфии. На титульном листе манускрипта можно прочитать «*Incipiunt praeludia diversarum notarum secundum modernum / modum subtiliter et diligenter collecta cum mensuris di / versis hic infra annexis per fratrem Adam Ileborgh anno / domini 1448 tempore sui rectoriatus in Stendall*» [5, с. 3].

Табулатура содержит пять преамбул и три обработки вокального первоисточника «*Froweal myn hoffen an dir lyed*», обозначенные как *Mensurae*. Две преамбулы (№ 2 и 4), а также первая из *Mensurae* были изданы Микаэлем Радулеску в сборнике «*Organum Antiquum. Früheste Orgelmusic*» (Doblinger, 1980) и являются доступными для изучения и исполнения.

Табулатура Адама Илеборга существенно отличается от более ранних из сохранившихся до наших дней образцов органной музыки: «*Robertsbridge Codex*» (ок. 1330), «*Codex Faenza*» (конец XIV – начало XV вв.), сборник Лудольфа Уилкина из Уинсема (1430/31).

Верхний голос во всех композициях нотирован в мензуральной нотации на восьмилинейном нотоносце. Иногда встречается использование семи- или девятилинейной системы. Три преамбулы двухголосны, и нижний голос нотирован в мензуральной нотации. Две из них имеют указание *manualiter*, а третья – *manual seu pedale* [5, с. 3], что однозначно указывает на мануальное исполнение, либо, как это указано в последнем случае, возможно использование педали.

В двух трёхголосных преамбулах и первой обработке «*Froweal myn hoffen an dir lyed*» два нижних голоса обозначены буквами без указа-

ния на октавное положение и какой-либо ритмической организации. Микаэль Радулеску совершенно справедливо полагает, что буквенное обозначение звуков указывает на использование педали. Это означает, что исполнение нижних двух голосов должно осуществляться в педали, а не левой рукой на мануале. На этот факт указывает и обозначение «*manualiter*» для двух из трёх двухголосных преамбул [5, с. 3].

Такое разделение музыкального материала на мануальную и педальную партии вполне оправдано глобальными изменениями, происшедшими в органостроении 30–40-х годов XV столетия, которые позволили значительно облегчить исполнителю игру на органе и раскрыть тембровый потенциал инструмента.

Благодаря изобретению нового типа виндлады (*Sperrventillade*) становится возможным разделение *Blockwerk'a* на две части. Это *Principal* (первый ряд труб или несколько рядов) и *Hintersatz*, или большая микстура (все остальные ряды труб, стоящих за *Principal*). Вместе с *Principal* могла использоваться *Octave 4'* [4, с. 18]. Затем происходит разделение и большой микстуры *Hintersatz*, от которой отсоединяются самые высокие голоса, образующие звуковую «корону» или высокую микстуру. Позднее она получает название *Zimbel*.

Изобретённая уже в XIV веке система абстрактов и коромысел (*Wellenbrett*) позволяла сделать объёмы мануалов значительно уже, что способствует уменьшению мензуры клавиш и существенно облегчает игру на органе.

В XV столетии широкое распространение получает педаль, упоминаемая впервые в 1318 году [4, с. 60]. Возникшая в результате стремления к расширению звукового объёма (клавиши ещё очень широкие), изначально она представляет собой продолжение основного мануала. В конце XIV века всё чаще встречаются педальные клавиатуры с самостоятельными регистрами.

Использование педали в двух преамбулах и «Froweal myn hoffen an dir lyed» вполне оправданно, поскольку способствовало облегчению для органиста исполнения партии верхнего голоса. В преамбулах – это ритмически абсолютно свободная, рапсодийно-импровизационная мелодическая линия. Кроме того, необходимо заметить, что партия верхнего голоса охватывает довольно большой диапазон и является весьма виртуозной для инструмента XV столетия. Ничего подобного не встречается в других более ранних источниках органно-клавирного искусства, сохранившихся до наших дней. Не случайно Адам Илеборг использует обозначение *secundum modernum modum*, что указывает на принцип композиции «в современном стиле» (пример № 1).

Пример № 1 Praeambulum super *d a f e t g*
из Табулатуры Адама Илеборга

Свидетельствует ли данное обозначение о совершенно новом ощущении свободы и импровизационности музыкального искусства, получившем позднее обозначение как *stylus phantasticus*, либо это просто отражение несовершенства нотной записи того времени?

Если внимательно проанализировать остальные композиции из «Табулатуры Адама Илеборга», то становится понятным, что о несовершенстве нотной записи говорить не приходится, поскольку очевидно, что изложение определённой ритмической структуры посредством конкретных обозначений было вполне возможным. Но возникает вопрос: насколько требовалось композитору точно фиксировать в преамбулах ритмическую структуру или его задачей было оставить определённый звуковысотный набро-

сок, предоставив исполнителю свободу самому определять его ритмическую организацию?

Для того, чтобы прояснить этот вопрос, необходимо проанализировать первую из песенных обработок «Froweal myn hoffen an dir lyed». Мелодия песни или *cantus firmus* проводится здесь в теноре, что следует из заголовка *Mensura trium notarum super illum tenorem*. Композиция имеет определённую метроритмическую организацию. Виртуозная партия колорированного верхнего голоса в основном придерживается трёхдольного такта, но встречаются и более сложные ритмические группы. Например, триоли, которые превращают такт из трёхдольного в двудольный. Кроме того, встречаются группы по пять шестнадцатых, которые можно определить как квинтоли, и другие сложные ритмические группы, не совсем определённо укладывающиеся в трёхдольный такт (пример № 2).

Пример № 2 Mensura trium notarum
super illum tenorem
«Froweal myn hoffen an dir lyed»
из Табулатуры Адама Илеборга

Примечательным является конец композиции, где встречаются обозначения *voluntaria* и *per modum preambuli*. Именно этот эпизод представляет собой «свободно парящую каденцию, как это наблюдается в северогерманских хоральных обработках XVII – начала XVIII столетия» [6, с. 58]. Микаэль Радулеску совершенно справедливо проводит параллели с творчеством северогерманских мастеров эпохи Барокко, подчёркивая, что «преамбулы Илеборга являются первыми свидетельствами *stylus phantasticus* в органном искусстве» [6, с. 58].

Пример № 3 Mensura trium notarum
super illum tenorem
«Froweal myn hoffen an dir lyed»
из Табулатуры Адама Илеборга



Правомерным ли будет употребление обозначения *stylus phantasticus* к сочинениям XV века? Первое упоминание о фантазийном стиле встречается у Атанасиуса Кирхера (1602–1680) в 1650 году. Кирхер применяет понятие *stylus phantasticus* в трактате «Musurgia universalis» (Рим, 1650), описывая итальянскую органную токкату как насквозь принизанную фантастическими пассажами и украшениями [2, с. 113]. Поэтому «официальным рождением» *stylus phantasticus* считается именно конец XVI – начало XVII столетий. Именно в это время в творчестве итальянских композиторов-органистов большое распространение получает виртуозная и аффектная токката. Она является отражением музыкальной эстетики эпохи позднего Ренессанса и раннего Барокко, когда наибольшее внимание в музыке уделяется именно аффекту.

В таком случае необходимо обратиться к Джироламо Фрескобальди (1583–1643), который в «Предисловии» к «Первому сборнику токкат» (1615) даёт подробные рекомендации по исполнению его композиций. Фрескобальди уже в первом пункте подчёркивает, что исполнение токкат из данного сборника не должно подчиняться такту. Далее он проводит параллель с исполнением мадригала, утверждая, что такт нужно «отсчитывать то медленно, то быстро и даже делать остановку, в зависимости от выразительности (*affetti*) или от смысла текста» [там же, с. 114].

Из указаний Дж. Фрескобальди очевидной становится связь между музыкальной мыслью и словом (аффектом), что было определяющим для жанра мадригала. Несмотря на то, что мадригал в качестве музыкально-поэтической формы зародился в первой трети XVI века, корни его уходят глубоко в светское песенное искусство, в основе которого лежала импровизация. В частности, Бернхард Морбах считает родоначальником мадригала жанр *Canti carnascialeschi* [3, с. 167], распространённый во Флоренции. По своей сути он был близок фроттоле и другим песенным жанрам импровизационно-поэтического склада.

Очевидно, что уже в XV столетии (может быть, и раньше) функции органа не ограничиваются исключительно сакральным значением. Он используется в качестве не только церковного, но и светского инструмента при дворе. Об этом свидетельствуют многочисленные интабуляции (инструментальные переложения вокальной музыки) образцов светского вокального искусства.

Вполне вероятно, что и преамбулы написаны скорее для светского музицирования.

В сборнике «Vuxheimer Orgelbuch», датированном 1460–1470 годами и содержащем композиции как Конрада Паумана (ок. 1410–1473), так и сочинения его учеников, встречаются преамбулы, стилистически очень близкие преамбулам Адама Илеборга. В них отсутствует разделение на такты и верхний голос, как правило, представляет собой виртуозно-пассажную партию либо без сопровождения, либо на фоне выдержанного баса.

В дальнейшем принцип импровизационного мышления встречается у Марко Антонио Кавацони (ок. 1480–1569) в ричеркарах (*Ricercada*). Эти композиции не имеют ничего общего с полифонической формой ричеркара, а скорее близки токкате, поскольку содержат характерные для неё композиционные элементы: «аккордовый склад, комбинированный с гаммообразным движением, где имитационный стиль ещё только зарождается» [1, с. 72].

Постепенно органные композиции рапсодийно-виртуозного мышления получают название «токката», которое впервые встречается у Андреа Габриэли (ок. 1510–1586). Токката продолжает развиваться в творчестве итальянских композиторов-органистов XVI–XVII столетий и благодаря А. Кирхеру становится прочно связанной с понятием *stylus phantasticus*.

На протяжении двух столетий фантазийный стиль трансформируется параллельно с развитием музыкального мышления и композиционной техники, но продолжает сохранять свою основную особенность – импровизационность. С помощью Иоганна Якоба Фробергера (1616–1667) *stylus phantasticus* достигает Северной Германии. Именно в творчестве органистов-виртуозов богатых северогерманских ганзейских городов, благодаря особому статусу органиста и уникальному подъёму органного искусства в этом регионе, он достигает своего расцвета.

Фантазийный стиль присутствует практически во всех композиционных формах органного творчества композиторов Северной Германии: как в свободных композициях (прелюдиях, токкатах), так и обработках хоралов (хоральные фантазии).

В современном органном исполнительском искусстве *stylus phantasticus* прочно ассоциируется с северогерманской органной школой. Несмотря на это можно утверждать, что преамбулы

и обработки песни (*Mensurae*) из «Табулатуры Адама Илеборга» содержат элементы, позволяющие говорить о существовании фантазийного

стиля (*stylus phantasticus*) задолго до его расцвета в творчестве композиторов-органистов Северной Германии XVII века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Из истории мировой органной культуры XVI–XX веков: учеб. пособие / ред. М. Воинова, Е. Кривицкая. М.: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2007. 840 с.
2. Laukvik J. Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis (Teil 1). Carus, 1989. 324 S.
3. Morbach B. Die Musikwelt der Renaissance. Bärenreiter, 2006. 267 S.
4. Quoika R. Von Blockwerk zur Registerorgel. Zur Geschichte der Orgelgotik 1200–1520. Bärenreiter, 1966. 88 S.

5. Radulescu M. Organum Antiquum. Früheste Orgelmusic. Doblinger, 1980. 44 S.

6. Radulescu M. Süddeutsche Orgelmusic um 1500, in: Orgel und Orgelspiel im 16. Jahrhundert // Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft. Neu-Rum, 1978. S. 54–69.

REFERENCES

1. *Iz istorii mirovoy organnoy kul'tury XVI–XX vv.: ucheb. posobie* [From the History of World Organ Culture: a Textbook]. Edited by M. Voinova and E. Krivitskaya. Moscow: The Moscow State Tchaikovsky Conservatory, 2007. 840 p.
2. Laukvik J. *Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis (Teil 1)* [The Organ School in its Historical Performance Practice. Part 1]. Carus, 1989. 324 p.
3. Morbach B. *Die Musikwelt der Renaissance* [The Musical World of the Renaissance]. Bärenreiter, 2006. 267 p.
4. Quoika R. *Von Blockwerk zur Registerorgel. Zur*

Geschichte der Orgelgotik 1200–1520 [From Boulders to the Organ with Many Registers. History of the Gothic Organ 1200–1520]. Bärenreiter, 1966. 88 p.

5. Radulescu M. *Organum Antiquum. Früheste Orgelmusic* [Organum Antiquum. The Earliest Organ Music]. Doblinger, 1980. 44 p.

6. Radulescu M. Süddeutsche Orgelmusic um 1500, in: Orgel und Orgelspiel im 16. Jahrhundert [South German Organ Music in 1500, in: Organ and Organ Performance in the 16th Century]. *Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft* [Innsbruck Contributors to Musicology]. Neu-Rum, 1978, pp. 54–69.

Табулатура Адама Илеборга (1448): несовершенство нотной записи или зарождение *stylus phantasticus*?

Один из старейших источников органного искусства – Табулатура Адама Илеборга из Штендаля – содержит уникальный пример композиций с нефиксированной метроритмической структурой. В статье рассматривается возможность трактовки преамбул и интабуляции вокальной композиции «Froweal myn hoffē an dir lyed» как раннее проявление *stylus phantasticus* в органно-клавирном искусстве.

Опираясь на описание фантазийного стиля (*stylus phantasticus*), данное А. Кирхером в 1650 году, и на указания Дж. Фрескобальди по исполнению токкат в сборнике 1615 года, автор прослеживает линию развития композиций, для которых характерно импровизационное начало.

Глобальные изменения в органостроении XV века делали возможным для органиста исполнение всё более виртуозных партий, а использование органа не только в культовых, но и светских целях способствовало выражению импровизационных устремлений музыкантов.

Анализируя композиции из Табулатуры Адама Илеборга, автор приходит к заключению, что отсутствие метрической фиксации является преднамеренным отражением импровизационности мышления в рассматриваемых композициях. Именно стремление к импровизационности, свободе выражения музыкальной мысли, отражённое в композициях Табулатуры Адама Илеборга, позволяет причислить их к ранним образцам *stylus phantasticus*.

Ключевые слова: табулатура, *stylus phantasticus*, Адам Илеборг, преамбула, орган, интабуляция.



The Tablature of Adam Ileborg (1448): An Imperfection of the Notation or the Birth of the *Stylus Phantasticus*?

One of the earliest sources of the art of the organ – the Tablature of Adam Ileborg from Stendahl – contains unique examples of musical compositions without a fixed metro-rhythmical structure. The article examines the possibility of interpreting the preambles and intabulations of the vocal composition “Froweal myn hoffen an dir lyed” as an early manifestation of *stylus phantasticus* in compositions for the organ and keyboards.

Basing herself on description of the fantastic style (*stylus phantasticus*) given by Athanasius Kircher in 1650, and on Girolamo Frescobaldi’s instructions for performance of toccatas in the collection from 1615, the author traces the line of development of musical compositions characterized by their improvisational element.

The global changes in organ construction in the 15th century made it possible for organists to perform more and more virtuosic parts, while the use of the organ not only for cult purposes but for secular ones was conducive for musicians to express their improvisational aspirations.

While analyzing compositions from the Tablature of Adam Ileborg, the author comes to the conclusion that the absence of metric fixation presents an intentional reflection of improvisational musical thinking in the aforementioned compositions. It is particularly the aspiration towards improvisation, the freedom of expression of the musical idea expressed in the musical compositions of the Tablatures of Adam Ileborg that makes it possible to classify them among the early examples of the *stylus phantasticus*.

Keywords: tablature, *stylus phantasticus*, Adam Ileborg, preamble, organ, intabulation.

Кийовски Ольга Юрьевна

ORCID: 0000-0002-8482-911X

кандидат искусствоведения,
старший преподаватель кафедры
специального фортепиано

E-mail: orgelolga@mail.ru

Саратовская государственная
консерватория им. Л. В. Собинова
Саратов, 410012 Российская Федерация

Olga Yu. Kijowski

ORCID: 0000-0002-8482-911X

PhD (Arts), Senior Faculty Member
at the Specialized Piano Department

E-mail: orgelolga@mail.ru

Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya
im. L. V. Sobinova
Saratov State L. V. Sobinov Conservatory
Saratov, 410012 Russian Federation





Е. Р. СКУРКО

Уфимский государственный институт искусств
им. Загира Исмаилова



УДК 78.083.2

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.2.050-056

ФОРТЕПИАННЫЕ ВАРИАЦИИ С. В. РАХМАНИНОВА: К ВОПРОСУ ТРАКТОВКИ ЖАНРА

Известно, что вариационно-вариантный метод имеет особое значение для стиля и шире – художественного мышления Рахманинова. Его универсальный характер раскрывается на разных уровнях музыкальных текстов композитора в произведениях практически всех жанров. Разнообразные проявления данного метода на протяжении XX века отмечали многие учёные: Б. Асафьев, В. Бобровский, Л. Мазель, В. Цуккерман и др. Этим вопросам посвящён ряд наших публикаций, в которых выявляются предпосылки рахманиновской вариантности и вариационности в фольклорных жанрах, колокольном звоне, знаменном распеве, русском лирическом романсе, проследживается связь метода с особенностями музыкально-поэтической системы композитора, направленностью драматургического развития и т. д. [4; 5].

Несколько в стороне от исследовательских интересов остаются вариационные циклы на темы Шопена (ор. 22), Корелли (ор. 42). Значительно более пристальное внимание ученых обращено к Рапсодии на тему Паганини (ор. 43). В этих сочинениях¹ характерные черты метода Рахманинова находят наиболее концентрированное и непосредственное воплощение, обусловленное самим жанром вариаций.

Кроме того, циклы, созданные Рахманиновым на разных этапах творческого пути и охватывающие три десятилетия, наглядно отражают процесс эволюции стиля композитора, что особенно заметно при сравнении ор. 22 с его последними произведениями. Вариации на тему Шопена (1903) не только непосредственно предшествуют первой тетради Прелюдий ор. 23, но и предвещают более поздние опусы 1900–1910-х годов, где основные образы вариационного цикла получают углублённое и развёрнутое воплощение. В то же время ор. 22, являясь в своём роде пробой пера, отражает процесс творческого по-

иска, обнаруживает влияние романтических вариаций XIX века и, прежде всего, Шумана, Чайковского, что не могло не сказаться на трактовке жанра, формы, на стиле произведения в целом. «Ген романтизма», столь характерный для раннего этапа рахманиновского творчества и особенно для фортепианных сочинений², а точнее – его отзвуки, преломленные через призму эстетики Серебряного века, а затем и новых веяний в области поэтики, стилистики 1910–1920-х годов, сохраняются в поздних опусах композитора, впрочем, как и некоторые музыкальные образы, принципы письма.

Созданные в 1931 году ВК стали неким прологом к РП (1934) и шире – к трагической триаде последних сочинениях Рахманинова, образуя вместе с ними своеобразный макроцикл. Будучи продолжением характерных свойств музыкального стиля «русского периода», Корелли-вариации также обнаруживают черты позднего стиля. Это раскрывается в ор. 42 и – особенно – в РП: их художественных концепциях, сложности и глубине содержания, особенностях драматургии, композиции и как результат – принципах развития. РП оказывается кульминацией в претворении вариационного метода Рахманиновым и одним из вершинных образцов жанра вариаций в целом.

В данной статье делается попытка выявить изменения трактовки жанра и формы вариаций как проявление эволюции стиля и музыкального мышления композитора.

Прежде всего, показателен *выбор тем для построения вариационной формы*. В 1900-е годы, период творческого подъёма и становления стиля, Рахманинов обращается к траурной *c moll* прелюдии Шопена, тема которой, несомненно, относится к группе характерных, индивидуализированных³. На её основе композитор создаёт цикл свободных, типично романтических вариаций. В зарубежный период, после

тяжёлых потрясений Рахманинов переключается в мир трагических чувств, более сдержанных и суровых. Отсюда – обращение к темам *Folia*, 24-го каприса Паганини и *Dies irae*, в стилистике которых преобладают обобщённые черты, открывающие широчайшие возможности для последующих преобразований. В то же время при сравнении двух последних циклов становится очевидной большая строгость обращения с темой в Корелли-вариациях, сдержанность, графичность образного рисунка, а следовательно, и музыкальной ткани, несмотря на глубину переработки и переосмысления темы. Аналогичные свойства в Рапсодии сочетаются с особой свободой, обусловленной философичностью концепции, которая, в свою очередь, конкретизируется процессом взаимодействия двух тем: Паганини и *Dies irae*. Отсюда – уникальность жанра, драматургии и композиции произведения, роль интонационной символики и т. д.

Важной особенностью ВК и РП становится проявление некоторых неоклассических черт, в целом характерных для позднего стиля Рахманинова – таких, как экономия средств выразительности, усиление роли полифонии, интеллектуально-конструктивного начала. Здесь находит отражение одна из наиболее значительных стилевых тенденций первой трети XX века, на которую, в частности, обращает внимание А. Ляхович [1, с. 65–68].

В поздних вариациях данная особенность обусловлена самой природой тем. Имеются в виду: синтез сарабанды и хорала в *Folia*, обобщённые интонационные формулы, лежащие в основе темы Паганини (тонико-доминантовая схема-каркас и мелодический контур «золотой секвенции» – нисходящая секундо-терцовая «лестница» как скрытый прообраз *Dies irae*). Вместе с начальными мотивами они выполняют функцию микротем в процессе развёртывания музыкального сюжета. О неоклассических тенденциях также свидетельствует обращение к старинным жанрам менуэта, сарабанды, сицилианы, хорала и др. Особое семантическое значение приобретают такие интонационные фигуры, как *passus duriusculus*, *anabasis*, *catabasis*, *circulatio*.

Эволюцию мироощущения композитора наглядно отражает художественный, смысловый итог трех циклов. В частности, направленность развития темы Шопена соответствует принципу «от мрака к свету»: от траурного

шестивия в теме и первых вариациях – к триумфально-героическому финалу *Maestoso* (XXII вариация), от *c moll* – к *C dur*, – вызывая тем самым аналогию с «Симфоническими этюдами» Шумана. Влияние цикла Шумана также проявляется в образно-фактурных, жанровых параллелях. Таковы, например, скерцозные XV ВШ и V Шумана, полифонические XI–XII ВШ и IV, VIII Шумана и т. д. Аналогии композиционно-драматургического характера раскрываются во введении медленной вариации как лирического центра перед финалом, рондообразной форме финала, насыщенного разработочным развитием и др.

Медленная кода ВК с её пронзительной ностальгической интонацией после предшествующих моторных вариаций погружает в противоположный мир рефлексий, воспоминаний, вызывая ассоциации с медленными окончаниями Первой фортепианной сонаты, Элегического трио, Первой симфонии и в то же время – с *Adagio* III симфонии и вальсом из «Симфонических танцев».

В коде РП – генеральной кульминации сочинения – *tutti*'йное звучание хорала с *Dies irae* поглощает основную тему, олицетворяя торжество фатальных сил, их триумф, с точки зрения семантики совпадая с генеральными кульминациями Третьей симфонии и «Симфонических танцев» [3].

Эволюция жанра вариаций проявляется в ряде особенностей *драматургии и формы*. Так, в первом цикле финальная вариация, несмотря на масштабность композиции, насыщенность разработочным развитием, не создаёт ощущения завершенности (в отличие от «Симфонических этюдов»). Одна из причин, возможно, коренится в излишней пестроте образно-жанровых метаморфоз, тонального плана последних пяти вариаций⁴, отсутствии единого драматургического центра в цикле и вследствие этого некоторой хаотичности его внутренней структуры. Не случайно исполнители данного опуса в своём стремлении преодолеть раздробленность цикла и придать ему большую целостность опускают XII и XIV вариации, а также коду *Presto*⁵.

Другая причина носит более глубокий характер и связана с темой прелюдии Шопена, представляющей законченное, самостоятельное произведение, в котором «всё сказано». И хотя Рахманинов отказывается от повторения второй части⁶, а в некоторых вариациях – и

от дополнительного тонического трезвучия со знаком ферматы, завершающего шопеновскую пьесу, помещает на грани медленной (XXI) и финальной вариаций развёрнутый переход разработочного плана, данное свойство шопеновской темы ему всё же не удаётся полностью преодолеть.

Тем не менее, в образно-поэтическом строе, жанровых, интонационных особенностях музыкального языка этого произведения ярко раскрываются характерные черты сложившегося зрелого стиля Рахманинова. Прежде всего, имеется в виду превращение начального мотива темы Шопена в плач, один из сквозных семантических элементов стиля Рахманинова. Важным принципом становится хроматизация темы и всей музыкальной ткани, актуализирующая линию басового голоса с фигурой *catabasis*. Особую роль играет трансформация мелодии Шопена, «разорванной» на краткие секвенцируемые мотивы, в «рахманиновскую кантилену» как главный знак стиля этого периода и образование полимелодической фактуры с применением полиритмии. Данный ряд можно продолжить.

Многие вариации вызывают непосредственные параллели как с ранними *opus*'ами, так и поздними циклами. Имеются в виду кантилена в лейттональности *Des dur* – символ тишины, красоты, покоя (XXI), сгущённая хроматика в условиях линейной фактуры в низком регистре с её трагическим смыслом (XI). Среди ставших константными знаков музыкальной поэтики Рахманинова в данном цикле выделяется статическая XIII-я вариация с характерной семантикой пейзажности (выдержанные диатонические гармонии, краткие всплески-возгласы в высоком регистре) и ряд других элементов музыкального текста.

Архитектоническая стройность и завершённость Вариаций на тему Корелли обусловлена трёхчастностью композиции с лирическим *Des dur*'ным центром (XIV–XV вариации), совпадающим с точкой золотого сечения, динамической репризой (XVI–XX) и кодой-многоточием. ВК и РП объединяет сквозной волнообразный характер драматургии, устремлённой к генеральной кульминации в заключительных вариациях цикла (XIX–XX и XXIII–XXIV, соответственно), одновременно выполняющих функцию финала, а также сходные типы остро контрастирующих между собой лирических, моторных, гротесковых, скорбно-трагических

образов. Причём, для создания последних в цикле на тему Корелли композитор вплетает в музыкальную ткань интонации *Dies irae* (III, VI, X), чем предваряются все поздние опусы Рахманинова и, прежде всего, – РП. Параллели между циклами образуются благодаря импровизационно-рапсодическим *Intermezzo* ВК и XI вариации РП, выполняющим функцию перехода к средней части циклов и т. д.

Особое смысловое значение приобретают аллюзии на старинные жанры менуэта (III ВК) и сарабанды (VII, VIII, XIV ВК) как средство создания гротескового, устрашающего образа, получающего продолжение в последнем цикле⁷.

Сложность жанровой и композиционной структуры Рапсодии обусловлена уникальностью художественной концепции, конфликтным волновым типом драматургии, направленностью тематического развития. Одной из главных особенностей произведения становится тесное переплетение и переосмысление признаков разных жанров и форм, их полифункциональный, синтетический характер, с присущей каждому из компонентов индивидуальной семантикой.

Полижанровая структура сочинения возникает вследствие синтеза признаков концерта для фортепиано с оркестром, рапсодии, вариаций, романтической одночастной симфонической поэмы. О чертах концерта свидетельствуют взаимодействие фортепиано и оркестра как равноправных, часто противоборствующих сил разворачивающегося сюжета⁸, наличие каденционных разделов (XI, XV, переход от XXII вариации к XXIII, конец XXIII) и др.

Особый интерес представляет трактовка жанра рапсодии, ставшего в музыке XIX–XX столетий, по выражению О. Соколова, выразителем «заветного синтеза народного духа и творческого композиторского сознания» [6, с. 46]. В ор. 43 Рахманинова обнаруживаются такие инвариантные черты рапсодии, как сопоставление контрастных образов, опора (в процессе варьирования) на простые бытовые жанры, цитирование «чужих» тем или стилей. Однако главными принципами рахманиновской интерпретации являются *переосмысление и трансформация жанра*. Так, вместо показа «многоцветных граней народной жизни» [там же] – главного стержня жанрового содержания рапсодии – композитор создаёт глубоко трагическое полотно, в основе которого лежит вечная тема *Человек и Судьба*. Вместо цитирования или воссоздания народных

песенно-танцевальных мелодий, Рахманинов, обращаясь к католической «теме смерти» и теме Паганини, разворачивает остро конфликтный сюжет. Вместо калейдоскопического сопоставления и орнаментального варьирования жанровых тем-образов – сквозное симфоническое развитие, сложнейшие интонационно-семантические преобразования исходных тем, выявляющие глубинные смыслы происходящего⁹.

Полижанровая структура порождает *полифункциональность формы*, объединяющей признаки вариационной, сонатной, циклической и поэмой композиций в их тесном переплетении.

О чертах двойных вариаций позволяет говорить наличие двух тем – Паганини и *Dies irae*. Однако, в отличие от классической модели жанра вариаций «гайдновского» или «глинкинско-го» типа с характерным для них относительным функциональным равноправием тем, в РП главным действующим лицом является тема каприса. *Dies irae* проводится четыре раза, образуя *рассредоточенный вариационный цикл*, тем самым определяя и конкретизируя направленность драматургического развития и общий итог. Так, VII является экспозицией, X – развивающим разделом, XXII представляет динамическую репризу и XXIV – итог и одновременно смысловую вершину произведения. При этом все приёмы развития темы, в соответствии с драматургией, подчинены принципу последовательного *crescendo* к коде заключительной вариации. В частности, линия образного развития в данных вариациях направлена от таинственного, приглушённого звучания темы (VII) к агрессивно-наступательному, фатальному и манящему, мистически-бестелесному (разные грани Зла в X), к экспрессивно-трагическому, «кричащему» (XXII) и торжествующему (XXIV). В проекции на жанровую драматургию происходит преобразование исходного хорала в марш (X и XXII), предвосхищающий будущие «эпизоды-нашествия» Шостаковича, Прокофьева, Вайнберга и др., и возвращение к хоралу на высшем драматургическом и динамическом уровне в кульминации¹⁰.

Аналогии с сонатной формой возникают благодаря контрасту моторной темы Паганини и хоральной *Dies irae*, конфликтному характеру их взаимодействия и особенностям развития¹¹. В итоге вариации с I по X выполняют функцию экспозиции, XIII–XVIII – разработки, XIX–XXII – репризы и XXIII–XXIV – коды. *Dies irae* про-

ходит путь интонационно-образной подготовки, аналогичный побочной партии сонатной формы. При этом возникает последовательная хроматизация интонаций темы каприса и всей музыкальной ткани, сгущение общего тонально-гармонического колорита, усиление роли нисходящих секундо-терцовых сцеплений, фигур с семантической скорби, тревоги и т. п.¹²

Появление секвенции оказывается *результатом действия интегрирующего метода развития*, типичного для Рахманинова и последовательно раскрывающегося в *процессе вариантного прорастания Dies irae* из темы Паганини. Данная закономерность оказывается константной для многих сочинений Рахманинова. Таково прорастание секвенции из тематизма, близкого плачу, во Второй симфонии, из знаменного распева – в Третьей и финале «Симфонических танцев» и др.¹³

Отсутствие тонального контраста между темой Паганини и *Dies irae* (обе излагаются в тональности *a moll*) не даёт проявиться сонатным закономерностям в полной мере, но характерно для экспозиции двойных вариаций. Вместе с тем, будучи подготовленной как побочная партия, *Dies irae* оказывает активное влияние на тему Паганини, способствует её трансформации, что в большей степени характерно для двойных вариаций.

Результатом такого влияния становятся преобладающие в произведении агрессивно-наступательные, моторные, гротесковые (VIII, IX, первая часть X, XIII, XIV, XX–XXIV), мистические (XV), скорбные, надломленные (VI, XII), сумрачно-зловещие образы (XVI, XVII) и т. д.¹⁴ Показательно, что связи с *Dies irae* отсутствуют лишь в основной части единственного светлого, но крайне хрупкого «пятна» – *Des dur'*ного ноктюрна (XVIII), который воспринимается, как гимн любви, кратковременная вспышка радости бытия¹⁵.

Аналогия с четырёхчастным сонатно-симфоническим циклом возникает благодаря объединению вариаций в субциклы. При этом функцию сонатного *Allegro* выполняют первые десять вариаций; субциклы жанровых, моторных (XII–XV, *d moll* – *F dur'*ный цикл) и медленных вариаций (XVI–XVIII, *b moll* – *Des dur'*ный цикл) аналогичны Скерцо и Анданте, соответственно. Последние семь вариаций образуют финал.

Кроме того, ярко выраженные признаки моторных жанров¹⁶, а также ноктюрна в средней

части позволяют говорить о *чертах сюитности*, что в целом характерно для свободных романтических вариаций и в то же время вызывает аналогию с жанром рапсодии, о котором речь шла выше.

Одночастность, полифункциональность формы, сквозная направленность развития к итоговой смысловой трансформации обеих тем, связанное с этим ускорение темпо-ритма в целом по принципу «от расчленённости – к слитности» свидетельствуют о претворении в Рапсодии *признаков симфонической поэмы*. С этой точки зрения ор. 43, с одной стороны, продолжает линию романтических поэм, таких как «Мазепа» и «Пляска смерти на тему *Dies irae*»

Листа, «Тиль Уленшпигель» Р. Штрауса и других, написанных в вариационной форме. Если же учесть масштабность трагического содержания, это сочинение в то же время открывает пути к вариационным формам концертов и симфоний XX века Щедрина, Губайдулиной, Шнитке и др.

Таким образом, сравнение тем, драматургии, принципов композиции в вариационных циклах Рахманинова позволяет наглядно прочертить путь эволюции Рахманинова-Художника. Об этом также свидетельствуют и изменения, происходящие в принципах развития тематизма и шире – вариантно-вариационного метода в целом. Исследование данных процессов может стать темой самостоятельной работы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В статье приняты следующие сокращения: Вариации на тему Шопена – ВШ, Вариации на тему Корелли – ВК, Рапсодия на тему Паганини – РП. Номера вариаций обозначаются римскими цифрами.

² Имеются в виду сочинения 1880–1890-х годов: Три ноктюрна, 4 пьесы для фортепиано, Первый концерт ор. 1, отдельные пьесы ор. 3, Салонные пьесы ор. 10, 6 пьес для фортепиано в 4 руки ор. 11 и др.

³ Мы опираемся на типологию тем и видов вариаций, разработанную В. Цуккерманом [7].

⁴ Тональный план XVII–XXI вариаций: *f, As, f, b, A, cis, Des, C*.

⁵ Таковы, например, интерпретации ор. 21 В. Ереско и Б. Березовским. Примечательно, что данный недостаток ощущал и Рахманинов, указывая в ремарке к коде на возможность купирования этого раздела и завершения произведения медленным, «тихим» (на *pp*), просветлённым трёхдольным вариантом темы Шопена.

⁶ Структура Прелюдии *c moll a – b – b₁*.

⁷ Черты менуэта в жанровом синтезе XII и XIII вариаций Рапсодии отмечают Протопопов и Ляхович [2, с. 134; 1, с. 78].

⁸ Одним из наиболее наглядных проявлений данного типа отношений в системе *солист – оркестр* может служить начало XXIII вариации: «борьба» солиста и оркестра, осуществляемая посредством интенсивного разработочного развития начальной фразы темы каприса, столкновения *as moll* (фортепиано) и *a moll* (оркестр) и «победа» последнего, после чего происходит лавинообразное развитие сюжета, приводящее к трагической развязке.

⁹ Имеется в виду *a priori*’ная семантическая противоположность двух тем, последовательное выявление их интонационной общности, взаимодействие,

разрушение и трансформация темы каприса, поглощение её темой секвенции.

¹⁰ Принципу *crescendo* также подчиняется логика композиционного и гармонического варьирования *Dies irae*. Имеется в виду последовательное расширение масштабов исходной двухчастной формы с чертами строфичности (VII), развитие от диатоники и ладовой переменности к глубокой хроматике в последних вариациях.

¹¹ На черты сонатности в композиции Рапсодии указывал В. Протопопов [2, с. 136].

¹² Аналогичные средства выразительности отражают влияние католической секвенции на тему Паганини в процессе развития, результатом которого становится каждое новое проведение *Dies irae* в рассмотренных выше вариациях.

¹³ Об интегрирующем методе развития в музыке Рахманинова см. публикацию автора статьи: [4, с. 116–120].

¹⁴ Особенно выделим в этом ряду XII вариацию, где сложный жанровый синтез переосмысленных признаков менуэта, медленного вальса-бостона, цыганской песни обуславливает скорбный, надломленный характер звучания темы, раскрывающей глубоко трагическое эмоциональное состояние.

¹⁵ Омрачение эмоционального колорита, вычленение и накопление интонации плача, *catabasis*’а, хроматизация музыкальной ткани происходят в коде вариации, что связано с подготовкой перехода к заключительной фазе развития.

¹⁶ Помимо упоминавшейся XII вариации следует назвать торжественно-героический менуэт (XIII), агрессивный трёхдольный марш с фанфарной темой (XIV), «злое» скерцандо (XV).



ЛИТЕРАТУРА

1. Ляхович А. В. Символика в поздних произведениях Рахманинова: монография. Тамбов: Изд-во Р. В. Першина. 2013. 184 с.
2. Протопопов В. В. Позднее симфоническое творчество С. Рахманинова // С. В. Рахманинов / под ред. Т. Э. Цытович. М.; Л., 1947. С. 136–152.
3. Скафтымова Л. А. О *Dies irae* у Рахманинова // Эпоха Сергея Рахманинова: сб. ст. междунар. науч.-практ. конф. / Тамбовский гос. технический ун-т. Тамбов, 2003. С. 56–70.
4. Скурко Е. Р. К вопросу формообразования в инструментальной музыке С. Рахманинова // Музыкальная академия. 2014. № 3. С. 116–120.
5. Скурко Е.Р. О жанрово-стилистических предпосылках вариантности в инструментальной музыке С. В. Рахманинова // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения: мат-лы науч. конф.: науч. тр. МГК им. П. И. Чайковского. М., 1995. Сб. 7. С.147–154.
6. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и её художественные жанры. Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского университета, 1994. 218 с.
7. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. М.: Музыка. 1974. 243 с.

REFERENCES

1. Lyakhovich A.V. Simvolika v pozdnykh proizvedeniyakh Rakhmaninova: monografiya [Symbolism in the Late Compositions of Rachmaninoff: Monographic Book]. Tambov: Izd-vo R. V. Pershina, 2013. 184 p.
2. Protopopov V. V. Pozdneye simfonicheskoye tvorchestvo S. Rakhmaninova [The Late Symphonic Music by Rachmaninoff]. S.V. Rakhmaninov [Sergei Rachmaninoff]. Edited by T. E. Tsytovich. Moscow; Leningrad, 1947, pp. 136–152.
3. Skaftymova L. A. O *Dies irae* u Rakhmaninova [About the *Dies Irae* in Rachmaninoff's Music]. Epokha Sergeya Rakhmaninova: sb. st. mezhdunar. nauch.-prakt. konf. [The Epoch of Sergei Rachmaninoff: a Collection of Articles of the International Musicological Conference]. Tambov State Technical University. Tambov, 2003, pp. 56–70.
4. Skurko E. R. K voprosu formoobrazovaniya v instrumental'noy muzyke S. Rakhmaninova [Concerning the Question of Form-Generation in the Instrumental Music of Sergei Rachmaninoff]. Muzykal'naya akademiya [Musical Academy]. 2014, No. 3, pp. 116–120.
5. Skurko E.R. O zhanrovo-stilisticheskikh predposylkakh variantnosti v instrumental'noy muzyke S. V. Rakhmaninova [About the Genre-Related and Stylistic Premises in Regards to Variation in Rachmaninoff's Instrumental Music]. S. V. Rakhmaninov. K 120-letiyu so dnya rozhdeniya: mat-ly nauch. konf.: nauch. tr. MGK im. P. I. Chaykovskogo [S. V. Rachmaninoff. Commemorating the 120th Anniversary of his Birthday: Materials of the Musicological Conference: Scholarly Works from the Moscow State Tchaikovsky Conservatory]. Issue 7. Moscow, 1995, pp.147–154.
6. Sokolov O. V. Morfologicheskaya sistema muzyki i ee khudozhestvennyye zhanry [The Morphological System of Music and its Artistic Genres]. Nizhni-Novgorod: Nizhni-Novgorod University Press, 1994. 218 p.
7. Tsukkerman V. A. Analiz muzykal'nykh proizvedeniy. Variatsionnaya forma [Analysis of Musical Compositions. The Form of Variation]. Moscow: Muzyka. 1974. 243 p.

**Фортепианные вариации С. В. Рахманинова:
к вопросу трактовки жанра**

Автор рассматривает три вариационных цикла С. В. Рахманинова: на темы Шопена op. 22, Корелли op. 42 и Паганини op. 43, – созданных на разных этапах творчества композитора. Изменения мировосприятия композитора, эволюция музыкального мышления, стиля раскрываются в выборе тем, направленности драматургического развития и смысловом итоге, трактовке жанра и формы вариаций.

Подчёркивается тесная связь с романтическими вариациями в цикле на тему Шопена, роль неоклассических тенденций в позднем творчестве композитора и их отражение в последних циклах. В частности, речь идёт о движении «от мрака к свету», разнообразных аналогиях с «Симфоническими этюдами» Шумана в раннем цикле, погружении в мир рефлексий, воспоминаний в коде op. 42 и триумфе фатальных сил – *Dies irae*, поглощающей основную тему, – в коде Рапсодии.

Исследуются принципы композиционной организации как отражение драматургических процессов. Выявляются причины недостаточной художественной цельности первого опуса, делается акцент на полижанровой и полифункциональной структуре Рhapsодии на тему Паганини.

Анализируемые опусы рассматриваются в контексте творчества Рахманинова. Проводятся параллели с другими жанрами (фортепианные пьесы, симфонии и др.).

Ключевые слова: Сергей Рахманинов, вариационный цикл, музыкальная драматургия, жанровая структура, принципы вариационного развития.

Sergei Rachmaninoff's Variations for Piano: Concerning the Question of Interpreting the Genre

The author examines three cycles of variations by Sergei Rachmaninoff: Variations on a Theme by Chopin, opus 22, Variations on a Theme of Corelli, opus 42 and the Rhapsody on a Theme of Paganini opus 43, composed during various stages of the composer's musical evolution. The transformations of the composer's world-perception, the evolution of his musical thinking and style are disclosed in his choice of the themes for his variations, the direction of the dramaturgical development and the semantic results, his interpretation of the genre and form of variations.

Emphasis is made on the close connection with romantic variations in the cycle on the theme of Chopin, the role of neoclassical trends in the composer's late style and their reflection in his late cycles of variations. Most notably, the author discusses the movement "from darkness to light," the comparison between the earliest cycle of variations with Schumann's "Symphonic Etudes," the immersion into the world of reflections and reminiscences in the coda of opus 42 and the triumph of the fatal forces – demonstrated by the *Dies irae* absorbing the main theme, – in the coda of the Rhapsody.

A study is made of the principles of compositional organization as a reflection of dramaturgical processes. Reasons are demonstrated for the insufficient artistic integrity of the first composition, and accentuation is made of the poly-genre and poly-functional structure of the Rhapsody on a Theme of Paganini.

The analyzed oeuvres are examined in the context of Rachmaninoff's entire musical output. Parallels are brought with other genres (the short piano pieces, the symphonies, etc.).

Keywords: Sergei Rachmaninoff, the cycle of variations, musical dramaturgy, genre structure, principles of variational development.

Скурко Евгения Романовна

ORCID: 0000-0003-3025-3183

доктор искусствоведения,

профессор кафедры теории музыки

E-mail: nocturne@mail.ru

Уфимский государственный институт искусств

им. Загира Исмагилова

Уфа, 450008 Российская Федерация

Evgeniya R. Skurko

ORCID: 0000-0003-3025-3183

Dr. Sci. (Arts),

Professor at the Music Theory Department

E-mail: nocturne@mail.ru

Ufimskiy gosudarstvennyy institut iskusstv

im. Zagira Ismagilova

Ufa State Institute

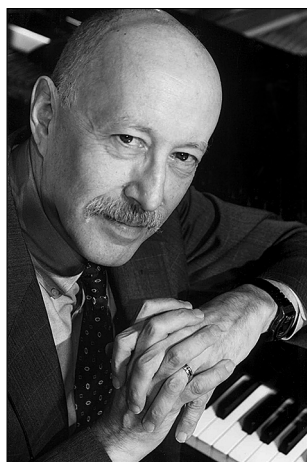
of Arts named after Zagir Ismagilov

Ufa, 450008 Russian Federation



Interview**ANDREW THOMAS – COMPOSER, PIANIST, CONDUCTOR
AND COMPOSITION TEACHER**

Журнал «Проблемы музыкальной науки» представляет читателям американского композитора, пианиста и дирижёра Эндрю Томаса, преподавателя «Pre-College Division» («Субботняя школа») Джульярдской школы в Нью-Йорке. Эндрю Томас обучался в Джульярдской школе у таких видных композиторов, как Бэррил Филлипс, Эллиотт Картер, Отто Люнинг и Лючано Берио. Музыка Эндрю Томаса в большей степени придерживается диатонической гармонии, с широким использованием хроматики. Ей присущи элементы неоклассической театральности и неоромантической эмоциональной выразительности. Как композитор он прошёл различные стадии творческого развития, прежде чем установился его стиль. На музыку Томаса оказала большое влияние этническая музыка азиатских стран – Ближнего Востока, Китая, Кореи, Японии. Особую известность ему принесли произведения для маримбы – соло и в сочетании с другими инструментами. Его сочинение «Мерлин» для маримбы облетело земной шар, став едва ли не самым исполняемым для этого инструмента. В 2000-е годы оно прозвучало в Рахманиновском зале (Москва). Исполнивший его перкуссионист Петр Главатских позже обмолвился, что ноты этой пьесы он получил у музыкантов из Сибири. Концерт для маримбы «Loving Mad Tom» Томаса



Andrew Thomas.
Photo by Howard Kessler

был исполнен, в частности, в Германии (Немецкий оркестр Берлина под управлением Владимира Ашкенази, солистка Эвелин Гленни), Корею (дирижировал сам композитор, солист Саймон Бойер).

Эндрю Томас не в меньшей степени проявил себя как педагог, обучая молодых композиторов в «Pre-College Division» Джульярдской школы. В этом качестве его отличает исключительная доброта, деликатность манеры преподавания, внимательность по отношению к ученикам, стремление помочь им найти и развить собственный индивидуальный композиторский голос. Многие из учеников Томаса впоследствии стали известными композиторами и активными музыкальными деятелями США и других стран. Они сохраняют дружеские отношения с преподавателем. В 1980-х годах в Pre-College Division Джульярдской школы у Эндрю Томаса обучался композитор автор этих строк. В 2000-е годы Томас совершал множество поездок в Китай, где читал лекции, давал мастер-классы и дирижировал исполнением собственных сочинений, а также музыки своих учеников и ряда китайских композиторов. Об этом и о многом другом Эндрю Томас поделился своими мыслями со мной в беседе, которая состоялась у него дома на 72-й улице Манхэттана в конце марта 2016 года.

Д-р Антон Ровнер

We would like to present our readers with an interview with American composer Andrew Thomas, who is a composition teacher at the Pre-College Division of the Juilliard School in New York. Andrew Thomas studied at the Juilliard School with such famous composers as Burrill Phillips, Otto Luening, Elliott Carter and Luciano Berio. His music for the most part is endowed with a tonal musical language, albeit with a generous addition

of chromatic harmonies. It combines elements of neoclassical theatricality with neo-romantic expressivity. He had passed through various stages of development as a composer, before achieving the ultimate formation of his current musical style. Among the many influences on his music especially prominent was that of ethnic folk music from various parts of Asia – the Middle East, China, Korea and Japan. The composer has received special

recognition around the world for his music for the marimba – both solo and with other instruments. His “Merlin” for solo marimba has been performed throughout the world, having become one of the most performed compositions for the instrument. It was recently performed in Moscow at the Rachmaninoff Hall of the Conservatory by percussionist Piotr Glavatskikh, who mentioned that he had received the score of the composition from Siberia. His Concerto for Marimba and Orchestra “Loving Mad Tom” has been performed in a number of countries, most notably, in Germany by the Deutsche Orchester Berlin under the direction of Vladimir Ashkenazy with Evelyn Glennie as soloist, and in Korea with Simon Boyer as soloist, conducted by the composer.

Andrew Thomas has demonstrated himself no less prominently as a teacher for school-age composers at the Pre-College Division of the Juilliard School. His teaching manner is characterized by a

kind and attentive attitude towards his students, his urge to help them find and develop their own musical voice and a very delicate and friendly manner of teaching. Many of his students have subsequently become famous composers and active musical figures in the United States and other countries. Many of them have maintained very friendly relations with their teacher. I was one of Andrew Thomas’ composition students at the Pre-College Division of the Juilliard School in the 1980s. In the 2000s the composer made a number of trips to China, where he read lectures on music, gave master-classes and conducted orchestras performing his compositions, as well as those of his students and well-known Chinese composers. Dr. Thomas shared his thoughts about all of this and about many other things in his interview, which I took from him at his home on West 72nd Street in Manhattan in late March 2016.

Dr. Anton Rovner

Could you tell me about where you studied, who were your teachers, and what were some of your first musical influences?

I grew up in upstate New York. My father taught at Cornell University, and all my early musical training took place in the town of Ithaca, where Cornell is located. I studied piano with a local private teacher, Otto Stahl. Although he was not very good as a piano instructor, he was an interesting composer, and he gave me my first writing lessons. He also introduced me to the music of early 20th century composers, such as Bartok, Hindemith, Stravinsky and others. After I finished high school, I went to Cornell University for my undergraduate studies, working with Karel Husa. He was a wonderful teacher and musician, and he also gave me my first lessons in conducting. When I graduated from Cornell, he arranged for me to study with Nadia Boulanger in Paris. I spent two years in Paris in the early 1960s learning from her. Nadia Boulanger was an amazing teacher with remarkable skills at revealing the central aspects of her student’s personalities and strengths. In her studio, I began to get a coherent sense of myself as a musician and composer. She also was terrifyingly demanding on the subjects of basic technique – harmony, theory, counterpoint. I worked privately with her for two years until I was drafted into the United States Army, and I had to return back home.

In the army I wound up teaching music at the band – training unit at Fort Dix, New Jersey for two years. After I was freed from my military commitment, I moved to New York City – an important choice for my career direction. At the end of my army service I had auditioned for the opera conducting program at Bloomington, Indiana, and had been accepted. However I decided that I did not want to go back to the kind of small-town university environment I grew up in, even though the school was a conservatory.

In New York City, I worked for several years for conductor Thomas Dunn at the Festival Orchestra, which was one of the best free-lance ensembles in Manhattan. Then, when Maestro Dunn moved to Boston to become the director of the Handel and Haydn Society, I stayed in New York and applied for graduate studies at the Juilliard School, where I earned my Master’s and Doctoral degrees. At Juilliard I had several composition teachers, including Burrill Phillips, Otto Luening, and then, during my doctoral studies, Luciano Berio and Elliott Carter. They were wonderful teachers and the graduate course work was challenging and stimulating.

I also retain a feeling of loss from that period. One year, I was supposed to study with Hall Overton, a brilliant composer of both jazz and concert music. With him, I felt I had found a teacher who really



understood me. The chemistry was extraordinary, and I felt that I was discovering my central self as a composer. Unfortunately, Hall died unexpectedly and I experienced the loss of an untraveled road.

In 1970, while I was still a graduate student at Juilliard, shortly after Hall Overton died, a composition teacher position opened at the Pre-College Division. It was offered to me, and I accepted it, thinking that I would work at this job for a couple of years – and now it is forty-six years later, and I am still teaching at the Pre-College. I remember that I was very much afraid in the beginning. I was teaching young students who were almost my age. They had been trained as concert artists in a much more efficient and skilled manner than I had been. As far as I could see, they were able to play circles around me. What did I have to offer these prodigies? I remember introducing myself to a student in one of my first classes, talking for a lengthy period, basically telling her everything that I knew about music, looking at my watch and realizing that only ten minutes had passed! Fortunately, I remembered my lessons with Karel Husa and Nadia Boulanger, and I embraced a central insight: my job was to *listen* even more than to talk. I try to describe to the student his or her central abilities, and then, building on their foundation (in whatever style they are working) to expand their musical horizons. This procedure has given me a relaxed, yet disciplined environment to develop a student's creativity, starting from *their* foundation and musical personality. I have learned from my students even more than they have learned from me. I am delighted that many of my students, including you, Anton, have become close friends and colleagues, with whom I have had lifelong relationships.

Could you tell us about your music and what style it adheres to? As I understand, you had different teachers who followed different musical paths, and you had different stylistic periods during the course of your composing activities.

I grew up in the 1940s, and I was a teenager in the 1950s, during the peak of the American symphonic tradition in composition, featuring composers like Roy Harris, Peter Mennin and Aaron Copland. I expected that this was the world I was going to grow up into. But by the time I came into graduate school, all that tradition had been swept aside, and everyone was following the new mantras of Pierre Boulez and Karlheinz Stockhausen. In my late twenties, and not wanting to seem old-fashioned, I adapted to this new environment. However, even

though I was expanding my own musical horizons, I never felt totally comfortable in atonal writing. During my serial studies I would also write other compositions that were tonal, which I did not show my composition teachers at Juilliard. I felt that my tonal works represented my true style *more* than my dodecaphonic works. Finishing graduate studies, I drifted away from serial writing to an extended type of diatonicism, sometimes bordering on chromaticism with tonal centrality. Theatricality is vitally important to my music. I want to attract the listener with dramatic gestures and an architectural structure of interesting complexity. I also value a constant sense of forward motion and development. As an adult in my mid-70s, I am enjoying being myself in my music and I am not worrying too much about whether it 'fits in' to current styles or perceptions.

Could you cite some examples of any particular compositions you wrote a while ago or recently, and describe their language and what they express?

World music provided a counterbalance to my graduate composition studies at Juilliard. I was particularly keen on Middle Eastern, Turkish, Japanese and Chinese music, as well as the works of a few Western composers such as George Crumb. I have never written a note that sounded like Crumb's music, but he exerted a tremendous influence on me because he was able to carve out a musical language that was his own and that had nothing to do with what the other composers of his time were writing. I found that achievement extremely liberating. I have played some of his scores, and to this day I find his music haunting and gorgeous.

During that period I was deeply interested by the cultures of other countries, particularly, non-Western ones. They offered possibilities that I was not hearing at school. In 1972 I wrote a one-act opera "The Death of Yukio Mishima" about the suicide of the Japanese writer, poet, playwright, actor, film director and militarist. The opera was recorded for Opus One Records in 1973. In this work I created a Western equivalent of a Japanese Gagaku ensemble with the aid of string instruments, a couple of wind instruments, piano, organ, percussion and harp. Even though Yukio Mishima was a man, his role was sung by a soprano, to emphasize the feminine aspect of his character. The soprano was moved around on the stage by black-hooded dancers, as if she were a Bunraku puppet, while she was singing the music. I studied the recordings of many traditional Japanese ensembles, and I paid homage

to Yukio Mishima with my own interpretation of this complex traditional culture. The scores employ twelve-tone techniques and stylizations of Japanese music at the same time – a kind of blend I find fascinating.

I worked with Isabelle Ganz, a singer and flutist who founded the Alhambra ensemble, where she sang and played the flute. In 1987 I composed a set of songs for her: *Seven Songs on poems of Lope de Vega Carpio*. The work is scored for alto voice, Harp, Oud, and Vielle. During the composition, I studied Middle Eastern drumming techniques, including the doumbek and I was heavily influenced by those Middle Eastern traditions.

My spouse, poet and artist Howard Kessler, and I worked for seven years, from 2003 to 2010 on *Focus of the Heart*, an evening length ballet that was commissioned for performances in China. I scored the music for a full traditional Chinese orchestra plus a full Western symphony orchestra. Howard Kessler wrote the story and designed the scenery and costumes. In order to obtain the necessary knowledge to write this project, I listened to a tremendous amount of traditional Chinese music, especially the type that performed by Chinese ensembles from the rural areas – not the slick commercial type of music that one hears in Macao and other tourist venues, but the really rough country bands. This is tremendously exciting and moving music. I would analyze a song that I liked, and write out the entire ensemble as a musical dictation, so that I knew all the different elements of the song and how the musicians were performing it. The traditional melodies are performed as heterophonic music, featuring single lines that are decorated by the other instruments. I would thoroughly study the musical language of a particular Chinese song, throw all my notes and transcriptions out, and then write my own music from scratch, using the techniques I had learned. I absorbed a lot from such activities. This particular project really enriched my appreciation of the varieties of traditional Chinese music - songs which are dramatic, unique, often hugely sophisticated, and emotionally moving.

Among your earlier works is a composition for two pianos called “An Wasserflussen Babylon,” which features a unusual combination of tonal and twelve-tone writing. Since you mentioned that there was a discrepancy between the twelve-tone and avant-garde styles of Boulez and Stockhausen, which you briefly turned to, and the tonal music, which you were closer to, “An Wasserflussen

Babylon” provides a striking juxtaposition between the opposing musical languages of tonality and twelve-tone writing. It starts with a quotation of the Bach chorale of the same name, and then gradually but rather swiftly changes to serial music, and then returns to tonality towards the end of the composition. Could you tell us about this work?

I wrote “An Wasserflussen Babylon” in 1973, and in the same year recorded it for Opus One Records. Andrew Violette, a wonderful pianist and composer and I made the recording. That was an interesting experiment. because I was actually using techniques that Charles Wuorinen has developed, which he describes in his book “*Simple Composition*.” The techniques involve pitch-classes, which generate rhythms as well. The number of intervals in a particular pitch-class is transferred to a number of rhythmical units of a particular duration, and then to the number of time-units, such as measures or groups of measures in a more lengthy section of the music. So the composition, in a sense, is derived from a single equation, which covers every element of the work, except for the beginning and certain fragments of the work near the end. I started with the chorale all by itself. Then, as the chorale advances, the voices, one after another, gradually take on the time-pointing feature, and the initial diatonicism dissolves into a completely non-tonal spectrum. Ultimately, the composition ends in a sort of major chord, since the serial writing becomes totally dissolved at the end. The transformation in the beginning is wondrously strange, and hints of the chorale throughout the work and more openly at the end add nuance to the rigor of the tone rows.

You have earned a reputation for writing for the marimba. One of your works that has received performances all over the world is “Merlin” for solo marimba. I heard it played in Moscow at the Rachmaninoff Hall by Russian percussionist Piotr Glavatskikh, who later told me that the score of this composition was given to him in Siberia! I presume “Merlin” has also been performed in many other countries as well. Could you tell us about this piece?

I have written a whole series of compositions for marimba. ‘Merlin’ is the most famous one. I wrote it in 1983, and it has become a world standard for players in many countries. There are many video recordings of different performances, which can be found on Youtube. I composed the score for William Moersch, at that time a brilliant free-lance percussionist in New York who has commissioned countless works for marimba and other percussion



instruments. William became a faculty member at the University of Illinois, where he has taught for several decades. ‘Merlin’ is in two movements. When I finished the first, I sent it to Bill. He said, “It is beautiful, but very easy. Will the second movement be harder?” I promised him that the second movement would be much more complex technically, which it really is – in fact, it is a fiendishly difficult piece. Then he wrote me a letter, indicating that he liked the work, and asking me, what I was going to call it. At first I thought I would title it “Music for Marimba,” but Bill wrote back, objecting, stating that ‘I WILL NEVER PREMIERE A WORK WITH A TITLE LIKE THAT!’ I realized then, that a short time before I started composing the music, I had been reading a long narrative poem “Merlin” by Edwin Arlington Robinson, who was a late 19th century and early 20th century English poet. A lot of the mood and atmosphere of the music came from that poem. As a result, I took the title “Merlin”, and included a suggestive quote from the poem for each of the movements. I also know now, that I was grieving the death of my mother when writing this composition.

You have written a number of other compositions involving the marimba as well. Could you tell us about them?

I have composed numerous scores for marimba, including works for solo marimba, marimba and violin, marimba and cello and two marimbas. The latter piece is called “Three Transformations,” and it was also written for William Moersch. In 1993 he got married, and I composed a transformation of a Bach Prelude for him and his wife. My score was originally for marimba and harpsichord, since William’s wife Charlotte is a harpsichordist. I wrote the music in the following way: I took one of the Preludes from Bach’s Well-Tempered Clavier, which originally was in the meter of 3/4. I wanted to avoid composing standard clichéd “elevator music” for Bach, which is so easy to write. You don’t touch the music, but you add a ‘groovy’ beat to be hip and slick. In order to present myself with a challenge, I changed the meter from 3/4 to 4/4. To do this, I moved the bar-line in the music, so that there would be a new measure every **four** beats. This, of course, disrupts the harmonic rhythm of the piece entirely, but I was able to make the music sound well in the new time signature. And I turned the Prelude into a kind of slow samba.

After writing this piece, I was introduced to Nancy Zeltsman, one of the most brilliant marimba

players in the world, and a renowned advocate of the marimba as a serious concert instrument. She teaches in Boston. She took an interest in the Prelude, and she told me about her marimba duo group. So I decided to rescore the Prelude and pick two other pieces by Bach to make a three-movement work for Nancy. The first movement is a reorchestration of Bill Moersch’s wedding piece, and it has a larky feeling of a wedding celebration. I titled it “*Lord Cavendish Strikes the Right Note.*” The second movement is a tango, which I called “*Pedro and Olga Learn to Dance.*” This title came from a neon sign for a dance studio on Broadway and West 80th street in New York City. The last movement was called “*Rumbarubio,*” and that was because Nancy’s group was called Madam Rubio. The words “Madam Rubio” are an anagram of “Marimba Duo.” All three movements use the same technique of taking a Bach piece with a 3/4 time signature, transcribing it for two marimbas and changing the meter into a 4/4 time signature. The score really dances.

In 1991 I wrote a piece for marimba and violin called “*The Great Spangled Fritillary*” that was premiered by Nancy Zeltsman on the marimba and Sharon Leventhal on the violin. The great spangled fritillary is the name of a special species of butterfly. I dedicated the score to both of these musicians, who at that time comprised a duo called “Marimolin.” ‘Gentle Reader’ will have no problem figuring out the origin of the group’s title! While I was composing the music, I asked contemporary English poet Christopher Hewitt to write a poem for the score that would also serve as program notes for the music. Christopher succeeded brilliantly with a poem that is funny, evocative, touching, and beautiful. The music blooms from his words. The score and the poem alternate fast and slow sections describing the life-process of the great-spangled fritillary. The names of the respective sections are: “In the Cocoon,” “Birth,” “Drying the Wings” and “Under the Full Moon.” The mood of the music is both lively and grotesque, and the music presents some bright, demanding parts for the players to demonstrate their virtuosity. I also wrote a composition for cello and marimba called “*Moon’s Ending,*” in which the low-to-middle register of the cello is blended with the marimba part, usually in the same registers. The music features some virtuosic interplay between the two instruments. In 1986 I composed a work for marimba and vibraphone called “*Brief, on a Flying Night,*” which was inspired by a poem by Alice

Meynell. In this piece, the agile and moderately dry sound of the marimba is juxtaposed with the sustained, reverberating sounds of the vibraphone. The combination of the timbres of these two instruments, which are somewhat similar to each other and, at the same time, completely different, provides a great deal of the color of the piece, as does the use of various contrasting textures, such as chords, repeated arpeggios and dynamic scalar passages. I composed “*Valse triste*” for the brilliant young marimba soloist Simon Boyar. And “*Wind*” for the brilliant marimba soloist Makoto Nakura. Both of these works have poems by Howard Kessler.

Could you tell us about your Marimba Concerto, subtitled “Loving Mad Tom”? As I know, this work has received a number of major performances, not only in the United States, but also in other countries as well.

I wrote my Marimba Concerto in 1989. I took the sub-title, “Loving Mad Tom” from an 18th Century English anonymous poem that presents the extravagant speech of a crazed beggar who is sharing his experiences as a homeless person. First he is in front of a house, begging for food, then he is in jail, and at the end of the poem he is back on the road again. The composition is in four contrasting movements, which present an assortment of colorful timbres in the orchestra, providing the solo marimba part with a varied background for the marimba’s extremely virtuosic passages. The first two movements are fast and rhythmically agile, with a mood that is simultaneously jovial and grotesque. The third movement, in prison, starts slowly and mysteriously with eerie and dramatic effects in the orchestra, with the solo marimba evoking lonely and violent moods. The fourth movement returns to the energetic, swift mood of the first two movements, bringing the whole work to an energetic conclusion.

The concerto was yet another commission from William Moersch, and the Shreveport Symphony Orchestra in Louisiana premiered it in 1990 with Peter Leonard conducting and William as the magnificent soloist. In “*Loving Mad Tom*” I found a theatrical voice in me that was simultaneously dark and funny. The work remains fresh for me. The concerto has received a number of performances, including those by Evelyn Glennie (Marimba) and Vladimir Ashkenazy (conductor) with the Deutsches Symphonie-Orchester Berlin in 1998. In 2005 I conducted it in Korea with the young Simon Boyar, who performed it brilliantly. In 2006, Simon and I recorded the work with the Polish State Radio

Symphony for Opus One Records. On the same recording project, Simon, David Leisner (guitar) and I (conductor) recorded my concerto for guitar, percussion and string orchestra ‘*The Heroic Triad*’ – a work about the three cultures in Santa Fe, New Mexico: the Native American, the Spanish, and the Anglo.

Could you tell us about your composition for solo piano “Music at Twilight”?

“Music at Twilight” is a virtuoso composition for solo piano. I wrote it in 1986 for the pianist/composer Jed Distler, who previously, studied composition with me at the Juilliard Pre-College. Jed is another one of my students who has become a colleague and a close friend. The music starts as a work of homage to the Fauré Nocturnes for piano, which I was studying at the time. Though being essentially tonal and romantic in its style, the music brings in dissonant passages towards the middle and end of the piece, this juxtaposition serving as an additional dramatic element. There is a very poetic opening, very fast-moving, quiet and rather French-sounding, with elaborate piano textures, a middle section that is harmonically more dissonant, and continuing with a return of the French music, which is subsequently dislodged violently by crashing dissonant chords, and finally, presenting a very sad ending. “Music at Twilight” is a powerful piece, both technically and in terms of its emotional content. I have also performed it myself in a number of contemporary music concerts.

You have already mentioned your teaching activities at the Juilliard Pre-College. Are there any additional features of your pedagogical skills you would like to share with us?

My first task with a student is to listen and observe carefully – to determine what the student loves, hates, admires, and what skills he or she has developed to express those ideas. I try to work from that center, within the student, developing those natural and instinctive abilities, while enlarging their artistic horizons. One particular musical aspect is especially important to me: when I finished my service in the army, as a pianist I began to have technical problems that were becoming worse and worse, causing great difficulties in practicing and performing. I went to the composer, Robert Helps, who was also a brilliant pianist, took lessons with him, learning the Whiteside technique, and began the process of learning how my body actually works. Body awareness is important to me in composition, as well as piano. I seem to create like



a choreographer. I think in terms of body motions, the weight of the arm, how bowings feel when you are playing. In composition I am constantly asking my students: “How does this phrase breathe? How does this note down here get to that high note, four measures later? What is the difficulty of the journey? How does the line sing itself to get from one place to the other?” It is a hard thing to describe in just a few words, but it has to do with adjusting your entire body to become aware of the music.

Much of my work for Thomas Dunn at the Festival Orchestra involved transferring his articulation marks and bowings from his conducting scores into the performing parts of the orchestra members. Then, in rehearsals and the concerts, I could see the effect of these markings. It was a postgraduate exercise in composition and, ultimately, in body awareness. I sense it in my piano playing – it is not merely placing a finger on a key – it is the finger, plus the hand, plus the arm, plus the shoulders and the whole column of the back. All of these elements of the body are involved in making that sound. During the times that I am really focused and in charge of the music that I am writing, I have that same vivid feeling in my entire body. This approach to the music also helps me in my battle against Parkinson’s disease, which I have had for the past six or seven years. I try to share my experience with my students, and, a number of them have understood what I was talking about, and were able to understand that composing music or playing the piano is in an odd but true way an athletic endeavor.

You have had performances of your music in the United States and in a number of other countries, in some of which you have taught – most notably, in China and Korea. Can you tell us about how you wound up getting this contact with China, and what your experiences have been there?

In 2000 I was asked to be on a panel of American judges for a piano competition in Hong Kong, where the students were playing Western composers and Chinese composers in an equal mix. I had a wonderful time on that trip, and as a group we made a good impression on the Chinese judges. One of the Chinese judges was Li Jiang, a traditional dancer, who came from the Guangxi Arts College in Nanning in southwestern China. The first

time we shook hands, we knew immediately that we were going to be close friends. He straightaway invited me and Howard Kessler to his college in China where he taught, starting a period of fourteen or fifteen visits to the Guangxi Arts College over twelve years, from 2000 to 2012. I taught, coached musicians and conducted orchestral concerts there, primarily in the middle school, but also with the college orchestra and the Guangzhou Symphony, which I conducted in a number of concerts. A lot of the music I performed was music by the local composers, and some of it was for the traditional Chinese orchestra, which I also began writing for at that time. I brought faculty members of the Juilliard School on some of the visits, including Victoria Mushkatkol (piano), Claudia Schaer (violin), Barli Nugent (flute and chamber music), Stephen Piers from the Dance Division, and a number of other people. It was a profound relationship with the university and with Li Jiang. To my great distress, he died of brain cancer in 2014. He was one of the most wonderful people I have ever met, and I miss him terribly.

What can you say about your musical activities in the most recent years?

I am grateful that I am still composing, still playing, still exploring and still learning. Music has been a focal point of my battle against Parkinson’s disease, and I also take dance classes with the Mark Morris Company – classes that are designed for people with this debilitating condition. So, the athletic connections I make with the piano and in compositions are mirrored in my activities at the barre! And the dance activity and other physical exercises that I practice daily, make it possible for me to continue my musical activities. I am playing piano better than at any other time of my life, and my compositions have an integration and joy that is constantly expanding.

I feel tremendously blessed that I can teach and have wonderful rewarding close relationships with my pupils. In my ‘golden sunset years’ I am finding comfort and relaxation being myself and not worrying about where modern music is going. The music I write describes who I am at this moment, and I feel blessed to be able to write, to perform, and to share my experience with others.



Interview**COMPOSER TOBY TWINING TALKS ABOUT HIS MICROTONAL MUSIC**

Современная музыка США предельно разнообразна и включает в себя много контрастирующих друг с другом направлений.

Среди американских композиторов можно обнаружить традиционалистов, авангардистов, сериалистов «Школы аптаун» (Uptown School), эксперименталистов «Школы даунтаун» (Downtown Music), минималистов и др. Внутри этой многокрасочной палитры встречаем одно весьма необычное направление – микротоновую музыку. Целый ряд композиторов, начиная с первой половины XX века и до наших дней, посвятили музыкальное творчество нестандартным строям и темперациям. Последние включают в себя как равноступенные темперации (четвертитоновую, одну шестую тона, одну восьмую тона, 31 тон в октаве, 43 тона в октаве и т. п.), так и нестандартные строи, включая пифагорейский, чистый и среднетоновый, а также многие искусственно сформированные строи. Такие композиторы, как Чарлз Айвз, Харри Парч, Мордекай Сандберг, Бен Джонстон, Джонни Райнхард, Скин ла Плант и Джозеф Персон являются авторами оригинальной изобретательной музыки, написанной в нестандартных строях и темперациях.

Среди американских микротоновых композиторов можно обнаружить самобытную фигуру Тоби Твайнинга, автора интересной микротоновой музыки для хора. Твайнинг обучался в Хьюстонском университете в Техасе и в Университете штата Иллинойс. Его учителем был



Бен Джонстон, видный американский микротоновый композитор, чья музыка оказала значительное влияние на Твайнинга и его музыкальное творчество. В течение многих лет Твайнинг сам собирал коллективы певцов и обучал их петь музыку в чистом строе. Этот строй, который в XVI веке продвигал знаменитый итальянский композитор и музыкальный теоретик Джузеппе Царлино, основан на интервалах натурального звуко-

ряда. Пение хора в нестандартной темперации само по себе производит неповторимое впечатление. Музыкальные произведения Твайнинга, плюс к тому, содержат богатство изобретательных идей, сопряжённых с тонким чувством вокальной фактуры, дополнительно оживлённой авангардными эффектами, которые композитор умело внедряет в звуковую ткань. Среди сочинений Твайнинга выделяются его хоровое произведение «Chrysalid Requiem» и музыка для хора и инструментов к спектаклю «Eurydice» («Эвридика»). Твайнинг является также автором интересной инструментальной музыки, исполняемой ведущими музыкантами США и такими значительными объединениями, как Американский фестиваль микротоновой музыки.

Мы предлагаем интервью с Тоби Твайнингом, представляющее российскому читателю эту экстраординарную фигуру американской музыки.

Д-р Антон Ровнер

The contemporary music scene in the USA is extremely diverse and includes many contrasting trends. Among American composers one can run across traditionalists, avant-gardists, serial composers of the “Uptown School,” experimentalists of the “Downtown Music,” minimalists, etc. Among this motley assembly of styles there is one trend which stands out in its

uniqueness, and that is microtonal music. A certain number of composers, starting from the early 20th century and up to our days, have dedicated themselves to composing music in non-standard tunes and temperaments. The latter include both equal-tempered scales, such as quarter-tone, sixth-tone, eighth-tone, 31-note per octave and 43-note per octave scales, as well as unequal-



scaled tunings, such as Pythagorean tuning, just intonation, mean-tone scales, as well as all sorts of artificial tunings. Various composers, among them Charles Ives, Harry Partch, Mordecai Sandberg, Ben Johnston, Johnny Reinhard, Skip La Plante and Joseph Pehrson, have composed original, innovative music in different non-standard tunings and temperaments.

Among the American microtonal composers we can discern the original voice of Toby Twining, a composer of intriguing music for microtonal chorus. Twining studied at the Houston University in Texas and the University of Illinois. Among his teachers was Ben Johnston, a significant American microtonal composer, whose music exerted a considerable amount of influence on him. During the course of many years Twining assembled together ensembles of singers and taught them to sing music in just intonation. This tuning, which had been popularized by the famous 16th century Italian composer and music theorist, Giuseppe

Zarlino, is based on the intervals of the overtone series. Choral singing in non-standard tunings by itself produces an extraordinary impression, and Toby Twining's musical compositions, on top of that, contain a wealth of imaginative ideas, intertwined with a refined sense of vocal texture, moreover, enlivened by extended vocal techniques, which the composer skillfully introduces into his music. Most prominent among Toby Twining's compositions is his microtonal choral work, the "Chrysalid Requiem," and his incidental music for chorus and instruments for a theatrical play, "Eurydice." Twining has also written impressive instrumental pieces, which is performed by some of the most prominent performers in the USA at such significant events as the American Festival of Microtonal Music.

We are offering this interview with Toby Twining, in order to introduce to Russian readers this extraordinary figure in American music.

Dr. Anton Rovner

Could you tell us about your musical background, where you studied as a composer, and how you entered the field of microtonal music?

I come from a musical family, so I grew up making music. I wanted to be a musician from the time I was thirteen years old. I began formal musical studies at the University of Houston, where I grew up. Then I travelled throughout the United States with a Jewish folk band for two years. After that I finished my undergraduate degree at the University of Illinois, where I studied composition primarily with Ben Johnston and also with Salvatore Martirano. Through hearing Ben Johnston's music I became interested in alternate tunings and temperaments, just intonation in particular. I was especially intrigued by Ben Johnston's practice of this tuning, which he calls extended just intonation, which is something more than merely using a diatonic or a chromatic scale in just intonation. Through hearing Johnston's music, in the experimental vocal works which I was composing myself I started practicing using just intervals. After releasing my first CD "Shaman" with my vocal ensemble, which was a quartet at the time, I realized that I really had to take the plunge into just intonation. I spent about five years working on my "Chrysalid Requiem," from 1995 to 2000,

thereby developing my musical vocabulary, and that composition set the tone for my writing ever since. It was premiered in 2000 at the Kleiner Zaal Concertgebouw in Amsterdam, Holland, performed by my ensemble, which at that time consisted of twelve singers. I am now working on instrumental music and continuing to write experimental vocal music.

Who were the microtonal composers who inspired you the most, and how do you approach microtonality in your music? What kind of scales, tunings or temperaments do you use in your musical compositions?

The first microtonal composer who inspired me was Krzysztof Penderecki, especially in his early works, such as the well-known "Threnody to the Victims of Hiroshima." When I was fourteen years old my mother introduced this work to me on an LP record. I was fascinated with the idea of what at that time was called sound sculpture or sound mass in music. I loved the idea of swathes of sound spectra being shaped, narrowed, expanded and built upon. Later, when I was studying at the University of Illinois, I was very taken with Ben Johnston's music. I knew that rather than going into various types of microtonal temperaments I wanted to study

one that uses pure or natural intervals which you would find in the harmonic series. My approach has been the development of musical compositions with the use of pure intervals. I am finding that because of my love of Schoenberg's music I am using something that is very close to set theory. Rather than these intervals being used serially, I am approaching them as groups of sets. I love the music of the Second Viennese School, especially what was written just prior to World War I. Perhaps this is why I have developed my compositional technique with intervallic cells and ways to build musical material out of a cell. Sometimes my cells are much longer, they are not that compact, and it approaches something like serial music.

What other musical compositions using alternate tunings, such as just intonation, did you write before or after you wrote "Chrysalid Requiem"? I am acquainted mostly with your choral music. Do you write instrumental music as well?

I have written both choral and instrumental compositions. In 2001-2002 I wrote a cello piece called "9:11 Blues," which has been recorded by Matt Haimovitz on Oxingale Records. This piece was composed following the terrorist attacks on the World Trade Center in New York on September 11, 2001. This was followed by another piece for cello called "Schoenberg Dreaming," which has just been recorded by Malina Rauschenfels in Cleveland, Ohio, but has not yet been released on a CD yet. It presents music which Schoenberg might have been hearing in his dreams, while he was theorizing about pantonality. I also wrote music for a theatrical production of a play, called "Eurydice," which is for vocal quartet and cello, which includes several movements for live performance accompanied by prerecorded multi-tracks, one of which, in particular, involves eight quintets. This work was released on a CD of the Cantaloupe label. I wrote a composition for chamber ensemble called "A Pitch is a Groove," which has been performed at the American Festival of Microtonal Music by an ensemble assembled by the festival's director, Johnny Reinhard. I am presently composing a string quartet for the Jack Quartet, as well as a piece for solo bassoon for Johnny Reinhard to perform on the bassoon.

What kind of music did you write prior to your first major work in just intonation, "Chrysalid Requiem"?

Prior to writing music for pure intervals systematically, I had a vocal quartet called "Toby

Twining Music," and we were singing in a non-systematic type of just intonation, and sometimes consciously making septimal intervals. But the emphasis at that time was on arrangements with extended vocal techniques, rather than tuning issues. I have composed some settings of Psalms in Hebrew, which have not been premiered yet. I wrote various solo pieces, works for prepared piano, in some of which the pianist played inside the instrument as well.

How could you describe your music to someone who has never heard it? Does your music have diatonic centrality, or is it all atonal? Do you have any special textural elements which you incorporate in your music on a conscious level?

My music ranges from music that is very simple and tonal to music that is highly micro-chromatic. I am trying to work with intervals that will fuse, that will have a certain type of cohesion. I am very interested in the types of clusters these intervals can create – very often symmetrical clusters are formed – and how they cohere with each other. In my latest compositions I am thinking in terms of melody and motivic development as such, but I am also thinking of recovering some of the ideas that fascinated Penderecki early on. I am interested in making sound masses with microtonal clusters that I am working with. It is not dissonance as such that fascinates me, but more specific types of harmonicities. For these reasons, my work has certain affinity with the Spectral composers. I am fascinated with having very specific harmonic nuances. Since I am interested in developing certain particular vocal and instrumental textures, I enhance them by incorporating frequent repetition of certain musical phrases, either sequentially, or sometimes even in a quasi-minimalist fashion.

What kind of musical activities are you engaged in? Does your music get performed much in New York?

Right now I am not performing as much with my vocal ensemble, as I used to before. However, I have a new music publisher, and we are working with him on reviving my ensemble. It will be a matter of months before we are ready to resume our performing activities – we are especially interested in performances that include workshops with young singers and composers. Now I am mostly focused on composing, adding to my income as a dance accompanist and a church musician, and having fun with raising my kids!



О НЕПРОЙДЕННЫХ ПУТЯХ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

Эта книга рождалась исподволь, и в окончательном виде сохранила в своей структуре весь путь, пройденный автором*. Читатель может открыть её не сначала; скорее всего, так он и сделает, потому что примерно треть книги – её последняя часть – напечатана на тонированных желтоватых листах. Здесь читатель найдёт россыпи соблазнительно коротких записей из тех, что легко пробегают глазами, выхватывая наиболее меткие. Они напоминают максимы, – есть среди них установления и поучения, упрёки «жалкому шпильману», предостережения «заблудшему музыкусу». Некоторые высказывания разрастаются в небольшие эссе – о комплиментарном ритме или о тематическом развитии. Они собраны в четырнадцать глав, называемых книгами – «Книга темпа», «Книга орнамента», «Книга выразительности», и другие – «Книга странствий», «Книга тайнописи»... Штудии можно читать в любом порядке, пропуская, перелистывая страницы взад и вперёд. Добравшись до места, где с тонированными состыкованы обычные белые страницы, читатель обнаружит, что именно здесь, в середине тома – начало: первые номера пагинации, заглавие, не вынесенное на обложку книги. И не обманется.

Впервые трактат «De musica» вышел в 2004 году – загадочная брошюра, на титуле которой вместо имени автора значился XXVI Магистр Музыки¹. Прототипом этого сочинения выступили труды средневековых авторов, в частности, трактат Аврелия Августина «De musica libri sex» (отдельные высказывания даже выписаны в форме кратких диалогов), а глубокомысленная серьёзность некоторых формулировок заставляет вспомнить Козьму Пруткова. (Не будем голословны: «Что есть музыка? – Музыка есть немецкая музыка, – отвечал немец». «И Adagio может спешить, и Presto может ме-

длить»). Или: «Композитору великой музыки грозят опасности юбилеев»).

Если же, не довольствуясь этой частью, читатель удостоит внимания также и белые страницы, он лишь укрепит в своём мнении: книга – вся целиком, её замысел, её исток – в этих беглых набросках.

Впрочем, к началу же можно отнести раздел «Этюды по Григорию Соколову», текст которого был опубликован несколько позже². В нём собраны не столько рецензии, сколько мысли, возникшие под впечатлением прослушанных программ 2002–2006

гг. Их дополняет рецензия, относящаяся к 2012 году³. По жанру эссе напоминают «Опыты» Монтеня или «Отражения» Анненского. В подзаголовках указаны конкретные концертные программы, однако тексты обращены не к звучащим произведениями. Вы также не найдёте здесь размышлений об интерпретации известных сочинений одним из самых интересных исполнителей нашего времени. Каждый раз Мищенко концентрирует внимание на одном из элементов музыкального мышления. Это может быть интервал (терция), мелизм или технический приём (репетиция), или направление движения (восхождение), от которого автор вновь и вновь переходит к мыслям об экспрессии или о стиле, пытаясь понять, чем выбранный элемент становится в композиции. В самих элементах Мищенко привлекает двойственная их природа. Репетиция – одновременно остановка и движение – «и начало, и продолжение, и завершение». Терция – «шаг и скачок, вздох и зов», «интервал сдвига и разрыва». Иногда читатель останавливается перед терминологической загадкой: как может звучать, например, *мотив молчания*?

В этих эскизных набросках не слышно звучания конкретной музыки, – словно выхвачен небольшой фрагмент музыки и представлен



* Мищенко М. П. Опыты мелософии: о непройденных путях музыкальной науки. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова: Галина скрипсит, 2014. 320 + 212 с.

нам под огромным увеличительным стеклом. Нам дан лишь он, всё остальное – вся музыка в целом – осталось за пределами текста. Мало того, мысль автора уводит от тех сочинений, что звучали в конкретной программе. И рассуждения по прослушиванию Гайдна, Комитаса и Прокофьева неожиданно приводят к «мистическому “свечению” терции у Моцарта».

Но есть ещё собственно Книга. Некоторые её фрагменты также публиковались ранее⁴. Их слияние в единый текст дало совершенно новое качество, открыло новую страницу музыкознания, понимающего музыку как живой процесс – как результат музыкальной мысли, музыкального дыхания.

Название «Мелософия» возможно является отсылкой к брошюре Виктора Лазарского⁵. Её автор, начиная с 1949 года, вёл в Вене авторскую программу «Seminar für Melosophie und Folklore». Взгляды Лазарского принято относить к музыкальной эзотерике: он одушевлял, наделял жизненной силой отдельные тоны, интервалы, мелодические обороты. В какой-то мере мы можем отыскать параллели, например: «Конфигурации, интервалы и направления стоят больше того, что наука привычно замечает в интервалах и аккордах, гармонии или тематизме» (с. 247). Однако, стремясь преодолеть «слова и числа», сопротивляясь им, Мищенко остаётся в русле европейского музыкознания: «На что тебе, шпильман, арифметика? когда в музыке шесть восьмых не равны трём четвертям и три четверти могут равняться двум восьмым!».

Эта книга для медленного чтения – с закладками, карандашом. Её поля должны принять пометы читателя. Её текст требует присвоения, сосредоточения, иногда – смакования, иногда – преодоления. Поначалу невольно ловишь себя на том, что то и дело останавливаешься, обнаружив фразу, подобную всё тем же максимумам. Появляется желание выписать её или хотя бы зачитать кому-нибудь рядом, – поделиться своей находкой.

Ещё в большей степени текст требует от читателя постоянного припоминания, он обращается к будто бы хорошо знакомой музыке: симфониям Моцарта, Бетховена, Брамса, Шуберта и Мендельсона, к произведениям Баха и Дебюсси, Шопена и Римского-Корсакова. Но попробуйте поставить в один ряд баховскую органную Сонату соль мажор, Ноктюрн

соль минор Шопена и вступление ре-минорной Симфонии Франка..., – пожалуй, всё-таки понадобятся партитуры или записи. Чего стоит, например, характеристика начальной фанфары Девятой симфонии Бетховена как долгого падения: «оно не безвольное, но градуированное и трудное, будто управляемое»... – и сопоставление её с «Прощальной» Гайдна. Вслед за каждым подобным абзацем приходится откладывать книгу, обращаться непосредственно к музыке и удивляться точности характеристик, даваемых автором.

После такого анализа невозможно вернуться к пресным теоретическим «разборам», которыми полны учебники и путеводители. Книга заставляет слушать музыку, вслушиваться в подробности, обращать внимание на детали, буквально погружаться в них. Рассматривать вслед за автором мелизм как *микромодель мира*, в которой «единое разбивается временем и последовательное собирается в моментальное» (с. 97), замечать каждый изгиб, признавать орнаментальность родовой чертой мелоса.

Эта книга по теории музыки, поскольку она имеет дело с музыкальными элементами, которые лежат в основе любой композиции. Об искусстве соотношений: орнамент – линия – педаль... Однако это непривычный взгляд, отрицающий схематизацию, механическую картину мира, в котором тоны и интервалы располагаются в некоем «изначальном» порядке, вне течения музыкальной мысли. Мищенко рассматривает каждый элемент в его многомерности, в способности выполнять разные, порой противоположные функции.

Эта книга по истории музыки, поскольку она имеет дело с базовыми историческими категориями. Она о технике композиции, например, о выстраивании баланса между ярким индивидуальным мотивом – тематическим зерном крупного сочинения – и конструктивным целым. Книга о понимании стиля во всём разнообразии составляющих его деталей. Мищенко обращает внимание на то, как взаимодействовали у разных композиторов *орнамент* и *линия*, как педаль влияла на становление формы у Шуберта и Листа, и на то, как разнообразны её реализации у Вагнера и Дебюсси, Стравинского и американских минималистов. Автор исследует, как *переживание*, опирающееся на теорию аффекта, сменялось *представлением*, с его драматичностью, контрастами.



Музыкальная экспрессия, сегодня кажущаяся противоположностью риторике, показана как её естественное продолжение (а в качестве примера выбрана «Пасторальная» симфония Бетховена). Поднимается вопрос исторического восприятия, вопрос изменения нашего слуха – не слухового опыта вообще, но критериев, требований, предъявляемых звучанию всё тех же классических произведений.

Эта книга по теории исполнительства. В неё стоит заглянуть, если Вы хотите понять, в чём выражается характер произведения или как верно определить темп. Что скрывается за итальянскими терминами, – в чём, например, различие *lento* и *largo*; *con spirito* и *agitato*? Каковы особенности того или иного типа фактуры?

Но также точно можно сказать, что «Мелософия» – книга по музыкальной эстетике и философии музыки. Приходилось ли вам задумываться о смысле прямой линии? О *превратностях* рубато? Видеть в композиторской монограмме обобщение стиля, понимать, как эта монограмма разворачивается до целостной композиции? Вы буквально касаетесь пульсирующих во времени и пространстве музыкальных измерений – её горизонталей, вертикалей, диагоналей. Вы видите, как «сворачивается» композиция, остающаяся без одного из своих параметров (««вычитая» время, лишаемся также и пространства», – с. 243). Все эти усилия есть лишь поиск, распознавание за пределами материи таинственного «четвёртого элемента» – духа, образа мироздания.

После «коды», помещённой в сердцевине книги и озаглавленной «Post scriptum», читателя встречает раздел «Вместо продолжения». И это не эпилог, а апология исполнителя. Философ, только что призывавший *вслушиваться* в сочинение, оборачивается горячим критиком современной теории интерпретации. Он страстно выступает против *увиденного* и *нерасслышанного*, в борьбе с буквой опираясь на букву же, в борьбе с текстологией – на ту же текстологию.

Эта книга – размышления музыканта, его внутреннее *обретение музыки*, которое непросто выразить в звуках, но ещё сложнее – словами. Это вслушивание, вчувствование в каждый поворот музыкальной мысли. Призыв к напря-

жению, к внутренней работе – слухом, чувством, мыслью. Книга рассчитана на читателя, могущего удерживать внимание. Намеренно замедлять темп чтения, чтобы вживаться в текст. Каждый абзац – как музыкальная фраза, и будучи не услышанным, не впитанным, он ускользает. Форма рушится. Как в потоке рамплиссажей порой исполнитель (а с ним и слушатель) утрачивает контроль, и звуковые гирлянды распадаются, становятся россыпью интервалов, чередой лейт-интонаций, потому что текст книги выстроен подобно музыкальному тексту. Мы замечаем, как возникают реминисценции, интонационные арки, тематические повторы. Автор возвращается к той или иной формулировке или просто напоминает о ней читателю, закольцовывая мысль. В результате возникает многослойная фактура – почти полифоническая, в которой переключаясь на тот или иной элемент, необходимо удерживать в сознании целостную вертикаль.

Каждая тема проходит в книге в увеличении и в уменьшении. Целое выстраивается прорастанием нужных формулировок, кружением словесных мелизмов. Теперь, дочитав до раздела «Этюды по Григорию Соколову», а затем до трактата «De musica», мы понимаем, как от ярких разрозненных музыкально-слуховых впечатлений зарождалась мысль, которая потом обрела самостоятельность, освободилась от прямой связи с породившим её звучанием, находила подтверждение во многих других примерах. Как постепенно проступали, оформлялись основные понятия, точки, опираясь на которые рассуждения сплавлялись и переплетались, полифонически разрастались – до глав.

Как и в книге, в самой музыке для Михаила Мищенко есть несколько начал, каждое из которых он утверждает как незыблемое, основное. «В начале был орнамент», – резюмирует он в завершении параграфа, посвящённого конфигурации движения (с. 97), но далее, в главе «Движение и регламент композиции» говорит о педали, как о «начале начал», как о точке обзора, покоящейся в пространстве среди всего движущегося (с. 239). Начиная читать с того или другого раздела, мы получаем как будто разные книги⁶.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ [Мищенко М. П.] De musica. Фрагменты старых трактатов из собрания XXVI Магистра Музыки, заново скомпонованные им самим в подражание мастерам прошлого и пересказанные в переводе его подмастерьем в духе свободных фантазий и новейших теорий. СПб.: Композитор, 2004. 76 с. Отметим, что введение Болонской системы образования с бакалавриатом и магистратурой состоялось на несколько лет позже; указ был подписан в 2007 году.

² Мищенко М. П. Этюды по Григорию Соколову. Впечатления-исследования по прослушиванию клавирабендов Г. Соколова в Петербурге // Критика. Публицистика. Страницы истории. К 30-летию кафедры музыкальной критики: сб. ст. / ред.-сост.: А. Б. Шнитке, М. П. Мищенко; общ. ред. Л. Г. Данько. СПб., 2006. С. 148–175.

³ Впервые опубликована: Мищенко М. П. По прочтении Григория Соколова // Musicus. 2012. № 3 (31). С. 37–38.

⁴ См.: Мищенко М. П. О смысле мотива b-a-c-h

(из опытов мелософии) // Opera Musicologica. 2010. № 1 (3). С. 18–35; Мищенко М. П. Характер или скорость? (Об одном историческом недоразумении) // Opera musicologica. 2011. № 3–4 (9–10). С. 33–60; Мищенко М. П. Падеревский о tempo rubato // К 200-летию со дня рождения Шопена и Шумана. СПб., 2011. С. 109–123. В значительной степени «подготовительным» можно также считать статью: Мищенко М. П. О героях нашего времени // Opera Musicologica. 2010. № 4 (6). С. 20–69.

⁵ Łazarski, Victor Amon. Melosophie: Das Mysterium in der heilenden Kraft in der Musik. Wien: Seminar für Melosophie und Folklore, 1958. 55 s.; Łazarski, Victor. Melosophie: Ein Musikpädagogischer Essay. Wien: Europäischer Verlag, 1966. 71 s. Благодарю И. И. Земцовского за указание на эти издания.

⁶ В некоторой степени этот эффект можно сравнить с чтением романа Хулио Кортасара «Игра в классики».

Хаздан Евгения Владимировна

кандидат искусствоведения,

этномузыковед, член Союза композиторов РФ





О. М. ПЛОТНИКОВА

Магнитогорская государственная консерватория (академия)

им. М. И. Глинки



УДК 782.1

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.2.073-078

К ПРОБЛЕМЕ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ ОПЕРЫ ДЖ. ВЕРДИ «ФАЛЬСТАФ»

В современном музыкознании концепт «интертекстуальность», расширяя представления о стилевой эволюции композиторской практики и полистилистики, является инструментом раскрытия художественного мира и художественного текста произведения искусства. Интертекстуальная оптика направлена на выявление межтекстового взаимодействия в политексте как глобальном процессе. Как в зеркалах исторических времён, она телескопически высвечивает пути и методы формирования контрапунктически многоуровневой пространственно-временной модели культуры, отражённой в художественном произведении. Образные, фабульно-сюжетные, структурно-композиционные, ситуационные, лексические фигуры интертекста, фокусируя и отражая сегменты истории мировой культуры, становятся маркерами «механизма» традиции. Особый интерес с позиций интертекстуальности представляет опера как синтетический жанр, сочетающий музыкальное, словесное, театральное и изобразительное искусства. Обратимся к итоговому произведению Джузеппе Верди в качестве объекта, где интертекстуальность актуализируется и кумулируется¹ для воплощения картины мира и мирозерцания².

«Фальстаф» Дж. Верди, появившийся на сломе культурной парадигмы, ошеломил даже известных музыкантов-современников композитора инновационностью звучания³. Реминисценция «странствующего» мифа о Дон Жуане⁴ спустя век после В. Моцарта предстала в новом облике. Любовные приключения постаревшего, поседевшего и потучневшего ловеласа, изложенные в «пре-текстах» – комедии В. Шекспира «Виндзорские проказницы» и исторических хрониках «Генрих IV» – стали основой блистательного либретто А. Бойто, написанного согласно идеям Дж. Верди «стилистически изысканным языком» [1, с. 236].

Культурным кодом, раскрывающим механизм пространственно-временной организации модели культуры, отражённой здесь в контексте интертекстуальности, становятся: сентенция, звучащая в завершающей оперу фуге и повторяющаяся в письмах, и напутствие Верди своему герою: «Tutto nel mondo e burla» [3, с. 341], «Всё в нашей жизни насмешка...» [2, с. 490; с. 492], «Всё окончено! О, забавный тип *искушённого плута! Вечно истинный во всех климатах и во все времена!* Ступай! Ступай! Вперёд! Прощай [курсив мой. – О.П.]» [1, с. 237]⁵.

Несмотря на различные векторы музыкально-театрального искусства, Верди в письмах воздерживался от критики Р. Вагнера, оценивая его как выдающуюся личность: «Имя, оставляющее могучий след в истории искусства» [2, с. 422]. Однако ракурс пародирования архетипа образа рыцаря, сложившегося в средневековой рыцарской литературе и нашедшего воплощение в романтической опере, явно обозначен в рассматриваемом труде⁶.

Центральную фабулу «Фальстафа», представляющую пространственно-временную локализацию и динамику сюжета, Дж. Верди строит на иронически-пародийной интерпретации заповедей рыцарского кодекса чести. Находясь в таверне высшего рыцарского «Ордена подвязки», седой волокита планирует захват чужой территории – семейного гнезда мистера Форда. Послание двух идентичных любовных писем к подругам Алисе Форд и Мэг Педж превращает едва начавшуюся историю любви в «дуэт втроём». Негодование от проделок казановы провоцирует женский и мужской заговор. Заручившись финансовой поддержкой мужа Прекрасной Дамы, «знаток» женских сердец, отправляясь вместе с ним в любовный «поход», во время свидания, застигнутый врасплох, прячется в корзину с грязным

бельём. Процедура очистительного омовения, предшествовавшая ритуальному посвящению в рыцари эпохи средневековья и направленная на нравственное очищение, в опере обрачивается купанием в «канаве». Дамы вновь приглашают рыцаря на свидание, теперь уже в Виндзорский парк, в полночь. И вновь любовник-рогоносец попадает в западню. Знаковая примета рыцарства как средневекового института проявлялась не только в многочисленных подвигах и поклонении «даме сердца», но и участии в судебном поединке с защитой интересов одной из сторон. В опере рыцарь предстаёт в качестве подсудимого. Сцены разоблачения, наказания и осмеяния короля карнавала Дон Карналя и маскарадного бракосочетания подставных (Доктора Кайюса и Бардольфа, одетого царицей фей) и настоящих новобрачных (Фентона и Нанетты) завершают оперу. Звонкий смех автора и его героев, выраженный серией музыкальных тем, царит в художественном пространстве текста.

Архетипом структуры «Фальстафа» является барочный оперный спектакль первой трети XVIII века, представляющий комедийные интермедии в антрактах между действиями оперы *seria*. Опираясь на многофигурную композицию барочной оперы, параллельно центральной, ступенчатой истории Фальстафа⁷ раскручивается альтернативный стереотипный сюжет оперы *buffa* о юных героях. Используя амплуа героев мадригальной комедии и *commedia dell'arte* (парочка влюблённых – Нанетта и Фентон; одуряченный старик – Форд, желающий выдать дочь замуж за доктора-брюзгу Кайюса; ловкие слуги Бардольф и Пистоль)⁸, в основание пространственно-временной конструкции своей оперы Верди закладывает две «сказки» любви⁹. Однако в рассматриваемой опере – с гораздо более усложнённой и разветвлённой структурой – в качестве периферийного разыгрывается лирическое интермеццо с участием Нанетты и Фентона¹⁰, оттеняющее комедийные, бытовые «похождения старого повесы». Опираясь на инструменты мифологического структурирования сюжета¹¹, Верди реализует в художественной модели культуры оперы ассиметричную, бинарную оппозицию, представляющую идеальную модель романтических отношений и её пародийное преломление.

Опера *buffa* уже в эпоху классицизма создала, по словам А. В. Кириллиной, «совер-

шенно новую концепцию музыкального времени – чрезвычайно динамичного, изменчивого, до предела наполненного событиями как по горизонтали (последование эпизодов), так и по вертикали (одновременное развитие нескольких сюжетных линий) [курсив автора. – О. П.]» [5, с. 116]. Верди реформировал её на основе музыкальной драмы, глубокой психологической разработки образов, симфонизации со сквозным музыкальным развитием. Колесо истории, представленное в «Фальстафе», раскручивается через дихотомии: профанного и священного, реального и идеального времени. Многокомпонентность этой категории проявляется в синтезе различных модусов: условно-исторического времени происходящих событий – рубеж XIV–XV веков, эпоха царствования Генриха IV Английского; реального времени дневного (*dalle due alle tre*) и ночного (*mezzanotte*) свиданий; символического времени волшебной сказки любви и карнавального правосудия – полночь как час наказания героя, преступившего границу нравственности, освещённая погребальным колокольным звоном [4, с. 248]. Маски фей, нимф и сатира в сцене карнавала, метафоры в тексте либретто продуцируют мифопоэтическое время. Проекция зооморфного и мифологического времени проявляется в карнавализованных речевых сравнениях: Фальстаф – олень и Зевс (сын титана Кроноса), Алиса – Сирена, миссис Куикли – «Меркурий в чепчике!». Мифологическое пространство представлено мифологическими антропонимами.

Проектируя калейдоскоп ситуаций и представляя «пространство событийности как “сад расходящихся тропок”» (цит. по: [4, с. 4])¹², многолинейную организацию сюжетного времени Верди обогащает нелинейным принципом. В иерархической пространственной конфигурации целого одновременно прочитываются и удерживаются его различные «фигуры», отражающие разные эволюционные стадии развития чувств и символизирующие элементы памяти различной глубины, персонифицированные в художественные образы. Оптическая воронка времени в портретах Нанетты и Фентона фокусирует образы юношеской любви, в лице Форда и Алисы как представителей среднего поколения – поиск новых ощущений, ревность и разочарования, в облике главного героя почтенного возраста – неугасимую жажду по-

корения новых вершин. Одновременное представление жизненных историй персонажей различных возрастных групп на концептуальном уровне и в ракурсе индивидуально-личностной памяти слушателя моделирует образ «ветвящегося пространства-времени»¹³ с эффектами постоянно сменяющихся направлений временных процессов. Особый статус в контексте оперы приобретает категория Вечности, музыкальная эмблематика которой выражена уже в первой сцене аллюзией на музыкально-риторическую фигуру *circulatio* [3, с. 8, т. 11–13 и с. 9, т. 1–2]. Оркестровое звучание раскрывает подтекст требования «правосудия» доктора с говорящим именем Кайюс, обращённое к Фальстафу как рыцарю – представителю «Божьего суда». Категория Вечности провозглашена и в барочной по генезису, замыкающей оперу фуге, олицетворяющей собой нескончаемый бег времени по кругу.

Драматические ситуации как морфологические единицы оперной драматургии репрезентируют поведенческий репертуар героев. Диагностика свидетельствует о переосмыслении и корреляции ситуационных стереотипов, сложившихся и в творчестве Верди, и в серьёзной западноевропейской опере к концу XIX века. В качестве ключевых ситуаций-действий, имеющих ритуально-игровые корни, выделим: перебранку-дуэль, заговор, клятву любви, маскарад, свидание, «охоту на зверя», «игру в прятки», карнавал, суд и бракосочетание.

Коллизия нравственных категорий чести и бесчестия возникает уже на входном пороге хронотопа. В пародийной словесной перебранке с «дзанны» Фальстаф демонстрирует разочарование в её ценности. Вместо боевого оружия (шпаги) – неизменного атрибута рыцаря и дуэли как частного случая правосудия – в его руках оказывается метла. Архаические представления о войне «как торжественной игре чести и добродетели» [10, с. 113] реализуются в сцене Фальстафа и Форда, склоняющего соперника к соблазнению своей супруги. Сакральные, ритуально-игровые и фундаментально тождественные сцены словесной дуэли и карнавального правосудия, ставшие стереотипными в романтической опере и расставленные на полюса пространственно-временной звуковой архитектуры целого, создают замкнутость композиционного хронотопа.

Принципиально новая для итальянской комической оперы макроконфигурация всей композиции «Фальстафа» базируется на гексагоне (шесть картин в трёх действиях) – мифопоэтической фигуре, олицетворяющей брак, любовь и благостную судьбу. Микрогексагон судьбоносных в жизни героев опер Верди ситуаций представлен в заключительной картине оперы. Свидание (в двух проекциях: Фентон и Нанетта, Фальстаф и Алиса), заговор, карнавал, суд (месть) с разоблачением, покаяние, бракосочетание организованы вокруг «космического» дерева, центрирующего все события. Заветный дуб в опере овеян легендой о повесившемся охотнике Чёрном Герне, в архаических культурах он представлен мифологемой Мирового дерева и символизирует космологическую ось мира. Оркестровое вступление к III действию и поэтичная канцона Фентона, приглашающего любимую на свидание, погружают в божественный природный универсум. Ценность мгновения в глубокой мгле запечатлена в чарующей песне Нанетты с хором лесных фей.

Мифологический принцип моделирования сюжета обусловил кадровую структуру сценического и музыкального пространства, с границами, ясно очерченными контрастными режимами темпоритма, фактуры, оркестровки, динамики. Верди виртуозно оперирует «мигрирующими интонационными формулами» (Л. Шаймухаметова) классицизма и романтизма, риторическими фигурами Барокко, сохраняющимися в «центральном тексте» инвариантные свойства своей структуры и семантики [9]. Феноменальный интертекстуальный музыкальный тезаурус «Фальстафа» расширяет пространственно-временные границы высокохудожественного вербального текста оперы. Свидетельствуя о свободном владении музыкальным языком различных музыкально-исторических эпох, он обнаруживает новую глубину интертекстуального диалога.

Реконструкция глубинных импульсов и механизмов творчества композитора даёт представление о многоступенчатой иерархической структуре интертекстуальности как системы, получившей преломление в «Фальстафе». Интертекстуальные сегменты многоярусной пространственно-временной модели оперы фокусируют и отражают образы гиперкартины – хода времени Вселенной. Гениальный восьмидесятилетний старец из

Буссето на историческом и жизненном перекрёстке представил центр и сакральную ценность мироздания, символизированные Мировым деревом и его идеограммой – крестом. Фундаментальный культурный и сакральный

символы олицетворяют не только продуктивный генезис, брачный союз мужчины и женщины, генеалогию человеческого рода, но и являются метафорой пути от земной жизни к небесной и знаком Творца.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Наличие в «Фальстафе» фигуры интертекста – аллюзии, введённой Барокко «в поэтику творчества» [6, с. 75–76] отмечают Г. Ш. Орджоникидзе, Л. А. Соловцова, С. С. Гончаренко, И. В. Коженова.

² В контексте идеи интертекстуальности одной из лучших является постановка 1979 года (реж. Г. Фридрих, дир. Дж. Солти, в роли Фальстафа – выдающийся артист Г. Бакквер). Уже в первой сцене герой любит себя, глядя в зеркало, являющееся одной из универсалий культуры, излюбленным барочным образом и эмблемой самопознания.

³ Г. А. Ларош пишет: «Устаревает и Верди. Но когда и какой именно? До последнего периода, представляемого одним “Фальстафом”, мы и не доросли даже. Петербургская публика вежливо отвергла “Фальстафа” [курсив автора. – О. П.]» (Ларош Г. А. Избранные статьи. Л.: Музыка, 1978. Вып. 5. С. 186–187). О полемике в итальянской музыкальной прессе начала XX века см. в статье: Поцци Р. Джузеппе Верди и итальянская музыка XX века (на примере творчества Луиджи Даллапикколы) // Opera musicologica. 2015. № 3 (25). С. 37–55.

⁴ Как полагает Л. А. Бердюгина, метаисторический смысл идеи, образа Дон Жуана «раскрыт в эзотерической философии В. Шмакова», в учении «об Эросе и Антэросе – двух основных принципах самоорганизации Вселенной» (Бердюгина Л. А. Идея Дон Жуана // Мифема «Дон Жуан» в музыкальном искусстве и литературе / Новосибир. гос. консерватория им. М. И. Глинки; Гос. высш. шк. музыки Гейдельберга–Мангейма. Новосибирск, 2002. С. 14).

⁵ «Завещание», оставленное на клочке нотной бумаги, приводится в разных переводах, в том числе, С. Н. Богоявленским и Л. А. Соловцовой.

⁶ Увлечение Дж. Верди рыцарской тематикой проявилось только в операх 1840-х годов. Р. Вагнер проявлял приверженность именно рыцарской теме.

⁷ Ступенчатая, иерархическая структура из двух или, чаще, трёх испытаний героя складывается в классической волшебной сказке, метаструктурой по

отношению к которой выступают архаический миф или «мифологическая сказка» (Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М.: Наука, 1976. 407 с. URL: <http://www.gumer.info/>)

⁸ Сюжеты комических опер рассмотрены Т. С. Крунтяевой.

⁹ «Сказкой» любви феи называют ночное свидание Нанетты с Фентоном [3, с. 285]. «Сказками» иронично называет свои рассказы о влюблённых в Фальстафа дамах миссис Куикли [3, с. 152].

¹⁰ В контексте интертекстуальности романтическая история Нанетты и Фентона, по мнению Г. Орджоникидзе, «слабо связанная с основной сюжетной линией» [7, с. 268], превращается в художественно обоснованную и необходимую.

¹¹ Опираясь на концептуальные выводы Е. М. Мелетинского, в «Фальстафе» выделяем такие черты мифологической логики, как метафоричность, символичность и бинарные оппозиции.

¹² Режиссёрское видение оперной сцены Дж. Верди представлено в письме: «Вы задаёте мне ряд вопросов по поводу ухода и появления актёров ... Не нужно ничего другого, как только большой и настоящий сад с аллеями, насаждениями и частым кустарником, расположенным так, чтобы за ним можно было прятаться, появляться и опять скрываться, когда действие и музыка этого требуют» [2, с. 482].

¹³ Математический анализ модели «ветвящегося пространства-времени» Вселенной, предложенной Н. Белнап, содержится в статье: Ильичёв Л. В. К модели ветвящегося пространства-времени // Философия науки. 2007. № 2 (33). С. 65–80. Рисунки на слайдах № 2, 5–7 в презентации к его докладу «Теоретико-топосный подход к описанию ветвящегося пространства-времени» визуализируют звуковые диаграммы событийных «миров» оперы (Сайт Новосибирского института исследований природы времени. Медиатека. Презентации 2012 года. URL: <http://www.chronos.msu.ru/ru/rnameindex/item/ilichjov>).

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Джузеппе Верди // Асафьев Б. В. Избранные труды. М., 1955. Т. 4. С. 220–239.
2. Верди Дж. Избранные письма / сост., пер., вступ. ст. и примеч. А. Д. Бушен. М.: Музгиз, 1959. 647 с.
3. Верди Дж. Фальстаф [Ноты]: лирическая комедия в 3 действиях / либр. А. Бойто; рус. текст Н. Кончаловской. Переложение для фортепиано. М.: Музгиз, 1963. 376 с.
4. Дьячкова Л. С. Поэтика нелинейности в современной музыке // Музыковедение. 2012. № 1. С. 2–10.
5. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. 3. Поэтика и стилистика. М.: Композитор, 2007. 376 с.
6. Лобанова М. Н. Западноевропейское музыкальное Барокко. Проблемы эстетики и поэтики. М.: Музыка, 1994. 320 с.
7. Орджоникидзе Г. Ш. Оперы Верди на сюжеты Шекспира. М.: Музыка, 1967. 327 с.
8. Соловцова Л. А. Джузеппе Верди. 3-е изд., доп. и перераб. М.: Музыка, 1981. 416 с.
9. Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. М.: ГИИ, 1999. 318 с.
10. Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня / пер. с нидерл. В. В. Ошиса; общ. ред. и послесл. Г. М. Тавризян. М.: Прогресс, 1992. 464 с.

REFERENCES

1. Asaf'ev B. V. Dzhuzeppe Verdi [Giuseppe Verdi]. *Izbrannye trudy* [Selected Works]. Volume 4. Moscow, 1955. pp. 220–239.
2. Verdi Dzh. *Izbrannye pis'ma* [Verdi, Giuseppe. Selected Letters]. Compilation, Translation, Introduction and Notes by A. D. Bushen. Moscow: Muzgiz, 1959. 647 p.
3. Verdi Dzh. *Fal'staf* [Musik]: *liricheskaya komediya v 3 deystviyakh. Klavir* [Verdi, Giuseppe. Falstaff [Music]: Lyrical Comedy in 3 Acts]. Libretto by Arrigo Boito; Russian Text by N. Konchalovskaya. Piano-Vocal Score. Moscow: Muzgiz, 1963. 376 p.
4. D'yachkova L. S. Poetika nelineynosti v sovremennoy muzyke [The Poetics of Nonlinearity in Modern Music]. *Muzykovedenie* [Musicology]. 2012, No. 1, pp. 2–10.
5. Kirillina L. V. *Klassicheskiy stil' v muzyke XVIII – nachala XIX veka. Ch. 3: Poetika i stilistika* [The Classical Style in Music from the 18th to the Early 20th Century. Part 3: Poetics and Stylistics]. Moscow: Kompozitor, 2007. 376 p.
6. Lobanova M. N. *Zapadnoevropeyskoe muzykal'noe Barokko. Problemy estetiki i poetiki* [Western European Baroque Music: Issues of Aesthetics and Poetics]. Moscow: Muzyka, 1994. 320 p.
7. Ordzhonikidze G. Sh. *Opery Verdi na syuzhety Shekspira* [Verdi's Operas on the Plots of Shakespeare]. Moscow: Muzyka, 1967. 327 p.
8. Solovtsova L. A. *Dzhuzeppe Verdi* [Giuseppe Verdi]. 3rd Edition, Revised and Supplemented. Moscow: Muzyka, 1981. 416 p.
9. Shaymukhametova L. N. *Migriruyushchaya intonatsionnaya formula i semanticheskij kontekst muzykal'noy temy* [The Migratory Intonation Formula and the Semantic Context of Musical Themes]. Moscow: State Institute of Art, 1999. 318 p.
10. Kheyzinga Y. *Homo ludens. V teni zavtrashnego dnya* [Huizinga J. Homo Ludens. In the Shadow of Tomorrow]. Translation from Dutch by V. V. Oshis; Edited and with an Afterword by G. M. Tavrizyan. Moscow: Progress, 1992. 464 p.

К проблеме интертекстуальности оперы Дж. Верди «Фальстаф»

В статье рассматривается пространственно-временная модель культуры оперы «Фальстаф» Дж. Верди в контексте интертекстуальности – одной из ведущих научных парадигм современной зарубежной и отечественной филологии. Механизм интертекстуальности, с онтологически присущими ему пространственными и временными атрибутами как художественный принцип, используемый композитором, активно участвует в формировании хронотопа музыкального произведения, высвечивая глубину и масштаб предпринятого культурного диалога. Интертекстуальный метод анализа выявляет рецепцию и репрезентацию корпуса архетипов и мифологем, реализованных на различных уровнях архитектоники целого. Экстрамузыкальные факторы формирования хронотопа в вербально-образном и морфологическом модусах представлены: эйдосом исторического и жизненного перекрёстка с идеограммой креста, мифологемой Мирового дерева, мифом о Дон Жуане и мифологической логикой композиции, преломлённой в кадровую структуру музыкального

текста, архетипом образа рыцаря и архетипом структуры классической волшебной сказки, преобразующими базовую модель итальянской оперы первой половины XVIII века, стереотипными сюжетом и персонажами оперы buffa, стереотипными драматическими ситуациями, имеющими ритуально-игровые корни. Воплощая свои космологические и религиозно-мифологические представления с органичной интеграцией различных исторических культурных традиций в жанре, являющемся национальной эмблемой, Дж. Верди в «Фальстафе» создаёт художественную модель Вселенной, предвосхищая спектр исканий композиторов XX столетия.

Ключевые слова: пространство-время, итальянская опера, Дж. Верди, «Фальстаф», архитектура оперы, интертекстуальность, мифологема Мирового дерева, миф о Дон Жуане, архетип образа рыцаря.

Concerning the Issue of Intertextuality in Giuseppe Verdi's Opera "Falstaff"

The article examines the spatial-temporal model of culture in Giuseppe Verdi's opera "Falstaff" in the context of intertextuality – one of the leading scholarly paradigms of contemporary philology in Russia and other countries. The mechanism of intertextuality, endowed with the spatial and temporal attributes ontologically intrinsic to it, actively participates as an artistic principle in the formation of the chronotope of a musical composition. Thereby the depth and scope of the undertaken cultural dialogue is highlighted. The intertextual method of analysis discloses the repetition and representation of a number of archetypes and mythologems realized on various levels of the architectonics of the entire work of art. The extra-musical factors of formation of the chronotope in the verbal, image-bearing and morphological modes are represented by: the eidos of the intersection of history and life with the ideogram of the cross, the mythologem of the World Tree, the myth of Don Juan and the mythological logic of the composition interpreted as the active structure of the musical text, the archetype of the image of the knight, and the archetype of the structure of the classical magic fairy tale. They transform the basic model of the Italian opera of the first half of the 18th century with its stereotypical plots and characters of the opera buffa, and stereotypical dramatic situations endowed with roots in ritual and play. Realizing his cosmological and religious-mythological perceptions with an organic integration of various historical cultural traditions in the genre which is a national emblem, Giuseppe Verdi in his opera "Falstaff" creates an artistic model of the Universe, forestalling a whole spectrum of experiments of 20th century composers.

Keywords: space-time, Italian opera, Giuseppe Verdi, Falstaff, the architectonics of opera, intertextuality, mythologem of the World Tree, the myth of Don Juan, the archetype of the image of the knight.

Плотникова Ольга Михайловна

ORCID: 0000-0002-6336-7294

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры теории и истории музыки

E-mail: likonika.7@mail.ru

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

Магнитогорск, 455036 Российская Федерация

Olga M. Plotnikova

ORCID: 0000-0002-6336-7294

PhD (Arts), Associate Professor

at the Music Theory and Music History Department

E-mail: likonika.7@mail.ru

Magnitogorskaya gosudarstvennaya konservatoriya
(akademiy) im. M. I. Glinki

Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory
(Academy)

Magnitogorsk, 455036 Russian Federation



Е. Э. ЛОБЗАКОВА

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

УДК 782.91

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.2.079-085

СЮЖЕТ ОБ ИОСИФЕ ПРЕКРАСНОМ В БАЛЕТНОМ ЖАНРЕ: К ВОПРОСУ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ РЕЦЕПТИВНОГО ПОДХОДА В МУЗЫКОЗНАНИИ

На волне пристального внимания различных областей гуманитарного знания к процессам восприятия и интерпретации текстов культуры, проблемам текстуального анализа в последние десятилетия всё большую популярность приобретает теория рецепции и рождённый ею новый междисциплинарный метод исследования. Инструментарий рецептивного анализа используется в научных изысканиях представителей социологии, истории права, философии и, в наибольшей степени, филологии – науке, к настоящему моменту уже экстраполировавшей этот инструментарий в культурологию, теорию и историю искусства, а также, как видим, музыкознание¹.

Несмотря на распространённость термина «рецепция», а также сформировавшиеся подходы к его научному использованию, в музыкознании при исследовании различных аспектов «вписывания» явлений одной культуры в контекст другой, понятие используется очень расширительно и часто синонимизируется с такими, как «рефлексия», «интерпретация» и «реинтерпретация», «интертекстуальность»². Характерным примером, подтверждающим сказанное, может стать следующая цитата: «Рецепция какого-либо музыкального феномена – явление широкое и многозначное, включающее в себя как восприятие его слушательской аудиторией, так и осмысление в научной литературе и музыкальной критике; как исполнительскую интерпретацию, так и вторичное воспроизведение в художественной литературе и в музыкальном искусстве» [7, с. 83].

Многочисленные культурологические, искусствоведческие, литературоведческие исследования, посвящённые изучению рецепции, также демонстрируют разнообразие подходов к пониманию этого явления. Одна из наиболее общепотребительных трактовок данного

феномена – как формы межкультурного взаимодействия, в процессе которой происходит «культуросообразное обращение к признанному классическим наследием с целью культурного освоения, восприятия» [4, с. 309], – сформировалась в рамках концепции диалога культур, разработанной М. М. Бахтиным [2]. Однако, если понятие «межкультурный диалог» проясняет общие законы взаимодействия культур, то понятие «рецепция» «позволяет обозначить конкретные процессы восприятия наследия иной культуры и бытования этого наследия в инокультурной среде на уровне многочисленных микродиалогов» [8, с. 19–20]. Для обозначения рецепции такого типа зачастую используются термины «культурная рецепция» [6] или «социокультурная (историческая) рецепция» [8].

Современная теория литературы заостряет внимание на рецепции (или, часто, «художественной рецепции» [1; 3]) как форме восприятия художественного текста, обусловленного воздействием эпохи, национальной культуры, психологических особенностей реципиента. Именно такова основная идея родоначальников рецептивной эстетики В. Изера [3] и Х. Яусса [9], выдвинувших читателя как смыслоопределяющего субъекта, актуализирующего смысловые значения, заданные текстом под воздействием контекста восприятия (в первую очередь социально-культурно-исторического). При таком подходе рецепция сводится к проблеме диалога художественного текста и реципиента на разных исторических и культурно-социальных этапах развития общества.

Также в ряде исследований рассматривается феномен «креативной», или «продуктивной» рецепции [1], когда творческий читатель выходит за рамки только восприятия претекста и обращается к со-творчеству. Этот аспект

понимания термина на первый план выводит проблему диалога автора со всей предшествующей и современной культурой и вопрос интерпретации текста-образца при его переосмыслении в процессе творческого акта.

Несмотря на описанные выше нюансы все исследовательские подходы раскрывают суть рецептивного подхода, заключающегося в понимании текста культуры не как единожды сложившейся данности, а как открытого явления, художественная ценность и смысловое поле которого исторически мобильны и поддаются переосмыслению в процессе восприятия. В целом, опираясь на опыт рецептивных исследований, можно вывести следующее определение, суммирующее научные представления об этом феномене и обнаруживающее их сущностную общность: *рецепция – это восприятие текста культуры в определённом историческом и социокультурном контексте и его адаптация, в том числе в форме пересоздания на его основе нового эстетического объекта.*

После предпринятой попытки вывести универсальную дефиницию термина осветим некоторые стратегии изучения проявлений рецепции в музыкальной культуре. Так, в рамках проблемы диалога культур методологический инструментарий рецептивного анализа мог бы быть с успехом использован при исследовании специфики функционирования наследия прошедших эпох (ценностей, смыслов, текстов как общекультурных, так и собственно музыкальных) в культуре современности и способствовать:

- определению ценностно-смысловых доминант того или иного культурно-исторического периода, специфики их «прорастания» в современной музыкальной культуре, а также трансформации под их воздействием ценностного содержания последней;
- выявлению целей и методов рецепции тех или иных культурных феноменов в музыке;
- освещению исторической динамики рецепции этих объектов;
- установлению причин устойчивости и популярности тех или иных текстов культуры в музыкальном времени и пространстве;
- изучению различных форм репрезентации рецептируемых текстов культуры в музыке;
- анализу музыкального произведения в аспекте выявления его контактных связей с текстами-предшественниками, интерпретации

схождений музыкальных сочинений с обширным музыкальным интертекстуальным субстратом;

- анализу эволюции и специфики восприятия тех или иных музыкальных текстов слушательской аудиторией на разных культурно-исторических этапах развития общества;

- рассмотрению специфики пересоздания на основе рецептируемых текстов культуры новых художественных объектов композиторами, принадлежащими к различным эпохам и стилистическим направлениям.

Внимание к последнему из названных аспектов, позволяющему осветить механизм модификации текстов, сформировавшихся в иной социокультурной среде и актуализированных в объектах, представляющих абсолютно новое художественное целое, чрезвычайно плодотворно при анализе соотношения сюжетно-образной системы опер и балетов с текстами, явившимися основой их либретто. Привлечём в качестве примера рецепцию в балетном жанре сюжета об Иосифе Прекрасном, изложенного в сакральных книгах трёх крупнейших мировых религий – Торе (Гл. 37–40: Берешит), Библии (Гл. 37–50: Бытие) и Коране (12-ая сура «Йусуф»)³. Главный герой – Иосиф (Йусуф), наделённый чистой целомудренной душой, не может противостоять жестокости со стороны окружающих. Единственный путь его к спасению души – это смирение, страдания, через которые он придёт сначала к любви божественной, а затем полюбит людей такой же светлой любовью, принимая недостатки за продолжение их достоинств. В повествовании выделяются четыре подсюжета, каждый из которых, как правило, получает самостоятельную художественную интерпретацию в том или ином произведении искусства: Иосиф и его жестокие братья, продавшие героя из зависти в египетское рабство; Иосиф, соблазненный женой египетского фараона, а затем по её наговору заключённый в темницу; Иосиф, обнаруживающий чудесные способности пророка-толкователя снов; Иосиф – государственный деятель, проводящий реформу отношений государства и народа. Относясь к числу так называемых «вечных текстов» в истории мировой культуры, этот религиозный миф проявляется в огромном количестве фольклорных и авторских литературных произведений, становится основой многих художественных полотен,



музыкальных произведений и кинофильмов, транслируя во временном общении традиции и культурный опыт человечества, обновляя тем самым ценностное содержание современной культуры.

Балет долгое время оставался в стороне от воплощения сложной религиозно-философской проблематики и довольствовался сюжетами, имеющими ярко выраженный «балетный» потенциал: мифологическими, сказочно-фантастическими, лирико-психологическими, значительно реже – историческими и заимствованными из художественной литературы. В XX веке он всё интенсивнее интерпретирует тексты, наполненные сакральными смыслами⁴. Любопытно, что среди примеров такого рода практически отсутствуют повторные обращения композиторов к одному и тому же первоисточнику. Исключение составляют три балета, либретто которых опираются на сюжет об Иосифе Прекрасном: в начале XX века с интервалом в десятилетие (1914 и 1925 годы соответственно) Рихард Штраус создаёт «Легенду об Иосифе», а Сергей Василенко «Иосифа Прекрасного», основываясь на библейском варианте мифа; спустя почти век, в 2001 году, казанский композитор Леонид Любовский в балете «Сказание о Йусуфе» вновь обращается к хореографической интерпретации сюжета, актуализируя в новом облике на этот раз кораническую версию легенды в изложении татарского поэта XIII века Кул-Гали.

В контексте рецептивного подхода к рассмотрению проблемы восприятия и актуализации текста-первоисточника в музыкально-хореографических композициях на первый план выдвигается анализ следующих аспектов:

- установление причин востребованности сюжета в балетном жанре;
- выявление основных содержательно-смысловых компонентов текста (фабула, мотивная структура, персонажи, образы, смысловые доминанты) и характера их трансформации в либретто;
- раскрытие закономерностей художественной рецепции этого сюжета в балетном жанре;
- обнаружение специфики авторского восприятия и воплощения в новой художественной форме мифа об Иосифе Прекрасном композиторами и их соавторами-либреттистами.

Очевидно, что не только богатство и глубина семантического потенциала интересующего

нас сюжета, но и его точное соответствие требованиям, предъявляемым спецификой выразительного языка сценической хореографии, явились стимулом для его неоднократного воплощения. В рецептируемом либреттистами материале прослеживается достаточная степень напряжённости – он событияен, включает яркие сцены, колорит и содержание которых потенциально могут быть переданы посредством музыки и танца. Количество основных персонажей (четыре-пять) позволяет отразить развитие разных конфликтных линий и, в то же время, не является чрезмерным; все действующие лица (Иосиф, его братья, фараон и его жена) весьма характерны, их образы объёмны и красочны. Более того, сюжет наполнен взаимодействиями героев, которые могут быть переданы в хореографических композициях с разным количеством танцоров (двух и более), есть простор и для контрастирования сольных и массовых номеров (с использованием образов купцов, невольников и невольниц, жрецов, воинов и свиты фараона).

Внешне-событийный ряд всех трёх сочинений в процессе рецепции подвергся значительным трансформациям: авторы балетов идут по пути лаконизации развёрнутого агиографического повествования о жизни Иосифа. Соавторы-либреттисты Рихарда Штрауса Г. фон Гофмансталь и Г. Кеслер в процессе работы над сюжетом балета «Легенда об Иосифе» используют только одну главу из четырнадцати, посвящённых жизнеописанию Иосифа в Библии. Тем самым выделяется драматургическая линия об искушении женой фараона; она становится основной и единственной коллизией этого одноактного балета. В процессе художественного освоения сюжета в либретто балета Сергея Василенко «Иосиф Прекрасный» К. Голейзовский из фабулы библейского повествования сохраняет две линии: историю предательства Иосифа братьями (первый акт) и историю его оболыбления женой египетского фараона (второй акт). Разворачивающийся в третьем балете «Сказание о Йусуфе» сюжет представляет наиболее полную версию событий жизни Иосифа (Йусуфа). По сравнению с сочинениями Василенко и тем более Штрауса, либретто Р. Хариса разворачивает перед зрителем историю с самого начала: Йакуб, отец Йусуфа, отдаёт младшему сыну «плащ первородства» (наследство рода), что и является

мотивировкой зависти братьев, отсутствовавшей у Василенко. Всё дальнейшее течение событий, включающих продажу в рабство, соблазнение женой фараона и пленение Иосифа, а также их распределение в композиции балета, состоящей из трёх актов, во многом напоминает интерпретацию Голейзовского.

Либретто этих сочинений в целом свойственна фабульность, схематичность представления событий: используя компоненты первоисточника, авторы балетов в соответствии с собственным видением совершают отбор тех или иных мотивов, конфликтных линий, персонажей; репрезентируются наиболее значительные повороты сюжета, играющие важную роль в формировании драматической коллизии. Кроме того, изъятие отдельных сюжетных линий из общего контекста повествования вынуждает авторов искать идеи для новой развязки происходящих событий.

При разности авторских подходов к воплощению внешне-событийной канвы каждый раз неизменной остаётся ценностно-смысловая доминанта мифа об Иосифе, имеющая философско-этический и религиозный подтекст – идея духовного восхождения Иосифа через очистительное страдание к нетленной Божественной любви. Этапы этого восхождения – предательство близких, пленение, прощение своих врагов, жертвенная смерть (в балете Василенко), чудесное спасение на небесах (в балетах Штрауса и Любовского) во многом аналогизируются этапам Крестного пути Иисуса Христа. Таким образом, преломляясь своеобразно в каждом из анализируемых балетов – Рихарда Штрауса, Сергея Василенко и Леонида Любовского, – сюжет об Иосифе, с одной стороны, сохраняет религиозно-этические константы, не теряющие своей актуальности в любое время и образующие некие фундаментальные парадигмы человеческого бытия. С другой, он оказывается достаточно гибким и каждый раз приобретает новый модус существования – в зависимости от тех вопросов, которые предлагает творческое сознание авторов хореографических спектаклей.

Реализация сюжета в балетах имеет различные структурно-композиционные и драматургические особенности, а также жанровую специфику. Рихард Штраус обращается к хореодраме, которая предполагает отказ от канонизированных балетных форм в пользу хорео-

графических монологов и диалогов с большим удельным весом пантомимы и индивидуализированностью пластических портретов героев. Многолетний опыт работы композитора в жанре симфонической поэмы определил специфические черты композиции и музыкально-хореографической драматургии балета. В «Легенде об Иосифе» он применяет одноактную балетную структуру сквозного поэмого типа с разветвлённой системой лейтмотивов и непрерывным симфоническим развитием основного тематизма.

При создании балета «Иосиф Прекрасный» Сергей Василенко в соавторстве с балетмейстером Голейзовским опираются на традиционную для балета XIX века композицию многоактного балета с номерной структурой. Музыкально-хореографическая драматургия балета строится композитором с использованием метода интонационного, тембрового, пластического разграничения антагонистических драматургических полюсов (Иосифа и враждебных ему миров), а жанровая специфика определяется взаимодействием черт хореодрамы и классического академического спектакля.

Балет Леонида Любовского «Сказание о Йусуфе» более полно отражает многомерную картину канонического первоисточника и, как следствие, оформляется в большее количество актов, картин и номеров, чем в предыдущих двух балетах. Отталкиваясь в жанровом и структурно-композиционном плане от традиций многоактного балетного спектакля с номерной структурой, автор идёт по пути внутреннего обновления жанра за счёт использования современных средств музыкального и хореографического языка, различных принципов преодоления сюитной дробности и сочетает традиционные формы спектакля XIX века с открытиями XX века.

Существующие варианты прочтения сюжета об Иосифе Прекрасном в балетном жанре достаточно разнообразны: они обретают разные композиционно-драматургические и музыкально-хореографические воплощения, их событийный ряд варьируется в широких пределах, однако при каждом очередном воспроизведении сохраняется его глубинная смысловая сущность.

Обобщая изложенное, подчеркнём, что именно современное художественное сознание с его всеохватывающим взглядом на многове-



ковое культурное наследие, стремлением к актуализации в разных формах текстов культуры, возникших в другой стране или эпохе, существенным образом обусловило значительную

активизацию рецептивного подхода. Это проявляется в рамках современной гуманитарной исследовательской парадигмы в целом и музыковедения, в частности.

PRIMEЧАНИЯ

¹ В той или иной степени процессы рецепции рассматриваются, например, в диссертационных исследованиях В. Рогожниковой «Моцарт в зеркале времени: текст в тексте (к проблеме интерпретации «чужого слова» в музыке)» (М., 2008), М. Раку «Идеологическая рецепция музыкальной классики в раннесоветской и сталинской культуре» (М., 2015), И. Борисовой «Рецепция немецкой музыкальной классики в русской литературе XIX века» (Саратов, 2009).

² Координация феномена рецепции со смежными явлениями в музыкальной культуре, также связанными с механизмами освоения и переосмысления текстов культуры, исследуется в статье автора «Рецепция в музыковедении: к вопросу использования термина» [5].

³ Будучи первоначально одним из мифов первого (по времени появления) собрания священных текстов иудеев Танах (одной из книг которого является Тора), впоследствии данный миф становится

частью библейского Ветхого Завета. Затем оказывается и в Коране, содержащем отдельные, хаотически разбросанные по всей книге реминисценции библейского материала или пересказы отдельных библейских мифов, вплетённых в проповедь нового учения.

⁴ Примеры рецепции религиозных сюжетов в балетном жанре встречаются как в зарубежной, так и отечественной музыкальных традициях: это и малоизвестный балет Флорана Шмитта «Трагедия Саломеи» (1907), поставленный в «Русских сезонах» С. Дягилева (1913), три балета Дариуса Мийо («Сотворение мира», 1923; «Сны Иакова», 1949; «Моисей», 1957), «Иродиада» Пауля Хиндемита (1944), «Блудный сын» Сергея Прокофьева (1929), «Сотворение мира» Андрея Петрова (1971) и даже авангардный балет «Creation 2010» на сюжет Апокалипсиса в постановке французского хореографа Анжелена Прельжокажа с музыкой ди-джея Лорана Гарнье (Большой театр, 2010).

ЛИТЕРАТУРА

1. Абрамовских Е. А. Типология креативной рецепции незаконченного текста (на материале незаконченных произведений А. С. Пушкина) // Вестник Оренбургского государственного университета. 2007. № 5. С. 57–64.

2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Художественная литература, 1986. 445 с.

3. Изер В. Процесс чтения: феноменологический подход // Современная литературная теория. Антология. М.: Флинта, Наука, 2004. С. 201–224.

4. Левакин Н. Н. Художественная рецепция как литературоведческое понятие (к вопросу понимания термина) // Известия Пятигорского гос. лингвистического университета им. В. Г. Белинского. 2012. № 27. С. 308–310.

5. Лобзакова Е. Э. Рецепция в музыковедении: к вопросу использования термина // Южно-Российский музыкальный альманах. 2015. № 3 (20). С. 5–9.

6. Мельникова Е. Г. Понятие рецепции: современные исследовательские подходы к анализу текстов культуры // Ярославский педагогический вестник. 2012. № 3. Т. 1 (Гуманитарные науки). С. 239–242.

7. Чигарёва Е. И. Рецепция Моцарта в творчестве отечественных композиторов второй половины XX века // Моцарт в России: сб. ст. Нижний Новгород, 2007. С. 83–88.

8. Чиглинцев Е. А. Рецепция античности в конце XIX – начале XXI вв.: теоретико-методологические основы и культурно-исторические практики: автореф. дис. ... д-ра ист. наук. Казань, 2009. 52 с.

9. Яусс Х. Р. История литературы как провокация литературоведения // Новое литературное обозрение. 1995. № 12. С. 34–84.

REFERENCES

1. Abramovskikh E. A. Tipologiya kreativnoy retseptsii nezakonchennogo teksta (na materiale nezakonchennykh proizvedeniy A. S. Pushkina) [The Typology of the Creative Reception of Unfinished Texts (Based on the Materials of Unfinished Works by Pushkin)]. *Vestnik Orenburgskogo gosudarstvennogo universiteta* [Herald of the Orenburg State University]. 2007. No. 5, pp. 57–64.
2. Bakhtin M. M. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [The Aesthetics of Verbal Creativity]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1979. 412 p.
3. Izer V. Protsess chteniya: fenomenologicheskiy podkhod [The Process of Reading: a Phenomenological Approach]. *Sovremennaya literaturnaya teoriya. Antologiya* [Modern Literary Theory. An Anthology]. Moscow: Flinta, Nauka, 2004, pp. 201–224.
4. Levakin N. N. Khudozhestvennaya retseptsiya kak literaturovedcheskoe ponyatie (k voprosu ponimaniya termina) [Artistic Reception as a Concept of Literary Criticism (Concerning the Question of Understanding the Term)]. *Izvestiya Pyatigorskogo gos. universiteta im. V. G. Belinskogo* [Proceedings of the Pyatigorsk State V. G. Belinsky Linguistic University]. 2012. N. 27, pp. 308–310.
5. Lobzakova E. E. Retseptsiya v muzykoznanii: k voprosu ispol'zovaniya termina [Reception in Musicology. Concerning the Question of Application of the Term]. *Yuzhno-Rossiiskiy muzykal'nyy al'manakh* [South Russian Musical Almanac]. 2015. No. 3 (20), pp. 5–9.
6. Mel'nikova E. G. Ponyatie retseptsii: sovremennye issledovatel'skie podkhody k analizu tekstov kul'tury [The Concept of Reception: Modern Research-Based Approaches to the Analysis of Cultural Texts]. *Yaroslavskiy pedagogicheskiy vestnik* [Yaroslavl Pedagogical Gazette]. 2012. No. 3. Volume 1 (Gumanitarnye nauki [Humanitarian Sciences]), pp. 239–242.
7. Chigaryova E. I. Retseptsiya Motsarta v tvorchestve otechestvennykh kompozitorov vtoroy poloviny XX veka [Reception of Mozart in the Works of Russian Composers of the Second Half of the Twentieth Century]. *Motsart v Rossii: sb. st.* [Mozart in Russia: a Collection of Articles]. Nizhny Novgorod, 2007, pp. 83–88.
8. Chiglintsev E. A. *Retseptsiya antichnosti v kontse XIX – nachale XXI vv.: teoretiko-metodologicheskie osnovy i kul'turno-istoricheskie praktiki: avtoref. dis. ... d-ra ist. nauk* [Reception of Antiquity from the late 19th to the early 21st Centuries: Theoretical and Methodological Foundations and Cultural-Historical Practice: Thesis of Dissertation for the Degree of Historical Sciences]. Kazan', 2009. 52 p.
9. Yauss Kh. R. Istoriya literatury kak provokatsiya literaturovedeniya [The History of Literature as a Provocation of Literary Criticism]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Review]. 1995. No. 12, pp. 34–84.

**Сюжет об Иосифе Прекрасном в балетном жанре:
к вопросу использования рецептивного подхода в музыкознании**

Автором осуществляется попытка адаптации термина «рецепция» в музыкознании с помощью привлечения опыта использования понятия современными гуманитарными науками. На пересечении смысловых полей интерпретации этого феномена в литературоведении, искусствоведении, культурологии предлагается собственная универсальная дефиниция. Освещая основные области применения рецептивного подхода в музыкознании, автор концентрирует внимание на одной из них – изучении механизма трансформации текстов-первоисточников, являющихся основой либретто музыкально-театральных сочинений, в новые художественные объекты. Использование инструментария рецептивного анализа демонстрируется на примере актуализации религиозного сюжета об Иосифе Прекрасном в либретто трёх балетов – «Легенда об Иосифе» Рихарда Штрауса (1914), «Иосиф Прекрасный» Сергея Василенко (1925) и «Сказание о Йусуфе» Леонида Любовского (2001). Посредством выявления основных содержательно-смысловых компонентов текста-первоисточника и характера их трансформации в либретто обнаруживается специфика его воплощения в музыкально-хореографических композициях разных композиторов, раскрываются закономерности художественной рецепции сюжета в балетном жанре, выявляются причины его востребованности.

Ключевые слова: рецепция, балет, Иосиф Прекрасный, Рихард Штраус, Сергей Василенко, Леонид Любовский.



The Plot of Joseph the Beautiful in the Genre of Ballet: Concerning the Question of Applying the Receptive Approach in Musicology

The article makes the attempt of adapting the term “reception” into the field of musicology with the aid of engaging this concept in the domain of contemporary humanitarian disciplines. At the intersection of semantic fields of this phenomenon in literary criticism, art criticism and culturology, an original universal definition is proposed. In illustrating the basic spheres of application of the receptive approach in musicology, the author focuses her attention by concentrating on one of them – study of the mechanism of transformation of source texts, which present the basis of librettos of musical compositions for the stage, into new artistic objects. The use of the tools of receptive analysis is demonstrated on the example of the actualization of the religious plot about Joseph the Beautiful in librettos to three ballets – Richard Strauss’ “The Legend of Joseph” (1914), “Joseph the Beautiful” by Sergei Vasilenko (1925) and “The Legend of Yusuf” by Leonid Lyubovsky (2001). The disclosure the main content-wise semantic components of the source text and the character of their transformation in the librettos help discover the specific features of its manifestation in the musical choreographic compositions of various composers, disclose the regular laws of the artistic repetition of the plot in the genre of the ballet and reveal the reasons of its demand among the general public.

Keywords: reception, ballet, Joseph the Beautiful, Richard Strauss, Sergei Vasilenko, Leonid Lyubovsky.

Лобзакова Елена Эдуардовна

ORCID: 0000-0002-0502-0954

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры истории музыки

E-mail: lel-22@mail.ru

Ростовская государственная консерватория

им. С. В. Рахманинова

Ростов-на-Дону, 344002 Российская Федерация

Elena E. Lobzakova

ORCID: 0000-0002-0502-0954

PhD (Arts), Associate Professor
at the Music History Department

E-mail: lel-22@mail.ru

Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya

im. S. V. Rakhmaninova

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



Е. Ю. АНДРУЩЕНКО

Ростовская государственная консерватория
им. С. В. Рахманинова

УДК 782.9

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.2.086-091

**ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ДИАЛОГИ В ИСТОРИЧЕСКОМ
РАЗВИТИИ МЮЗИКЛА: КОНЕЦ 1960-х – 1990-е ГОДЫ**

Синтезирующая природа мюзикла – одного из наиболее ярких и перспективных музыкальных жанров, открытых XX веком, – уже неоднократно подчёркивалась отечественными исследователями (см.: [2, с. 12–13]). При этом реализация художественного потенциала указанного жанра в значительной степени обуславливалась интегративными векторами его театральной биографии. Мюзикл, указывает И. А. Тушинцева, «появился на грани двух культур, двух традиций – серьёзной музыки и популярного развлечения. Траектория его развития ... – от представлений в духе европейской оперетты до мультимедийных шоу с акцентом на музыке популярных эстрадных течений; от незамысловатых и порой нелепых сентиментальных историй до жёсткой политической сатиры; от своего рода коллекций зрелищных номеров до органично выстроенных, подчинённых единой логике драматического развития спектаклей ... На протяжении всего XX столетия мюзикл был ... зеркалом, в котором отображались наиболее распространённые стили, тенденции, явления» [10, с. 100]. Разумеется, динамика упомянутых синтезирующих процессов неизбежно варьировалась, о чём свидетельствует, к примеру, панорамное освещение репрезентативных образцов мюзикла в 1920–1960-е годы¹. Максимальной же интенсивности характеризуемые процессы достигли к началу 1970-х, фактически предопределив сегодняшний облик названного жанра и его ведущее положение в условной иерархии современного музыкального театра. Исходя из этого, представляется целесообразным рассмотреть эволюцию мюзикла в границах последней трети XX века, уделив особое внимание интегративным (прежде всего, жанрово-стилевым) взаимодействиям.

Следует заметить, что рубеж 1960-х и 1970-е годы нередко рассматриваются специалистами

ми с позиций «кризиса» и «потрясения основ» мюзикла. Из данного тезиса проистекает стремление подчеркнуть антагонизм, диаметрально противоположность различных тенденций, сосуществующих в границах упомянутого жанра на протяжении кризисных лет. Так, А. Волынцев и Дж. Михайлов полагают: в рубежный период (1967–1972) «...не появилось ни одного спектакля, сравнимого с постановками предшествующих лет и достаточно долго удерживавшегося на сцене. Это объясняется *вытеснением мюзикла новым жанром – рок-оперой* (или рок-мюзиклом), связанной с молодёжным движением в США и возникновением в музыке стиля бит... [здесь и далее курсив мой. – Е. А.]» [5, стб. 855]. По мнению А. Ореловича, 1970-е годы характеризуются поляризацией «...двух направлений в американском мюзикле. Одно – “авангардное”, актуальное по своей проблематике и говорящее с аудиторией “передовым” языком рок-музыки. Другое – консервативное, ориентированное преимущественно на развлекательность, на проверенные образцы и стиль предыдущих десятилетий. Нет ничего удивительного в том, что *второе направление оказалось в конечном счёте представленным более широко*» – благодаря коммерческой поддержке дельцов от шоу-бизнеса и отторжению «авангардных» экспериментов «мелкобуржуазной аудиторией» ([9, с. 51–52].

Уязвимость приведённых характеристик обуславливается стремлением исследователей акцентировать лишь одну из репрезентативных тенденций рассматриваемого периода, не воссоздавая картины происходящего во всей полноте. Действительно, из «авангардных» рок-мюзиклов и рок-опер, созданных на рубеже 1960–1970-х годов («Волосы» Г. Макдермота, «Спасение» Т. Лина, «Томми» и «Квадрофения» П. Тауншенда, «Артур» Р. и Д. Дэвисов, «Евангелие» С. Шварца, «Иисус Христос –

Суперзвезда» Э. Ллойда-Уэббера), лишь популярность неувядаемого «Иисуса» превзошла аналогичные показатели «традиционных» мюзиклов. Остальные сочинения авангарда не выдержали проверки временем – вследствие скромных художественных достоинств либо из-за просчётов драматургического характера². На протяжении 1970-х годов количество сочинений, относящихся к данной внутрижанровой сфере, стремительно уменьшалось: на Западе значительного резонанса удостоились только «Эвита» Э. Ллойда-Уэббера (рок-ориентация этого сочинения нередко оспаривается) и «Стена» Р. Уотерса (иногда приписываемая группе «Пинк Флойд»).

Между тем, в рассматриваемый кризисный период творческая активность крупнейших мастеров мюзикла отнюдь не снижалась. Достаточно упомянуть такие интересные сочинения, как «Зорба» и «Чикаго» Дж. Кандера, «Безумства» и «Маленькая ночная музыка» С. Сондхейма, «Ротшильды» Дж. Бока, «Аплодисменты» и «Энни» Ч. Страуса, «Кордебалет» М. Хэмлиша, «Сахар» Дж. Стайна, «Жижи» Ф. Лоу, «Меня никто не знает» Г. Фридмана, «Минни и её ребята» Л. Гроссмана, «Мак и Мабель» Дж. Хермана, «Обещания, обещания» Б. Бакарака и др. Впрочем, было бы ошибкой не учитывать вторичности ряда мюзиклов, адаптировавших к условиям театра знаменитые музыкальные фильмы прошлого («Жижи», «Аплодисменты», «Сахар») либо эксплуатировавших ретро-сюжеты и соответствующую стилистику («Безумства», «Чикаго», «Минни и её ребята», «Мак и Мабель», «Энни»). Высокое реноме жанра, его приоритетные позиции в соперничестве с рок-оперой и рок-мюзиклом обеспечивались на протяжении этих лет по преимуществу спектаклями-долгожителями («Моя прекрасная леди», «Человек из Ламанчи», «Хэлло, Долли!», «Скрипач на крыше»). Оценивая ситуацию, сложившуюся в характеризуемом жанре к началу 1980-х годов, А. Орелович констатировал: «Может показаться (и не без оснований), что американский мюзикл последнего десятилетия вообще более обращён в прошлое, чем в будущее» [9, с. 55].

Перспективы жанра, безусловно, определялись продуктивным диалогом – взаимодействием консервативного и экспериментального направлений мюзикла. Это в полной мере осознавали и некоторые авторы первых рок-опер и

рок-мюзиклов. Так, Г. Макдермот, прославившийся воплощением авангардного сюжета из жизни хиппи, вскоре обратился к шекспировской комедии «Два веронца» (1971), а С. Шварц сочинил костюмно-исторический мюзикл из эпохи Карла Великого – «Пипин» (1972). Упомянутые произведения, будучи ориентированными на традиции классического мюзикла, вобрали в себя отдельные стилевые элементы рок-музыки. Образцом последовательной ассимиляции указанных элементов на протяжении характеризуемого этапа явилось творчество Э. Ллойда-Уэббера. По сути, во всех уэбберовских мюзиклах 1970–1980-х годов («Кошки», «Песня и танец», «Звёздный Экспресс», «Призрак Оперы»), не говоря уже об «Иисусе» или «Эвите», наблюдалось многогранное преломление рок-стилистики, выступающей немаловажным звеном и музыкальной драматургии конкретного сочинения, и присущего Ллойду-Уэбберу специфического конгломерата стилей (см. [2, с. 127, 145–147]). Художественная продуктивность рассматриваемой тенденции обрела наглядное подтверждение в дальнейшем, пережив рок-оперу, рок-мюзикл и авангардные эксперименты кризисного десятилетия.

Преодоление указанного кризиса на рубеже 1980-х годов сменилось очередным подъёмом, достигшим впечатляющей кульминации – итоговой вершины исторического развития жанра в XX столетии. Отмеченный период (1980–1990-е годы) характеризуется глобальной экспансией мюзикла, его неуклонно возрастающей популярностью даже в странах, чьи культурные традиции максимально дистанцируются от европейского и американского легкомюзиклового музыкального театра (Япония, Китай, Монголия, Индия, Египет и др.). Размах упомянутой экспансии предопределяется коррелированием двух важнейших факторов:

– наличия эффективных бизнес-технологий (бродвейской и уэбберовской), позволяющих добиваться рентабельности «авторизованных копий» мюзиклов на сценических подмостках других стран;

– художественного роста высокоталантливых композиторов, способствующих формированию самобытных национальных ответвлений мюзикла (при сохраняющейся устойчивости его основных черт), – во Франции («Звёздная болезнь» М. Берже, «Отверженные» и «Мисс Сайгон» К. М. Шонберга, «Собор Парижской

Богоматери» Р. Коччанте), Швеции («Шахматы» Б. Андерссона и Б. Ульвеуса), Польше («Метро» Я. Стоклосо), СССР («Юнона» и «Авось» А. Рыбникова), Индии («Бомбейские сны» А. Р. Рахмана) и др.

В свете обозначенных тенденций мюзикл предстаёт наиболее ярким воплощением универсализма современной массовой культуры, что благоприятствует лидерству этого жанра в соответствующей сфере музыкального театра на рубеже XX–XXI столетий. Отечественными специалистами констатируется осязаемый интерес к *переосмыслению легкожанровых музыкально-театральных проектов* «под знаком мюзикла» (посредством актуализирующих режиссёрских трактовок, активного развёртывания хореографической линии, ускорения темпоритма действенных эпизодов, целенаправленного кастинга исполнителей и т. д.). Нередко наблюдается стремление приблизить к мюзиклу оперетты, водевили, эстрадные ревю, музыкальные комедии (в том числе детские), даже концертные программы.

Помимо этого, явственно усиливается тяготение мюзикла к диалогу с *академическими* музыкальными жанрами, прежде всего – с оперой, кантатой и ораторией. По мнению ряда исследователей, классические образцы жанра в указанный период неизбежно возникают «на грани двух традиций – серьёзной музыки и развлечения» [8, с. 454]. Академизация мюзикла, безусловно, должна рассматриваться в контексте аналогичных процессов, характерных для джазовой, рок- и поп-музыки. Не вызывает сомнения, впрочем, и ведущая роль названного музыкально-театрального жанра, чье сближение с высоким искусством отличается особой интенсивностью. Так, из оперы и оратории мюзиклом заимствуются специфический музыкальный тематизм, разнообразные типы сольных, ансамблевых и хоровых номеров, сквозная драматургия (порой с чертами симфонизации). Упомянутый диалог, наметившийся в творчестве К. Вайля и Л. Бернштейна, достигает высшего развития в мюзикле Ллойда-Уэббера «Призрак Оперы», отнюдь не случайно снискавшем лавры самого популярного представления XX века – шоу столетия³. Сложность композиционного замысла и драматургических процессов присуща мюзиклам «Юнона» и «Авось» А. Рыбникова⁴, «Отверженные» К. М. Шонберга, «Бульвар Сансет» того же Ллойда-Уэббера.

Описываемый комплекс выразительных средств и музыкально-театральных форм как нельзя лучше соотносится с разрабатываемыми современным мюзиклом вечными сюжетами и темами, воплощаемыми религиозно-философскими, историческими концепциями и т. д. («Шахматы», «Отверженные», «Призрак Оперы», «Юнона» и «Авось»). Тем самым подтверждается прогноз относительно перспектив дальнейшего развития мюзикла, высказанный А. Рыбниковым в начале 1980-х годов: «...видится мне будущее... некоего ещё неизвестного музыкально-драматического представления *сложным синтезом серьёзной и лёгкой музыки на основе высокой и значительной драматургии*. Такое искусство, где национальные, фольклорные истоки, классические традиции и современные открытия *воссоединены в неразрывное целое*, может стать мировым достижением [курсив мой. – Е. А.]» (цит. по: [2, с. 42]).

С композиторским прогнозом явственно перекликается мнение современного исследователя: «Различные разновидности оперного театра на протяжении 1970–1990-х годов оказались в зоне притяжения мюзикла. ... Между оперой и мюзиклом разыгрывается своеобразная игра, которая даёт возможность расширения музыкально-сценического пространства и создания на “пограничной территории” экспериментальных, хотя и не всегда художественно однозначных, опусов» [4, с. 245]. Диапазон подобных экспериментов оказывается достаточно обширным – от «переосмысления комической оперы в контексте специфической музыкально-театральной среды мюзикла» («Клоп» В. Дашкевича, «Старший сын» Г. Гладкова, «Граф Калиостро» М. Таривердиева, «Золотой телёнок» Т. Хренникова, см.: [4, с. 256]) до целенаправленных творческих диалогов с проектами Э. Ллойда-Уэббера («Смерть Тарелкина» А. Колкера, «Плутни Скапена» Ю. Фалика, «Преступление и наказание» Э. Артемьева, «Мёртвые души» А. Пантыкина [1, с. 45–46]). В некоторых случаях представляется уместным говорить о более масштабных «воздействиях прославленных мюзиклов на художественные концепции вновь создаваемых “полноценных” опер» [7, с. 336–339]. Так, «Призрак Оперы» с полным основанием может рассматриваться в качестве «порождающей модели» для «Призраков Версаля» Дж. Корильяно или «Оперного дома» А. Рыбникова [там же].



Показательной особенностью кульминационного периода 1980–1990-х годов является и бесспорное лидерство *одного* композитора, представляющего *английскую* национальную ветвь мюзикла, – речь идёт об Э. Ллойде-Уэббере. Доминирующая роль персонального фактора в данном случае вызывает особый интерес, поскольку произведения Ллойда-Уэббера выступают «...концентрированным воплощением синтезирующих (полисюжетных, полижанровых, полистилистических) тенденций в мюзикле XX века. Именно сочинения Ллойда-Уэббера, с одной стороны, репрезентируют высшие художественные достижения мюзикла на рубеже тысячелетий, а с другой, – позволяют осмыслить общие закономерности эволюции характеризуемого жанра. Вот почему рассмотрение упомянутых закономерностей неизбежно приводит исследователей к детальному многоаспектному анализу уэбберовского творчества» [2, с. 42–43].

В целом историческое развитие мюзикла на протяжении XX века характеризуется доминированием синтезирующих тенденций: от интеграционных взаимодействий между различными сферами легкожанрового театра США (1900–1910-е годы) до полномасштабного диалога стилевых элементов массовой и академической музыкальной культуры (1980–1990-е годы). Кроме того, с 1950-х годов мюзикл является активнейшим участником этнокультурного диалога, выступающего неотъемлемой составной

частью эпохи глобализации. В наши дни продолжается всемирная экспансия мюзикла как универсального и динамично развивающегося музыкально-театрального жанра. Это, безусловно, способствует обретению мюзиклом нового качества синтезирующих процессов в XXI столетии.

Резюмируя вышеизложенное, следует подчеркнуть, что плодотворные диалоги с джазовой, поп- и рок-музыкой, с классическими традициями и авангардными достижениями современных драматического театра, хореографии, киноискусства не провоцируют размывания жанровых границ мюзикла, естественно корреспондируя с его изначальными устремлениями (см.: [3]). Не утрачивая обретенной самобытности, мюзикл демонстрирует широчайший размах синтезирующих процессов, которые выступают главным фактором развития упомянутого жанра в начале третьего тысячелетия. Кроме того, специфика исторической эволюции мюзикла предстаёт весьма близкой полистилевым и полижанровым векторам, характеризующим музыкальную культуру XX столетия в целом. Мы полагаем, что уникальность данного феномена современного музыкального театра, запечатлеваемая в ряде новейших дефиниций⁵, неразрывно связана с полижанровостью и полистилистикой – приоритетными аспектами целостного художественного мира, который формируется в пространстве мюзикла.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Отмеченному периоду нами посвящена специальная работа (см.: [3]).

² Следует заметить, что *переработанные* версии рок-опер «Волосы» (фильм М. Формана, 1979) и «Томми» (бродвейская постановка Д. Макенаффа, 1993) имели выдающийся успех, явившись, по сути, вторым рождением указанных композиций.

³ В соответствующем мониторинге, проведённом социологами США, учитывались кассовые сборы музыкальных и драматических спектаклей, кино- и телефильмов, включая сериалы (см.: [6, с. 595]).

⁴ Напомним, что авторская концепция данного произведения (рок-мистерии, согласно определению

композитора) в полной мере была реализована лишь осенью 2001 года. Широко известная постановка М. Захарова (театр «Ленком») содержала множество изменений и купюр, сделанных по требованию театральной цензуры советского времени.

⁵ В частности, некоторыми исследователями «мюзикл мыслится как концептуальная театральная форма, выразительным средством которой доступен почти любой сюжет, любой музыкальный стиль и любой принцип объединения целого – от нарочито разрозненных музыкальных фрагментов до тщательно выстроенного и продуманного симфонического развития» [10, с. 95].

ЛИТЕРАТУРА

1. Андрущенко Е. Ю. Эндрю Ллойд-Уэббер и «музыка из бывшего СССР»: у истоков «третьего направления» // Южно-Российский музыкальный альманах. 2014. № 4. С. 40–50.
2. Андрущенко Е. Ю. Мюзиклы Э. Ллойда-Уэббера конца 1960–1980-х годов: Сюжеты. Жанр. Стилистика. Ростов н/Д: Книга, 2007. 243 с.
3. Андрущенко Е. Ю. Синтезирующие процессы в историческом развитии мюзикла: 1910–1960-е годы // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 4. С. 58–66.
4. Баева А. А. Опера // История современной отечественной музыки: учеб. пособие: в 3 вып. / ред.-сост. М. Е. Тараканов, Е. Б. Долинская. М., 2001. Вып. 3: 1960–1990. С. 186–256.
5. Волинцев А. В., Михайлов Дж. К. Мюзикл // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М., 1976. Т. 3. Стб. 853–856.
6. Емельянова И. А. «Призрак Оперы» (Э. Ллойда-Уэббера) // Великие мюзиклы мира: популярная энциклопедия / отв. ред. И. С. Воробьева. М., 2002. С. 595–620.
7. Жабинский К. А. О синтезе искусств в неакадемических разновидностях оперного театра XX века // Оперный театр: вчера, сегодня, завтра: сб. ст. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2010. С. 323–339.
8. Музыкальная культура США XX века: учеб. пособие / отв. ред. М. В. Переверзева. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2007. 480 с.
9. Орелович А. А. 1970-е годы // Кампус Э. Ю. О мюзикле. Л., 1983. С. 51–55.
10. Тушинцева И. А. Так ли прост мюзикл? К проблематике жанра // Музыкальная академия. 2015. № 1. С. 94–101.

REFERENCES

1. Andruschenko E. Yu. E. Lloyd-Uebber i «muzyka iz byvshego SSSR»: u istokov «tretyego napravleniya» [Andrew Lloyd-Webber and “Music from the Former USSR”: At the Sources of “The Third Direction”]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh* [South-Russian Musical Almanac]. 2014. No. 4, pp. 40–50.
2. Andruschenko E. Yu. *Myuzikly E. Lloyda-Uebbera kontsa 1960–1980-kh godov: Syuzhety. Zhanr. Stilistika* [Musicals by Andrew Lloyd-Webber from the late 1960s to the 1980s: Plots. Genre. Stylistic Traits]. Rostov-on-Don: Kniga Press, 2007. 243 p.
3. Andruschenko E. Yu. Synteziruyushchie protsessy v istoricheskom razvitii myuzikla: 1910–1960-e gody [The Processes of Synthesis in the Historical Development of the Musical: From the 1910s to the 1960s]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2015. No. 4, pp. 58–66.
4. Bayeva A. A. Opera [Opera]. *Istoriya sovremennoy otechestvennoy muzyki: ucheb. posobie: v 3 t.* [History of Modern Russian Music: a Textbook: in 3 Volumes]. Volume 3: 1960–1990. Edited by M. E. Tarakanov, E. B. Dolinskaya. Moscow, 2001, pp. 186–256.
5. Volyntsev A. V., Mikhaylov J. K. M'yuzikl [The Musical]. *Muzykal'naya entsiklopediya* [The Musical Encyclopedia]: in 6 Volumes. Volume 3. Edited by Yu. V. Keldysh. Moscow, 1976. Col. 853–856.
6. Emel'yanova I. A. «Prizrak Opery» (E. Lloyd-Uebbera) [“The Phantom of the Opera” (by Andrew Lloyd-Webber)]. *Velikie myuzikly mira: populyarnaya entsiklopediya* [The Great Musicals of the World: A Popular Encyclopedia]. Edited by I. S. Vorobyova. Moscow, 2002, pp. 595–620.
7. Zhabinsky K. A. O sinteze iskusstv v neakademicheskikh raznovidnostyakh muzykal'nogo teatra XX veka [Concerning the Synthesis of Arts in Non-Academic Varieties of the 20th-Century Musical Theatre]. *Opernyy teatr vchera, segodnya, zavtra: sb. st.* [Opera Theatre: Yesterday, Today, Tomorrow: Collected Articles]. Rostov-on-Don: Rostov State S. V. Rachmaninov Conservatoire, 2010, pp. 323–339.
8. *Muzykal'naya kul'tura SShA XX veka: ucheb. posobie* [The Musical Culture of the USA in the 20th-Century: a Textbook]. Edited by M. V. Pereverzeva. Moscow: Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory, 2007. 480 p.
9. Orelovich A. A. 1970-e gody [The 1970s]. *Kampus E. Yu. O myuzikle* [About the Musical]. Leningrad, 1983, pp. 51–55.
10. Tushintseva I. A. Tak li prost myuzikl? K problematike zhanra [Is the Musical Really So Easy? Concerning the Problems of the Genre]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2015. No. 1, pp. 94–101.



Жанрово-стилевые диалоги в историческом развитии мюзикла: конец 1960-х – 1990-е годы

Автор характеризует специфику синтезирующих процессов, наблюдаемых в ходе эволюции мюзикла с конца 1960-х годов до рубежа XX–XXI столетий. Отмечается всеохватная широта диапазона жанрово-стилевых взаимодействий мюзикла в указанный период: рок-музыка, джаз, поп-эстрада, легкожанровый музыкальный театр, различные сферы академической музыкальной культуры. Исходя из этого, формулируется тезис о мюзикле как наиболее ярком воплощении универсализма, присущего современному массовому искусству. Наглядным тому подтверждением является творчество Э. Ллойда-Уэббера 1970–1980-х годов, прежде всего рок-оперы «Иисус Христос – Суперзвезда» и «Эвита», мюзиклы «Кошки», «Звёздный Экспресс», «Призрак Оперы». С одной стороны, в этих сочинениях достигается предельный размах упомянутых синтезирующих процессов. С другой стороны, Ллойдом-Уэббером репрезентируются своеобразные порождающие модели, которые в значительной степени определяют не только дальнейшее развитие популярного музыкального театра, но и характер современных оперных экспериментов («Призраки Версаля» Дж. Корильяно, «Оперный дом» А. Рыбникова и др.). Указанные диалоги, по мнению автора, свидетельствуют о неразрывной связи исторической эволюции мюзикла с полистилевыми и полижанровыми тенденциями, характерными для музыки новейшего времени в целом.

Ключевые слова: мюзикл, эволюция мюзикла, легкожанровый музыкальный театр, жанрово-стилевые взаимодействия, Э. Ллойд-Уэббер.

The Genre-Related and Stylistic Dialogues in the Historical Development of the Musical: From the Late 1960s to the 1990s

The author characterizes the specificity of the synthesizing processes observed during the course of the evolution of the musical from the late 1960s to the turn of the 20th and 21st centuries. The all-encompassing breadth of the range of genre-related and stylistic interactions in the musicals of the cited period of time includes: rock music, jazz, pop music, light-genre musical theater, as well as various spheres of classical musical culture. Stemming from this, the thesis is formulated about the musical about the most brilliant manifestation of universalism inherent to contemporary mass art. A vivid example to this is the music of Andrew Lloyd-Webber from the 1970s and 1980s, first of all, the rock-operas “Jesus Christ Superstar” and “Evita,” the musicals “Cats,” “Star Express” and “The Phantom of the Opera.” On the one hand, these works achieve the ultimate amplitude of the aforementioned synthesizing processes. On the other hand Lloyd-Webber represents the original generating models, which determine to a considerable degree not only the subsequent development of popular musical theater, but also the character of present-day experiments in opera (John Corigliano’s “The Ghosts of Versailles,” Alexei Rybnikov’s “The Opera House” and others). The indicated dialogues, according to the author, testify to the inseparable connection of the historical evolution of the musical with poly-stylistic and poly-genre tendencies that are characteristic for the music of the present time in general.

Keywords: the musical, evolution of the musical, light-genre musical theater, stylistic and genre-related interactions, Andrew Lloyd-Webber.

Андрущенко Елена Юрьевна

ORCID: 0000-0003-3653-4672

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры музыкального менеджмента

E-mail: cats-andru@yandex.ru

Ростовская государственная консерватория

им. С. В. Рахманинова

Ростов-на-Дону, 344002 Российская Федерация

Elena Yu. Andruschenko

ORCID: 0000-0003-3653-4672

PhD (Arts), Associate Professor

at Department for Musical Management

E-mail: cats-andru@yandex.ru

Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya

im. S. V. Rakhmaninova

Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory

Rostov-on-Don, 344002 Russian Federation





С. А. МАГОН

Нижегородская государственная консерватория
им. М. И. Глинки



УДК 78.085.7

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.2.092-096

О ЧЁМ ПОВЕСТВУЕТ ЖАНР ФЛАМЕНКО (на примере *martinete* и *peteneras*)

Как известно, фламенко есть обширный комплекс песен и танцев юга Испании и особый стиль их исполнения [3]. Под ним подразумевается в первую очередь устойчивая система жанров, за каждым из которых закрепилось своё место в определённой родовидовой группе. Сами по себе эти группы также представляют собой замкнутые системы с собственным уникальным централизующим «корнем» и некой парадигмой. Бесспорно, роль этого «корня» во фламенко принадлежит компáсу (*compás*) – некой устойчивой метро-ритмической структуре. Недаром большая часть классификаций форм фламенко основываются именно на его ритмическом базисе. Но помимо корня-компаса жанры обладают рядом взаимозависимых структурообразующих единиц, большинство из которых отвечают стилевому инварианту фламенко как целостной системы. При этом некоторые из них настолько слились с контекстом конкретного жанра, что их совершенно невозможно соотнести с чем-то другим. Зачастую эти структурообразующие элементы являются выразителями своего генетического контекста, подобно тому, как жанр является выразителем традиции. Целесообразно обозначить их как *вторичные семантические элементы* (ВСЭ)¹. Попав в чуждую им семантическую среду, ВСЭ не только не утрачивают своего исконного значения, но также приобретают способность быть «эхом» изначального смыслового поля в новых условиях.

Сказанное в полной мере реализует себя и в текстах, связанных с фламенко лишь косвенно – как, например, намёк на *zapateado*² (сапатеадо) в «Прерванной серенаде» Дебюсси. Иными словами, ВСЭ обладают достаточно мощной моделирующей силой и в отрыве от прочих – общестилевых для фламенко – способны хранить и передавать информацию о своём родо-

вом первоисточнике. Благодаря этому свойству они потенциально полемичны, диалогичны и, подобно компасу, могут быть «субзнаками» своего жанра как в системе фламенко, так и за её пределами, подобно тому же примеру из Дебюсси. Таким образом, роль ВСЭ может принимать как отдельная интонация, так и интонационный комплекс или тембр – в зависимости от конкретного жанра.

Логично было бы предположить, что единицы музыкальной лексики неким образом связаны с лексикой поэтического текста, коль скоро музыка фламенко вокальна по своей природе. Однако следует принять во внимание, что музыка в этом синтезе является смысловой доминантой несмотря на то, что поэтические строки могут лексико-семантически вызывать вполне конкретные жанровые ассоциации и без вокального прочтения. Музыкальные формулы, как можно судить из наблюдений, не зависят от сопутствующих поэтических лексем: нередко одна и та же музыка «перекладывается» на разные стихи без видимого ущерба для смысла, что для фольклора естественно. Нередко и новые песни складываются из набора характерных для жанра интонаций – подчас комбинаторно. Поэтому, если и есть смысл говорить о некой привязке интонационно-ритмических сегментов к лексическим, то в первую очередь, на уровне устойчивых словоформул:

Tiriti-tram-tram-tram (*alegrías*)
Ay, garrotin, ay garrotan (*garrotin*)
Tram, tram, treiro (*farruca*)

Но очевидно, что вербализовать эти интонационные сегменты не представляется возможным, точно так же, как невозможно установить этимологическое происхождение приведённых выше звукосочетаний. С другой стороны, полностью отрицать связь музыки и поэзии во

фламенко – значит, не признавать очевидного, поскольку вербальный состав большинства жанров так же жёстко регламентирован, как и музыкальный, и смысловых конструкторов, образов и тем в нём не так много. Например, для группы канте хондо³ характерно превалирование слов с явно экзистенциальной окраской: *sepultura* (могила), *cementerio* (кладбище), *cielo* (небо), *madre* (мать), *alma* (душа) и т. д., и едва ли найдётся хотя бы одна *siguiriyá* (сигирийя), в которой нет того или иного словесного символа конечности бытия.

Встречаются и более конкретные примеры взаимодействия слова и музыки, трансформации внемузыкального в знак музыкальной речи. Возьмём текст известного, многократно цитируемого *martinete* (*мартинете*⁴) кантаора Томаса Павона (Tomás Pavón, 1893–1952)⁵:

En el barrio de Triana ya
no hay pluma ni tintero
para escribirle yo a mi madre
que hace tres años que no la veo.

В квартале Триана
Нет ни пера, ни чернил,
Чтобы мог я написать матушке,
Которую не видел уже три года⁶.

Barrio de Triana – цыганский квартал в Севилье. Сегодня это крупнейший центр туристических паломничеств, но прежде, когда цыгане входили в число маргинальных элементов, это была закрытая, изолированная от всего прочего мира территория, со своим укладом, многочисленными пайос – внутренними дворишками, составленными тесно, как спичечные коробки, – со своими песнями и танцами. В контексте *мартинете* – жанра трагического по своей сути – упоминание квартала Триана вызывает ассоциации с разделённостью, пространственной отгороженностью, отчуждённостью, обусловленной исторически. А если принять во внимание того, к кому обращены строки этого стихотворения, можно предположить, что отчуждённость эта не столько социальная, сколько духовная. Пространство квартала уподобляется всей обозримой земле, в то время как всё то, что находится за его пределами, априори недостижимо: *Нет ни пера, ни чернил*, чтобы написать и быть услышанным. Напрашивается аналогия с дихотомией земли и неба, связь между которыми возможна была бы, скажем, через

молитву – единственный доступный человеку инструмент коммуникации, но, поскольку метафора однозначно отмечает возможность ею воспользоваться, для цыгана, оставленного Богом, остаётся только Смерть. Смерть как связь, как средство связи – одно из обличий архетипа *muerte* в культуре фламенко.

И здесь интерес представляют вот эти слова: «*para escribirle yo a mi madre*», потому как музыкально они «обыгрываются» достаточно зримо:



Именно в таком интервальном диапазоне этот сегмент будет звучать у других кантаоров ещё не раз, с изначальным текстом и вне его. Но впрямь этот витиеватый мотив «скольжения пера» по бумаге в объёме увеличенной кварты, с обыгрыванием звуков целотонной гаммы будет создавать аллюзии на изначальный контекст, представленный у Томаса Павона, что даёт основание отнести его к типичным примерам структурообразующих жанровых элементов ВСЭ.

Несмотря на то, что в случае с этим мотивом мы говорим о «связи», всё же сам жанр *мартинете* традиционно прочитывается как *битва* со смертью. Об этом свидетельствует ряд визуальных примеров, в частности, обращение к *мартинете* в кино – в моменты предельного накала душевных сил («Фламенко» Сауры, 1995; «Цыганская страсть» Кортеса, 1995), преодоления страха смерти (как в «Corre Gitano» Гатлифа, 1981), хождения по краю («Кровавая свадьба» Сауры, 1981).

Отметим ещё один существенный элемент, характерный для этого жанра – тембро-ритмический. *Мартинете* принадлежит группе «*cantes a palo seco*», то есть песен, исполняемых без аккомпанемента. Среди прочих сюда входят *tona* (*тона*), *carcelera* (*карселера*), *debla* (*дебла*). В отличие от них, при общем компасе, только в *мартинете* ритмическая линия создаётся тембро-акустическими средствами: ударами молотка о наковальню (на сцене в роли молотка может выступать что угодно, хоть ступка, со сходным тембром).

*Карселера*⁷ несёт в себе акустическую память тюремной камеры; тона же уходит корнями в церковное пение *tonas de Cristos*. *Martinete* было распространено в среде кузнецов, и по

сей день это единственный жанр фламенко, где компас привязан к характерному тембру. Поэтому вряд ли в этом плане *мартинете* может вести диалог с представителями других родовидовых групп внутри фламенко. Но это даёт ему мощный потенциал диалога с современной этнической музыкой в целом и способность выступать идентифицирующим знаком фламенко в других этно-музыкальных системах. В финале фильма «Vengo!» герой в свой предсмертный час на периферии сознания слышит гротескную, искажённую агонией сознания мешанину звуков – из капель падающей воды, гаражных механизмов, не срабатывающего автомобильного мотора, – и всё это постепенно складывается в ритмически упорядоченный звуковой пазл. В нём нет компаса *мартинете* как такового, но именно этот жанр здесь ожидаем – как проводник между мирами для того, кто всю свою жизнь, слыша фламенко, вскидывал руки с возгласом «Vivo el arte!»⁸.

Для жанра *petenera* (*петенера*) группы *cantes de ida y vuelta*⁹ – более современного и ритмически чётко очерченного – таким ВСЭ является восходящий императивный мотив в объёме кварты. Реже встречается его обращённая версия, как в известной «*El que se tenga por grande*» Кармен Линарес: наряду с императивным видом здесь мощной экспрессивной краской обладают скрытые нисходящие кварты со «стопорением» на ступенях андалусской каденции. В инструментальном сопровождении этот мотив, как правило, восходящий, тиратный к первой доле компаса. У голоса – или совпадает с началом компаса, или же появляется на стыке его сегментов.

Интересно, что графика интонационного рисунка мелодии в известной петенере Ла Архентиниты *Café Chinitas* /Кафе Чинитас/ совпадает с *La Petenera* современного фольклорного ансамбля «Inti-Ilumani» (Чили) и «Los Parientes» из Villa Crespo (Аргентина). В обоих латиноамериканских вариантах этот квартовый скачок V–I интонационно выделен из декламационной волнообразной темы¹⁰.

Помимо единого интонационного контура, сходство этих регионально далёких петенер прослеживается и на уровне компаса: ла-

тиноамериканские версии выдержаны в том же compass *amalgama*¹¹ (смешанный тактовый размер), что и во фламенко – с подчёркнуто чеканным делением на фразы. И это весомый аргумент в пользу современных версий латиноамериканского происхождения жанра из области Эль-Петен (El Petén) в Гватемале, поскольку объединяющим критерием здесь является музыкальный аспект, тогда как в более распространённых мифо-поэтической¹² и сефардской¹³ версиях главный довод кроется в области филологии и языкознания.

Архетипически этот жанр также связан с *muerte* – но на сей раз в виде некоего предопределения, императива, чьи корни, вероятно, уходят в миф о Петенере – женщине-цыганке, песни которой по сей день вызывают у некоторых суеверный страх: исполнить петенеру-песню, значит накликать беду.

Роковым концептом отличаются практически все *петенеры*, которые можно встретить в кино – будь то «Кровавая свадьба» Карлоса Саурты (1981) или «Предел контроля» Джима Джармуша (2009). Показателен и поэтический текст из фильма Джармуша:

El que se tenga por grande
que se vaya al cementerio
y verá lo que es el mundo
es un palmo de terreno

Тому, кто считает себя выше других,
Стоит сходить на кладбище:

Там он увидит, что жизнь – это всего лишь
Пригоршня праха.

Умение слышать и понимать язык фламенко сегодня – актуально и необходимо. Задача этой статьи заключается в том, чтобы обратить внимание заинтересованного читателя на некоторые базисные для разных родовидовых групп фламенко элементы, каждый из которых способен выступать в роли символа своего жанра и обеспечивать жизнеспособность изначальных смыслов даже вне своего исконного ареала. А это позволит, в свою очередь, осмыслить идею современного фламенко (*modern flamenco*), где перед жанром ставятся новые коммуникативные задачи.

PRIMЕЧАНИЯ

¹ К первичным мы предлагаем отнести компас: он является самой сильной структурообразующей единицей, способной существовать автономно, в то время как прочие отличаются взаимозависимостью и комплексностью.

² Танцевальный жанр, а также отдельный виртуозный раздел композиции, где танцор показывает мастерство владения каблуком. Дебюсси стилизует его тембро-ритмическими, фактурными и ладовыми средствами, хотя последнее вводится скорее как отсылка к Испании.

³ Способ исполнения, соотносимый с древними, чаще трагическими по содержанию песнями фламенко.

⁴ Старые источники, в том числе П. А. Пичугин, отказывают маргинете в наличии компаса, определяя его как свободно-ритмизованную монодию. Современная концертная практика это опровергает.

⁵ Cantes de Triana.

⁶ Перевод автора статьи.

⁷ Как видно из наименования жанра – «тюремная песня».

⁸ «Да здравствует искусство!»

⁹ Буквально: «песни ушедшие и вернувшиеся».

¹⁰ У «Inti-Ilhimani» такая мелодическая графика сюжетно обоснована, так как La petenera предстаёт в песне русалкой – «La Serena».

¹¹ Метрическая структура, представляющая собой последовательное чередование 6/8 и 3/4.

¹² Основана на этимологическом сходстве названия жанра с местечком Petenera de Rivera в Кадисе, где была рождена прославленная кантаора, первооткрыватель этой разновидности фламенко.

¹³ Еврейское происхождение петенеры отстаивал, в частности, один из наиболее цитируемых исследователей – Иполито Росси.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дяченко А. С. Испанская саэта как лингвокультурный феномен: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2012. 21 с.

2. Малиновская Н. Р. Комментарии // Федерико Гарсия Лорка. Цыганское Романсеро / под ред. А. Гелескула. М., 2007. С. 407–558.

3. Пичугин П. А. Фламенко // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М., 1981. Т. 5. Стб. 838–845.

4. Пуиг Клараунт Альфонсо. Искусство Танца фламенко. М: Искусство, 1984. 183 стр.

5. Шевченко А. А. Гитара фламенко. Мелодии и ритмы. Киев: Музична Україна, 1988. 114 стр.

6. Эль Монте Анди. Фламенко: тайны забытых легенд. Тула: Мусалаев, 2004. 196 стр.

7. Eloy Martin Corrales. Los sonos negros del flamenco: sus origenes africanos // La factoria. 12. 2000, pp. 89–107.

REFERENCES

1. Dyachenko A. S. *Ispanskaya saeta kak lingvokul'turnyy fenomen: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk* [The Spanish Saeta as a Lingual and Cultural Phenomenon: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Philology]. Moscow, 2012. 21 p.

2. Malinovskaya N. R. Kommentarii [Commentaries]. *Federiko Garsia Lorka. Tsyganskoe Romansero* [Federico Garcia Lorca. The Gypsy Romancero]. Edited by A. Geleskul. Moscow, 2007, pp. 407–558.

3. Pichugin P. A. Flamenko [The Flamenco]. *Muzykal'naya entsiklopediya: v 6 t.* [Musical Encyclopaedia in 6 Volumes]. Volume 5. Edited by Yu. V. Keldysh. Moscow, 1981, column 838–845.

4. Puig Claramunt Alfonso. *Iskusstvo Tantsa flamenko* [The Art of the Flamenco Dance]. Moscow: Iskusstvo, 1984. 183 p.

5. Shevchenko A. A. *Gitara flamenko. Melodii i ritmy* [The Flamenco Guitar. Melodies and Rhythms]. Kiev: Muzychna Ukrayina, 1988. 114 p.

6. El Monte Andi. *Flamenko: tayny zabytykh legend* [The Flamenco: the Mysteries of Forgotten Legends]. Tula: Musalaev, 2004. 196 p.

7. Eloy Martin Corrales. Los sonos negros del flamenco: sus origenes africanos [The Black Sounds of Flamenco: its African Origins]. *La factoria* [The Factory]. 2000, No. 12, pp. 89–107.

О чём повествует жанр фламенко (на примере *martinete* и *peteneras*)

Понятие «фламенко» включает в себя систему жанров, несущих на себе отпечаток имён, исторических фактов, а также образов и сюжетов, косвенно с ними связанных. В настоящей статье изложен взгляд на жанры (*estilos*) с точки зрения характерных элементов, позволяющих идентифицировать их не только в сложной системе родовых групп, но даже в среде, чуждой традиционному фламенко. Сегодня, когда все основные формы фламенко уже сложились, исполнители нередко предпринимают попытки неких жанровых микстов, что привносит в композицию дополнительный драматургический план. Порой жанровые эксперименты вызывают недоумения у сторонников «чистого» фламенко, но время не стоит на месте, и это искусство, при всей его кажущейся исчерпанности, сформированности, продолжает развиваться по тем же законам, что и много лет назад. Чтобы понять, какова роль традиционного фламенко в этих новых творческих исканиях, необходимо обозначить суть жанра и его границы. На примере *martinete* и *peteneras* в статье показан ряд характерных признаков (интонационных, тембро-ритмических), являющихся «геном» жанра, ключевым фактором жанровой трансформации. Автор статьи убеждён, что это даст возможность понимания фламенко – в частности, многих современных его форм, на более высоком уровне, а в дальнейшем позволит увидеть и решить те художественные задачи, которые ставят перед слушателем исполнители наших дней.

Ключевые слова: фламенко, жанр, *martinete*, *peteneras*, *muerte*.

What Does the Flamenco Genre Narrate (on the Examples of the *Martinete* and the *Peteneras*)

The concept of “flamenco” includes in itself a system of genres which bear imprints of names, historical facts, as well as images and plots connected with them indirectly. The present article expounds a perspective of the genres (*estilos*) from the point of view of the characteristic elements which make it possible to identify them not only within the complex system of groups of genera and species, but even in a milieu that is alien to traditional flamenco. In the present day, when all the basic forms of flamenco have already been established, performers frequently make attempts at creating mixtures of genres, which brings an additional dramaturgical plan into the composition. At times these genre-related experiments perplex the proponents of “pure” flamenco, but time does not stand motionlessly in one place, and this art, however it may seem to be exhausted and crystallized, continues to develop by the same laws that it did many years ago. In order to realize wherein lies the role of traditional flamenco in this new artistic search, it is necessary to delineate the essence of the genre and its boundaries. On the example of the *martinet* and the *peteneras* a set of characteristic features (pertaining to intonation, timbre and rhythm), presenting themselves as the “genome” of the genre, the crucial factor of genre transformation, is demonstrated in the article. The author of the article is convinced that this would make it possible to achieve an understanding of the flamenco, particularly, many of its contemporary forms, on a higher level, and subsequently would make it possible to perceive and solve those artistic challenges that are posed to the audiences by performers of the present day.

Keywords: flamenco, genre, *martinet*, *peteneras*, *muerte*.

Магон Светлана Александровна

ORCID: 0000-0002-0207-3997

аспирантка кафедры теории музыки

E-mail: azra247@inbox.ru

Нижегородская государственная консерватория
им. М. И. Глинки

Нижний Новгород, 603122 Российская Федерация

Svetlana A. Magon

ORCID: 0000-0002-0207-3997

Post-graduate student at the Music Theory Department

E-mail: azra247@inbox.ru

Nizhegorodskaya gosudarstvennaya konservatoriya
im. M. I. Glinki

Nizhni-Novgorod State M. I. Glinka Conservatory
Nizhni-Novgorod, 603122 Russian Federation





В. Э. ДЕВУЦКИЙ

Воронежский государственный институт искусств



УДК 78.082.1

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.2.097-107

ВСЕЛЕНСКАЯ МИСТЕРИЯ 1906 ГОДА: ДУХОВНАЯ КОНЦЕПЦИЯ ВОСЬМОЙ СИМФОНИИ ГУСТАВА МАЛЕРА

Создав первые три симфонии, ставшие пророческой вехой в нарождавшемся художественно-эстетическом пространстве музыкального модернизма¹, Малер на целых десять лет (1896–1906) погрузился в освоение классико-романтической стилистики. Написанные им в это время Четвёртая, Пятая, Шестая и Седьмая симфонии – каждая по-своему – являются значительными завоеваниями композитора, но с точки зрения новационных перспектив они явно и намного уступают первым его шедеврам.

Тогда композитор ещё не мог в должной мере оценить собственную исторически обусловленную миссию. Ему могло казаться, что классико-романтический тип симфонизма, последними представителями которого в его время были Брамс, Брукнер, Дворжак, Чайковский, более привлекателен для публики и именно его следует развивать в своём творчестве. Да и слушательская аудитория в основной своей массе была совершенно не готова к восприятию новых концепционных идей раннего Малера, и композитор в полной мере это чувствовал по нередко негативной реакции на свои первые сочинения.

Он мог относить это на счёт собственных несовершенств (которых, справедливости ради, было достаточно много, и композитор всю жизнь тщательно вычищал свои партитуры), но неадекватная реакция публики инспирировалась, скорее всего, слишком непривычными на тот момент художественными решениями, стоящими на пороге модернистской революции.

Малеровская «лепта в традицию» – постромантическую симфоническую литературу рубежа столетий – тоже значительна, но не она определяет его истинную историческую роль. Сейчас уже можно наблюдать серьёзные художественно-стилистические расхождения между экзотически заострённой личностной интонацией Малера и старательно применяемыми им

классическими формами, на подобную интонацию не рассчитанными. Не вполне адекватное впечатление оставляет пуантилистически раздёрганная инструментальная фактура Пятой, Шестой, Седьмой симфоний Малера, содержательный срез которых, вообще говоря, диктует большую степень оркестровой полноты и гармоничности.

Поэтому возврат к синтетической философско-поэтически-музыкальной концепции в замысле Восьмой симфонии можно оценить как *возврат к себе* – настоящему, подлинному и неповторимо новаторскому.

Исследовать партитуру Восьмой симфонии сложно, так как Малер довёл элементы парадоксальности, свойственные его ранним произведениям, до максимально возможного противостояния. Здесь всего две части – непривычно мало для традиционной малеровской симфонии. Правда, размеры их циклопические, так что общее время звучания не уступает шестичастному циклу Третьей или пятичастному циклу Второй. Сам композитор утверждал: «Это – самое значительное из всего, что я до сих пор написал. Сочинение настолько своеобразно по содержанию и по форме, что о нём невозможно даже рассказать в письме. Представьте себе, что Вселенная начинает звучать и звенеть. Поют уже не человеческие голоса, а кружащиеся солнца и планеты»².

Усложняет трактовку то, что поэтической основой обеих частей являются слишком далёкие друг от друга источники: вначале это католический гимн «*Veni, creator spiritus*», а во второй части – заключительная сцена из гётевского «*Фауста*», ведущая к главной мысли немецкого гения: «*Всё преходящее лишь только подобие, символ... И только вечная женственность*³ – тот идеал, который всех нас влечёт ввысь».

Существенно различия и образный строй частей. Первая – в большей мере торжественная, экзотически-ликующая. Вторая начинается

сумрачно и предельно настороженно. Циклическое объединение достигается, прежде всего, общей тональной сферой: *Es dur* и *es moll*. Принципиально важно то, что в процессе становления финала постепенно возвращается аура торжественного гимнического песнопения, венчающая окончание симфонического полотна. В последних разделах возвращается и исходная лейтинтонация, пронизывающая всю первую часть.

Важно понять общий концептуальный замысел симфонии, из-за своей крайней оригинальности ускользающий, к сожалению, от внимания большинства исследователей.

Путеводными нитями нам будут служить две краеугольные идеи, непротиворечиво сводящие воедино кажущиеся слишком разнородными текстовые источники. Первая – Малер создал масштабную *вселенскую мистерию*, наподобие той, о которой в течение нескольких последних лет своей жизни грезил Скрябин. Вторая – две части симфонии символизируют два параллельных эзотерических мира: *божественный*, расположенный как бы внутри Рая и *человеческий*, находящийся на пороге Рая – в Чистилище. Мир людской постепенно сближается с миром Бога, и симфония заканчивается гимном всеобщей Любви и Гармонии.

Тогда совершенно понятным становится выбор источников. Латинский текст «*Veni, creator spiritus*» полно и точно воплощает идею Божественного величия в его полном Евангельском виде. Обращение же к заключительной сцене Фауста (где душа усопшего Фауста, отвоёванная ангелами у Мефистофеля, оказывается в Чистилище) даёт возможность отразить главное эзотерическое таинство бытия христианского человека – его посмертное приобщение к Богу и Раю. Вспомним также, что фаустианская тема в немецком искусстве почти обожествлена, а трагедия «Фауст» Гёте (особенно вторая часть) представляется гигантской *вселенской мистерией*, наследующей идеи «Божественной комедии» Данте. Следовательно, «человеческое», отражённое через призму гётевского «Фауста», – то *единственное*, что может быть сопоставимо со значимостью и величием Божественного начала мироздания.

Показательно, что двухчастность симфонического цикла на деле оборачивается фактической *трёхчастностью* замысла. Циклопический финал представляется цельным *процессом*

обретения Человечеством Божественной гармонии. Но процесс этот весьма постепенный. Торжество Божественного мира в первой части симфонии безраздельно и безгранично. *Человеческое* же, явленное в начале финала, выглядит в ожидании Предстояния смущённым, испуганным, некрепким. Требуются титанические усилия, чтобы через образы святых, ангелов, видения принадлежащих Раю душ предстоящий человек постиг суть Божественной любви и Божественного провидения. Тогда только для него открывается мир Райской Гармонии и неизмеримого совершенства. Отсюда трёхфазность симфонической концепции: Божественное – Человеческое – Богочеловеческое.

В свете данной трактовки все противоречия и сложности замысла оборачиваются новаторской, по-своему совершенной логикой. Мистерийный характер концепции ведёт к привлечению огромных средств: пятерной состав оркестра, семь медных духовых инструментов вне сцены, два смешанных хора, детский хор, восемь солистов, орган, фортепиано, челеста, фисгармония, мандолина, несколько арф, распределённых по двум партиям. Современники назвали Восьмую «симфонией тысячи участников». И действительно, для премьеры в Мюнхене 12 сентября 1910 года были подготовлены два смешанных хора по 250 певцов в каждом и детский хор, включавший 350 детей, а реальное число исполнителей достигло 1030 человек!

Итак, кажущиеся на первый взгляд не состыкованными и разнородными, две части симфонии оказываются двумя гранями единого эзотерического пространства, одно из которых находится уже в Раю, а другое – в области Предстояния. Это единство в музыкальном плане выражено общей тональной сферой *Es dur – es moll – Es dur*, монотематическим родством интонационного материала, повторением некоторых знаковых фрагментов первой части во второй и общностью персонифицированных «действующих лиц».

Поражает выразительной и символической силой главная лейтинтонация симфонии: две чистые кварты, сцепленные в малую септиму. Этот достаточно жёсткий мотив, обильно развиваемый в первой части и возвращающийся в конце финала, воплощает мощь и эзотерическую тайну Божественного мира. В процессе развития Малер искусно и изобретательно варьирует этот заглавный мотив⁴ (примеры № 1, № 1 а).

Пример № 1 Лейтинтонация и её варианты из части I

а)



б)



в)



г)




Пример № 1 а Варианты из части II

а)



б)



в)



г)



Ближе к окончанию симфонии лейтмотив обретает даже грозное звучание, а в последних тактах – экстагическое. Скорее всего, композитор трактует его как символ Бога-Вседержителя, в абсолютной власти которого находится всё Мироздание. Противостоять ему смеет только одна образная сфера – *Mater Gloriosa* (Богоматерь), подробное музыкальное отражение которой в финале представлено не только новой здесь восходящей секстовой интонацией, но и обильно выписанными партиями арф (на две партии Малер полагал использовать «как можно больше арф»).

Образную однородность мистерийного действия симфонии подчёркивает главенство тональности *Es dur*, как известно, выполняющей важнейшие содержательные функции и в финале Второй симфонии (он посвящен чуду

Воскресения Господня и также использует литургический текст). Выбор *Es dur*'а вряд ли был случайным. Так как основная нагрузка в этих симфониях сосредоточена на хоровых партиях и солистах, то в свете малеровской стилистики именно эта тональность обеспечивает максимум выразительных ресурсов. Это, во-первых, удачное тесситурное расположение g^2 – терцового тона тонического трезвучия, который и в женских, и в мужских голосах обеспечен как удобством исполнения, так и максимальной громкостной яркостью. Это удачное расположение кульминационных вершин: as^2 , b^2 , c^3 , которые в гармонической системе Малера обеспечивают кульминационное звучание *субдоминантовых* и *доминантовых* аккордов. Кроме того, *Es dur* крайне удобен для всех медных инструментов, включая трубы и валторны, от качества звукоподдачи и звуковедения которых зависит львиная доля выразительности малеровских партитур.

Хотя тексты выбраны композитором с точным расчётом, но трактовка их сильно различается в обеих частях. Текст гимна «*Veni, creator spiritus*» воплощён достаточно обобщённо, что соответствует идее Божественной литургии. Обращаясь в начале работы за помощью к Фридриху Лёру, Малер умолял уточнить, прежде всего, ударения латинской транскрипции. Отдельные образные детали молитвы, конечно, находят отражение и в музыке, но они не носят какого-то принципиального характера.

Текст Гёте воссоздан более подробно, включая даже ремарки театральной фабулы. Точно воплощены монологи действующих лиц заключительной сцены: *Magna Peccatrix*, *Una poenitentium*, *Mater gloriosa*, *Mulier Samaritana*, *Maria Aegyptiaca*, *Doctor Marianus*, *Pater ecstaticus*, *Pater profundus*. Однако стратегической музыкально-драматургической задачей композитора является постепенное волнообразное нарастание «вокальной энергии», необходимой для воплощения кульминационного момента мистерийного действия – вхождения предстоящего человечества в Рай.

Генеральная кульминация симфонии, основанная на заключительных словах гётевского произведения: «*Alles vergängliche ist nur ein Gleichnis... Das ewig weibliche zieht uns hinan*», – строится террасообразно, проходя путь от тишайшего эзотерического произнесения слов хора (*Chorus mysticus*) вплоть до самозабвенного фортиссимо трёх хоров и *tutti* солистов.

Дополняет архитектуру общего замысла то обстоятельство, что восемь солистов и три хора, – символизирующих во второй части Богоматерь в окружении ангелов, святых Отцов, сонма человеческих душ, среди которых библейские персонажи *Magna Peccatrix* (Великая грешница), *Mulier Samaritana* (Жена Самаритянская), *Maria Aegyptiaca* (Мария Египетская), *Doctor Marianus* (Доктор Марианус) и *Una poenitentium* («одна из кающихся, ранее звавшаяся Гретхен»), – представлены своими тембрами и в первой части. Но там они совершают торжественную молитву на латыни, находясь внутри Рая, в Царствии Божием. Во второй же части они *встречают* вновь прибывших (среди которых и душа Фауста) на пороге Рая – в Чистилище. Если слушать симфонию именно в этом ракурсе, становится понятным, что и тень Маргариты незримо присутствует именно в первой части – её душа молится вместе со всеми, и партии солирующих сопрано постоянно «покрывают» высочайшими нотами всю гигантскую партитурную ткань. Ещё более важно то, что первое явление солирующего сопрано, воплощающее своеобразную лирическую побочную партию первой части, звучит почти неизменно и во второй части⁵ – теперь уже прочно связанное с образом Маргариты, обратившейся с просьбой к Богоматери.

Таким образом, Малер применяет в драматургическом решении Восьмой симфонии технику масштабных инсталляций, символических аллюзий и лапидарных «широких мазков», весьма характерную для нарождающейся эпохи европейского модернизма.

Интонационно-тематическую базу симфонии составляет сравнительно малое число самостоятельных элементов, хотя в непрерывный ток симфонического развития включается огромное количество сегментов-эпизодов, увязать и интерпретировать которые в рамках целостной концепции можно только с помощью подробного образно-драматургического анализа. Единственным утешением может стать мысль о том, что излишне подробный анализ этой партитуры, скорее всего, и не потребуется. Ведь её магистральная линия едина, логически точна и довольно прозрачна.

Выделим три важнейших монотематических образования, на которых строится всё изложение:

1. Исходный лейтмотив симфонии – символ Божественной сущности мироздания. Его лапи-

дарность, строгость и величественность подчеркнуты жесткими квартовыми и септовыми мелодическими ходами. Эти интонации явно не вокальны, но композитор смело поручает их не только оркестровым, но и хоровым голосам. По сути, тем самым живописуется мироздание *вне человека*, как бы его космическая оболочка (пример № 2).

Пример № 2



S. Ve - ni, ve - ni, cre - a - tor spi - ri - tus!
 A. Ve - ni, ve - ni, cre - a - tor spi - ri - tus!
 T. Ve - ni, ve - ni, cre - a - tor spi - ri - tus!
 B. Ve - ni, ve - ni, cre - a - tor spi - ri - tus!

2. Вторая важнейшая интонационная сфера наиболее рельефно выражена в *Мистическом хорале*⁶, венчающем финальную часть. В сравнении с лейттемой это внешне весьма скромный материал, таящий, однако, большую внутреннюю силу. Необходимый композитору *мистический* характер хоралу придаёт смелая эллиптическая гармония, отсылающая к страницам поздних опер Вагнера (пример № 3).

Пример № 3



S. Al - les ver - gäng - li - che ist nur ein Gleich - nis;
 A. Al - les ver - gäng - li - che ist nur ein Gleich - nis;
 T. Al - les ver - gäng - li - che ist nur ein Gleich - nis;
 B. Al - les ver - gäng - li - che ist nur ein Gleich - nis;
 Das Un - zu - läng - li - che, hier wird's Er - eig - nis;
 Das Un - zu - läng - li - che, hier wird's Er - eig - nis;
 Das Un - zu - läng - li - che, hier wird's Er - eig - nis;
 Das Un - zu - läng - li - che, hier wird's Er - eig - nis;

Интонационная простота позволяет всесторонне развивать ритмический узор и мелодику хорала на протяжении обеих частей симфонии. В рамках общей содержательной концепции это символ *соединения* Божественного и Человеческого начал.

Собственно *человеческая* составляющая мистерии отражена в большом оркестровом вступлении второй части. На первый взгляд может показаться, что это совершенно новый музыкальный материал – настолько он своеобразен и образно ярко. Но при ближайшем рассмотрении оказывается, что насторожённые вкрадчивые ходы басов и окрашенные в ностальгические тона подголоски деревянных духовых являются вариантным изложением тематизма будущего хора (пример № 4).

Пример № 4



3. Есть несколько автономных тематических зёрен, преимущественно лирического содержания, задача которых – оттенять своим мягким звучанием слишком жёсткий и лапидарный основной материал. Одна из подобных тем звучит в экспозиционном разделе первой части, напоминающая поведение побочной партии (пример № 5).

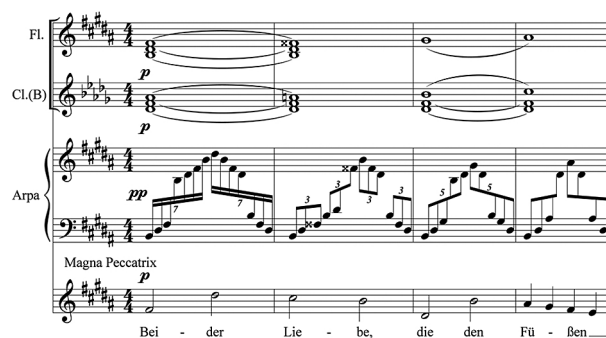
Пример № 5



Именно эта тема во второй части будет персонифицирована образом Маргариты, ожидающей душу Фауста в преддверии Рая. Пролонгируя лирическую линию на первую часть, можно заключить, что там побочная партия также символизирует образ гётевской Маргариты, кающейся в собственном грехе и истово молящейся о спасении души Фауста.

Другой важный материал, появляющийся лишь во второй части, – экстатический восходящий скачок на большую сексту. Он сопровождает ремарку «Богоматерь, в славе сходящая с небес» (пример № 6). Одновременно на авансцену выходят арфы, звучащие теперь до конца симфонии и символизирующие Пресвятую Деву. Возможно, эта мягкая секста подчёркивает то неизбывное женственное начало, которое выражено в последних словах гётевского «Фауста»: *Вечно женственное...*

Пример № 6



Все остальные сегменты симфонии (а их более ста) так или иначе развивают эти три интонационно-тематические сферы, образуя огромный монотематический массив свободного симфонического развёртывания. Изобретательность, с которой композитор варьирует материал, изумляет. Здесь и контрапунктические изменения (имитации, инверсии, ритмические прогрессии), и интервальные преобразования, и мастерские инструментальные решения.

Гармонический язык симфонии в целом более прост, чем в предшествующих опусах. Ясность и лапидарность гармонии как нельзя точнее передают общечеловеческий мистериальный характер концепции. Тем не менее ощущения гармонической статики не возникает, так как интенсивность развития достигается чрезвычайно насыщенным тональным планом произведения. В первой части встречаем не менее тридцати семи случаев заметных смен тональности,

во второй – более пятидесяти (не считая сложных эллиптических переходов). Показателен и спектр применённых тональностей: в первой части заняты 16 разных тональностей, во второй – 19. Всего же Малер использует 22 из 24-х тональностей (включая энгармонизм). Отсутствуют лишь *h moll* и *fis moll*.

В последовательном калейдоскопе звучащих тональных смен наиболее часто встречаются: *Es dur* (26); *es moll* (9); *E dur* (8); *C dur* (7); *As dur* (7); *B dur* (6). Ясно, что *Es dur* и *es moll* – основная тональная сфера симфонии, и явное преобладание их объяснимо. Однако тридцать пять эпизодов из девяноста (более трети, а по реальному времени звучания около половины) – такое соотношение основной и побочных тональностей явно нетипично ни для конца XIX, ни для начала XX века, когда именно *побочным* тональным краскам композиторы уделяют повышенное внимание (децентрализация тонально-функциональных отношений).

Но для малеровской концепции стабильность основной тональной сферы представляется символически значимой, ибо именно она отражает вселенскую гармонию и навеки заведённый миропорядок. Другие тональности действуют здесь как своеобразная светотень, ярче высветляя звучание *Es dur*'а и его оборотной стороны – *es moll*'я. Обилие же всех других задействованных тональностей (почти полный их набор) говорит о полноте вселенского мистериального охвата. Как блестящий режиссёр, Малер чувствует потребность некоторых контрастов, обеспечивающих неослабевающий слушательский интерес в становлении и функционировании музыкального целого. С этой точки зрения примечательны отклонения в минорные тональности (*d moll*, *e moll*, *as moll*, *cis moll*), вносящие заметное колористическое обновление, а также особая роль *Des dur*'а и *As dur*'а, через которые пробивается сфера побочной партии этой квази- и суперсонатной композиции (если иметь в виду всё целостное полотно).

Тональность *E dur* важна в другом отношении – это наивысший градус эмоционального напряжения основной тональ-

ной сферы, выводящий тесситуру солистов и хоровых голосов на искрящийся полутон вверх.

Наибольшим образным контрастом выступает небольшой *d moll*'ный эпизод (ц. 18–20), реминисценция которого даётся и во второй части. В вокальных партиях воспроизводятся слова «*Infirma nostri corporis*» (*Слабость нашей плоти*). Музыкальное решение здесь весьма оригинально в сравнении с остальным контекстом: низкий органный бас D₁, увеличенное трезвучие низких альтов и теноров, контрапункт солирующей скрипки, намеренно играющей по дисгармоничным звукам (пример № 7).

Пример № 7

The musical score for Example No. 7 is a page from a score, likely for the opera 'Das Lied von der Glocke' by Gustav Mahler. It features several staves: Cor. ing. (Cornet in G), Camp. (Cymbal), Org. Pedal (Organ Pedal), I Chor. (First Chorus), II Chor. (Second Chorus), V-no solo (Violin solo), V.I. (Violin I), V.II. (Violin II), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabasso). The score is in 4/4 time and includes lyrics in Latin: 'In-fir-ma, in-fir-ma no-stri, in-fir-ma no-stri cor-po-ris'. The music is marked with dynamics like *pp* and *sf*, and includes performance instructions like 'Etwas gehalten' and 'pizz.'. The organ part has a prominent low bass line.

Эпизод носит загадочный эзотерический характер, словно бы выражая погружение в сферу страдания или эмоционального ступора. Возможная драматургическая роль эпизода состоит ещё и в том, что он психологически готовит затаённо-мистический фон начала второй части и начального изложения *Мистического хорала*.

Итак, первая часть симфонии представляется грандиозным и величественным гимном, прославляющим вселенскую Божественную гармонию. Текст «*Veni, creator spiritus*» («Приди, Дух животворящий») уходит корнями в глубокое Средневековье. Но вряд ли конкретный его выбор имел для композитора принципиальное значение. Главным было то, что он написан на «божественном» латинском языке и достаточно масштабен для воплощения огромной вокальной формы.

Примечательная особенность есть и в динамическом решении. Обычно Малер бережёт генеральную кульминационную точку для окончания части или

всего произведения. Здесь же огромное множество кульминационных точек (примерно одинакового накала) разбросаны по всему полю первой части. Восемь голосов и интонационные линии двух хоров поочередно забираются в высочайшие тесситурные области, образуя мощную горную систему с сияющими в лучах солнца остроконечными пиками.

Патетический характер задаёт само начало симфонии: фортиссимо органа *pleno* и мгновенный выброс кульминирующих звуков *as* в партиях сопрано и теноров. И уже в семнадцатом такте первые сопрано (первого хора) достигают вершинного *b²*.

Всего на протяжении части насчитывается не менее ста пятидесяти (!) пиков, выводящих отдельные партии на ноты *as²* и выше для сопрано, *as¹* и выше для теноров, не говоря уже о значительном числе ярких кульминационных звуков в партиях альтов, басов, солирующего баритона и многих оркестровых инструментов. Столь уникальное динамическое состояние можно объяснить только задуманной программой – это от начала и до конца экстагическое славение Божественного миропорядка с его «кружащимися солнцами и планетами».

И всё-таки свой ослепительный Эверест есть и в этой бескрайней горной гряде, и располагает его композитор, как обычно, в самом конце части (пример № 8).

Пример № 8



The image shows a musical score for Example No. 8, featuring vocal and instrumental parts. The score is written in 4/4 time and includes parts for Soprano 1, Soprano 2, Alto 1 & 2, Tenor, Baritone/Bass, and Children (Knaben). It also includes parts for the First and Second Chorus (I Chor and II Chor), with Soprano, Alto, Tenor, and Bass staves for each. The music is marked with a forte dynamic (*ff*) and features complex rhythmic patterns and melodic lines.

Вторая часть симфонии чётко делится на два больших раздела, один из которых, как уже отмечалось, может быть сопоставлен с новопреставленным человечеством. Второй – символизирует процедуру вхож-

дения в Рай и возврат к прославлению Божественной гармонии, куда теперь вовлекается и новопреставленный человек (синтез двух – ранее полярных – образных сфер).

Грандиозный многоэтапный процесс воссоединения «человеческого» и «божественного» начинается во втором разделе пространными соло двух Святых отцов (*Pater ecstaticus*, *Pater profundus*), чьи монологи введены самим Гёте. В них также продолжают активно развиваться ритмо-интонационные формулы будущего хора. Вводятся эпизоды с пением ангелов, детей, обретших Рай, других персонажей Мистерии. Грандиозный музыкальный иконостас медленно, но целенаправленно движется к главному пункту финала – *Мистическому хоралу*, в котором и провозглашается символ веры – последняя строфа гётевского «Фауста»:

Alles vergängliche ist nur ein Gleichnis;
Das Unzulängliche, hier wird's Ereignis;
Das Unbeschreibliche, hier ist's getan;
Das ewig weibliche zieht uns hinan.

Но чтобы понять всю мощь этого венца Вселенской мистерии Малера, надо выйти, в какой-то степени, за пределы текста Гёте, так как музыкальное решение его гораздо глубже и весомее. Фактически это и есть символическое изображение *входа человечества в Рай*, где смерть и преставление Фауста, его встреча с Маргаритой являются знаменательными персонификациями важнейшего эзотерического события.

Сцена разбита на несколько сменяющих друг друга этапов. Начинается она монологом персонажа, означенного как *Una poenitentium* («одна из кающихся, ранее звавшаяся Гретхен»). Композитор возвращает интонационную сферу самой красивой мелодической линии, звучавшей в первой части как лирическая побочная партия (см. пример № 5). Это начало *Приглашения в Рай*, но даётся оно пока только для одного человека. Душа Маргариты, обращаясь к Пресвятой Деве Марии, словно берёт под своё покровительство стоящего в сладостном оцепенении Фауста:

В кругу хора душ благородных
Тотчас замечаешь Новую;
Чуешь свежую жизнь,
Соразмерную всему человечеству.
Взгляни, как рвёт он узы брэнного тела,
И как из эфирной ипостаси поэта
Струятся молодые силы!
Дозволь напутствовать его мне!
Доколе слепит его Новый День.

«Приди! Приди! Вознесись в высокие сферы! Поймёт он и направится вслед» – отвечает *Mater gloriosa* (Богоматерь). Интонационная ткань её небольшого монолога немногословна и сдержанна. Но именно в этом фрагменте расположена потрясающе красивая *тихая* кульминация всей симфонии: высочайший *си-бемоль* сопрано на пианиссимо (пример № 9).

Пример № 9

The musical score for Example 9 is a vocal solo for the Soprano part of the *Mater gloriosa*. The tempo is marked "Wieder langsam" and the dynamics are "ppp" and "pp". The score includes parts for Flute/Oboe, Clarinet/Bassoon, Cor Anglais, Arpa, Harp, Mater gloriosa (voice), Chorus, Violin I, and Violin II. The lyrics are: "Wenn er dich ah - - - net, folgt er nach. Komm!"

«Приди! Приди!» – подхватывает хор, и *Doctor Marianus* (знаковый литургический персонаж, всегда истово прославляющий Пресвятую Деву Марию), завершает *Приглашение*.

Фигура Доктора Мариануса – вторая яркая персонификация симфонии. Два больших его монолога готовят две важнейших фазы развития сюжета: явление Девы Марии и Вхождение в Рай. Именно в его партии после Благословения Девой Марией просьбы Маргариты целиком звучит тема надвигающегося Мистического хора, хотя распознать её здесь пока ещё трудно по причине совершенно разной эмоциональной окрашенности. Доктор Марианус – единственный тенор соло в партитуре,

и активное развитие его партии в первой части также способствует объединению сюжетных линий: ликующий Доктор Марианус, находясь в Раю, истово молится за благоденствие земного человечества.

Долго и напряжённо готовящийся в симфонии Малера *Chorus mysticus* – это и есть самый знаменательный и таинственный момент в жизни христианского человека – *Вхождение в Рай*. Но прежде, чем вступит хор, Малер живописует волшебную звуковую картину Рая, наподобие той, что предваряет хорал «Воскресения Господня» в финале Второй симфонии. Глубокий органый бас и хрустальные небесные звучности челесты, нескольких арф, фортепиано, фисгармонии и струнных в высочайшем регистре музыкально готовят наступление этого заключительного акта человеческой жизни.

Мистический хорал проводится дважды: сначала затаённо, как бы заморожено, на *ppp* в *Es dur'e*, затем на *fortissimo* в *As dur'e*. Оба проведения сугубо вокальны с минимальным инструментальным сопровождением – это кульминация в развитии «человеческой» линии образов. Есть здесь и дополнительные факторы динамики. Сначала хорал звучит у двойного хора в сопровождении струнных. При втором появлении – к трём хорам (включая детский) подсоединяются все восемь солистов в сопровождении органа *pleno*. Теперь уже процесс развития неминуемо ведёт к полномасштабному торжествующему *tutti* как певцов, так и инструменталистов. Композитор выявляет и всю значительность гётевских слов «И только вечная женственность – тот идеал, который всех нас влечёт *ввысь*». Именно так – многомерно и обстоятельно – воссоздаётся триумфальный и полный высочайшего смысла путь в Вечность.

Для финальной точки разворачивающегося мистериального действия Малер приберегает гениальную находку. Мощный заключительный аккорд трёх хоров, восьми солистов и оркестровое *tutti* внезапно обрываются, и в этот момент наступает ослепительный апофеоз. Включаются четыре трубы и три тромбона, расположенные вне сцены. Такое внезапное пере-

ключение локализации звучности действует как ошеломляющий драматургический эффект. Эти семь инструментов воспринимаются как *реально* находящиеся уже по *ту* сторону Бытия. Исходная кварто-септовая интонация симфонии поочередно подхватывается всеми инструментами оркестра, кругообразно замыкая, таким образом, всю грандиозную композицию (пример № 10).

В симфоническом пантеоне Густава Малера Восьмая симфония занимает особое место. Со всем пылом патетической истовости и художественной силы он сумел выразить в ней столь широкоохватную философскую концепцию, к которой замыслы Второй, Третьей, Шестой симфоний явились лишь своеобразным подготовительным этапом. Она же возвратила композитора к некоторым идеям его протомодернистского периода ранних лет, но теперь уже концепция автора предстала во всей полноте модернистской эстетики начала XX века. Следующее большое сочинение – «Песня о Земле» – завершает эту новаторскую линию и возводит достойный пьедестал самобытному историческому этапу малеровского музыкального модернизма.

Пример № 10

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Подробнее об этом см.: [4; 5].

² Из письма Виллему Менгельбергу от 18 августа 1906 года // Густав Малер. Письма / под общ. ред. И. А. Барсовой. СПб., 2006. С. 553.

³ Женственное начало мира можно соотнести с его осью Праматерь Ева – Елена Прекрасная – Пресвятая Дева Мария – Маргарита в любви, страдании и покаянии.

⁴ Модификации основных тематических элементов подробно прослежены в: [2, с. 297–304]. Приводим отсюда некоторые яркие варианты.

⁵ Дается в транспорте из *Des dur*'а в *B dur*.

⁶ Он предусмотрен самим Гёте и именно так назван.

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. Данузер Г. Малер сегодня – в поле напряжения между модернизмом и постмодернизмом // Музыкальная академия. 1994. № 1. С. 140–151.

4. Девуцкий В. Э. Особенности тембровой драматургии Третьей симфонии Густава Малера // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 1 (18). С. 108–119.

5. Девуцкий В. Э. Ранние симфонии Густава Малера: на пересечении романтических и модерни-

стских тенденций. GmbH, Deutschland: Palmarium academic publishing, 2014. 80 с.

6. Жеребин А. И. Венский модерн как утопия синтеза // Вопросы философии. 2012. № 2. С. 147–151.

7. Малер сегодня // Музыкальная академия. 1994. № 1. С. 139–220.

8. Михеева Л. В. Тематические связи и замысел I–IV симфоний Малера // Вопросы теории и эстетики музыки. М., 1969. Вып. 9. С. 119–144.

9. Розеншильд К. К. Густав Малер. М.: Музыка, 1975. 209 с.

10. Тараканов М. Е. Малер // Музыка XX века: очерки. М., 1977. Ч. 1, кн. 2: 1890–1917. С. 157–198.

11. Тихомиров А. Экспрессионизм // Модернизм: анализ и критика основных направлений / под ред. В. В. Ванслова, М. Н. Соколова. М.: Искусство, 1980. С. 30–57.

12. Bahr H. Die Moderne / Wunberg G. unter Mitarbeit von Braackenburg J. J. (Hg) // Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. Stuttgart, 1981. S. 30–57.

REFERENCES

1. Barsova I. A. Samye pateticheskie kompozitory evropeyskoy 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: N. I. Novikov Publishing House, 2010. 580 p.

3. Danuser H. Maler segodnya – v pole napryazheniya mezhdu modernizmom i postmodernizmom [Mahler today – in the Field of Tension Between Modernism and Postmodernism]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 1994, No 1, pp. 140–151.

4. Devutsky V. E. Osobennosti tembroy dramaturgii Tretiey simfonii Gustava Malera [The Specific Features of the Timbre Dramaturgy of Gustav Mahler's Third Symphony]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship], 2015, no. 1 (18), pp. 108–119.

5. Devutsky V. E. *Rannie simfonii Gustava Malera* [The Early Symphonies of Gustav Mahler]. GmbH, Deutschland: Palmarium Academic Press, 2014. 80 p.

6. Zherebin A. I. Venskiy modern kak utopiya sinteza [The Viennese Moderne as a Utopia of Synthesis].

Voprosy filosofii [Questions of Philosophy]. 2012, No. 2, pp. 147–151.

7. Maler segodnia [Mahler Today]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 1994, No. 1, pp. 139–220.

8. Mikheyeva L. V. Tematicheskie svyazi i zamysel I–IV simfoniy Malera [The Thematic Connections and the Conceptions of Mahler's Symphonies 1–4]. *Voprosy teorii i estetiki muzyki* [Questions of the Theory and Aesthetics of Music]. Issue 9. Moscow: Muzyka, 1969, pp. 119–144.

9. Rosenschil'd K. K. *Gustav Maler* [Gustav Mahler]. Moscow: Muzyka, 1975. 209 p.

10. Tarakanov M. E. Maler [Mahler]. *Muzyka XX veka: ocherki* [20th Century Music: Essays]. Part 1, Book 2: 1890–1917. Moscow, 1977, pp. 157–198.

11. Tikhomirov A. Ekspressionizm [Expressionism]. *Modernizm: analiz i kritika osnovnykh napravleniy* [Modernism: Analysis and Critique of the Main Directions]. Moscow: Iskusstvo, 1980, pp. 30–57.

12. Bahr H. Die Moderne / Wunberg G. unter Mitarbeit von Braackenburg J. J. (Hg). *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*. Stuttgart, 1981. S. 30–57.

Вселенская мистерия 1906 года: духовная концепция Восьмой симфонии Густава Малера

Философско-поэтический и музыкальный замысел сложнейшей партитуры Густава Малера – Восьмой симфонии – рассмотрен с позиций претворения композитором раннемодернистской эстетики и воплощения идеи Вселенской мистерии. Выбор текстов (средневековая молитва «Veni, creator spiritus» и заключительная сцена гётевского «Фауста»), на первый взгляд непредсказуемый, ставит в один понятийно-символический ряд триаду *Божественное – Человеческое – Богочеловеческое*. Величественная молитва первой части происходит в мистериальном пространстве Paradiso. Мистериальное действие второй части симфонии разыгрывается как бы на границе Рая и дикого места, где собрались предстоящие люди. Главным действующим лицом становится гётевская Маргарита, встречающая вместе с остальными посвящёнными вновь прибывших и признающая душу Фауста. Через образ гётевской Маргариты, сопровождающей душу Фауста в Горний мир, композитор показывает мистический и торжественный вход земного человечества в Рай. В статье показываются все детали воплощения мистериального замысла Густава Малера.

Таким образом, музыкальное решение симфонии намного шире как текста молитвы «Veni, creator spiritus», так и заключительной сцены «Фауста». Композитор использует принцип монотематизма, объединяя общей интонационной тканью всю мистику, что способствует последовательному и убедительному воплощению огромного философски-космогонического замысла.

Ключевые слова: Восьмая симфония Густава Малера, симфония-мистерия, Малер и музыкальный модернизм.

The Universal Mystery of 1906: the Spiritual Conception of Gustav Mahler's Eighth Symphony

The philosophical, poetical and musical conception of the most difficult musical score by Gustav Mahler – that of the Eighth Symphony – is examined from the positions of the composer's putting into practice of the earliest type of modernist aesthetics and realization of the idea of Universal mystery. The choice of the texts (the medieval prayer "Veni, Creator Spiritus" and the final scene from Goethe's "Faust"), which upon first encounter may appear as arbitrary, places into one conceptual and symbolic set the triad of the Divine, the Human and the Divine-Human. The majestic prayer in the first movement takes place in the sacred mystery-related domain of *Paradiso*. The mystery act in the symphony's second movement seems to be carried out on the boundary between Paradise and a deserted spot on which the attending people have gathered. The main protagonist turns out to be Goethe's Margarete, who along with the other arrived initiates welcomes and acknowledges Faust's soul. Through the image of Goethe's Margarete, who accompanies Faust's soul into the Celestial world, the composer demonstrates the mystical and triumphant entrance of earthly humanity into Paradise. The article shows all the details of the manifestation of Gustav Mahler's mystery-based conception.

Thereby the musical realization of the symphony turns out to be much broader than either the text of the poem "Veni, creator spiritus" or the conclusive scene of "Faust" by themselves. The composer applies the principle of monothematicism, providing unity to the entire mystery by means of a common intonational texture, which becomes conducive to the consistent and convincing embodiment of the philosophical and cosmogonic conception.

Keywords: Gustav Mahler's Eighth Symphony, symphony-mystery, Mahler and musical modernism.

Девуцкий Владислав Эдуардович

ORCID: 0000-0001-9408-7642

доктор искусствоведения,

профессор кафедры теории музыки

E-mail: devvv@list.ru

Воронежский государственный институт искусств

Воронеж, 394053 Российская Федерация

Vladislav E. Devutsky

ORCID: 0000-0001-9408-7642

Dr. Sci. (Arts),

Professor at the Music History Department

E-mail: devvv@list.ru

Voronezhskiy gosudarstvennyy institut iskusstv

Voronezh State Institute for the Arts

Voronezh, 394053 Russian Federation



В. А. ШУРАНОВ, И. Н. МИХАЛЁВА
Уфимский государственный институт искусств
им. Загира Исмагилова



УДК 784.3

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.2.108-115

«НОЧНОЙ ЗЕФИР» А. С. ПУШКИНА: ПОЭТИЧЕСКИЙ ОБРАЗ В РОМАНСАХ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ

*Что это такое? – волшебная картина, фантастическое видение или музыкальный аккорд, раздавшийся с вышины?..
В гармонической музыке этих дивных стихов не слышно ли, как переливается эфир, струимый движениями ветерка, как плещут серебряные волны бегущего Гвадалквивира?..
Что это – поэзия, живопись, музыка?
В. Г. Белинский¹*

Музыкальность этого стихотворения поистине удивительна. Пушкин словно бы сам озвучил свой поэтический опус, дав ему, помимо прочего, подзаголовок «Испанская песня»². Насыщен звуками уже внешний образный ряд: ночная природа, шум Гвадалквивира, инсценированное пение серенады. Привычные для поэзии средства «инструментовки» стиха (ритмика, фоника) показали здесь Пушкину недостаточными, коль скоро он обращается к элементам языка другого искусства – жанровым, композиционным, исполнительским средствам музыки. Во многом благодаря именно им возникло художественно многослойное сочинение, в котором за внешним образным рядом выстраивается глубокий философский подтекст. Пронизанная музыкой художественная иерархия «Ночного зефира» открывает специфические пути к его смысловым подтекстам, даёт важную установку (цель) статьи: выявить центральную идею сочинения, побудившую Пушкина обратиться к средствам музыкального языка, а русских композиторов (М. Глинку, А. Даргомыжского и Н. Метнера) откликнуться на эти музыкально-языковые (по сути – смысловые) «подсказки» поэта при создании новой художественной реальности – романса³.

Художественные средства музыки в пушкинском стихотворении

Используемые Пушкиным «музыкальные» средства в «Ночном зефире» можно разделить на две группы: 1) типичные, обусловленные

родством поэзии и музыки, и 2) специфические, сознательно введённые поэтом именно в этом стихотворении. Типичные связаны либо с организацией временного развёртывания текста (ритмика, метрика, синтаксическое строение), либо с фоникой стиха. К этим общим для поэзии музыки средствам мы будем обращаться в целях дополнительной аргументации. Основные же смыслы стихотворения, а затем и музыкальные подтексты, попробуем вывести из сознательно использованных Пушкиным музыкально-языковых (структурных и жанровых) компонентов, перетёкших затем в музыкальные тексты и подтексты романсов. Самые очевидные из них – обращение к жанру/форме рондо, жанрам серенады и гимна.

Рондальная основа соблюдена Пушкиным как в отношении структуры (пятичастное А–В–А–С–А), так и в отношении жанровых признаков формы. Повторяющиеся рефрены контрастируют с эпизодами и обрамляют их. Контраст основан на типичном противопоставлении по принципу общее – частное, многозвучное (*tutti*) – ансамблевое (*solì*). Форма рондо и устоявшаяся в ней семантика понадобились Пушкину явно в смысловом плане. Обращаясь к ней, поэт апеллировал не к фольклорному рондо-хороводу, а к эстетически уже отшлифованной (к тому времени) форме художественного изложения. Речь идёт о двух важнейших чертах рондо-изложения: 1 – воспроизведении философской идеи круговращения, и 2 – особого повествования, в котором всеобщее окружает частное, а надличностное создаёт фон индивидуальному. Если

Пушкину понадобился бы просто контраст этих сфер, то он мог бы использовать и более привычную куплетную форму «запев – припев», чаще всего применяемую в стихотворных апелляциях к жанру песни. Рондальность необходима была именно для подчёркивания идеи бесконечного круговорота и утверждения взгляда на частное от Вечности⁴.

Возвышенно-пространственный образ испанской ночи обрамляет каждый эпизод, создаёт бытийственную атмосферу, контрастную бытовым сценкам. Как рефрен записывается Пушкиным? Дробно, с прерыванием строки, так сказать узким «столбиком». По сути, здесь две строки обычной поэтической строфы, но записаны они как пять коротких: «*Ночной зефир / Струит эфир // Шумит / Гудит / Гвадалквивир*». Цель явно интонационная, а в конечном счёте – жанровая. Появляются дополнительные паузы-дыхания, интонационно удлиняющие гласную «и» в коротких рифмах, пунктирная (ямбическая) ритмика. Это снимает спокойное (эпическое) описание картины природы, наделяет слог чеканностью шага. Такая ритмика в союзе с восторженно-восходящим интонированием и пространственным дыханием пауз собирает жанровую основу гимна. Не сразу, но в троекратном повторении рефрена его воспевающая интонация всё больше усиливается. Получается, что Пушкин сам создаёт музыкально-жанровое сопровождение своим словам, которые так же гимнически подобраны поэтом: ночная бездна эфира, бескрайность неба, единство воздушной и водной стихий, безлюдная первозданность мира. Картина невольно ассоциируется с библейскими первыми днями творения: «Земля была безвидна и пуста и тьма над бездною. И Дух Божий метался над водами» (Быт. 1:1).

Контрастно иное в эпизодах. Обращение Пушкина к типизированной «сцене у балкона» видится как намеренное включение эффекта отстранения и даже иронической ноты. В ситуативном разыгрывании жанра серенады поэт использует устоявшийся штамп: ночь, луна, испанка на балконе, испанец с гитарой. Дорисовывается такая картина прямолинейной рифмовкой («звон – балкон», «златая – младая», «день – продень»), театрально-ремарочным «тише... чу!», и даже русским простонародным «оперлася». Изображаемая идиллия ещё больше театрализуется во втором эпизоде. Выражения «Скинь

мантилью» или «ножку дивную продень» как будто вообще появились из комической оперы. Снимаемая психологическая тонкость повествования превращает героев стихотворения в персонажей: читатель вместо обычной для поэзии лирической идентификации с героями оказывается сторонним наблюдателем действующих лиц инсценировки⁵. Резко меняется тип высказывания – за возвышенным, прямо из души идущим образом рефрена следует бытовая сценка с отстранённым, наблюдающим «внутренним Я». «Включённое» гимническое воспевание переходит сначала в рассказ («Вот взошла...»), затем в изображаемую сценку.

Общий смысл собирается в круговом чередовании образных пространств и позиций поэтического «Я», в рондальной смене строф по контрасту «всеобщее – частное». Космически-пространственный рефрен с без остатка идентифицированным в него «Я» образует начало и конец ситуативно приземлённого в эпизодах. Человек причастный вечности, взирающий на себя же с умопомышляемой высоты – в построении этого смысла видится направленность всех музыкальных (интонационных, жанровых и структурных) аллюзий Пушкина в «Ночном зефире».

М. Глинка. А. Даргомыжский. Н. Метнер: сходство композиторских решений

Онтологический символизм рондо-круга, заданный Пушкиным, осмысленно подхвачен русскими композиторами. Глинка, Даргомыжский и Метнер услышали главную смысловую интонацию поэта, в которой бытийственно распротёртое «Я» созерцательно рассматривает милый уголок жизни. Музыка трёх русских шедевров сходным образом расставляет позицию внутренней «личности» произведения. В рефренах – через исторгающееся из души гимническое пение в духе «Gloria in exelsis!» В эпизодах – отстранённо, в духе «Gloria mundi»⁶ (если продолжить сравнение с каноническими текстами), отстранённо, наблюдательно, иногда, следуя интонации поэта, с улыбкой. При всем различии музыкального воплощения пушкинского стихотворения именно совпадения в композиторских решениях свидетельствуют об услышанных смысловых приоритетах Пушкина.

Если обратиться к рефрену, то можно заметить здесь два важных совпадения, базирующихся однако на одном художественном принципе

– «*ablationis terminatorum*» («снятии определённого»)». Речь идёт о *символизации образов через отказ от откровенно-внешнего, через десемантизацию языка*. Сходства композиторских решений связаны с обобщённо символическим воплощением 1) природы и 2) испанского колорита.

Символизация природы. Отказ от откровенной плерной *изобразительности* включает смысловые подтексты. Все три композитора подхватили заданное Пушкиным разделение «тишины» и «шума» в описании испанской ночи, но отказались от прямой иллюстрации гудящего потока, воплотили его как «доносящийся», слышимый с высоты небес, как подчёркивающий реюшее струение воздуха. Лишь к этому общему художественному заданию каждый композитор подключает собственные дополняющие решения. Глинка и Метнер облегчают образную картину восходящими «скачками-пневматами» в вокальной партии⁸, а Даргомыжский – полётной широтой мелодического распева в духе арии. У Метнера эффект воздушности усилен ещё и лёгкими (опять же «пневмоническими») скачками аккордов сопровождения и высокой тесситурой сопрано.

Как часто исполнители, предположительно реагируя на «черноту» записанных нот сопровождения в романсах Глинки и Даргомыжского, исполняют рефрен плотно, «басово» и, по сути, перечёркивают символические устремления композиторов. Метнер, словно бы услышав эту образную нечуткость исполнителей, в заботе о пневмонической полётности добавил вербальное напоминание – *e leggieramente*. Здесь важен предлог *e*, в сочетании с которым обозначение читается как «легко», «с лёгкостью». То есть речь идёт не о коррекции скорости движения (*allegro vivace*), а о характере. Ускоренный темп способен исказить образ, поскольку провоцирует именно плотную звучность. Дело в том, что в музыке присутствует элемент танцевальности. При подвижном исполнении танцевальная интонация начнёт доминировать, музыка приобретёт чеканно-мускульную акцентность, утяжелённую пластичность. Выписанная оговорка композитора по всей вероятности и предлагает исполнителю найти нужную темпо-звуковую грань между подвижностью и полётностью. В поиске прикосновения подсказкой концертмейстеру может послужить ещё один текстовый ориентир – гармоническая секвенция. Последовательность

септаккордов во вступлении тонально «подвешена». Она словно парит до конца 4-го такта, где опять же ненадолго обретает тональность, опорой-устой – *es moll*.

Новую загадку исполнителям Метнер задаёт выставленным в начале *forte*. Чрезмерная, сразу кульминирующая динамика также способна разрушить воздушный образ композиторского замысла и превратить рефрен в некое подобие куплетам Тореадора: «мускульно» спетые восходящие скачки сопрано окажутся выражением горделивой пластики, подчёркнутая громкой звучностью четырёхдольность создаст эффект маршевой поступи, а акцентированная первая доля в сочетании с последующей восьмой паузой и мелодической синкопой дополнит картину пластикой болеро. Идея одухотворённо-пневмонического пения исчезнет! Сегодня в недрах интернета мы можем найти и такое исполнение. Оно исключает духовный восторг созерцаемого мироздания и соединяется с прямо противоположной идеей эпизодов – нарочитой картинностью. Заметим попутно, что именно такой образ «гарцующего» испанца запечатлён А. Верстовским в рефрене его «Гишпанской песни»⁹. Ритмическая пластика болеро в нём выражена прямо, откровенно, не оттеняясь никакими приёмами отстранения. В целом, рефрен у Верстовского – скорее танцевальный отыгрыш между серенадными сценами эпизодов.

Символизация испанского колорита в рефренах Глинки, Даргомыжского и Метнера также основана на идее «снятия определённого» – на принципе *символически обобщаемой конкретики*. Жанровая основа всех рефренов у композиторов словно бы отдалена от Испании, «испанское» затронуто касательно, лёгким упоминательным штрихом. Глинка, например, выразительно затрагивает сектаккорд II низкой ступени, создающий фригийский/гитарный колорит в окончании строфы. У Даргомыжского обобщённый восточный оттенок связан с жанровыми признаками баркареры, отголоски болеро слышатся лишь в ритмике восьмых нот верхнего голоса сопровождения.

Может показаться, что у Метнера общеромансовая основа рефрена «испанизована» в наибольшей степени признаками болеро (в ритмике мелодии) и чаканы (во вступительной секвенции). Но композитор и вуалирует их сильнее! Что это – танцевальные движения испанца, лёгкий бег воды, или заоблачное

струение эфира? Как много здесь зависит от исполнителя, его внимания к упомянутым уже ремаркам композитора. Выписанное пожелание концертмейстеру «*quasi pizz.*» (намёк на гитару) явно корректирует обозначенные «форте» и стаккато в сторону облегчения¹⁰. Кроме того, при вступлении вокальной партии в четвёртом такте композитором словно «по-режиссёрски» назидательно повторяется начальный термин *leggieramente*, но уже с усилением – *leggierissimo*, «легчайше»!

В музыке эпизодов у всех композиторов меняется коренной художественный принцип. Причастное Вечности метафизическое устремление души уступает место *образной предметности* – декоративно представленной любовной сценке. О выражении глубокого чувства здесь речь уже не идёт. Напротив, во всех романсах, особенно у Глинки и Даргомыжского подчеркнута театрализованность момента. Обращение Пушкина к жанровому канону серенады резонансно сказало в музыке. Композиторы, хотя и прибегают к синтезу испанской серенады и итальянской баркаролы, но оставляют им первичный жанровый облик. Серенада, как репрезентативный жанр, оказалась вообще близка романсу как таковому. Для русского слуха практически это тот же романс, только с «испанскими» вкраплениями. Испанско-серенадные черты в эпизодах у всех трёх композиторов весьма прямолинейны – это подражание гитарному сопровождению, тот же ритм болеро, преувеличение лирико-интонационных оборотов, особенно в кульминациях. Метнер, последовательный в детальных исполнительских ремарках, вновь указал: *quasi guitarre*.

У Глинки и Даргомыжского особенно заметна преувеличенно чувственная, вопреки словам, вокальная интонационность. Когда в поэтическом тексте даётся лишь описание сценки (эпизод 1), либо звучат сомнительные с точки зрения искреннего чувства призывы по поводу «ножки дивной», в вокальной партии появляются нарочито растянутые оперные обороты и повторения фраз.

Всё же в музыкальной характеристике эпизодов есть и общий элегический настрой. Он связан с обращением к жанру баркаролы. В романсовой культуре России XIX века баркарола вполне устойчиво ассоциировалась с образом «южного», «из других стран» пения. Однако, кроме этой изобразительной ассоциации, бар-

карола несла в себе и ностальгический образ пространственно-временной дали. Для музыки трёх русских композиторов настроение тёплой мечтательности баркаролы оказалось не менее важной стороной образа, так как оно препятствовало уходу в сатирическое пространство. Элегическая нота эпизодов сохраняла идею рефрена, идею взгляда со стороны, от возвышенного созерцания жизни. Не случайно, что черты баркаролы мы находим в рефренах всех трёх романсов. Идея «вечернего пения», заключённая в баркароле, послужила осью символизации, *осью совершаемого через него обобщения*. Вечерний тон – это тон элегии, воспоминательного повествования. В соединении с присущей баркароле распевностью (широким дыханием) он приобретает незаменимую для элегического высказывания пространственную полётность. Именно ею объясняется общее, несмотря на образную контрастность разделов «Ночного зефира», созерцательное настроение музыки трёх русских композиторов.

Н. Метнер: эпохально новое

Есть важное отличие, которое отделяет произведение Метнера от сочинений Глинки и Даргомыжского, от стихотворения Пушкина. Слух легко в невербализованном ощущении отличает музыку русского, скажем так, «позднего романтика» начала XX века от произведений русских классиков первой половины XIX столетия. Метнер, при всей глубине и точности прочтения Пушкина, внёс в его стихотворение «зефир» новых времён. Двумя моментами его романс сразу отличается от музыки Глинки и Даргомыжского: 1) трагической тональностью *es moll* и 2) лаконизмом, отказом от повторений пушкинских строк.

Избранная тональность несёт в себе явно «сгущённую минорность», несмотря на то, что обращение вообще к минору (*c moll* у Даргомыжского) или минорным краскам (низкая II ступень у Глинки) является вполне закономерным средством передачи пространства ночи. Тональность *es moll* настраивает на особо трагический и созерцательный лад.

Что же касается отказа от повторности строк – здесь обнаруживает себя сознательная композиторская работа с художественным временем как важным фактором смысла. Дело в том, что краткость строки Пушкина и особенно лаконизм рефрена вынуждали Глинку и Даргомыжского к повторам. Количества временных единиц

(слов) в строфе не хватало для завершённости разделов в его музыкальном воплощении. Увеличить время интонирования/дыхания рефрена, а значит усилить его весомость в сочинении призваны были и инструментальные отыгрыши: изображаемый поток должен был утихнуть, улететь ввысь, изжить энергию движения перед неторопливой и тихой сценкой ночного свидания. Онтологическая весомость Вечного и «эпизодичность» вкрапливаемого в него бытового – вот что должно было озвучить продлённое время рефрена.

Что изменилось у Метнера, когда он благодаря пневмоничной (тембр), хрустально-высокой (тесситура), взвешенно-плавающей (тональность) обрисовке рефрена, благодаря *leggierissimo* в исполнительских ремарках воспроизводит некую парадоксальную «мимолётность Вечности»? Почему восторженный образ рефрена оказывается у Метнера столь скоротечным, а «серенадные» зарисовки эпизодов – ностальгически прощальными? Не меняет ли это коренную идею пушкинского стихотворения?

Ответ на эти вопросы несёт в себе текст музыки. Но дополняет его и характеристика нового времени – новой культурно-стилевой атмосферы. В 1918–1919 годах, когда Метнер сочинял «Испанский романс», дух культуры во многом стал иным по сравнению со временем Глинки и Даргомыжского. Иным стал романс. Прошло без малого восемь десятилетий со времени, когда камерно-вокальная музыка жила атмосферой домашнего музицирования, уютного художественного созерцания. Тогда даже в условиях небольшой сцены романс нёс в себе дух живого общения близких людей.

В начале же XX столетия камерная музыка стала частью большой концертной сцены, фактом эстетики нового времени. Метнер, хотя и не принимал модернистских новообразований в музыке, был всё же композитором эпохи, академические устремления и художественные ориентиры которой шагнули далеко вперёд по сравнению с первой половиной XIX века. Само название цикла, в который был помещён «Испанский романс», показательны в этом смысле: «Шесть стихотворений Пушкина». В таком обращении к Пушкину «от иного времени» слышится историческая ретроспектива, временная даль, как, к примеру, в листовском «По прочтении Данте» или танеевском «По прочтении псалма».

Казалось бы, в рефрене у Метнера практически те же восклицательно-гимнические интонации, что и у Глинки. Но здесь гимн Вечности окутывается чувством ускользающей жизни, мимолётно подошедшей к своему порогу. Показательна упомянутая уже секвенция вступления. Этот квинтовый круг септаккордов когда-то, в XVII столетии, привычно обыгрывали чакона и пассакалия, устойчивый жанровый союз которых в барочную эпоху закрепился за образами прощания, ухода. Не эти ли прощальные шаги истаивают в заключительных тактах рефрена?

Особым простором, замирающей далью озвучена у Метнера баркарола эпизодов. В этой музыке слышится, пожалуй, главное отличие от эпизодов Глинки и Даргомыжского. Сиюминутность в пользу Вечности снята и здесь. Испанские интонации серенады/болеро вкрапляются лишь как внешние элементы (синкопы мелодии, отдалённое подражание гитаре) общего мечтательно-созерцательного настроения. Нет, Метнер не вообще уходит от заданной Пушкиным изобразительности, лишь взгляд смотрящего отдаляет, переносит к порогу Вечности. Привычные тепло и нега баркаролы всё больше и больше оказываются хрустально-зыбкими, иллюзорно-мечтательными (гармония, фактура, постепенное «ускользание» тоники). В привычных кульминационных местах, по-оперному клишированных Глинкой и Даргомыжским («оперлася», «ножку дивную»), появляются самые «щемящие» мелодические взлёты! Как выразительно вслед за последним из них на квинтовой секвенции вступления-чаконы включается новая – как напряжённо искреннее «прощай» – тема *Meno mosso cantabile*. Что касается заключительного рефрена, то в музыкально-конструктивном плане он отсутствует. Слова последней повторяющейся строфы продолжают озвучиваться всё той же «уходящей» секвенцией септаккордов вступления.

Удивительна чуткость Глинки, Даргомыжского и Метнера к слогу и смыслу стихотворения Пушкина. Подчеркнём – внутреннему, глубинному смыслу. Не останавливаясь на зарисовках внешних выразительно эффектных образов, композиторы музыкально воссоздали сокровенно пушкинское – духовно возвышенный взгляд на жизнь, в которой сиюминутно-бытовое, близкое, переплетается с бесконечно пребывающим. «Классическая» ментальность Глинки и Дарго-

мыжского подсказала им отделить радость минуты от благоговейности перед Вечным, соединяя их, вслед за Пушкиным, разницей отношений: отстранённость (сценка) – включённость (гимн). «Позднейший» русский романтик сказал о том же, хотя и по-иному, идя от остро ностальгиру-

ющей, но мудрой «осени» художника рубежа XIX–XX столетий. Но всё же не случайно в последних, самых «прощальных» тактах рефрена мелодия по-прежнему воспроизводит гимнические, славильные интонации «Gloria in exelsis!» Как у Глинки. Как у Пушкина.

PRИМЕЧАНИЯ

¹ См.: [1, с. 12].

² Впервые стихотворение было опубликовано в альманахе «Литературный музей» (1827). Вообще в поэзии Пушкина можно выделить несколько примеров особого проникновения поэтического сочинения в музыкальное пространство. Напомним, в частности, о песнях Лауры в «Каменном госте», Мери в «Пире во время чумы», Земфиры в поэме «Цыганы», или песне девушек из «Евгения Онегина». О музыкальности поэзии Пушкина говорилось много, хотя, пожалуй, лучшим свидетельством этого является вся музыкальная пушкиниана. Только на текст «Ночного зефира» написано около 40 музыкальных произведений.

³ Обращение к сочинениям именно этих композиторов связано с их «панэпохальным» признанием как шедевров мировой классики.

⁴ Для удобства изложения мы обобщённо будем именовать части как стихотворной, так и музыкальных форм «рефреном» и «эпизодами», хотя о строгом, с музыкально-теоретической точки зрения, рондо можно говорить лишь по отношению к структуре романса Даргомыжского. Глинка и Метнер дают свои «варианты» этой формы.

⁵ Об идентификации личности читателя с образами лирической поэзии писала Л. Гинзбург: «Осо-

бое положение личности в лирике общепризнано <...> Но у лирики есть свой парадокс. Самый субъективный род литературы, она, как никакой другой, устремлена к общему, к изображению душевной жизни как всеобщей» [2, с. 10].

⁶ «Sic transit gloria mundi» («Так проходит земная слава») – изречение Фомы Кемпийского, констатирующее бренность всего земного. В сокращении – просто «Gloria mundi».

⁷ Принцип «снятия определённого» («ablationis terminatorum») был выдвинут ещё Николаем Кузанским как способ логического обобщения и усиления символической ёмкости излагаемого [5, с. 302].

⁸ О древнецерковной певческой традиции «скачков-духов» («пневмоническое пение») см. у Д. Золтаи [3, с. 95], В. Мартынова [5, с. 36].

⁹ Показательна замена Верстовским названия – с «Испанской песни» в подзаголовке стихотворения на «Гишпанскую». Термин «гишпанский» уже для времени Пушкина был культурно-историческим анахронизмом и использовался не без иронического оттенка.

¹⁰ Струнное *pizzicato* намного легче клавишного *staccato*.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: в 13 т. М.: Изд-во АН СССР, 1954. Т. 5. 856 с.

2. Гинзбург Л. Я. О лирике. М.: Интрада, 1997. 408 с.

3. Золтаи Д. Этос и аффект. История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля. М.: Прогресс, 1977. 371 с.

4. Карулина З. В. Фонетика и художественный образ в вокальном искусстве // Музыкальная академия. 2014. № 3. С. 174–179.

5. Мартынов В. И. История богослужебного

пения: учеб. пособие. М.: РИО Федеральных архивов; Русские огни, 1994. 240 с.

6. Николай Кузанский. Об искании бога // Николай Кузанский. Соч.: в 2 т. М., 1979. Т. 1. С. 288–303.

7. Скурко Е. Р. Музыка Н. К. Метнера в оценках современников (по материалам периодической печати 1900–1920-х годов) // Музыкальная академия. 2015. № 3. С. 141–146.

8. Шлифштейн Н. С. Перечитывая Пушкина // Музыкальная академия. 2015. № 3. С. 41–42.

REFERENCES

1. Belinsky V. G. *Polnoe sobranie sochineniy: v 13 t.* [Complete Writings in 13 Volumes]. Volume 5. Moscow: Publishing House of the Academy of Sciences of the USSR, 1954. 856 p.
2. Ginzburg L. Ya. *O lirike* [Concerning Lyricism]. Moscow: Intrada, 1997. 408 p.
3. Zoltai D. *Etos i affekt. Istoriya filosofskoy muzykal'noy estetiki ot zarozhdeniya do Gegelya* [Ethos and Affect. A History of Philosophical Aesthetics of Music from their Origin to Hegel]. Moscow: Progress, 1977. 371 p.
4. Karulina Z. V. *Fonetika i khudozhestvennyy obraz v vokal'nom iskusstve* [Phonetics and the Artistic Image in the Art of Vocalism]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2014, No. 3, pp. 174–179.
5. Martynov V. I. *Istoriya bogoslužebnogo peniya: ucheb. posobie* [The History of Liturgical Singing: Tutorial]. Moscow: Editing and Publishing Department of the Federal Archives; Russkie ogni, 1994. 240 p.
6. Nikolay Kuzansky. *Ob iskanii Boga* [About the Search for God]. *Soch.: v 2 t.* [Nicholas of Cusa. Works in 2 Volumes]. Volume 1. Moscow, 1979, pp. 288–303.
7. Skurko E. R. *Muzyka N. K. Metnera v otsenkakh sovremennikov (po materialam periodicheskoy pechati 1900–1920-kh godov)* [The Music of Nikolai Medtner in the Evaluations of his Contemporaries (Based on the Materials of Periodical Press from the 1900s to the 1920s)]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2015, No. 3, pp. 141–146.
8. Shlifshteyn N. C. *Perechityvaya Pushkina* [Upon Rereading Pushkin]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2015, No. 3, pp. 41–42.

**«Ночной зефир» А. С. Пушкина:
поэтический образ в романсах русских композиторов**

Об удивительной музыкальности стихотворения «Ночной зефир» А. С. Пушкина писали не раз. В критических отзывах, начиная с XIX столетия, основное внимание обращали на насыщенный звуками внешний образный ряд и поэтические средства «инструментовки» стиха (ритмика, фоника). Однако привычные музыкально-поэтические приёмы Пушкиным усилены ещё и специфическими элементами музыкального языка – жанровыми, композиционными, исполнительскими. Как итог углубилась символическая многозначность стихотворения, собрался ёмкий художественный смысл.

Не случайна популярность «Ночного зефира» у композиторов. Известны около сорока музыкальных обращений к тексту стихотворения. В статье рассматриваются романсы М. Глинки, А. Даргомыжского и Н. Метнера, где обнаруживается особая чуткость к глубинной философской символике Пушкина. Три русских композитора в своих сочинениях вступают в художественно-смысловой диалог с поэтом, откликаясь на его музыкально-языковые, а через них – возвышенно-смысловые символизации. Анализ поэтического и музыкального текстов, данный в статье, нацелен на теоретическое и музыкально-исполнительское осмысление сложной задачи, которую взяли на себя великие русские композиторы: не утратить поэтической глубины, раскрыть дополнительные грани смысла при создании романса как новой художественной реальности.

Ключевые слова. «Ночной зефир» А. С. Пушкина, романсы, поэтический текст, музыкальный текст, музыкальное содержание, М. Глинка, А. Даргомыжский, Н. Метнер.

**Alexander Pushkin's "Night Zephyr":
The Poetic Image in the Art Songs of Russian Composers**

Much has been written about the remarkable musicality of Alexander Pushkin's poem "Night Zephyr." In the critical reviews, beginning from the 19th century, the main attention was drawn to the outward imagery rich in sound and the poetical means of the "instrumentation" of the verse (the rhythms and phonetics). Moreover, the customary musical and poetical traits have also been solidified by the specific elements of the musical language, related to genre, composition and performance. As a result the symbolic polyvalence of the poem was made more profound, and capacious artistic semantics present in it were assembled.

It is not perchance that "Night Zephyr" has become popular among composers. About forty musical settings of the text of the poem are known. The article examines the songs of Glinka, Dargomyzhsky and Medtner, in which a special delicate understanding of Pushkin's profound symbolism is found. The three Russian composers in their songs enter into an artistic-semantic dialogue with the poet, responding to his musical-lingual, and through them – exaltedly

semantic symbolizations. The analysis of the poetic and musical texts presented in the article is aimed at carrying out a theoretical and musical performance-based interpretation of the complex task undertaken by the great Russian composers: not to lose the poetical profundity, as well as to disclose the further boundaries of meaning, when they composed their songs as revelations of a new artistic reality.

Keywords. Alexander Pushkin's "Night Zephyr," art songs, poetical text, musical text, musical content, Mikhail Glinka, Alexander Dargomyzhsky, Nikolai Medtner.

Шуранов Виталий Александрович

ORCID: 0000-0002-3148-2853

проректор по научной работе,
кандидат искусствоведения,
профессор кафедры теории музыки
E-mail: modus50@mail.ru

Vitaliy A. Shuranov

ORCID: 0000-0002-3148-2853

Pro-rector for Academic Work,
Phd (Arts),
Professor at the Music Theory Department
E-mail: modus50@mail.ru

Михалёва Инесса Николаевна

ORCID: 0000-0003-0065-420X

доцент кафедры
камерно-концертмейстерского искусства
E-mail: mihaleva-inna@mail.ru
Уфимский государственный институт искусств
им. Загира Исмагилова
Уфа, 450008 Российская Федерация

Inessa N. Mikhalyova

ORCID: 0000-0003-0065-420X

Associate Professor at the Department of Chamber
Music Accompanying
E-mail: mihaleva-inna@mail.ru
Ufimskiy gosudarstvennyy institut iskusstv
im. Zagira Ismagilova
Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov
Ufa, 450008 Russian Federation





Н. К. ЕВДОКИМОВА
Уральская государственная консерватория
им. М. П. Мусоргского



УДК 78.071.4

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.2.116-124

ИНТЕГРАТИВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ В ИЗУЧЕНИИ ТЕХНИКИ ФОРТЕПИАННОЙ ИГРЫ И ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ЭРВИНА БАХА В СОВЕТСКОЙ РОССИИ (1934–1947)

На рубеже XIX–XX веков в музыкальной науке приобрели актуальность направления интегративного типа, основанные на привлечении в сферу музыкознания методологии объективно-научных исследований. С позиций «рацио», в опоре на научные знания о человеке, особого исследовательского внимания потребовали проблемы анализа техники инструментального исполнительства. На этой основе сложилась *анатомо-физиологическая школа* изучения фортепианной игры и методики её преподавания. Осмысление с более широких позиций причин, стимулировавших формирование подобной школы, по мнению Б. Б. Бородина, «приводит исследователей к мысли о её близости чрезвычайно влиятельному во всём XIX столетии философскому направлению позитивизма, с его верой в науку и апологией прогресса» [3, с. 9].

Стимулом к рассмотрению исполнительских проблем явились новации в композиторском творчестве. Автор отечественного курса истории и теории пианизма Г. М. Коган отмечал «резкое несоответствие между устарелыми догмами старой школы и практикой современного пианизма», а также «чрезвычайное распространение среди обучающихся фортепианной игре профессиональных заболеваний рук» [8, с. 8]¹. В решении данных проблем анатомо-физиологическая школа сыграла позитивную роль.

Имея зарубежные корни, преимущественно немецкие, у нас новая школа получила распространение в первой трети XX века. Последнее время заметно возрождение внимания к российскому этапу её разработки, осуществлявшейся в Петрограде/Ленинграде и особенно интенсивно в Москве на базе фортепианно-методологической секции Государственного института музыкальной науки (ГИМН).

Малоизвестным остаётся региональный аспект советской истории данной методологии, хотя он содержит информацию, представляющую безусловный интерес. Укажем, например, на факт 13-летней педагогической деятельности в СССР видного представителя немецкой анатомо-физиологической школы, пианиста, педагога и композитора Эрвина Йоханнеса Баха (1897, Хильдесхайм – 1961, Берлин). В книге А. Николаева «Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма» сказано, что Э. Бах «в конце 30-х годов приехал в Советский Союз и выступал с лекциями в Московской и Ленинградской консерваториях» [12, с. 47]. В действительности, Бах появился в СССР в 1934 году и более 10 лет занимался внедрением новой методологии в учебных заведениях страны, в том числе в Свердловске (Екатеринбурге), Одессе, Томске, Ташкенте. Чтобы осветить региональный аспект разработки в СССР 1920–1940-х годов анатомо-физиологической школы, необходимо охарактеризовать её основные положения и напомнить о той поре советской культуры, когда они активно обсуждались в кругах пианистов и музыкальной прессе.

Рождение данной методологии связывают с именем немецкого педагога Л. Демпе и его работой «*Armleiden der Klavierspieler*» («Болезнь рук пианиста», 1885). Основополагающие для школы труды относятся к началу XX столетия. Это исследование пианиста и врача Ф. А. Штейнхузена, книга которого «*Über die physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik*» (1905) в русском переводе – «Физиологические ошибки в технике фортепианной игры» – вышла в Петербурге в 1909 году. Заметное влияние на развитие школы оказала работа Р. М. Брейтхаупта «*Die naturliche Klaviertechnik*» (1905–1906), выдвигавшего принцип «естественной тяжести руки» («весовая техника игры» по Т. Бандману).

Отечественные труды по данной проблематике появились в 1920-е годы. Выделяется основательная работа доктора медицины, сотрудника лаборатории И. П. Павлова и выпускника Петербургской консерватории по классу Н. А. Римского-Корсакова – И. И. Крыжановского. В книге «Физиологические основы фортепианной техники» (Петроград, 1922) он представил глубокий научный анализ «нерациональной мышечной работы и возникающих в связи с этим профессиональных заболеваний» [13, с. 196].

С формированием в Москве ГИМН'а (1921) центр разработки направления оказался связан с деятельностью его фортепианно-методологической секции. По словам Т. Н. Ливановой, «исследовательское внимание сотрудников секции было сосредоточено на технико-аналитических вопросах с опорой на объективные данные лабораторного эксперимента» [9, с. 332]. Секцией руководил Г. П. Прокофьев, выпускник Московской консерватории по классу К. Н. Игумнова. Он читал курс методики преподавания фортепиано в Московской консерватории.

В 1926 году под редакцией Г. П. Прокофьева, с его предисловием и под новым названием переиздается книга Ф. А. Штейнхаузена [16]. Предпочтение, отдаваемое в СССР анатомио-физиологической школе, имело обоснования идеологического порядка, что объясняется близостью этого направления принципам материалистического мировоззрения. В подтверждение сказанного приведём фрагмент из Предисловия Г. П. Прокофьева к книге Ф. А. Штейнхаузена: «Президиум фортепианно-методологической Секции ГИМН'а высоко ставит книгу д-ра Штейнхаузена, как сочинение, резко бичующее рутинное преподавание фортепианной игры, *срывающее мистический покров* [курсив мой. – Н. Е.] с теории фортепианной игры и ставящее на очередь целый ряд основных вопросов в этой области» [16, с. 3–4].

Первое российское издание «Естественной фортепианной техники» Р. М. Брейтхаупта (1927) [4] имеет предисловие доктора В. С. Марсовой «К главе об анатомии и психофизиологии фортепианной техники» [10, с. 10–22]. Переводчиком и редактором этого издания был пианист М. Н. Мейчик, главный редактор издательства Музторга.

После закрытия ГИМН'а (1930-е гг.) труды по анатомио-физиологическому направлению продолжают публиковаться, но уже с неодно-

значной оценкой. Высказываются упреки в оторванности вопросов техники игры от решения художественных задач, абсолютизации отдельных приёмов, игнорировании индивидуального подхода, отмечаются и некоторые другие издержки методологии.

Трибуной критики и рупором свежих идей становится новый, созданный в 1933 году журнал «Советская музыка», в котором появляются статьи, выдвигающие альтернативный – «психотехнический» – подход. Разработка его, восходящая к идеям И. Гофмана, Ф. Бузони, В. Бардаса, находит концентрированное выражение у К. Мартинсена. Советские читатели тех лет могли познакомиться со взглядами этого музыканта по журнальной статье Л. Баренбойма «Современная теория и практика фортепианной педагогики» [1]. В книге А. Николаева приводится негативный отзыв К. Мартинсена о представителях анатомио-физиологической школы, которые «на технику смотрели как на нечто оторванное от искусства и личности художника, могущее быть переданным чисто внешним, механическим путем» [12, с. 46].

Более объективное мнение о значении обоих направлений высказал Г. М. Коган. Рассматривая плюсы и минусы анатомио-физиологического подхода, он, тем не менее, оценивает его как переворот в истории пианизма: «Подвергнув пересмотру отдельные догматы старой школы, новая школа пришла к убеждению, что многие из них являются устаревшими предрассудками, стоящими в противоречии с научными данными о строении и законах движения руки и всего нашего тела ... Были выдвинуты принципы максимально возможного освобождения руки от всякой скованности и более решительного пользования сильными мышцами (корпус, плечевой пояс, плечо) как более “естественного”, соответствующего устройству тела, типа техники» [8, с. 8].

Активизация плечевого пояса – это одна из ведущих методических установок представителя данной школы Эрвина Йоханнеса Баха. В СССР он появился в разгар бурных дискуссий и столкновения разноречивых мнений о методологии фортепианной игры.

Годы учёбы и начала профессиональной деятельности этого музыканта связаны с Берлином. Здесь в 1929 году был опубликован его главный труд «Die vollendete Klaviertechnik» («Совершенная фортепианная техника»), и в том же году по берлинскому радио он прочёл лекции по

«рациональной фортепианной технике». Участие в антифашистском сопротивлении и еврейское происхождение поставили под угрозу его жизнь на родине, поэтому в 1933 году вместе с семьёй он эмигрирует в Прагу, а через год – в Москву [19].

Ленинградское издательство «Тритон» выпускает брошюру Э. Баха «Рациональная фортепианная техника» (1934), основанную на переводе стенограммы лекций, прочитанных в Берлине по радио. Редактор «Тритона» Б. Л. Вольман в Предисловии к брошюре утверждает: «Едва ли кто-либо ... столь исчерпывающе обосновал все вопросы, связанные с двигательными функциями пианиста, как это сделал Э. Бах». И далее: «Система Э. Баха отвергает и так называемые пальцевые способы игры и „весовую” игру, но не отвергает упражнений – она рационализирует их» [2, с. 3, 4–5].

Термин «рациональная техника» закрепился у российских авторов, однако не все из них восприняли предлагаемую Э. Бахом систему движений как бесспорную. В «Советской музыке» появилась статья «О “Рациональной фортепианной технике” Эрвина Баха», написанная педагогом-методистом А. Щаповым (1936). Ряд приёмов, рекомендуемых немецким музыкантом, подверглись критике. Однако, «в целом, – по мнению А. Щапова, – система Эрвина Баха принадлежит к тем теориям, с которыми обязаны ознакомиться пианисты и педагоги. Из неё можно извлечь много ценного и полезного» [18, с. 78].

Помимо разъяснения системы движений, основанных на принципе «двуплечевого рычага», в брошюре Баха изложены общие взгляды автора. Из них становится очевидным, что его педагогические установки вовсе не исключали индивидуальное начало из искусства фортепианной игры. «Усвоено и преподавано, – полагал он, – может быть не индивидуальное и особенное, а устойчивое и общезначимое», однако «учение о движениях должно быть так построено, чтобы оно открывало индивидуальному дарованию наиболее благоприятные возможности развития и совершенствования» [2, с. 14].

В советский период жизни Э. Баху, в основном, пришлось преподавать в периферийных учебных заведениях. Два из них расположены в Урало-Сибирском регионе РСФСР: это консерватория в Свердловске и музыкальное училище в Томске. Архивные данные о работе

Э. Баха в Свердловской консерватории (с 1945 года Уральской), недавно обнаруженные автором настоящих строк и профессором УГК Л. К. Шабалиной, публикуются впервые.

Первый музыкальный вуз был открыт на Урале осенью 1934 года. К началу приёмных экзаменов 25 октября 1934 года из Москвы в Свердловск прибыл Г. Г. Нейгауз². Возглавив затем Московскую консерваторию, Нейгауз продолжал курировать новый вуз, приезжал с консультациями, укреплял его фортепианную кафедру своими учениками.

Педагогическая работа в Свердловской консерватории была предложена и Э. Баху³. В архиве УГК сохранился следующий приказ: «Профессора Эрвина Баха считать прибывшим из Москвы и приступившим к работе в Свердловской консерватории с 1 января 1935 г.»⁴. Одна из студенток-пианисток консерватории В. А. Прахова была назначена его переводчицей.

Библиотечный фонд Свердловского музыкального училища имени П. И. Чайковского и консерватории (с первых дней её работы) имел изданные в России книги Ф. А. Штейнхаузена и Р. М. Брейтхаупта. Появилась и брошюра Э. Баха «Рациональная фортепианная техника», которую, вероятно, автор привёз сам⁵.

Можно было ожидать успешного развёртывания педагогической деятельности немецкого пианиста на Урале, но этого не случилось. Строгие правила соблюдения учебных планов, которым подчинялся вуз, оказались препятствием для экспериментальной работы. После двух месяцев занятий Э. Баха в классе специального фортепиано появляется приказ о его освобождении «от работы, как не могущего обеспечить выполнение учебного плана»⁶. В конце учебного года подробные объяснения по этому поводу были даны директором вуза М. П. Фроловым, отметившим, что освобождение Баха было «совершено по взаимному соглашению»⁷.

Краткий период деятельности в Свердловской консерватории представителя анатомо-физиологического подхода должен считаться неудачным, однако это не относится к самим идеям данного интегративного направления. Вскоре они нашли в уральском вузе интересное и продуктивное продолжение. В научно-методологическом аспекте они были разработаны в исследовании молодого педагога консерватории, пианистки В. А. Гутерман (выпускницы МГК по классу К. Н. Игумнова, как и Г. П. Прокофьев).

Итогом её труда явилась диссертация «Осязательно-двигательный метод обучения при профессиональных заболеваниях рук пианистов», защищённая в 1943 году в Свердловске.

Методологическую базу диссертации В. А. Гутерман составили установки не только анатомо-физиологического, но и психотехнического направлений. Подчёркивалась роль «умственной техники» (понятие И. Гофмана) [5], умения «управлять своей мускулатурой и координационным актом, производить сознательный отбор правильных движений»⁸. В списке литературы диссертантки солидную долю заняли труды по физиологии (И. Павлова, В. Бехтерева), психологии (С. Рубинштейна) и психофизиологии (В. Марсовой и др.). Научный руководитель работы – доктор медицинских наук Ф. Р. Богданов – особо подчеркнул эффективность комплексного подхода к проблеме. Выступая на защите, он сказал: «Хирургам и врачам надо кооперироваться с музыкантами-исполнителями, и было счастьем столкнуться с Валентиной Александровной, которая быстро поняла меня. ... Я прекрасно помню, когда после длительного и упорного лечения по 3–4 месяца в лечебном учреждении и у различных специалистов, музыканты обращались к ней и через 10–12 сеансов находили полное облегчение»⁹. Диссертацию поддержал академик-физиолог Л. О. Орбели, ученик И. П. Павлова. Положительные отзывы дали официальные оппоненты – известные отечественные пианисты, профессора Московской и Ленинградской консерваторий Г. Г. Нейгауз и Н. И. Голубовская, преподававшие в Свердловской консерватории в период эвакуации.

Дебатировался формальный вопрос: о профиле специальности диссертации необычного для музыковедения междисциплинарного направления. Он был решён в пользу искусствоведения и, конкретно, музыкального искусства¹⁰. Сыграло свою роль мнение Г. Г. Нейгауза: «Вначале я думал, что диссертация на такую медицинскую тему вообще не может и не должна иметь место в консерватории, но пришёл к обратному выводу»¹¹.

В те годы, когда на основе анатомо-физиологического подхода в Свердловске впервые разворачивалась совместная работа музыкантов и врачей, Эрвин Бах был уже далеко от Урала. Сначала его педагогическая деятельность продолжилась в Одессе, затем в Сибири, куда он в

пору репрессий был отправлен вместе с женой и двумя сыновьями¹².

В 1938 году Бах приступил к работе в старейшем в регионе Томском музыкальном училище. Это случилось вскоре после того, как там была арестована и расстреляна пианистка Ф. Н. Тютрюмова, ведущий педагог фортепианного отделения. В воспоминаниях её учеников говорится, что откликаясь на новые веяния в фортепианной педагогике, она ещё в 1920-е годы изменила постановку рук у себя и своих учеников [7].

Воспоминания о занятиях в классе Эрвина Германовича Баха (так именовали Эрвина Йоханнеса в Томском училище) оставил его воспитанник Г. Ф. Кимеклис. Он упомянул важное предостережение педагога о том, что «пианист часто чувствует себя скованно, напрягая не те мышцы, которые нужны для работы». В своей оценке «новой методики игры на фортепиано» Г. Ф. Кимеклис сослался на мнение о ней А. Б. Гольденвейзера. С большой теплотой он написал о личности Э. Баха, назвав его «не только учителем музыки, но и учителем жизни» [там же, с. 11].

После двухлетнего пребывания в Сибири Бах был переправлен в Мичуринск. Его томский ученик безуспешно пытался отыскать своего учителя и был рад, когда в 1960 году «получил в подарок книгу Баха на немецком языке с предисловием, написанным в 1958 году» [там же, с. 12]. Это было второе, переработанное и дополненное издание «Совершенной фортепианной техники», опубликованное в Лейпциге в 1960 году¹³.

В настоящее время известно, что перед войной Э. Бах был реабилитирован и смог вернуться в Москву, затем переехал в Ленинград, пережив там блокадную зиму. Далее его путь прошёл через Горький (Нижний Новгород), Молотов (Пермь) и Уфу до столицы Узбекистана, куда была эвакуирована Ленинградская консерватория. Здесь он получил должность профессора по классу фортепиано в Ташкентской государственной консерватории. Только «в 1947 году Э. Бах с семьёй вернулся в Германию: взял на себя руководство Международной музыкальной библиотекой в Берлине и преподавал фортепиано» [19].

Драматично сложились для немецкого музыканта 13 лет жизни в советской эмиграции, за время которой ему довелось преподавать в

самых дальних уголках нашей страны. При этом он не остался равнодушен к российской культуре. Среди его литературных и музыковедческих работ имеются переводы на немецкий язык стихов С. Есенина, С. Маршака, С. Щипачёва, юморесок Л. С. Ленца, а также очерка к 70-летию Н. Я. Мясковского, написанного Д. Б. Кабалевским [там же].

Возвращаясь от изложения профессиональной биографии Э. Баха к осмыслению принципиально новой – междисциплинарной анатомо-физиологической школы, вновь процитируем Г. М. Когана. Курс истории и теории пианизма он апробировал в 1930-е годы не только в Москве, но и на занятиях, проводимых в Свердловской консерватории. Студенты тех лет из первых уст слышали его утверждение: «Одно то, что эта школа разбудила пианистическую мысль, освободив её ... от мертвящих догм старой школы, составляет такую огромную историческую заслугу, что перед ней в известной мере меркнут недостатки школы» [8, с. 37].

Это мнение разделяет и большинство современных исследователей. «Безграничному господству эмпиризма в музыкальной педагогике был положен конец ... Впервые музыканты совместно с учёными-физиологами попытались вскрыть закономерности, лежащие в основе инструментальной техники, успешно используя метод объективного научного анализа», – утверждает, например, автор монографии «Техническое развитие музыканта-исполнителя. Проблемы методологии» О. Ф. Шульпяков [17, с. 9].

Перспективным рассматриваемое направление оказалось и для тех наук, к данным которых оно обращалось – физиологии, медицины. Приведём частный, но показательный факт: ещё в 1930 году в «Сборнике работ фортепианно-методологической секции» ГИМН'а вышла статья Н. А. Бернштейна и Т. С. Поповой «Исследование биодинамики фортепианного удара» [9, с. 333]. В будущем один из авторов этой статьи,

физиолог и пианист Н. А. Бернштейн вошёл в историю науки как создатель биомеханики и выдающихся трудов по психофизиологии – наук, интегративных по своей природе.

Работы Н. А. Бернштейна по физиологии движений и структуре нервно-двигательного процесса имелись уже в списке литературы у В. А. Гутерман. Её диссертация – доказательство успешного выхода методологии музыкального исполнительства к научным контактам с областью медицины. Практические рекомендации Гутерман по избеганию заболеваний рук пианистов, их диагностированию и излечению оказались эффективны благодаря привлечению междисциплинарного подхода. Они были опубликованы в конце XX века и упоминаются в современных трудах [6].

Основная цель рассматриваемого направления заключалась в решении базовых технических вопросов методологии обучения игре на фортепиано. В решении проблемы профилактики и болезней рук, в обосновании преимуществ раскрепощённой фортепианной игры анатомо-физиологической подход был наиболее естественным и логичным.

Пройденный столетний период с момента формирования школы позволяет увидеть отличие задач, поставленных и реализованных ею, от иных, собственно художественных, целей исполнительства, выдвигавшихся в направлениях, соперничавших с ней. Время всё расставило по своим местам и позволило оценить разные по тенденциям, но общие по своей междисциплинарной природе подходы.

Сказанное свидетельствует о результативности интегративных направлений не только в теории исполнительства. В самом музыкознании, в широком спектре его составляющих это лишь одна из множества сфер. Последующие годы эволюции музыкальной науки показали её способность к продуктивному развитию в условиях самых широких контактов с различными отраслями наук.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Материалы данной статьи М. Г. Когана были ранее опубликованы в журнале «Пролетарский музыкант» (1929, № 6–8; 1930, № 1) под названием «Современные проблемы теории пианизма». См.: [9].

² Участие Г. Г. Нейгауза в процессе открытия консерватории на Урале по стечению обстоятельств совпало с его назначением на должность директора Московской консерватории. Об этом он пишет в книге

«Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям»: «С 1934 по 1937 год я был сперва заместителем, а потом директором Московской консерватории. Тогдашний директор консерватории С. Т. Шацкий ... пригласил меня ... своим заместителем по художественной части. Я согласился ... Как раз, когда я, по распоряжению министерства, открывал консерваторию в Свердловске осенью 1935 года, туда пришла скорбная телеграмма о кончине Шацкого... Меня по инерции, несмотря на мое нежелание, назначили директором» [12, с. 36]. Хроника фактов говорит об ошибке в дате, допущенной Г. Г. Нейгаузом: открытие Свердловской консерватории и смерть С. Т. Шацкого – это события 1934 года, после которых и состоялось его назначение на должность директора МГК. О работе Г. Г. Нейгауза в приёмной комиссии SGK свидетельствует Приказ № 12 от 29 октября 1934 года (Архив УГК имени М. П. Мусоргского. Книга приказов по SGK за 1934–1935 годы (рукопись). С. 35).

³ Г. Г. Нейгауз был знаком с Э. Бахом и его рекомендациями, некоторые из них были ему близки. В частности, «высказывание Э. Баха о значении упругой выпуклости руки от концов пальцев до плечевого сустава по аналогии с выпуклой “мостовой фермой”, которая может выдерживать значительные тяжести, весьма близко соприкасается с более знаменитым высказыванием Г. Г. Нейгауза, где пальцы пианиста (рука пианиста) уподобляются сводам или аркам, способным при надобности выдерживать колоссальную нагрузку» [15, с. 250].

⁴ См.: Приказ № 17 от 3 февраля 1935 года // Архив УГК имени М. П. Мусоргского. Книга приказов по SGK за 1934–1935 годы. С. 16.

⁵ Музыкальное училище, открытое в городе на базе Музыкальных классов местного отделения ИРМО, функционировало с 1916 года. Одним из педагогов-пианистов училища был воспитанник Московской консерватории А. П. Рахманов. За годы

учёбы у него не раз менялись педагоги, но начинал и завершал он обучение у П. А. Пабста [15]. От него, по-видимому, была им унаследована старая «пальцевая техника». Бывшая ученица П. А. Рахманова – студентка первого приёма SGK В. Е. Гончаренко (Гиммельфарб) вспоминала, как он учил её играть, положив на кисти рук какие-либо предметы, то есть по принципам пальцевой игры и фиксированного положения рук.

⁶ См.: Приказ № 44 от 10 апреля 1935 года // Архив УГК имени М. П. Мусоргского. Книга приказов по SGK за 1934–1935 годы. С. 97.

⁷ См.: Приказ № 85 от 19 июня 1935 года // Архив УГК имени М. П. Мусоргского. Книга приказов по SGK за 1934–1935 годы. С. 134.

⁸ Гутерман В. А. Осознательно-двигательный метод обучения при профессиональных заболеваниях рук пианистов: дис. ... канд. искусствоведения. Машинопись. Свердловск, 1943. С. 105. Хранится в Архиве УГК им. М. П. Мусоргского, оп. 4, д. 10.

⁹ См.: Протоколы заседаний Учёного Совета Свердловской государственной консерватории по защите диссертаций за 1943 год и приложения к ним // Государственный архив Свердловской области (ГАСО). Ф. 2325. Оп. 1, ед. хр. 42. Л. 11.

¹⁰ Доказывать музыковедческий профиль диссертации, как основной, сначала пришлось профессору Ф. Р. Богданову: «Тема, изложенная в диссертации, является отнюдь не медицинской, она является искусствоведческой потому, что заниматься этим должен, конечно, педагог-музыкант и без педагога-музыканта советская медицина не в состоянии разрешить этой проблемы (там же, л. 10).

¹¹ Там же. Л. 7.

¹² Более точная датировка событий жизни Э. Баха не установлена.

¹³ Bach Erwin Johannes. Die vollendete Klavier-technik. Zweite erweiterte Auflage: Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1960.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баренбойм Л. А. Современная теория и практика фортепианной педагогики. Теория индивидуальной фортепианной педагогики К. Мартинсена // Советская музыка. 1933. № 4. С. 118–133.

2. Бах Э. Рациональная фортепианная техника / пер. А. С. Замкова, ред. и предисл. Б. Л. Вольмана. Л.: Тритон, 1934. 51 с.

3. Бородин Б. Б. Из прошлого фортепианной педагогики: анатомо-физиологическая школа // Актуальные проблемы музыкального и художественного образования: мат. III Междунар. интернет-конференции, май 2010 г. Екатеринбург, 2010. С. 9–17.

4. Брейтгаупт Р. Естественная фортепианная

техника. Учение о движении, посадке, этюды Клементи «Gradus ad Parnassum» / пер. и ред. М. Н. Мейчика. М.: Музгиз, 1927. 105 с.

5. Гофман И. Фортепианная игра. Вопросы и ответы / пер. Э. Рошковской, ред. М. Брук. 3-е изд. М.: Искусство, 1938. 132 с.

6. Гутерман В. А. Возвращение к творческой жизни. Профессиональные заболевания рук / сост. и подг. текста С. М. Фроловой. Екатеринбург: Гуманитарно-экологический лицей, 1994. 90 с.

7. Кимеклис Г. Ф. Эрвин Германович Бах // Воробьёва Н. А. Пианисты Томского музыкального училища. Томск, 1993. Вып. 1. С. 11–12.

8. Коган Г. М. Проблемы теории пианизма (Критический обзор русской литературы) // Коган Г. М. Вопросы пианизма. М., 1968. С. 7–47.
9. Ливанова Т. Н. Из прошлого советской музыкальной науки (ГИМН в Москве) // Из прошлого советской музыкальной культуры / сост. и ред. Т. Н. Ливановой. М., 1975. С. 267–335.
10. Марсова В. С. К главе об анатомии и психофизиологии фортепианной техники // Брейтгаупт Р. Естественная фортепианная техника. Учение о движении, посадке, этюды Клемента «Gradus ad Parnassum» / пер. и ред. М. Н. Мейчика. М., 1927. С. 10–22.
11. Нейгауз Г. Г. Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям / общ. ред. С. Г. Нейгауза, Д. В. Житомирского, Я. И. Мильштейна; сост., вступ. ст. и коммент. Я. И. Мильштейна. М.: Сов. композитор, 1975. 528 с.
12. Николаев А. А. Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма: учеб. пособие. М.: Музыка, 1980. 112 с.
13. Передерий О. И. Распространение принципов анатомо-физиологического направления в отечественной фортепианной педагогике первой трети XX века // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. Серия «Общественные и гуманитарные науки». СПб., 2008. №11 (78). С. 191–199.
14. Передерий О. И. Становление принципов начального обучения игре на фортепиано в отечественной методике советского периода // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. Серия «Общественные и гуманитарные науки». СПб., 2008. № 11 (75). С. 247–257.
15. Шабалина Л. К. А. П. Рахманов (персоналия) // Винкевич И. В., Иванчук Н. Н., Полоцкая Е. Е., Шабалина Л. К. Первое музыкальное училище Урала / под общ. ред. Л. К. Шабалиной. Екатеринбург, 2012. С. 264.
16. Штейнхаузен Ф. А. Техника игры на фортепиано / предисл., доп. и ред. Г. П. Прокофьева; пер. со 2-го нем. изд. М.: Музсектор, 1926. 91 с.
17. Шульпяков О. Ф. Техническое развитие музыканта-исполнителя. Проблемы методологии. Л.: Музыка, 1973. 104 с.
18. Щапов А. П. О «Рациональной фортепианной технике» Эрвина Баха // Советская музыка. 1936. № 9. С. 71–78.
19. Erwin Johannes Bach.
URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Erwin_Johannes_Bach (дата обращения: 28.08.2015).

REFERENCES

1. Barenboym L. A. *Sovremennaya teoriya i praktika fortepiannoy pedagogiki. Teoriya individual'noy fortepiannoy pedagogiki* K. Martinsena [The Present-Day Theory and Practice of Piano Pedagogy. The Theory of Carl Martinssen's Individual Piano Pedagogy]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1933. No. 4, pp. 118–133.
2. Bach E. *Ratsional'naya fortepiannaya tekhnika* [A Rational Piano Technique]. Translated by A. S. Zamkov, Revised and with an Introduction by B. L. Wolman. Leningrad, 1934. 51 p.
3. Borodin B. B. *Iz proshlogo fortepiannoy pedagogiki: anatomo-fiziologicheskaya shkola* [From the Past of Piano Pedagogy: the Anatomic Physiological School]. *Aktual'nye problemy muzykal'nogo i khudozhestvennogo obrazovaniya: mat. III Mezhdunar. internet-konf. May 2010 g.* [Topical Problems of Musical and Artistic Education: Materials of the III International Internet Conference, May 2010]. Ekaterinburg, 2010, pp. 9–17.
4. Breytgaupt R. *Estestvennaya fortepiannaya tekhnika. Uchenie o dvizhenii, posadke, etyudy Klementi «Gradus ad Parnassum»* [Breitgaupt R. A Natural Piano Technique. The Teaching of Motion and Posture, Clementi's Etudes "Gradus ad Parnassum"]. Translated and edited by M. N. Metchick. Moscow: Muztorg, 1927. 105 p.
5. Gofman I. *Fortepiannaya igra. Voprosy i otvety* [Piano Playing. Questions and Answers]. Translated by E. Roshkovskaya, edited by M. Bruk. 3rd Edition. Moscow: Iskusstvo, 1938. 132 p.
6. Guterman V. A. *Vozvrashchenie k tvorcheskoy zhizni. Professional'nye zabolevaniya ruk* [A Return to Artistic Life. Professional Maladies of the Hands]. Compilation and Preparation of the Text by S. Frolova. Ekaterinburg: Humanitarian-Ecological Lyceum, 1994. 90 p.
7. Kimeklis G. F. Ervin Germanovich Bakh [Erwin Germanovich Bach]. *Vorob'eva N. A. Pianisty Tomskogo muzykal'nogo uchilishcha* [Vorobyova N. A. The Pianists at the Tomsk Music College]. Issue 1. Tomsk, 1993, pp.11–12.
8. Kogan G. M. *Problemy teorii pianizma (Kriticheskiy obzor russkoy literatury)* [Issues of the Theory of Piano Playing (A Critical Survey of Russian Literature)]. *Kogan G. M. Voprosy pianizma* [Questions of Pianism]. Moscow, 1968, pp. 7–47.
9. Livanova T. N. *Iz proshlogo sovetskoy muzykal'noy nauki (GIMN v Moskve)* [From the Past of Soviet Musical Scholarship (State Institute of Musical Scholarship in Moscow)]. *Iz proshlogo sovetskoy muzykal'noy kul'tury* [From the Past of the Soviet Musical Culture]. Compiled and edited by T. Livanova. Moscow, 1975, pp. 267–335.
10. Marsova V. S. *K glave ob anatomii i psikhofiziologii fortepiannoy tekhniki* [A Chapter about

the Anatomy and Physiology of the Piano Technique]. *Breytgaupt R. Estestvennaya fortepiannaya tekhnika. Uchenie o dvizhenii, posadke, etyudy Klementi «Gradus ad Parnassum»* [Breitgaupt R. A Natural Piano Technique. Teaching of Motion and Posture, Clementi's Etudes "Gradus ad Parnassum"]. Translated and edited by M. N. Meychick. Moscow, 1927, pp. 10–22.

11. Neygauz G. G. *Razmyshleniya, vospominaniya, dnevniki. Izbrannye stat'i. Pis'ma k roditelyam* [Reflections, Memoirs, Diaries. Selected Articles. Letter to Parents]. Edited by S. G. Neuhaus, D. V. Zhytomyrskiy, Ya. I. Milstein; Compilation, Introduction and Commentaries by Ya. I. Milstein. Moscow: Sovetsky kompozitor, 1975. 528 p.

12. Nikolayev A. A. *Ocherki po istorii fortepiannoy pedagogiki i teorii pianizma: ucheb. posobie* [Essays on the History of Piano Pedagogy and Theory of Piano Playing: a Textbook]. Moscow: Muzyka, 1980. 112 p.

13. Perederiy O. I. *Rasprostranenie printsipov anatomo-fiziologicheskogo napravleniya v otechestvennoy fortepiannoy pedagogike pervoy trety XX veka* [The Dissemination of the Principles of the Anatomical-Physiological Trend in Russian Piano Pedagogy in the First Third of the 20th Century]. *Izvestiya RGPU im. A. I. Gersena. Seriya «Obshhestvennye i gumanitarnye nauki»* [Proceedings of the Russian State A. I. Herzen. Pedagogical University. The Series of "Social and Humanitarian Disciplines"]. St. Petersburg, 2008. No. 11 (78), pp. 191–199.

14. Perederiy O. I. *Stanovlenie printsipov nachal'nogo obucheniya igre na fortepiano v otechestvennoy metodike*

sovetskogo perioda [The Formation of the Principles of Elementary Education in Piano Playing in the National Methodology of the Soviet Period]. *Izvestiya RGPU im. A. I. Gercena. Seriya «Obshhestvennye i gumanitarnye nauki»* [Proceedings of the Russian State A.I. Herzen. Pedagogical University. The Series of "Social and Humanitarian Disciplines"]. St. Petersburg, 2008. No. 11 (75), pp. 247–257.

15. Shabalina L. K. A. P. Rakhmanov (personaliya) [A. P. Rakhmanov (Personalialia)]. *Vinkevich I. V., Ivanchuk N. N., Polotskaya E. E., Shabalina L. K. Pervoe muzykal'noe uchilishhe Urala* [Vinkevich I. V., Ivanchuk N. N., Polotskaya E. E., Shabalina L. K. The First Music College of the Ural Region]. Edited by L. K. Shabalina. Ekaterinburg, 2012, p. 264.

16. Steinhausen F. A. *Tekhnika igry na fortepiano* [The Technique of Playing the Piano]. Preface, Supplementation and Revision by G. P. Prokofiev; Translated from the 2nd German Edition. Moscow: Muzsektor, 1926. 91 p.

17. Shul'pyakov O. F. *Tekhnicheskoe razvitie muzykanta-ispolnitelya. Problemy metodologii* [The Technical Development of the Musician-Performer. Issues of Methodology]. Leningrad: Muzyka, 1973. 104 p.

18. Shchapov A. P. O "Ratsional'noy fortepiannoy tekhnike" Ervina Bakha [Concerning Erwin Bach's "Rational Piano Technique"]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music], 1936, No. 9, pp. 71–78.

19. *Erwin Johannes Bach*.

URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Erwin_Johannes_Bach (28.08.2015).

Интегративные направления в изучении техники фортепианной игры и деятельность Эрвина Баха в Советской России (1934–1947)

Одной из тенденций первой трети XX столетия в изучении музыкального искусства стал междисциплинарный подход к проблемам исполнительства. В сфере фортепианной педагогики он сложился на основе «анатомо-физиологической школы». Её идеи, родившиеся в трудах немецких авторов, получили развитие в России. Малоисследованной до настоящего времени остаётся деятельность немецкого педагога-пианиста Эрвина Баха периода советской эмиграции (1934–1947). Местом его пребывания, кроме Москвы и Ленинграда (Петербурга), были периферийные города. Настоящая статья впервые представляет информацию о работе Э. Баха в Свердловске (Екатеринбурге) и Томске.

Дальнейшее развитие положений анатомо-физиологического и психотехнического подходов в Свердловской (Уральской) консерватории осуществила преподаватель В. А. Гутерман, выпускница Московской консерватории по классу К. Н. Игумнова. Ею была защищена диссертация «Осязательно-двигательный метод обучения при профессиональных заболеваниях рук пианистов» (Свердловск, 1943). Научным руководителем выступил хирург, профессор Ф. Р. Богданов, официальными оппонентами – профессора Г. Г. Нейгауз и Н. И. Голубовская. Отзыв дал физиолог, академик Л. О. Орбели.

Архивные документы Уральской консерватории (до 1945 года Свердловской) и Государственного архива Свердловской области, впервые вводимые в научный оборот, дают возможность осветить эти малоизвестные исторические факты и дополнить общую картину развития интегративных направлений в изучении музыкального исполнительства.

Ключевые слова: фортепианное искусство, фортепианная техника, анатомо-физиологический подход в фортепианной педагогике, музыкальная педагогика Свердловска, пианист Эрвин Бах в СССР.

Integrative Directions in Studying the Technique of Piano Playing and the Activities of Erwin Bach in Soviet Russia (1934–1947)

One of the tendencies of musical studies of the first third of the 20th century turned out to be the interdisciplinary approach to the problems of performance. In the sphere of piano pedagogy it evolved on the basis of the “anatomic-physiological school.” Its ideas, generated in the works of German musicians, received further development in Russia. The activities of German pianist and pedagogue Erwin Bach during the period of his emigration in the Soviet Union (1934–1947) has remained insufficiently studied. The places of his stay, besides Moscow and Leningrad (St. Petersburg), were a number of peripheral cities. The present article is the first to present information on Erwin Bach’s work in the peripheral cities of Sverdlovsk (Ekaterinburg) and Tomsk.

The subsequent development of the positions of the anatomical-physiological and psycho-technical approaches at the Sverdlovsk (Urals) Conservatory was carried out by instructor V. A. Guterman, a graduate of the Moscow Conservatory, where she studied with K. N. Igumnov. She defended her dissertation “The Tactile-Motional Method of Instruction upon Professional Maladies of Pianists’ Hands” (Sverdlovsk, 1943). Her academic advisor was surgeon, Professor F. P. Bogdanov, and her official opponents were H. G. Neuhaus and N. I. Golubovskaya. The professional endorsement of her dissertation was given by physiologist, academician L. O. Orbeli.

The archival documents of the Urals Conservatory (before 1945 – the Sverdlovsk Conservatory) and the State Archive of the Sverdlovsk Region, brought into scholarly circulation for the first time, make it possible to illuminate these little-known historical facts and update the overall perspective of the development of integrative directions in study of musical performance.

Keywords: the art of piano playing, piano technique, an anatomic-physiological approach to piano pedagogy, musical pedagogy in Sverdlovsk, pianist Erwin Bach in the USSR.

Евдокимова Нина Кузьминична

ORCID: 0000-0002-3065-9389

Начальник Научно-методического центра
дополнительного профессионального образования,
старший преподаватель,
соискатель кафедры теории музыки

E-mail: nmc-dpo2012@yandex.ru

Уральская государственная консерватория

им. М. П. Мусоргского

Екатеринбург, 620014 Российская Федерация

Nina K. Evdokimova

ORCID: 0000-0002-3065-9389

Chair of the Scholarly-Methodic Center
for Supplementary Education,
Senior Faculty Member
post-graduate student at the Department
of the music theory

E-mail: nmc-dpo2012@yandex.ru

Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya

im. M. P. Musorgskogo

Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory

Ekaterinburg, 620014 Russian Federation



Г. С. ЗАИТОВ

*Уральская государственная консерватория
им. М. П. Мусоргского*

УДК 78.071.2

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.2.125-131

РЕЗОНАНСНАЯ СТРАТЕГИЯ ПЕВЦОВ-ТЕНОРОВ. ОТ ПРОШЛОГО К НАСТОЯЩЕМУ

В современную эпоху глобализации существенно расширяются возможности музыкантов по получению информации об исполнительском искусстве. Доступ в интернет дает возможность прослушивания большого количества звукозаписей, просмотра концертов и различных мастер-классов. Этот факт, безусловно, способствует стиранию индивидуальных черт национальных школ, которые до этого находились в относительно изолированном культурном пространстве. Выдающаяся певица Е.В. Образцова утверждала по этому поводу следующее: «Я никогда не говорю о какой-то определённой школе пения. Всю жизнь я выступаю с очень большими певцами из разных стран: Италии, Австралии, Испании. Тогда уже нужно говорить об итальянской, австралийской, испанской школах. Всё это несерьёзно. Просто есть певцы талантливые, а есть бесталанные. Говорить можно о стилистике произведений композиторов разных стран. Нельзя петь одинаково русскую, немецкую или итальянскую музыку. Чисто вокальные же критерии пения – общие, они не имеют национального характера» [4, с. 2]. Это высказывание актуально, однако в прошлом всё же существовала разница между национальными школами пения.

Принципы вокальных школ исторически формировались в тесном взаимодействии с композиторскими тенденциями, а также природными особенностями голосов ведущих исполнителей. Композиторы писали произведения, зачастую ориентируясь на конкретного певца. Таким образом, появлялись определённые исполнительские традиции, которые становились эстетическими нормами певческого искусства.

По утверждению знаменитого итальянского педагога Генриха Панофки (1807–1887), «нужно было бы написать столько методик, сколько учеников» (цит. по: [1, с. 18]). Во многом эта фраза имеет под собой основания. Само понятие «школа», по сути, размывается большим количеством

индивидуальных манер, однако есть общие вокальные критерии и требования к звуку, предъявляемые в рамках того или иного стиля пения. К примеру, изначально во Франции существовала своя оперная культура, которая резко отличалась от итальянской. В основе французской школы пения была декламация. Особенно ценилась чёткая дикция и владение смысловыми интонациями слов. У итальянцев же в основе пения были вокализация и неременное внимание к красоте звука. Особую роль в истории вокального искусства сыграли певцы-кастраты. Эстетика их звучания и необычайные возможности дыхания привели к возникновению фиоритурного стиля пения. Итальянские маэстро эпохи бельканто сумели выработать методику воспитания вокалиста-виртуоза. Именно усиленные требования к технике пения способствовали тому, что итальянская школа накопила большой опыт в вопросах работы над голосом. С уходом со сцены кастратов главные оперные партии стали предназначаться тенорам, которые некоторое время продолжали традиции бельканто. Однако эпоха романтизма привела к появлению героического, экспрессивного пения.

Переломный момент в звукообразовании певцов-теноров связан с партией Арнольда из последней оперы Джоаккино Россини «Вильгельм Телль». При исполнении кабалетты Арнольда с хором перед певцом стоит сложная задача взять десять верхних «до». Россини был воспитан на старых традициях эпохи бельканто, и его вполне устраивало микстовое звучание этих нот, однако появился певец, способный пропеть ноты, не прибегая к миксту. Этим певцом стал Жильбер Дюпре. Очевидно, Дюпре проанализировал возможности человеческого голоса и выяснил, что на определённых гласных, а именно «у» и «и» восхождение по гамме к верхним звукам становится существенно проще. Судя по всему, Дюпре обладал природным диапазоном в две октавы и в отличие от остальных теноров не имел необходимости

прибегать к фальцету. Кроме того, работая над партией Арнольда, певец стремился усилить драматическую составляющую в своём пении, что привело к звучанию, ставшему эталоном для последующего поколения исполнителей. Известно, что Россини изначально не принял его манеру формирования верхних нот. Однако эстетика эпохи романтизма требовала перехода к более мужественному характеру героя, и Дюпре воплотил своей манерой пения эти устремления. Искусство Дюпре потрясло публику. В среде певцов появилось множество его последователей. Таким образом, он явился основателем «новой школы» пения, которая стала распространяться по Европе. К сожалению, мы не можем услышать голос Дюпре, так как звукозапись появилась только в конце XIX столетия, но можно утверждать, что первые из записанных на валики певцы-тенора являются наследниками искусства этого исполнителя.

Массовое производство граммофонов начинается в первые десятилетия XX века. Ранее звуковоспроизводящие устройства были очень дороги и потому доступны немногим. Одной из главных звёзд аудиозаписи становится оперный певец Энрико Карузо. Записи распространяются огромными тиражами, а звучание его голоса становится эталоном мастерства. Появилось большое количество певцов, так или иначе подражавших вокальной манере великого тенора.

В нашей стране можно вспомнить огромную популярность С. Я. Лемешева и И. С. Козловского. Они долгое время оказывали влияние на русское вокальное искусство. Некоторые вокальные педагоги давали советы «петь под Лемешева». И действительно, многие певцы той эпохи обладали неким сходством со своими эталонами, что, конечно, не случайно. Необходимо отметить, что у этих певцов существуют свои параллели в области мирового вокального искусства, к примеру – Джон Маккормак и Джованни Манурито. Можно много рассуждать, что человек не должен кому-либо подражать, но фактически обучение связано именно с копированием образца. Это очень хорошо понимали в эпоху бельканто. В трактате «Взгляды древних и современных певцов» («Заметки для ученика») итальянский педагог-вокалист Този писал: «Пусть певец как можно чаще слушает знаменитых певцов и лучших инструменталистов. Слушая их со вниманием, он может от них почерпнуть большую пользу, чем от всякого преподавания. Пусть он (певец) старается им подражать, чтобы незаметно воспи-

тать в себе вкус, изучая тех и других» (цит. по: [3, с. 40]). Однако получив контроль над голосом, певец приобретает возможность выразить себя в исполнительском искусстве. Когда не существовало столь обширного информационного поля, у человека, желавшего научиться вокальному искусству, был небогатый выбор в плане эталонного звука. Примером для ученика мог быть только маэстро, который обладал вокальным мастерством. Таким образом, учитель передавал манеру своего пения ученику. Естественно, что у каждого человека могут быть свои особенности, но признаком «школы» можно считать сходство в вокальных приёмах между учителем и учеником. При этом художественное прочтение произведений остаётся индивидуальным. Именно в интерпретации раскрывается искусство певца.

Особое значение в процессе обучения пению для вокалиста имеет вокальный слух. Профессор В.П. Морозов в своей книге «Искусство резонансного пения» даёт определение этому понятию: «Вокальный слух – это специфическая способность певцов и вокальных педагогов, основанная на взаимодействии слуховых ощущений певческого голоса с мышечными, вибрационными, кожно-тактильными ощущениями, а также зрительными ассоциациями и представлениями, сопровождающими процесс пения» [2, с. 172]. Учителя прошлого корректировали своих подопечных, оценивая их своим слухом, сравнивая их звучание с определённым эталоном. Вокальные занятия проводились каждый день, и обучающийся был под полным контролем. Современная ситуация совершенно иная. Как правило, студент и преподаватель встречаются не чаще четырёх раз в неделю. Всё остальное время ученик занимается самостоятельно. В современном информационном поле человек слушает огромное количество исполнителей, и у него существует проблема выбора. Часто бывает, что к учителю в обучение попадает человек с уже сложившейся манерой звукоизвлечения. Встаёт вопрос о том, стоит ли её менять? Например, ученик поёт тенором, напоминая С.Я. Лемешева, а у учителя другой эстетический вкус, ориентированный на пение Марио Дель Монако и «тёмный» звук. Это противоречие чаще всего неразрешимо, так как в случае навязывания нового «приёма» певец может потерять лучшие качества своего голоса. Выбор этот значительно усложняется для человека, который решил углубиться в тонкости вокального искусства и начал изучать существующую

методическую литературу. В области высказываний великих певцов о технике пения человек может попросту «заблудиться». Основой их служат субъективные ощущения, и поэтому, зачастую, два исполнителя дают абсолютно противоположные рекомендации.

С другой стороны, существует научная литература о вокальном искусстве, которая, в большинстве своём, абсолютно непонятна для вокалистов. При этом имеются исследования, которые могли бы оказать помощь в их практике. Крайне полезными для певцов являются приборы, позволяющие измерить различные параметры певческой техники. Например, пнеймограф, дающий возможность контролировать работу дыхания и спектрограф, с помощью которого можно отследить обертоновый состав голоса. Современные компьютерные технологии позволяют существенно улучшить процесс анализа вокального исполнительства. То, что ранее можно было наблюдать лишь в исследовательских лабораториях, сейчас достаточно просто выполнить с помощью компьютера. Любой преподаватель или студент, обладающий достаточным уровнем теоретических знаний о голосе и акустике, с помощью программ для спектрального анализа может увидеть обертоновое построение голоса и, тем самым, проанализировать технику пения. Особенно важно, что появилась возможность глубокого анализа вокальной техники великих певцов. Попытаемся наглядно продемонстрировать специфику подобных измерений на конкретных примерах.

Анализируя мастерство выдающихся вокалистов при помощи программ-спектроанализаторов, для начала остановимся на двух знаковых для современной оперы певцах – Лучано Паваротти и Пласидо Доминго. При сопоставлении спектров Паваротти и Доминго обнаружилась существенная разница в обертоновом построении тембра. Два мастера используют разные резонансные стратегии (рис. 1, 2). Оба певца поют звук [o] в слове «sol». Доминирующие гармоники Н3 и Н6 соответственно превышают другие более чем на 10 дБ и несут основную часть звука. Обе звукозаписи демонстрируют отлично звучащие ноты. В спектре Доминго преобладает верхняя певческая форманта в области 6-й гармоники около 2,8 кГц, тогда как в спектре голоса Паваротти преобладает вторая форманта, настроенная на третью гармонику Н3 октавой ниже – 1,4 кГц. Обе эти резонансные частоты кратны основному тону – 466 Гц.

Возникает вопрос о том, что в большей степени отражает суть резонаторной настройки – природа самого голоса или техника пения? Чтобы ответить на него, следует проанализировать пение других современных нам исполнителей. На рисунках 3–5 представлены спектрограммы, показывающие особенности резонансной настройки верхнего участка диапазона современных певцов-теноров.

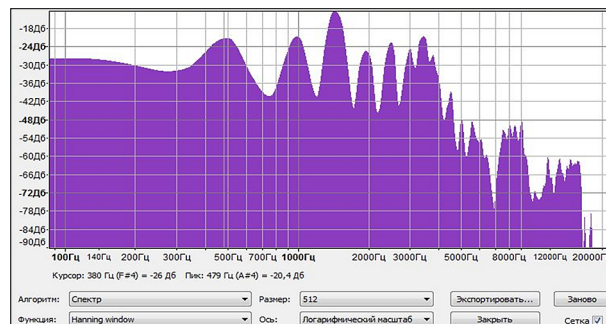


Рис. 1. Лучано Паваротти поёт ноту *си-бемоль*¹ в арии Радамеса из оперы «Аида» Дж. Верди.

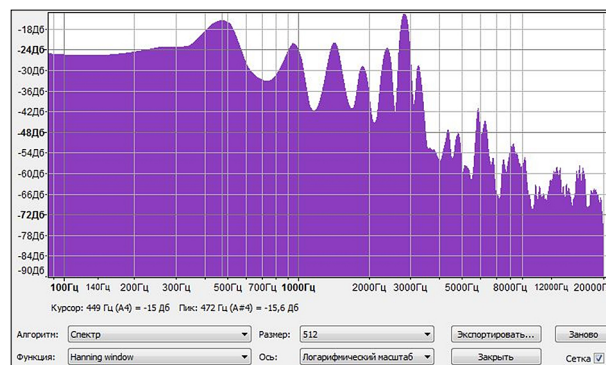


Рис. 2. Пласидо Доминго поёт ноту *си-бемоль*¹ в арии Радамеса из оперы «Аида» Дж. Верди.

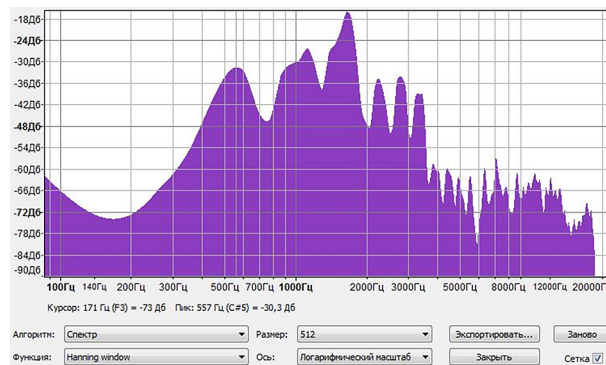


Рис.3. Грегори Кунде поёт ноту *до-диез*² в «Cujus Animam» из «Stabat Mater» Дж. Россини.

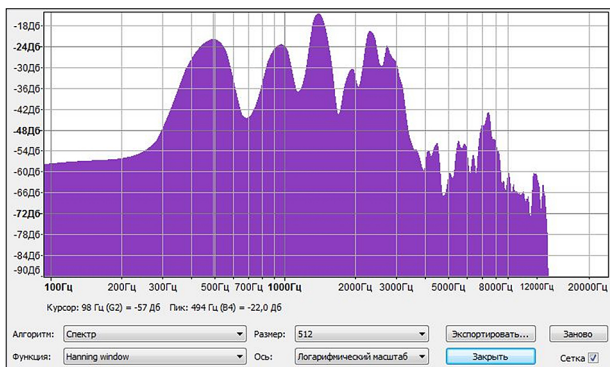


Рис. 4. Йонас Кауфман поёт верхнее *си*¹ в ариозо Каварадосси «Vittoria, vittoria» из оперы «Тоска» Дж. Пуччини.

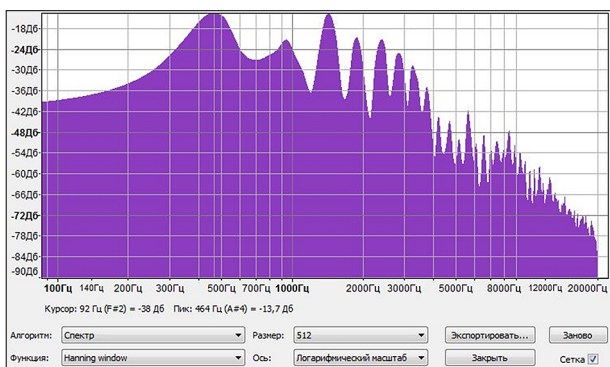


Рис. 5. Роберто Аланья поёт ноту *си-бемоль*¹ в ариозо Вертера из оперы Ж. Массне «Вертер».

Судя по представленным спектрограммам, в настоящее время тенора поют переходные (от *фа* до *соль* первой октавы) и верхние ноты с доминированием второй форманты при общем резонансе в зоне верхней певческой форманты (в равной степени развиты 5-я, 6-я, 7-я гармоники). В то же время следует отметить, что это не единственно возможная настройка резонанса. Так, например, знаменитые певцы-тенора начала XX века, включая Энрико Карузо, пели переходные ноты с доминированием 2-ой форманты и сильной 6-ой гармоникой, а верхние ноты от *ля* и до *до* – с настройкой высокой певческой форманты на 5-ю гармонику. Нетрудно определить соответствующие значения для каждой из нот. Например, для верхнего *си-бемоль* частота основного тона равна $F_0=466$ Гц, таким образом, частота певческой форманты будет равна $F_0 * 5=466*5=2330$ Гц. Настройка частоты высокой певческой форманты тенора на частоту 2300 Гц (необычно низкое значение для теноров), согласно В.П. Морозову, говорит о свободной гор-

тани и широкой глотке, активизирующей влияние грушевидных пазух, понижающих частоту форманты.

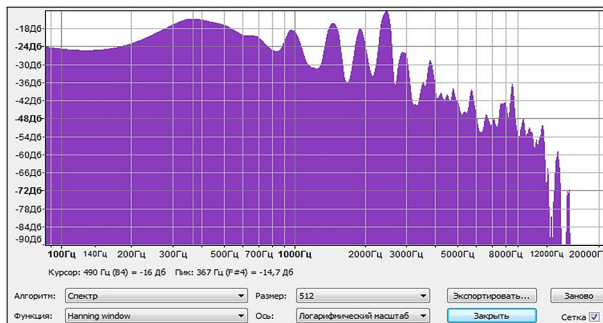


Рис. 6. Юсси Бьерлинг поёт ноту *си-бемоль*¹ в арии «Recondita armonia» во фразе «Tosca sei tu» из оперы Дж. Пуччини «Тоска».

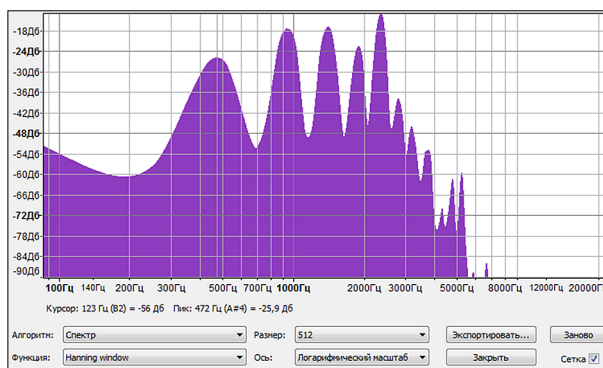


Рис. 7. Энрико Карузо поёт верхнее *си-бемоль*¹ в канцоне Ричарда из оперы Дж. Верди «Бал-маскарад».

В середине XX века на оперном небосклоне появляется главная звезда школы пения Артуро Мелокки – Марио Дель Монако. Пение этого певца стало эстетическим эталоном школы «*affondo*», или так называемой ларингальной школы пения. Последователи этого метода считали необходимым петь, используя низкое положение гортани, чтобы выявить максимальные возможности голоса. Дель Монако утверждал, что опора на грудное резонирование усиливает мощность звука на 30–50 %. На спектрограммах певца часто можно увидеть доминирование 6-й гармоники на верхнем участке диапазона при практически равной ей по амплитуде 2-й форманте. Также наблюдается доминирование 2-й форманты и сильная 7-я гармоника на переходных нотах (для ноты *си-бемоль* шестая гармоника $H_6=466*6=2796$ Гц).

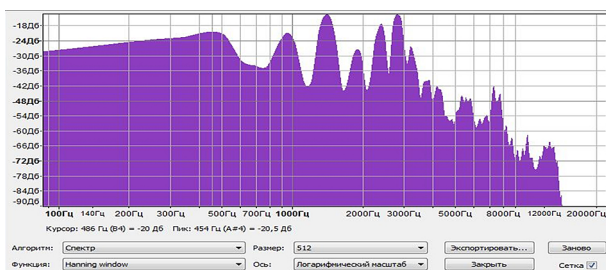


Рис. 8. Марио Дель Монако – нота *си-бемоль*¹ в арии Радамеса из оперы Дж. Верди «Аида». Доминирует 6-я гармоника.

Современная модель резонансной стратегии среди певцов-теноров, скорее всего, берёт своё начало от Франко Корелли. Опросы показывают, что он является одним из самых популярных исполнителей как в среде поклонников оперы, так и среди вокалистов. Его пение стало эталоном технического мастерства для последующих поколений (рис. 12).

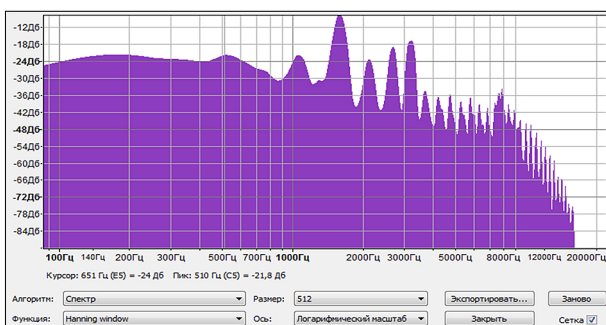


Рис. 9. Франко Корелли поёт верхнее *до*² в арии «*Di quella pira*» из оперы Дж. Верди «Трубадур». Доминирует вторая форманта в области высокой певческой форманты, при этом 6-я и 7-я гармоника практически равнозначны.

Таким образом, мы можем воочию наблюдать изменения в технике пения певцов-теноров, происходящие на протяжении XX века. Эти трансформации связаны с появлением новых композиторских стилей и творческих индивидуальностей, например, Карузо, Дель Монако, Франко Корелли. С середины XIX столетия происходит серьёзное изменение в технике пения. «Фиоритурная» школа, доставшаяся тенорам в наследство от кастратов, уступает место экспрессивному, мужественному звучанию Жильбера Дюпре и его последователей. К началу XX века стиль пения бельканто уходит в прошлое, ему на смену приходит веризм, который находит своё воплощение в пении Энрико Карузо и его последователей. Экспрессия и дра-

матизм звучания доходят до апогея в искусстве Марио Дель Монако, который считается одним из лучших драматических теноров за всю историю оперного искусства. Другой знаменитый тенор – Франко Корелли, первоначально находившийся под влиянием Дель Монако, нашёл свой творческий путь, обратившись к идеалам прошлого. Он захотел воплотить собой идеал певца-тенора, который был бы способен исполнять всевозможные партии, требующие как силы, так и различных красок голоса. Неслучайно, будучи уже известным певцом, он обратился за помощью к Джакомо Лаури-Вольпи, который являл собой образец певца «старой школы бельканто» и был в состоянии пропеть теноровые партии совершенно разного характера. Влияние Лаури-Вольпи очевидно при прослушивании записей Корелли, однако певец всё же предпочёл свой собственный подход в вокальной технике. Стефан Цукер так описывает технику певца: «Корелли разработал собственную певческую манеру, которую он называл техникой “плавающий гортани”. Его целью было объединить в своём голосе силу звучания Марио Дель Монако, сверкание верхних нот Лаури-Вольпи, страстность пения Пертиле, диминуэндо Флета и нежность пения Джильи» (цит. по: [5, с. 3]). Франко Корелли можно назвать человеком, который повлиял на стандарты современного пения тенора.

Разумеется, певцы прошлого не имели понятия о высокой и низкой певческих формантах, техника пения находилась эмпирически. Однако в наше время эти знания становятся крайне важными в освоении вокального искусства. Резонансные стратегии являются общими знаменателями, по которым можно различать певцов независимо от их национальной принадлежности и особенностей индивидуальной исполнительской манеры. Они отражают общие вокальные критерии, применяемые к качеству звука. Вместе с тем при использовании их на практике следует учитывать особенности стиля и самого голоса певца. Очевидно, что настройка голоса на эстетику пения Марио Дель Монако не предполагает лирического стиля исполнения. При исполнении музыки Винченцо Беллини, Гаэтано Доницетти и Джузеппе Верди естественным выглядит выбор «старой школы». Другое дело, что основная масса певцов, как правило, ориентируются на современных им выдающихся солистов. Это связано, прежде

всего, с наибольшей доступностью их звукозаписей и достаточно частым упоминанием о них в средствах массовой информации. Следует учитывать и тот факт, что не каждый человек захочет вслушиваться в звучание старых пластинок. Несмотря на это, и в наше время можно найти певцов, которые предпочитают резонансную настройку певцов «старой школы».

К числу таких относится известный итальянский тенор Сальваторе Физикелла. Идеальным вариантом для певца является овладение всеми возможными резонансными настройками, так как в этом случае он сможет лучше исполнять музыку различных стилей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гонтаренко Н. Б. Сольное пение. Секреты вокального мастерства. Ростов-на-Дону: Феникс, 2006. 155 с.

2. Морозов В. П. Искусство резонансного пения. М.: МГК им. П. И. Чайковского, Институт психологии РАН, Центр «Искусство и наука», 2008. 592 с.

3. Назаренко И. К. Искусство пения. М.: Музыка, 1968. 624 с.

4. Образцова Е. В. «Мы поём об одном, думаем о другом, а подразумеваем совсем иное» // Музыкальный Клондайк. 2014. № 7. С. 2.

5. Zucker Stefan. *Franco Corelli and a Revolution in Singing*. New York: Bel Canto Society, 2014. 268 p.

REFERENCES

1. Gontarenko N. B. *Sol'noe penie. Sekrety vokal'nogo masterstva* [Solo Singing: The Secrets of the Perfection of Vocalism]. Rostov-on-Don: Fenix, 2006. 155 p.

2. Morozov V. P. *Iskusstvo rezonansnogo peniya* [The Art of Resonant Singing]. Moscow: The Moscow State P.I. Tchaikovsky Conservatory; Institute of Psychology, Russian Academy of Sciences; the "Art and Science" Center, 2008. 592 p.

3. Nazarenko I. K. *Iskusstvo peniya* [The Art of Singing], Moscow: Muzyka, 1968. 624 p.

4. Obratsova E. V. «My poyom ob odnom, думаем о другом, а подразумеваем совсем иное» [We Sing about One Thing, Think about Something Else, and Implicate Something Totally Different]. *Muzykal'nyy Klondayk* [Musical Klondike]. 2014, No. 7, p. 2.

5. Zucker Stefan. *Franco Corelli and a Revolution in Singing*. New York: Bel Canto Society, 2014. 268 p.

Резонансная стратегия певцов-теноров. От прошлого к настоящему

Статья посвящена изучению особенностей резонансной настройки голоса певцов-теноров на верхнем участке диапазона. Основой для исследования послужили звукозаписи выдающихся мастеров пения конца XIX – начала XX веков и до настоящего времени. Рассматривается понятие «школа пения» и влияние выдающихся исполнителей на последующие поколения певцов. Делается попытка проследить эволюцию техники пения певцов-теноров от прошлого к настоящему. Анализируются звукозаписи выдающихся певцов, выявляется отличие в формировании звука между мастерами пения, представляющими различные эпохи в оперном искусстве. Автор применяет современные компьютерные программы с возможностью построения графиков спектра, показывающих обертоновый состав тембра голоса. Спектрограммы наглядно подтверждают факт отличия резонаторных настроек певцов-теноров начала XX столетия от современных певцов. Обнаруживаются несколько возможных вариантов резонаторных настроек среди теноров. С помощью спектрального анализа можно понять объективные причины противоречивых описаний певцами своих проприоцептивных ощущений при пении. Таким образом, сделана попытка рационального объяснения существующих субъективных певческих ощущений.

Ключевые слова: школа бельканто, вокальная техника, спектрограмма, резонаторная настройка.



The Strategy of Achieving Resonance by Tenor Singers. From the Past to the Present

The article deals with study of the particularities of the cavity tuning of the voices of tenor singers in the upper range of their diapasons. The basis for the research is formed by sound recordings of outstanding singing masters from the late 19th and early 20th century to the present times. The concept of the “school singing” and the influence of some of the leading performers on the subsequent generations of singers are examined. An attempt is made to trace the evolution of the singing technique of tenor singers from the past to the present. The recordings of some of the outstanding singers are analyzed, and the differences in the formation of sound among the masters of singing representing various epochs in the art of opera singing are revealed. The author applies the most advanced computer programs endowed with the possibility of building graphs of spectra which demonstrate the overtone component of the timbres of voices. The spectrograms demonstratively vindicate the fact of the difference between the cavity tunings of tenor singers of the early 20th century with those of present-day singers. Several possible variants of cavity tunings among tenors are revealed. With the aid of spectral analysis it becomes possible to understand the objective reasons for contradictory descriptions made by singers of their sensations at the time of their singing. Thereby, an attempt is made of a rational explanation of the existent subjective sensations of singers.

Keywords: the school of bel canto, vocal technique, spectrogram, cavity tuning.

Зайтов Георгий Сергеевич

ORCID: 0000-0002-8037-7451

аспирант кафедры истории и теории
исполнительского искусства

E-mail: georgezaitov@mail.ru

Уральская государственная
консерватория им. М. П. Мусоргского
Екатеринбург, 620014 Российская Федерация

Georgy S. Zaitov

ORCID: 0000-0002-8037-7451

Post-graduate student at the Department
of History and Theory of the Performing Arts
E-mail: georgezaitov@mail.ru

Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya
im. M. P. Musorgskogo
Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory
Ekaterinburg, 620014 Russian Federation



Е. В. ГОРДЕЕВА

Уфимский государственный институт искусств
им. Загира Исмагилова

УДК 786.2

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.2.132-139

О СОДЕРЖАТЕЛЬНЫХ СТРУКТУРАХ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ПРИЁМАХ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКЕ (на примере фортепианных произведений В. Скобёлкина)

Любое художественное произведение – это проявление творческого начала, своеобразный результат мысленной импровизации. Каждый музыкальный опус – это и плод воображения автора, и одновременно конструктивная музыкальная форма, несущая в себе определённый идейный и эмоциональный заряд. Разгадать этот «тайный код» – непростая задача для исполнителя и слушателя. От степени внимательности исполнителя и его бережного отношения к авторской идее, проникновения в сущность музыкального текста зависит и адекватное слушательское восприятие.

Музыка композиторов XX и XXI столетий разнообразна, сложна и часто противоречива; не всякий исполнитель возьмётся интерпретировать все стили, направления и течения – поздний романтизм, неоклассицизм, импрессионизм, экспрессионизм, урбанизм, модернизм, джаз. Музыканты часто сосредотачиваются на произведениях конкретных авторов определённого периода: к примеру, двенадцатитоновую музыку А. Шёнберга исполняли Э. Штейрман, Г. Гульд. Некоторые исполнители пропагандируют построенные на алеаторике произведения Д. Кейджа, П. Булеза, В. Лютославского, Т. Рилея или экспериментируют с электронными опусами П. Анри, Э. Вареза, К. Штокхаузена, Я. Ксенакиса (в этой сфере часто исполнителями выступают сами авторы). В поле постоянного внимания исполнителей находится разноразнонациональная музыка XX столетия – нашей страны и зарубежья (И. Стравинский, С. Прокофьев, Д. Шостакович, А. Хачатурян, Р. Шедрин, Б. Барток, П. Хиндемит, Д. Энеску и многие другие). Иначе говоря, объём и диапазон композиторских сочинений в течение последних десятилетий всё увеличивается, и интерес исполнителей к творчеству современников возрастает.

Данная статья обращена к некоторым содержательным сторонам и исполнительским осо-

бенностям фортепианных произведений одного из наших современников и соотечественников, композитора Валерия Скобёлкина. В ней будут приведены примеры из произведений разных периодов фортепианного творчества автора.

Валерий Михайлович Скобёлкин родился и вырос в Уфе, здесь же получил композиторское образование и продолжает профессионально работать. В 1996 году стал лауреатом международного конкурса композиторов имени Эдварда Грига в Осло (Норвегия). Заслуженный деятель искусств Республики Башкортостан, член Союза композиторов России и Республики Башкортостан. Автор множества оригинальных сочинений различных жанров и форм, а также всевозможных аранжировок и обработок народных и популярных тем для разнообразных инструментальных составов.

Для исполнителя важна нацеленность на определённую образно-звуковую характеристику музыкального произведения. Представление о фактуре, графике пьесы как полисмысловой (политембровой, полиритмической) палитре, или партитуре, даёт более точный ориентир на способ исполнения, на то, как это сделать. Рассмотрим в данном аспекте несколько пьес из цикла *24 прелюдии для фортепиано*.

Прелюдия X (Tempo di Bolero) может получить программный подзаголовок – «в испанском стиле». Тембровые и ритмические характеристики помогут исполнителю найти соответствующий характер и образ звучания. Фактура начального раздела пьесы (пример № 1) делится на два пласта, причём оба они выписаны в басовом ключе, соответственно, это намёк на тембровую окраску в низкой тесситуре. В нижней строке текста тон всему произведению задаёт повторяющаяся ритмическая фигура, напоминающая испанские гитарные ритмы и постукивание кастаньет. Таким образом, нижний слой фактуры – это имитация гитарного щипка и кастаньет, создающих резкое, сухое, постукивающее звуча-

ние, отмеченное конкретными исполнительскими штрихами *staccato* (в реальном исполнении иногда бывает необходим ещё более подчёркнутый штрих, почти *marcato*, разумеется, в пределах указанной динамики). Верхний же слой – это *quasi corno* (ремарка автора) – имитация валторны, с характерным для неё гулким, мягким, как бы обволакивающим тембром, вызывающим у исполнителя соответствующий этому звучанию связный легатный штрих. Естественно, данные указания тембров – это только намёки на возможный инструментальный образ.

Пример № 1 24 прелюдии. Прелюдия X

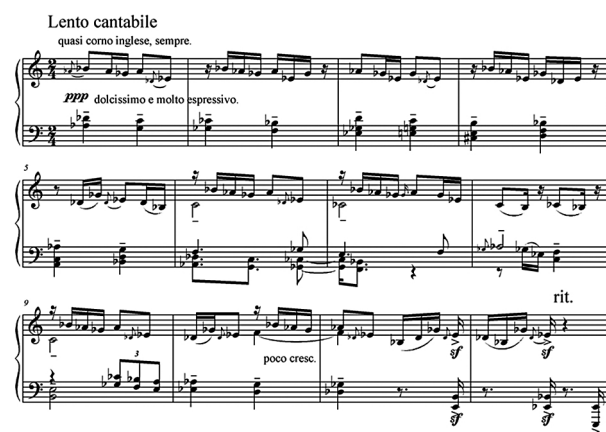


Пунктирная ритмическая формула баса, как заводная пружина, приводит в движение исполнительский сценарий прелюдии-болеро и держит в тонусе-напряжении всю композицию. На этой пульсирующей основе разворачивается соло валторны, в свободном, как бы импровизационном движении, с синкопами, паузами, акцентами, подчёркивающими секвентные проведения отдельных характерных мотивов. Перед кульминацией раздела (т. 14) краткий арпеджированный «гитарный перебор струн» даёт секундную передышку сольной партии и остигнанию ритму болеро, – и вновь продолжается, уже до конца прелюдии, испанская стилизация.

В *Прелюдии II* (24 прелюдии для фортепиано) представлена совершенно иная, контрастная образно-жанровая сфера. Характер её звучания (пример № 2) напоминает архаические славянские песни-плачи, с их жалобными вздохами, сентенциями и мольбами о лучшем будущем. Такие ассоциации возникают не случайно, спонтанно, а естественно исходят из особенностей строения пьесы. Общий «параллелизм» в фактурном строении аккордов и мотивов, частое отсутствие сильной доли и перенесение

её на вторую, слабую долю такта, малосекундовые стонущие интонации, – все эти признаки печального плача-причитания компенсируются позже, в определённый момент, несколькими резкими акцентами *sforzando* (т. 11–12 примера № 2).

Пример № 2 24 прелюдии. Прелюдия II



Авторские ремарки исполнительских нюансов, динамики, указание на имитацию тембра английского рожка, передающего акустический образ пастушеской дудочки-свирели, дают конкретные исполнительские установки: гибкие снятия-цезуры между короткими легатными мотивами, требующими связного звуковедения с устремлением ко второй (слабой) доле такта – интонационному центру каждого мотива. Они порождают скрытое ритмическое синкопирование, мягкий штрих *portamento* в поддерживающих созвучиях-аккордах (нижняя строка нотного текста). Всё это формирует соответствующее музыкальное настроение прелюдии.

Нисходящие короткие мелодические мотивы, прерываемые паузами, украшения-морденты на секундах, обрамляющие опорные точки мелодии, придают ей жалобный оттенок. Мало-секундовые «вздохи» (т. 8), неуклонно сползающие, поникшие параллельные интервалы-аккорды, – все эти и другие фактурные детали формируют определённый эмоционально-образный ряд, который дополняется ещё и ладовыми характеристиками (пентатоника, хроматизмы, опевания и задержки на неустойчивых ступенях). Возникает картина архаической скорби древних людей.

Прелюдия XXII (24 прелюдии для фортепиано) написана под впечатлением от музыки Мессиана, в частности, интонационное и фактурное строение темы близко знаменитому

мессиановскому «Голубю» (пример № 3). Но формула «голубя» здесь дана совершенно в другом контексте: если у Мессиаана тема словно парит в прозрачной вышине – в высокой тесситуре (3-я октава), то у Скобёлкина она помещена в низкий регистр, авторскими ремарками *mf* и *inquieto* (взволнованно) изменён смысл её звучания.

Конструкция сочинения зеркальна от первого до последнего звука, кроме двух тихих и коротких заключительных аккордов.

Пример № 3

24 прелюдии.
Прелюдия XXII.

«Дух Мессиаана в роли Голубя»

Велика роль сложных полиритмических рисунков, образующих замысловатый диалогический «коридор», а также ритмических формул баса широкого диапазона, напоминающих ритмы *тумбао* или *байона*. В них тонут отдельные краткие мелодические импульсы-вздохи (секундовые интонации *cis – h, fis – g, dis – cis, fis – g* в верхней и средней строках начала пьесы и зеркальные *g – fis, cis – dis*, затем снова *g – fis* и *h – cis* в её конце) и протяжённый зеркальный мотив (с центром на *d* 3-й октавы, второй трёхстрочник примера № 3) – мелодическая сердцевина произведения, специально выделенная авторским указанием *rit. mosso* и динамикой. На фоне бушующих гулких басов *inquieto* и резких акцентов (вплоть до *fff*) этот центральный «островок» звучит на прозрачном *subito piano legatissimo*, создавая тихий, но осязаемый противовес всей остальной фактуре. Этот мотив не «списан» с Мессиаана, он совершенно самостоятелен. Может быть, это образ «Голубя» автора Прелюдии?

В Прелюдии V «Метаморфозы энгармонизма» из фортепианного цикла «Ангельский мир» («Ангельский мир» – так называется статья

С. Дали в книге «Дневник одного гения») энгармонические приёмы символизируют бесконечную, «вибрирующую» модуляцию, явную в графике текста и неразличимую в акустическом эквиваленте (пример № 4). Текст этой пьесы показателен тем, насколько реальное звучание может отличаться от графики нотного текста.

Пример № 4

«Ангельский мир». Тетрадь 1.

Прелюдия V. Метаморфозы энгармонизма

Замысел Прелюдии IX связан с картиной Сальвадора Дали «Метаморфозы нарциссизма». Иллюзия движения (а на самом деле одно и то же повторяющееся статичное звучание), звуковое остинато, символизируют своеобразный звуковой нарциссизм, застывшее любование звуком. Однако внутренний динамизм здесь всё-таки присутствует – в постепенном обрастании основной интонационной линии дополнительными параллельными квинтами, трезвучиями. Это постепенное фактурное наложение создаёт акустический эффект динамического усиления, нарастания мощности звучания даже без специальных указаний.

В среднем эпизоде неожиданно возникает певучая, плавная (*quasi* виолончельная или вокальная) мелодия, сопровождаемая щипковым, почти контрабасовым пиццикато в движении восьмых. Этот мелодический эпизод слегка будоражит и оживляет общее равномерное остинатное статичное звуковое состояние, внося лёгкий контраст интонаций и движения. Полной смены образа, однако, не происходит. Последний такт возвращает однообразие и покой, но параллельные созвучия становятся чуть резче, и в этом диссонансе зарождается новый, вопросительный импульс звучания.

Прелюдии этого цикла могут содержать в себе разнообразные жанровые проявления (пример № 5).

Пример № 5 «Ангельский мир». Тетрадь 1. Прелюдия IX. «Гипертрофированно-меланхолический вальс»



The musical score for Example 5 consists of four systems. The first system is for piano, marked 'Tempo di Valse' and 'inquieto', with a forte dynamic 'sf'. The second system continues the piano part. The third system introduces a violin part, marked 'subito p dolce'. The fourth system continues both parts, marked 'poco a poco cresc.'.

В приведённом примере основной смысловой единицей является формула вальса. Это отражено в подзаголовке произведения – «Гипертрофированно-меланхолический вальс», подразумевающим глобальное изменение романтического танца вплоть до полной противоположности. Авторские ремарки – *tempo di Valse, inquieto, sf* в начальном эпизоде и *subito p dolce* в среднем разделе – нацеливают на характер звучания и, соответственно, на приёмы и способы исполнения, помогающие их выявлению. Это резкие, грубоватые, «неприглаженные» аккорды, почти прямолинейная, открытая атака звука и, противоположность «варварскому вальсу», – лёгкое, пунктирное туше в дальнейших тихих вальсовых мотивах. Такие смены-чередования контрастных приёмов звучания требуют гибкой и чёткой координации исполнительского аппарата.

Тяжёлая неуклюжая поступь диссонирующих аккордов, буквально заполняющих низкими частотами всё акустическое поле в начальном разделе пьесы, внешним ритмическим рисунком напоминает зловещий танец-движение бездушного механического существа. Однако по сути она абсолютно противоречит характерным вальсовым признакам и по содержательной сущности не вписывается в рамки изящных вальсовых формул. Сам вальс, заявленный в названии пьесы, появится чуть позже (т. 17 примера № 5), как фантастический призрак, фантом, как нечто нереальное – то, что может быстро исчезнуть, – так и происходит с этим вальсовым «мгно-

вением». Динамическое усиление звука и перестройка фактуры изменяют образ вальса до неузнаваемости. В этих искажениях и преувеличениях танцевальных элементов прочитываются лёгкая насмешка автора над излишней сентиментальностью романтического стиля и представление о старинном стиле прошлого века как о некой фантазмагории или гротеске.

Авторские программные подзаголовки, комментарии, ремарки всегда важны для исполнителя. Внимание к ним формирует бережное отношение к первоисточнику – авторскому тексту и учит адекватной передаче художественного замысла, идеи произведения.

Прелюдия VIII «Скрябинизмы» (также одна из пьес «Ангельского мира») является реминисценцией поздней романтической эпохи. Подражание-имитация скрябинскому «мистическому» стилю проявляется в широких полётных начальных интонациях, заполняемых как бы изнутри бурлящей пульсацией мелких длительностей, создающих приподнятый, обострённый тонус звучания (пример № 6). По техническим приёмам исполнения это сказывается в более свободных позиционно-положениях рук, с широким раскрытием, амплитудой, кистевыми бросками, переносами из регистра в регистр (необходимы «полётные» движения руки).

Пример № 6 «Ангельский мир». Тетрадь 2. Прелюдия VIII. «Скрябинизмы»



The musical score for Example 6 consists of two systems. The first system is for piano, marked 'Pasticamente (♩=90)' and 'f misterioso'. The second system continues the piano part, marked 'dim.' and 'mp inquieto'.

Это сочинение – одновременно и стилизация, и лёгкая пародия на чужой стиль. В общем контексте цикла небольшая «скрябинская» пьеса обозначает поиски своего авторского почерка, подобно тому, как учились старые мастера: через «узнавание» других техник, манер письма – к синтезу, обогащению ими и нахождению собственных самостоятельных решений.

В произведении с шутивным названием «Пентатонический мальчик, запрыгивающий

на коня» прыжки и пробежки, зашифрованные в форшлагах и гаммообразных последовательностях, стремительно сменяющих регистр звучания, – из высокого в нижний и обратно, – символизируют скачущий шаг-бег юного джигита (верхняя строка нотного текста) и его лошадки (нижняя строка). Пасторальные пентатонические мотивы, параллельные квинты и терции навевают архаические видения в народном духе – это может быть поход к водопою, к реке (чтобы напоить коня) или обычная прогулка по родным просторам (пример № 7).

Пример № 7 «Ангельский мир». Тетрадь 2.
Прелюдия IX. «Пентатонический мальчик, запрыгивающий на коня»



Средняя часть пьесы (пример № 8) через характерную ритмо-акустическую фигуру с чередованием восьмых и шестнадцатых заключает образ скачущей лошадки. В исполнительских штрихах практически отсутствует связанное легато (за исключением коротких заливанных мелизмов, придающих мелодии ещё более игривый характер), здесь скорее необходим лёгкий «портаментный» штрих, не утяжеляющий звучания.

Пример № 8 Прелюдия «Пентатонический мальчик, запрыгивающий на коня» (средняя часть)



Авторские ремарки *tr* и *leggiere* подчёркивают лёгкий, непринуждённый характер звучания этой музыкальной картинке.

Прелюдия XI «В ожидании прошедшего лета» в контексте всего цикла «Ангельский

мир», наполненного и лёгкой иронией, и едким сарказмом, занимает особое место среди глубоко серьёзных, грустных откровений автора (пример № 9).

Пример № 9 «Ангельский мир». Тетрадь 2.
Прелюдия XI. «В ожидании прошедшего лета»



Равномерное остигатное повторение четвертей и заполняющих их мелких биений пунктирных и синкопированных фигур из восьмых и шестнадцатых создают особую, пульсирующую временную структуру – своеобразную «нить времени». Эффект пульсации и кругового движения (как стрелки на циферблате) достигается в сочетании с главными интонационными линиями крайних регистров, состоящими из тесно сплётённых, секвентно повторяющихся мелодических ячеек, и мягко подчёркнутыми авторским штрихом *tenuto* опорными интонационными точками. Эти структурные особенности требуют от исполнителя искусного полифонического звуковедения.

В акустическом поле прелюдии слышатся гитарные переборы струн – такая однородная, как бы переливающаяся, струящаяся фактура схожа с изложением клавирных прелюдий Баха и одновременно акустически и стилистически близка прелюдиям Шопена.

Интонационная и эмоционально-образная сфера произведения Скобёлкина, заключённая в хроматических мотивах, авторских ремарках *sempre ppp* и *dolcissimo* (то есть предельно нежно и затаённо), передаёт настроение ностальгии, стремление вернуть нечто прекрасное и неуловимое: «в каждой мимолётности вижу я миры, полные изменчивой, радужной игры» (К. Бальмонт). Эти строчки являются эпиграфом к «Мимолётностям» С. Прокофьева. Действительно, отдельные пьесы «Ангельского мира» перекликаются с прокофьевским циклом миниатюр, но не во всём, и не буквально, а лишь напоминают некоторые его образы.

«Чудь заволжская. Пьеса на русскую тему» – самостоятельное произведение, написанное композитором относительно недавно (завершено в январе 2014 года). Это жанровая картинка на русскую тему, запрограммированную в названии и начальном мотиве. В дальнейшем изложении она разворачивается в мелодическую «ширь» и гармоническую «глубину» (пример № 10).

Пример № 10

Чудь заволжская.
Пьеса на русскую тему


Кажущаяся простота и прозрачность начального эпизода оборачиваются причудливыми политональными, полиритмическими сплетениями-структурами, подобными «вариациям на тему». Они вызывают как отдалённую реминисценцию с интонациями «Думки» Чайковского, так и ассоциации со сложным политональным языком «Петрушки» Стравинского, но при этом являются совершенно самостоятельными, авторскими. Исполнительские трудности здесь заключаются в совмещении различных ритмических рисунков, координации обеих рук при исполнении звучащих одновременно контрастных фактурных мотивов, гибком переключении при смене эпизодов – то подчёркнуто кантиленных, то активных, динамичных. Интонационные, гармонические, ритмические переключения создают иллюзию непрерывно вьющихся странных прихотливых узоров. Эти переплетения различных фактур, пластов, слоёв, линий, аккордовых комплексов, разнорегистровых мотивов – то моторных, почти токкатных, будто ускоряющихся, то широких, медленно разливающихся, с колокольными отзвуками – постепенно нарастают, спрессовываются, нагромождаются вплоть до кульминации. В заключительном, кодовом, разделе (пример № 11) они превращаются в странное механистичное движение-звучание, как будто завелась пружинка некоего механизма и никак не может остановиться.

Пример № 11

Чудь заволжская. Кода



Это финальное построение и заключает «Чудь». Оно представляет собой изюминку всей пьесы.

В *Сонате*, написанной ещё в студенческие годы, сквозь фактурные пласты отчётливо выступает старинный стиль (пример № 12).

Пример № 12

Соната в старинном стиле.
Часть 2. Анданте


Признаки его проявляются в чётком простом размере, старинных «покачивающихся» формулах баса, имитирующих альбертиевы басы, в чётком разделении мелодической темы и аккомпанирующего сопровождения, характере темы – мелодии с классическими гармоничными пропорциями, изящными украшениями и кадансами, одновременно и барочными, и классицистскими. От исполнителя такая имитация старинного, почти клавишинного звучания требует соответствующей артикуляции, чёткого компактного прикосновения, беспедальной игры. Синтез старинных стилей налицо, но преподносится это через призму авторской мысли, как бы взгляда со стороны на классику как некую реминисценцию из прошлого, стилистическую реконструкцию в современном звучании.

Подводя итог проведённому обзору, необходимо отметить особый лирический подтекст авторского музыкального мышления, пробирающийся через все экспериментальные конструкции-способы-приёмы, применение композиторских техник разных эпох – от барокко,

классицизма, романтизма, через импрессионизм, экспрессионизм, джаз, модернизм, до современного пост-модернизма, минимализма и структурализма. Сквозь сложную многополярную и полиструктурную графику текста просвечивает связь с метаинтонационными структурами музыкального текста, с первичными общечеловеческими эмоционально-смысловыми элементами – первоистоками (стон, плач, смех, восторг, удивление, вздох, мольба, внутренние поиски).

Тенденции XX и XXI столетий объединяются здесь в своеобразный звуковой синтез-экшн классики-джаза-популярной (и непопулярной), лёгкой и серьёзной музыки в их взаимодействии, когда почти совершенно невозможно отделить одно от другого.

Рассмотренные музыкальные примеры показывают разнообразные приёмы. Среди них – полифония свободного контрапункта; классические и современные виды кадансов (с далёкими отклонениями, с зависанием неразрешённых созвучий); старинные и классические формулы сопровождающих партий (бас, средний голос; в прелюдиях любой голос может стать сопровождающим) – басса остинато, альбертиевы басы, органнй пункт, «гитарные» арпеджио, полиритмические фигуры баса, иногда не укладывающиеся в рамки тактовых схем, синко-

пированный бас; разнообразные ритмические структуры, рисунки – простые, чётные, сложные полиритмические со множеством разных (стакато, тенуто, маркато и так далее), не одинаковых, смещённых акцентов; ритмы старинных хоралов, романтических вальсов, экспрессивных танцевальных и различных городских жанров двадцатого столетия (болеро, танго, байон, тумбао, блюз, свинг и т. д.). Важное место занимают особые приёмы современных техник: реверберации, минимализм, наслоения стилей. Во всех пьесах используется модальная техника: не тональность, а модальный лад-звукоряд, не основной тон, а модус, лад – плавающий, ненормированный, уходящий и возвращающийся.

Исходя из описанных особенностей музыкального текста, можно рассматривать и способы исполнения, так как смысловая расшифровка текстовых единиц (структур) непосредственно влияет на исполнительскую реализацию. Единственно возможной становится здесь техника пластическая, не стандартно-классическая, а буквально исходящая из смысла музыки, обрисовывающая конкретные интонации, мотивы, обороты. Определённая содержательная структура вызывает соответствующие исполнительские приёмы и, объединяясь с художественными представлениями, ассоциациями, переходит в приёмы реализации звучания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анисимов А. Радость созидания нового (штрихи к портрету Валерия Скобёлкина) / Новые имена // Оренбургье музыкальное. 2004. № 1 (13). С. 23–26.
2. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 288 с.
3. Денисов Э. В. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М.: Сов. композитор, 1986. 207 с.
4. Зенкин К. В. Композиторская техника как знак: между порядком и хаосом // Израиль. XXI век. URL: http://www.21israel-music.com/Poryadok_chaos.htm.
5. Латыпова Л. Г. Может быть, и гений... // Рампа. 2008. № 8 (178). С. 7–8.
6. Половянюк И. А. Расширяя горизонты: Музыкальный букет содружества // Вечерняя Уфа. 2015. 20.05.

REFERENCES

1. Anisimov A. Radost' sozidaniya novogo (shtrikhi k portretu Valeriya Skobelkina) / Noveye imena [The Joy of Creating the New (Traits of the Portrait of Valery Skobelkin) / New Names]. *Orenburzh'e muzykal'noe* [Orenburg Music]. 2004. No. 1 (13), pp. 23–26.
2. Aranovskiy M. G. *Muzykal'nyy tekst. Struktura i svoystva* [The Musical Text. Structure and Properties]. Moscow: Kompozitor, 1998. 288 p.
3. Denisov E. V. *Sovremennaya muzyka i problemy evolyutsii kompozitorskoy tekhniki* [Contemporary Music and the Issues and the Evolution of Compositional Techniques]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1986. 207 p.
4. Zenkin K. V. *Kompozitorskaya tekhnika kak znak: mezhdru poryadkom i khaosom* [Compositional Technique as a Sign: In Between Order and Chaos].

Izrail'. XXI vek [Israel. XXI Century]. URL: http://www.21israel-music.com/Poryadok_chaos.htm.

5. Latypova L. G. *Mozhet byt', i geniy... [Maybe a Genius ...]*. *Rampa* [Ramp]. 2008, No. 8 (178), pp. 7–8.

6. Polovyanyuk I. A. *Muzykal'nyy bukiet sodruzhestva [A Musical Bouquet of Friendship]*. *Vechernyaya Ufa [Evening Ufa]*. 2015. 20.05.

О содержательных структурах и исполнительских приёмах в современной музыке (на примере фортепианных произведений В. Скобёлкина)

В статье затрагиваются вопросы содержания и исполнительские особенности отдельных фортепианных произведений современного композитора Башкортостана Валерия Скобёлкина. На примере прелюдий из циклов «Ангельский мир» и «24 прелюдии», а также произведений «Чудь заволжская. Пьеса на русскую тему» и «Соната в старинном стиле» анализируются характерные проявления композиторского стиля, графики и техники письма. Авторские ремарки, касающиеся приёмов исполнения, имитации тембра, передающего акустический образ звучания, дают конкретные игровые установки и создают тем самым соответствующее музыкальное настроение пьес. Наряду с этим рассматриваются смысловые компоненты музыкального текста, его содержательные структуры, несущие большое идейно-образное выразительное значение. Нацеленность на определённую звуковую характеристику музыкального произведения, представление фактурной графики пьесы как полисмысловой (политембровой, полиритмической, полиинтонационной) партитуры диктуют более точные способы исполнительской реализации. Ритмоинтонационные формулы музыкального текста служат смысловым ориентиром для нахождения и реализации стилистически корректных, образно сфокусированных пианистических движений. Таким образом, исходя из авторского музыкального текста, его смысловых, образно-интонационных, тембровых, фактурно-графических характеристик, а также программных подзаголовков, ремарок возможно рассматривать приёмы и способы исполнительской реализации.

Ключевые слова: композиторы Башкортостана, Валерий Скобёлкин, фортепианная музыка, композиторская техника, музыкальный текст, содержательные структуры, фортепианное исполнительство.

About the Content-Based Structures and Performance Techniques in Contemporary Music (on the Example of Valeriy Skolbyolkin's Compositions for Piano)

The article touches upon questions of the content and peculiarities of performance of a number of piano compositions by contemporary Bashkir composer Valeriy Skobyolkin. On the example of the preludes from the piano cycles “The Angelic World” and “24 Preludes,” as well as the compositions “Wonder beyond the Volga. Piece on a Russian Theme” and the “Sonata in Old Style,” the characteristic manifestations of the composer’s style, graphics and technique of the writing are analyzed. The composer’s comments dealing with the techniques of performance and the timbre imitation conveying the acoustic image of sound, present various contrasting directives of playing, thereby setting up the corresponding musical moods of the pieces. Along with this, the semantic components of the musical text, its content-based structures bear expressive significance which is related to the idea and imagery of the music. The directedness at a certain sound characteristic feature of the musical composition, and the presentation of the textural graphics of the piece as poly-semantic (poly-timbral, poly-rhythmic and poly-intonational) score call for more precise means of realization of performance. The rhythmic and intonational formulas of the musical text serve as semantic reference points for discovering and realizing the stylistically consistent piano motions, focused in terms of their imagery. Thereby, stemming from the composer’s musical text, its semantic, image-bearing, intonational, timbral, textural and graphic characteristic features, as well as programmatic subtitles and commentaries, it is possible to analyze the techniques and means of realization of performance.

Keywords: composers of Bashkortostan, Valeriy Skobyolkin, piano music, compositional technique, musical text, content-based structures, piano performance.

Гордеева Елена Владимировна

ORCID: 0000-0002-6184-6806

кандидат искусствоведения,

старший преподаватель кафедры фортепиано

и кафедры эстрадно-джазового исполнительства

E-mail: gordelena2009@yandex.ru

Уфимский государственный институт искусств

им. Загира Исмагилова

Уфа, 450008 Российская Федерация

Elena V. Gordeyeva

ORCID: 0000-0002-6184-6806

PhD (Arts), Senior Faculty Member at the Piano Department and the Department of Pop-Jazz Performance

E-mail: gordelena2009@yandex.ru

Ufimskiy gosudarstvennyy institut iskusstv

im. Zagira Ismagilova

Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov

Ufa, 450008 Russian Federation



С. В. ТАРАСОВ

Астраханская государственная консерватория



УДК 78.072.2

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.2.140-146

С. Я. ЛЕМЕШЕВ. ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ ВЫДАЮЩЕГОСЯ ПЕВЦА

Россия первой половины XX столетия выдвинула двух крупнейших певцов, которые, будучи мастерами академического искусства, сумели создать эталоны исполнения народной песни – это Фёдор Шаляпин и Сергей Лемешев. Шаляпин в полной мере раскрылся в самом начале века, Лемешев в его середине – в точном соответствии с разницей в возрасте: первый родился в 1873 году, второй в 1902-м. Что значили эти три десятилетия разницы? Когда Шаляпин был на вершине музыкального Олимпа, а Лемешев ещё только начинал учиться пению, ему удалось побывать на последних московских концертах великого певца, не примирившегося с послереволюционным укладом жизни и навсегда покидавшего родину. *«Словно зачарованный я сидел в ложе, и не раз слёзы застилали глаза. Я был потрясён. Никогда раньше я не представлял себе, что можно так петь, такое сотворить со зрительным залом»,* – вспоминал позднее Лемешев [2, с. 47].

Пройдут годы, и Лемешев тоже будет покорять слушателей в тех же московских залах и по всей стране. А народная песня, которая была так широко представлена в шаляпинском репертуаре, станет для Лемешева даже более значимой. В отличие от Шаляпина он посвящал ей целые концертные программы. И очень любил петь её в сопровождении оркестра русских народных инструментов, в звуковой строй которого его тембр «вписывался» на редкость органично.

«...Мы должны благоговейно хранить благородность великому певцу, раскрывшему красоту русского искусства. Гений неповторим, но он открывает новые широкие дороги последующим поколениям», – писал Лемешев о Шаляпине [там же, с. 48]. Это преклонение перед предшественником в первую очередь касалось исполнения народной песни. Ещё раз обратимся к воспоминаниям Лемешева о последних московских концертах великого певца.

«Особенно потряс меня Шаляпин своими русскими песнями. Впервые я услышал эту бла-

городную и строгую простоту, эту подлинную народность песни. Он умел вскрыть в песне всю глубину чувства, острый драматизм породившего её переживания» [там же].

Здесь Лемешев выделяет как раз то основополагающее, что роднило его с Шаляпиным. Основополагающее *по духу*, поскольку то, что делал Лемешев, ничуть не было подражанием. Различия начинались с того, что Лемешев только изредка обращался к образцам из шаляпинского репертуара («Прощай, радость», «Эх ты, Ваня» и некоторые другие). Пел он, как правило, совсем иные песни – не крестьянские, а по преимуществу городские, сложившиеся во второй половине XIX века, а также старинные романсы. И пел совсем иначе. Не только в силу иной природы своего голоса, но и по самой манере. То была классика фольклорной городской песни, и он создал классику её исполнения, заодно сформировав своим богатейшим репертуаром определяющий фонд, зафиксированный впоследствии в соответствующих нотных изданиях.

И это замечательно: то, что так по-разному делали Шаляпин и Лемешев, навсегда останется эталоном исполнения русской песни. Каждый из них поднял к высокой художественной жизни свои пласты народной песни и открыл свою эпоху в её постижении. Не прибегая к фольклорной натуральности шаляпинского исполнения, Лемешев добивался того, что он сам так выделял в искусстве своего предшественника: это *«подлинная народность», «благородная и строгая простота»*. Придерживаясь во многом иной манеры пения, он с не меньшей впечатляющей силой утверждал примерно те же почвенные свойства национального характера. И раскрывая проникновенную меланхолию (скажем, в песне «Ах ты, душечка») или удаль молодецкую («Хуторок»), певец почти в равной мере умел вдохнуть в образ как нежный лиризм, так и широту, размах русской природы. И всё это в соединении с чувством родной земли, ощущением её шири

и простора, что особенно явственно в волжских песнях (образец – «Вниз по Волге-реке»).

Остановимся на ещё одной параллели между Шаляпиным и Лемешевым: оба, происходя из самой низкой среды, сумели подняться к вершинам культуры. Среди всего прочего это позволяло Лемешеву создавать образы, исполненные изящества, утончённости и шарма аристократизма. Кстати, обрисовке подобных качеств в известной мере служил неповторимый «прононс» певца (в других случаях носовой оттенок способствовал передаче состояний глубокой задумчивости или настроений особой доверительности, лирической интимности высказывания).

Разумеется, высокая культура, о которой идёт речь, была совершенно необходимой для адекватного исполнения партий зарубежного оперного репертуара: Альмавива, Герцог и Альфред, Фауст и Ромео, Вертер, Рудольф и др. Условием такого исполнения, особенно в итальянских операх, было не только развитое чувство стиля, но и овладение искусством *bel canto*. Его ресурсами Лемешев располагал во всей полноте: свободно льющийся голос, великолепная пластика голосообразования, безупречное мастерство филировки, полётность звука и так называемые «верха» без малейших затруднений, лёгкие и парящие, в которых никогда не было ничего форсированного.

Чтобы убедиться в искуснейшей лемешевской вокальной технике, достаточно услышать в его исполнении Серенаду Арлекина из оперы Р. Леонкавалло «Паяцы». Музыка эту можно считать порождением Серебряного века, в ней певец блистательно эстетизирует воссозданную атмосферу тонкого изящества, рафинированной изысканности, в том числе используя возможности такого компонента *bel canto*, как виртуозная филировка.

При всей свойственной Лемешеву «*всемирной отзывчивости*» (так Достоевский говорил о художественной восприимчивости Пушкина и русского человека вообще), он был прежде всего представителем искусства ярко национального склада. И потому основные его творческие достижения связаны преимущественно с воплощением того, что он находил у русских композиторов.

В соответствии с этой магистральной направленностью примечательную метаморфозу претерпевала и его певческая манера. Сохраняя основы *bel canto*, он подчиняет им принципы русской вокальной школы, насыщая широкой

распевностью, а при необходимости несколько «приоткрывая» звук. Воплощая свойства национальной природы, Лемешев неизменно представлял как певец-поэт. Весьма близким ему по духу поэтизации национального начала оказался Н. Римский-Корсаков. Как и у этого великого композитора, мы находим у Лемешева редкую способность любоваться красотой человека, особенно женщины. Взять, к примеру, Песню Левко из «Майской ночи». Как певец облагораживает и одухотворяет этот народный образ, максимально высвечивая заложенное в музыке восхищение, и как его герой восторженно воспекает свою возлюбленную! Звук то интимно лирический, то раздольный – так соединяются здесь ласкающая нежность эмоции с широтой и открытостью души.

Лемешеву, выросшему на земле, столь же превосходно удавалось передавать чувство природы, преклонение перед ней, что не раз перерастало в восхищение чудом бытия. И в этом чаще всего он находил себе «союзника» в лице Римского-Корсакова. В Каватине Берендея из «Снегурочки» певец бесподобно раскрывал целомудренную негу поэтического томления в созерцании манящей сказки жизни. Усладу блаженного забытья он воссоздавал посредством *sotto voce* – как бы напевая, в нежно-баюкающем покачивании колыбельного ритма.

Лемешеву была присуща исключительная требовательность к себе, высочайшая художественная взыскательность. Он был певец от Бога, но никогда и ни в чём не полагался на свою природную одарённость. Во всём и всегда у него чувствуется тщательная, доведённая до безупречного совершенства отделка художественного материала, глубокая продуманность трактовки образов. К этой требовательности, помимо всего прочего, певца обязывало то, что ему приходилось иметь дело, как правило, с музыкальными шедеврами, а через них – с великими творцами искусства.

Самым ярким светилом среди них был для него Пушкин. В своей автобиографии певец приводит строку из его стихотворения с примечательным комментарием: «“*Чувства добрые я лирой пробуждал*”, – так сказал о себе Пушкин. И, по-моему, в этом главное назначение искусства» [2, с. 32]. «Чувства добрые» – это для Лемешева синоним всего положительного, и это он всеми силами стремился утверждать как в жизни, так и творчестве.

Если собрать исполнявшуюся певцом музыкальную пушкиниану, то получится маленькая художественная вселенная. В излучении «золотого фонда» русской музыки он находил для себя самые драгоценные образы и настроения. Своеобразным подтверждением сказанному будет предмет дальнейшего изложения, так или иначе связанный с пушкинским словом.

Как мы знаем, Н. А. Римский-Корсаков написал на пушкинские тексты оперы «Моцарт и Сальери», «Сказка о царе Салтане», «Золотой петушок» и целый ряд других произведений, в том числе 21 романс. «Редеет облаков летучая гряда» – один из них, и, воспринимая его в исполнении Лемешева, нетрудно почувствовать то, что составляло «нерв» искусства певца. Наполнять пение вдохновенной взволнованностью, буквально пронизывая его биением сердца, передавая всю глубину душевного переживания, – в этом состоит, пожалуй, главный урок, который любой музыкант может почерпнуть у выдающегося певца.

Вслушиваясь в трепетное, неизменно искреннее звучание лемешевского голоса, имеет смысл вспомнить его слова, адресованные каждому: *«Человек не может жить без мечты, без поэтической одухотворённости. Если исчезает мечта, утрачивается и смысл жизни. Чайковский, Чехов, Левитан, Собинов, Есенин – это всё поэты жизни»* [5, с. 61]. Его собственным девизом было: *«Всегда гореть, всегда волноваться, всегда быть в состоянии творческого беспокойства»* [там же, с. 103]. Непосредственно в исполнительстве это творческое горение находило своё выражение в открытой эмоциональности, ярком сопереживании происходящего с его героями. Отчётливее всего взволнованность отношения высвечивалась в особого рода экспрессивных придыханиях, драматических взлётах голоса в верхний регистр, а иногда и прорывах «слезы» или даже «рыдания».

Самое важное и трудноопределимое в «материализации» взволнованности лемешевского исполнения состояло, пожалуй, в двух следующих специфических особенностях. Во-первых, нежно-трепетное *vibrato* звука – посредством интенсивнейшей частоты колебаний голосовых связок (не так называемое качание, а тончайшая их дрожь). И, во-вторых, способ своего рода волнового пения. Волны могли быть большие и малые – от единичной интонации до развёрнутой фразы. При этом особенно примечательны

крошечные волны филирования на одном звуке: как бы в печи раздувающие жар даже на самой краткой длительности, или звуковедение мягкими толчками. В результате возникала горячая пульсация певческого тона, напоминающая процесс живого, чрезвычайно учащённого дыхания («вдох – выдох»).

Нельзя не сказать о двух компонентах артистического комплекса Лемешева как оперного исполнителя. Начнём с того, что он выделялся совершенно замечательной чуткостью к слову. Во-первых, его певческая речь отличалась отменной дикцией и в высшей степени соответствовала орфоэпическим нормам русского литературного произношения. И, во-вторых, певцу было присуще *живое* ощущение слова: он произносил его гибко и выразительно, отзываясь на любой его нюанс и во многом отталкиваясь от него в пении. Но что очень важно, – сохраняя при всём том великолепную пластику звуковедения музыкальной линии. Н. Казанцева по этому поводу утверждает: *«После Шаляпина такого слова в пении мы не слышали. У Лемешева особый дар окрашивать слово эмоцией, наполнять его теплотой душевного содержания, поэтической красотой»*. И сразу же добавляет: *«При всей ясности дикции Лемешев всегда поёт слитно; кантилена у него не дробится на отдельные слова, они сливаются в “бесконечную” мелодию»* [5, с. 285].

Примерно то же и в отношениях со сценой. Лемешев имел отличные актёрские данные, выделялся благородством внешности, в совершенстве владел мастерством перевоплощения. И в то же время прекрасно сознавал, что в опере является определяющим.

«Слушая её (А. В. Нежданову) в последнем акте, я несколько раз принимался плакать. Мне стало понятно, что в опере прежде всего надо петь, – подчёркивал Лемешев. – И тогда я твёрдо решил уйти из Студии и научиться петь, как поют в Большом театре» [там же, с. 100].

В отличие от Шаляпина, который потрясал мир гениальным «лицедейством», Лемешев стремился передавать характеры своих оперных героев главным образом за счёт возможностей певческого голоса. И именно в этом он стал достойным преемником Шаляпина. Имеется в виду то явление особого рода, которое можно назвать вокальной светотенью и которое сам Фёдор Иванович считал своим высшим творческим достижением.

Явственное представление об отмеченном явлении искусства Лемешева может дать Каватина Князя из оперы Даргомыжского «Русалка». Слушая это исполнение, легко ощутить, насколько органично входила в красочную палитру певца драматическая нота. При всём том Лемешев более чем кто-либо отвечал амплу, которое определяют обозначением *лирический тенор*. Его тембр был поистине даром природы – уникальный, неповторимый, он побуждал к самым красочным эпитетам: необычайный, задушевный, обволакивающий, чарующей красоты голос.

Не менее важным было то, что эта редкостная красота тембра сочеталась с его поразительной мягкостью, искренностью и теплотой. Но и это ещё далеко не всё: ласковый «бархат» голоса и его нежнейшее *tremolando* насыщаются изнутри покоряющей проникновенностью тона, что идёт от понимания сути события, прочувствованности исполнения, душевности, эмоциональной чуткости, отзывчивости, и глубоко затрагивают «сердечные струны» слушателя.

В силу своих природных данных, будучи на сцене по преимуществу «лирическим поэтом», Лемешев более всего тяготел к воссозданию романтики высоких чувств, в том числе различных оттенков характерной для славянской природы элегичности – от просветлённой грусти до щемящей печали. Совершенно по-особому лирическая суть его голоса представала, когда он вместе с музыкой воспарял в мир мечты, передавая мгновенья душевной отрады. «Кристаллом» подобного состояния можно считать в исполнении Лемешева Романс Владимира из оперы Направника «Дубровский». Эту возвышенно-проникновенную поэтику грёз он венчает изумительным фальцетом, который благодаря своей предельной нежности и ласковости тона всегда оказывался сублимированным выражением качеств его *лирического* тенора. Этим специфическим приёмом певец владел безусловно и мастерски, как когда-то владел и пользовался им Шаляпин.

Чайковский, как и Пушкин, был самой большой любовью Лемешева. Одним из творческих подвигов, которые он совершил во имя этого музыканта, стало исполнение всех его романсов (а это около сотни произведений!) в цикле из пяти концертов, данных в предвоенные годы.

В количественном отношении Чайковский создал на тексты Пушкина относительно немного произведений: три оперы и два романса – «Соловей» и «Песня Земфиры». Но «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» оказались в числе высших достижений композитора, в числе многих русских оперных шедевров, получивших мировое признание.

Говоря о «Евгении Онегине», мы сразу же вспоминаем Леонида Витальевича Собинова. Он заложил краеугольные основания вокальной и сценической трактовки образа Ленского. Характерно, что впервые появившись в Москве, юный Лемешев сразу же устремляется на спектакль «Евгений Онегин» с его участием. Впечатление от пения Собинова было сильным и глубоким: «Редкая, естественная простота и в то же время артистичность собиновского облика, ровный, прозрачной чистоты голос светлого, задушевного тембра поразили меня. Конечно, я стал ему подражать» [2, с. 49].

Сохранившиеся звукозаписи позволяют почувствовать то, что унаследовал Лемешев от этого современника Шаляпина, ненамного уступавшего ему в популярности: пленительный тембр редкой красоты, мягкость и нежность звучания, безупречное *bel canto*, проникновенность исполнения в сочетании с изяществом и благородством, а также особый тон лирической меланхолии. Что ещё роднит исполнительскую манеру Собинова и Лемешева, так это не просто поэтичность их героя, а воссозданная ими поэтика юношеских чувствований, – причём, оба остались певцами юности до конца своей артистической жизни.

И, наконец, – то, что для обоих певцов эта партия стала их высшим вокально-сценическим воплощением. Знаменателен следующий факт: Лемешев на оперной сцене дебютировал именно в партии Ленского – произошло это в 1925 году, а 500-й раз он исполнил её в 1965-м, после чего покинул сцену Большого театра. Итого – четыре десятилетия, после которых он смог сказать: «С Ленским я прошёл всю жизнь, не расставаясь не только на год, даже на месяц!» [там же, с. 244]. И когда после ухода из Большого театра прошло семь лет, певец отметил своё 70-летие спектаклем «Евгений Онегин», в 501-й раз вернувшись к своему любимейшему образу.

Может возникнуть резонный вопрос: не способно ли обернуться такое количество выходов в той же роли монотонией, неким клиширова-

нием, бесконечным повторением одного и того же? Лемешев ответил на эти сомнения. *«В искусстве исполнителя, актёра, певца самое главное – момент вдохновения, переживания, искреннего чувства, которое должно оживить образ и заразить его эмоциями зрителя, – утверждает он. – Ведь ни один момент в жизни не может повториться. В этом закон диалектики. Так же неповторимо и искусство, когда оно действительно отражает жизнь. Подлинный артист, выходя на сцену и исполняя в сотый раз одну и ту же арию или сцену, всегда выражает в них те чувства, которые у него возникли сегодня, в данную минуту, а не вчера или неделю назад. Культура, интеллект, знания, опыт могут лишь помочь ему легче и скорее войти в “предлагаемые обстоятельства”, в которых рождается чувство, но повторить его нельзя, не пережив заново в своей душе страдания или радости героя»* [там же, с. 50].

Обратим внимание на термин К. С. Станиславского «предлагаемые обстоятельства». Молодой Сергей Лемешев два года обучался в Студии, вырабатывая свой творческий метод там, где воплощал в жизнь принципы своей системы с молодыми оперными певцами великий реформатор. Константин Сергеевич подготовил с Лемешевым партию Ленского в спектакле «Евгений Онегин». *«Станиславский с доброй улыбкой поглядел на меня, поздравил с первым успехом и добавил – в этом он остался верен себе, – что если я буду работать, то со временем у меня кое-что получится»* [там же, с. 71].

В этом, помимо яркой индивидуальности, частично таится разгадка того, чем на самом деле весьма разительно отличался лемешевский Ленский от собиновского. Лемешев высоко ценил собиновского Ленского и, работая в Большом театре, внимательно прислушивался к советам Леонида Витальевича: *«Собинов создал такой гармоничный и классически законченный образ Ленского, что в сущности не оставил возможности для какой-либо принципиально иной трактовки этой роли»* [там же, с. 246].

Это можно проверить сопоставлением исполнения хрестоматийно известной арии Ленского двумя великими мастерами русской оперы.

У Собинова ария звучит с подчёркнутым благородством и эмоциональной сдержанностью. Его главная цель – высветить поэтичность облика Ленского, что он осуществляет посред-

ством очень красивой, ровной, выдержанной и как бы сглаженной кантилены.

У Лемешева мы находим не только предельную детализированность исполнения, непрерывное вибрато звука и трепетность слова, поразительную изменчивость певческого тона и тембра, невероятную многооттеночность вокальной линии, но и обнажённую эмоциональность, порывисто-нервную импульсивность, встревоженность, передающие трагический надлом души перед близящейся катастрофой.

Если Собинов предстаёт в основном как певец, то Лемешев – как поющий актёр, прекрасно звучащий голос которого служит также средством создания драматического образа. *«Мы не должны отказываться от великих заветов Станиславского. Мы только под его систему должны подвести фундамент, базу, то есть сначала научиться владеть звуком, или, если хотите, можно одновременно делать и то, и другое, но в основу ставить именно умение вести звук»* [5, с. 101]. И в образе этом хорошо ощутимо дыхание XX века с его тревогами и катаклизмами, преломлёнными в призме лирического сознания. Следовательно, при некоем родовом единстве трактовки образа – это совсем другой Ленский.

Необходимо признать, что нынешние тенора следуют скорее традиции Лемешева, нежели Собинова. Когда Пласидо Доминго спросили, как он сумел столь превосходно вжиться в образ Ленского, он ответил, что это ему удалось благодаря внимательному прослушиванию записей Лемешева.

В образ Ленского Лемешев перевоплощался *«с волнением, трепетом»* [2, с. 71], вкладывая всю свою душу, – подобно тому, как звучит это в словах признания, обращённых к Ольге: *«Я люблю тебя! Я люблю тебя! Как одна душа поэта только любит»*. Это было сутью образа, и это было сутью творчества певца.

Чем крупнее художник, тем активнее его воздействие на окружающий мир, тем мощнее ответ на его искусство. Сергею Яковлевичу Лемешеву довелось испытать счастье всенародной любви. В высшей степени точно о великом русском певце Сергее Яковлевиче Лемешеве сказал Е. Светланов: *«Это великое счастье, что Лемешев был нашим современником, что мы были его современниками ... Когда говорят – “народный артист” – имеют в виду не только звание, полученное как высокую награду. В эти слова*



вкладывают больший смысл: артист, вышедший из народа, работающий для народа, живущий для народа, воспитанный народом и отдавший всего себя своему народу» [5, с. 264].

Неподражаемый голос Сергея Лемешева будет звучать в сердцах людей, как свет далёких, давно угасших звёзд, летящий до земли многие сотни лет.

ЛИТЕРАТУРА

1. Васильев В. Д. Сергей Лемешев. Жизнь. Творчество. М.: Эксмо, 2003. 223 с.
2. Лемешев С. Я. Путь к искусству. М.: Искусство, 1982. 296 с.
3. Нагибин Ю. М. Певучая душа России. М.: Рипол-Классик, 2011. 96 с.
4. Рядом с С. Я. Лемешевым. М.: Музыка, 2002. 208 с.
5. С. Я. Лемешев. Из биографических записок. Статьи. Беседы. Письма. Воспоминания о С. Я. Лемеше. М.: Сов. композитор, 1987. 400 с.
6. Шиков В. И. Музыканты Верхневолжья. М.: Московский рабочий, 1984. 208 с.
7. Шишкова М. П. С. Я. Лемешев и духовная культура Тверского края. Тверь: Фактор, 2002. 104 с.

REFERENCES

1. Vasil'ev V. D. *Sergey Lemeshev. Zhizn'. Tvorchestvo* [Sergei Lemeshev. Life. Artistry]. Moscow, Eksmo, 2003. 223 p.
2. Lemeshev S. Ya. *Put' k iskusstvu* [The Path towards Art]. Moscow: Iskusstvo, 1982. 296 p.
3. Nagibin Yu. M. *Pevuchaya dusha Rossii* [The Singing Soul of Russia]. Moscow: Rapol-Klassik, 2011. 96 p.
4. *Ryadom s S.Ya. Lemeshevym* [Close to Sergei Lemeshev]. Moscow: Muzyka, 2002. 208 p.
5. *S.Ya. Lemeshev. Iz biograficheskikh zapisok. Stat'i. Besedy. Pis'ma. Vospominaniya o S. Ya. Lemesheve* [Sergei Lemeshev. From his Biographical Notes. Articles. Conversations. Letters. Memoirs of Sergei Lemeshev]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1987. 400 p.
6. Shikov V. I. *Muzykanty Verkhnevolzh'ya* [Musicians of the Upper Volga Region]. Moscow: Moskovskiy rabochiy, 1984. 208 p.
7. Shishkova M. P. *S. Ya. Lemeshev i dukhovnaya kul'tura Tverskogo kraya* [Sergei Lemeshev and Spiritual Culture of the Tver Region]. Tver: Faktor, 2002. 104 p.

С. Я. Лемешев. Штрихи к портрету выдающегося певца

Знаменитый русский певец XX века С.Я. Лемешев рассматривается в статье преемником Ф.И. Шаляпина как исполнителя прежде всего русской народной песни. У Шаляпина начинающий Лемешев открыл для себя подлинную народность, глубину чувства, остроту переживания, которые стремился отразить на протяжении всего творческого пути. Однако, в отличие от знаменитого баса, Лемешев исполнял народную песню по-своему. И не только в силу иной природы голоса, но и в зависимости от жанра – классической фольклорной или городской песни. Автор обращает внимание на то, что каждый из певцов-художников поднял различные пласты русской народной песни на эталонную высоту.

Высочайшая певческая культура и совершенная вокальная техника, присущие лемешевскому исполнению народной песни, проявились и в работе артиста с оперным репертуаром. Певческая манера Лемешева, сохраняя основы бельканто, подчинила им принципы русской вокальной школы. Это позволяет назвать С. Лемешева выдающимся мастером «русского бельканто». Самое важное и трудно определяемое в его исполнении – нежнейшее, трепетное вибрато и почти незаметные волны филирования на одном звуке. Отмечаются два ведущих компонента оперного артиста: отменная дикция, соответствующая всем орфоэпическим нормам русского языка, и живое ощущение гибкого, выразительного слова при совершенном звуковедении.

Ключевые слова: русская вокальная школа, вокальная техника, Сергей Лемешев, исполнение русской народной песни.

Sergei Lemeshev. Traits of the Portrait of the Outstanding Singer

The famous 20th century Russian singer Sergei Lemeshev is presented in the article as the artistic successor of Feodor Shalyapin, being primarily a performer of Russian folk song. At the beginning of his singing career Lemeshev discovered for himself in Shalyapin a genuine national style, depth of feeling, and sharpness of emotionality, which he aspired to reflect during the course of his entire artistic path. However, unlike the famous bass singer, Lemeshev performed the folk song in his own inimitable way. This was not only due to the nature of his voice, but also due to his ability to adapt to the artistic needs of the respective genre – classical song, folk song or urban sing. The author draws our attention to the fact that each of the singers has raised various strata of Russian folk song to a referential height.

The greatest singing culture and a perfect vocal technique intrinsic to Lemeshev's performances of folk songs also revealed itself in the artist's work with opera repertoire. Lemeshev's manner of singing, having preserved the bel canto foundations, put the principles of the Russian vocal school into a position subservient to them. This makes it possible to call Lemeshev an outstanding master of the "Russian bel canto." The most important element in his performance, and the one most difficult to define, is his gentlest type of tremulous vibrato and the almost indiscernible waves of *mesa con voce* on one sound. Two primary components of the operatic artist's singing are marked out: his excellent diction, which corresponds to all the orthographic norms of the Russian language, and the lively feeling of the flexible expressive spoken word upon a perfect knowledge of sound.

Keywords: the Russian vocal school, vocal technique, Sergei Lemeshev, performance of the Russian folk song.

Тарасов Сергей Васильевич

кандидат искусствоведения, доцент,
заведующий кафедрой сольного пения
и оперной подготовки
E-mail: soprano2015@yandex.ru
Астраханская государственная консерватория
Астрахань, 414000 Российская Федерация

Sergei V. Tarasov

PhD (Arts), Associate Professor,
Chairman of the Department
of Solo Singing and Preparation of Opera
E-mail: soprano2015@yandex.ru
Astrakhanskaya gosudarstvennaya konservatoriya
Astrakhan State Conservatory
Astrakhan, 414000 Russian Federation



А. А. ШУВАЛОВА

*Саратовская государственная консерватория
им. Л. В. Собинова*

УДК 78.071.1

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.2.147-152

О ПРИЁМАХ РАБОТЫ С. ПРОКОФЬЕВА НАД МУЗЫКАЛЬНЫМИ СОЧИНЕНИЯМИ (на материале высказываний композитора и его современников)

Обнаружение характерных свойств творческого метода того или иного композитора зачастую невозможно ограничить лишь анализом музыкального наследия. Комплексное изучение произведений в совокупности с эстетическими взглядами художника, а также воспоминаниями современников, расширяет, а зачастую, и облегчает понимание принципов мышления автора, предостерегая исследователя от ложных трактовок при характеристике творческих установок композитора.

С этой точки зрения познание законов композиторской техники С. С. Прокофьева основывается на богатом материале. Огромное письменное наследие – «Автобиография», «Дневник», интервью, письма, рецензии – позволяет выявить и обозначить особенности художественного мышления автора. Перечисленные источники основаны на зафиксированных высказываниях Прокофьева, касающихся процесса работы над многими сочинениями. Некоторые включают описание композиционного плана будущего опуса, в других приведены подробные наглядные схемы или словесный анализ музыкального материала с нотными примерами. Авторские заметки раскрывают индивидуальный способ работы над воплощением художественного замысла, причём в текстах оказываются отражёнными различные стадии создания музыкального произведения.

Содействуют пониманию творческого процесса Прокофьева и воспоминания режиссёров, с которыми ему довелось сотрудничать при создании музыки к кинофильмам и спектаклям.

Раскрытию характерных черт композиторского процесса посвящены как специальные исследования («О творческом процессе Бетховена» А. И. Климовицкого [6], «Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности» М. П. Блиновой [1]), так и труды по музыкальной психологии [3]. Анализу не-

которых особенностей создания Прокофьевым произведений посвящена работа В. Блока «Метод творческой работы Прокофьева» [2].

В связи с проблематикой данной статьи правомерным становится выбор методологии, обозначенной Л. Л. Бочкарёвым в книге «Психология музыкальной деятельности» [3]. На основе исследований ряда учёных (в том числе и музыковедов) в главе «Композиторское творчество» автор выводит своеобразную трёхчастную формулу композиторского процесса, которая выглядит следующим образом: «...экспозиция – рождение замысла, разработка – перевод внемusicalной идеи в интонационно-образную сферу и реприза – доработка, шлифовка» [3, с. 171].

Приведённая исследователем схема соприкасается с высказыванием Прокофьева о процессе собственного сочинения. Во время работы над циклом «Четыре портрета и развязка из оперы “Игрок”» композитор отмечал: «Каждое утро я работаю над новыми произведениями. Сочиняю довольно быстро, я тем не менее предпочитаю спокойный и уравновешенный режим работы. Я оставляю на вторую половину дня все вспомогательные дела – правку гранок, корректуру и т. д. Основная часть моих занятий – это записывание в маленьких тетрадках всех идей, образов – разумеется, музыкальных – по мере того, как я их нахожу. Таким образом, на страничках этих маленьких тетрадок зафиксирован обильный и важный для меня материал, о котором я могу судить взвешенно и спокойно через некоторое время после того, как сделана запись и я возвращаюсь к ней вновь. За это время я успеваю удалиться от него, но он всё же не теряет для меня своей живости. Это можно было бы назвать моим методом сочинения» [14, с. 99].

Предложенная выдержка представляет собой особую ценность по двум причинам. Во-первых, в кратком абзаце Прокофьев сумел ёмко сформулировать метод собственно процесса сочинения;

во-вторых, приведённая цитата конкретными формами работы как бы подтверждает схему композиторского процесса, предложенную Бочкарёвым. Корреляция трёх стадий сочинения с видами деятельности, указанными в приведённой выдержке, выглядит следующим образом: к стадии «экспозиции» относится «записывание в маленьких тетрадках всех идей, образов»; «разработки» – работа с готовыми эскизами; «репризы» – выполнение «вспомогательных дел» (правки гранок, корректуры).

Согласно классификации Бочкарёва, в рамках предлагаемой статьи внимание будет сосредоточено на второй стадии работы С. Прокофьева над музыкальными сочинениями: на «разработке», как этапе непосредственного воплощения возникшего замысла.

Изучение литературного наследия Прокофьева и воспоминаний его современников позволило выявить в свете рассматриваемого этапа работы над сочинениями два принципа, первый из которых касается композиции (или формы) создаваемого произведения, а второй – непосредственно музыкального содержания. Определим выявленные принципы следующим образом:

- *наглядно-логический*, представляющий собой конструирование схемы будущего сочинения;
- *чувственно-инстинктивный*, дающий возможность интуитивно ощутить музыкальный эквивалент заданным установкам.

Иными словами, указанные принципы отличаются друг от друга средствами воплощения музыкального целого: один соответствует вопросу «как?» (организуется музыкальный материал в пространстве произведения), а второй – «что?» (способствует воплощению образов в музыкальном повествовании).

Рассмотрим последовательно проявления каждого из предлагаемых принципов в композиторской технике Прокофьева.

Стоит отметить, что процесс сочинения Прокофьевым зачастую осуществлялся путём некоего взгляда художника на будущий объект своего творения со стороны. Вышеприведённая цитата, где Прокофьев описал метод собственной композиторской работы, содержит важную информацию о том, что в процессе сочинения автор оперировал заранее написанными фрагментами-заготовками.

Схожим образом разворачивался процесс работы композитора и над литературными тек-

стами. М. Мендельсон-Прокофьева так описала процесс создания Прокофьевым либретто оперы «Расточитель» на сюжет Лескова: «Когда мы читали другие произведения Лескова, он выписывал отдельные выражения, слова, намереваясь использовать их в дальнейшей работе над либретто» [12, с. 390].

Изучение высказываний композитора позволяет утверждать, что Прокофьеву важно было до начала процесса написания музыки *очертить общий облик сочинения и наметить конкретный план работы над ним*.

Показателен в этом отношении фрагмент из «Автобиографии», в котором автор зафиксировал последовательность действий при работе над одним из своих опусов: «Кантату “Семеро их” для хора и большого оркестра я решил написать в три этапа. Первый: работая без фортепиано, сделать общий скелет, то есть обдумать всю декламацию, наметить взрывы и падения, установить, какое место будет выражено, записать обрывки мелодий, интонаций, аккомпанементов, звучаний в оркестре. <...> Второй этап: детальная работа над музыкой у рояля по установленному скелету – скелет обрастает мясом. Третий этап опять без фортепиано: инструментовка» [там же, с. 159]. Как следует из приведённой выдержки, суть работы композитора сводилась к созданию того, что Прокофьев обозначает как «скелет» – то есть форму или очертания будущего опуса, который впоследствии должен быть наполнен содержанием: как словесным, так и музыкальным.

Судя по заметкам Прокофьева, сочинение музыки оперы «Хан Бузай» осуществлялось в подобном ключе: композитор «расшил» текст либретто с целью соотнесения каждого его фрагмента с конкретным музыкальным материалом. Он отмечал: «Я проделал большую работу по отбору <...> необходимого материала для оперы, которую собираюсь писать, придерживаясь нового метода, разбив либретто на отдельные моменты, подобные кадрам кино, и подбирая к каждому такому кадру музыкальный материал, кажущийся мне подходящим именно к данному моменту...» [9, с. 103].

Вышеприведённые высказывания Прокофьева, отражающие процесс работы над материалом будущих сочинений, наталкивают на аналогию с трудом художника, который, приступая к созданию нового полотна, очерчивает некий схематичный эскиз. Позже, наполняясь

красками, этот эскиз постепенно воплощается в задуманную живописцем картину (происходит процесс, который Прокофьев определил так: «скелет обростаёт мясом»).

В данном случае сравнение создания музыкального и живописного полотен становится важной константой, ведь описанные явления графической схемы в создании композиции будущей кантаты или покадровой разбивки либретто задуманной оперы подключают к процессу работы над воплощением музыкального замысла визуальный план. Подобная особенность мышления Прокофьева отмечалась А. А. Бояринцевой в статье «Сергей Прокофьев: визуальный опыт и особенности художественного мышления» [4], где исследователь упоминает о работе композитора над оркестровкой балета «Стальной скок» («<...> занимаясь оркестровкой балета “Стальной скок”, он размечал в партитуре содержание всей оркестровой вертикали» [там же, с. 35]). По её словам, «<...> подобная запись позволяет “сжать” слуховое представление оркестрового многоголосия в наглядный, компактный образ. Сочетание компактности и подробности даёт возможность точно корректирующего “управления” партитурой» [там же].

С другой стороны, подобное стремление к предельной концентрации материала с целью организации его «одномоментной обозримости», может быть продиктовано и особенностью мышления Прокофьева, связанной с умением композитора работать сразу над несколькими произведениями. Г. Рождественский отмечал: «Изучая эскизы Прокофьева, поражаешься, до какой степени своеобразна техника его письма. На двух, трёх нотных строках он детальнейшим образом выписывал партитуру, рассчитанную на большой состав оркестра. В результате создаётся впечатление стенографической записи. Такой метод был вызван, вероятно, необычайной интенсивностью творческого процесса. В “расшифровке” партитур Прокофьеву помогали П. Ламм и В. Держановский. В совершенстве зная манеру композитора, любовно выполняя мельчайшие указания в отношении самых, казалось бы, незначительных подробностей голосоведения, динамики и т. д., они расписывали партитуру в привычном (многострочном) виде. Это была труднейшая работа, так как Прокофьев не знал, что такое ослабление творческого импульса. Сдавая одну партитуру в “расшифровку”, он уже писал другую, а окончив её, немедленно принимался за третью» [8, с. 128].

Второй принцип работы С. Прокофьева над сочинениями заключается в поиске и нахождении зрительно-слуховых ощущений, соответствующих визуальной и звуковой соотнесённости с конкретным «отправным пунктом» художественного текста.

Значимость для творческого метода Прокофьева визуального образа проявлялась не только в зрительной фиксации элементов текста, но и во внутренней визуализации образа путём его прочувствования. Последний вид «представления» будущего сочинения наглядно проявился в процессе работы Прокофьева над музыкой «прикладного» характера. В одном из интервью композитор объяснил особенности подобного элемента творческого мышления: «Когда мне предлагают написать музыку к драматическому спектаклю или кинофильму, я почти никогда не даю немедленного согласия, даже если знаю текст пьесы, а беру пять – десять дней, чтобы “увидеть” этот спектакль, то есть чтобы увидеть характеристику персонажей, иллюстрацию их эмоций, иллюстрацию событий. Одновременно с обдумыванием обыкновённо возникают главнейшие темы. Так что, когда я говорю “да”, я уже обычно имею в голове главнейший тематический материал и, следовательно, отправной пункт работы готов» [14, с. 143].

Стремление к чёткости и наглядности в своём собственном творчестве проецировалось Прокофьевым и на качества, которые были важны для него в процессе работы с режиссёрами при создании музыки к кинофильмам и драматическим спектаклям. Подобная работа всякий раз представляла собой именно сотворчество, потому как композитор, *прежде чем приниматься за сочинение, требовал от режиссёров описания их слуховых ощущений*: «Я люблю, когда драматург или режиссёр имеют конкретные требования, касающиеся музыки, иначе говоря, мне помогает, когда они мне говорят: “здесь мне нужна минута с четвертью музыки” или “здесь дайте печальную и нежную музыку”» [14, с. 143].

Воспоминания композитора свидетельствуют о том, что режиссёры чутко откликались на подобные требования. Так, в письме С. Эйзенштейна к С. Прокофьеву от 26 июля 1939 г. режиссёр делится с композитором идеей создания фильма «Большой Ферганский канал» и приводит подробное описание звуковой материи, которую предстояло воплотить Прокофьеву в качестве музыкального оформления фильма. В своём

плане Эйзенштейн обозначает три группы тем. Первая должна раскрыть образ воды («грозная», «разрушительная», «лирическая» и др.). Вторая – посредством музыкальных красок живописно обрисовать песок. «Он, <...> когда дюнами наступает через пустыню, по ночам – поёт! Особый звенящий шелест. И очень жуткая безостановочность (*perpetuum mobile*)» [15, с. 343].

Важно то, что Эйзенштейн подробно расписывает драматургическую функцию отдельной темы, указывая, когда и в каком облике она должна прозвучать. Так, первое появление темы происходит в сцене умирающего от жажды города, второе – в финале первой части («Победа песков»), третье – в эпизоде «наступления песка» («сквозь II-ю часть и особенно в финале <...>» [15, с. 343]).

Продолжу цитату: «Третья группа – это песнь Тохтасына (сквозная), и, видимо, как-то с ней связанная тема труда в 3-й части.

Вообще же третью часть надо будет делать как наше побоище – 2–3 музыкальных узла <...>» [там же].

О тесном творческом взаимодействии свидетельствует и письмо С. Эйзенштейна от 22 сентября 1944 года, в котором режиссёр делится с композитором планом воплощения фрагмента первой серии фильма «Иван Грозный»: «Шлю тебе “Казань” и в секундах, и в пометках для памяти, что происходит, и что по характеру где желательно» [15, с. 350].

Итак, изучение высказываний композитора о «разработочной» стадии его творческого процесса даёт возможность наметить и сформулировать показательные черты художественного мышления С. Прокофьева, для которого особую важность представляли два параметра: *во-первых, целостное представление конструкции («скелета») будущего сочинения и, во-вторых, – ощущение его звукообраза*. Эти параметры являют собой два последовательных этапа в создании музыкального произведения. Приведённые высказывания композитора свидетельствуют о том, насколько важен был для Прокофьева взгляд на «макет» будущего сочинения «со стороны». Так складывалась композиция задуманных опусов, которая уже позже наполнялась внутренним содержанием (интонациями, темами).

Показательно, что выделенные два принципа работы над музыкальными опусами упоминаются и самим Прокофьевым. В одном из интервью, опубликованном в сборнике «Прокофьев о Прокофьеве», на вопрос о том, слышит ли он звучание будущего сочинения до того, как оно будет записано на нотной бумаге, или оно рождается в процессе работы, композитор ответил: «Возможны оба варианта <...> В одном случае вы определённо слышите произведение, даже если музыкальная концепция ещё и не ясна. В другом – требуется умственное напряжение, творческая выдумка <...>» [14, с. 32].

ЛИТЕРАТУРА

1. Блинова М. П. Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности. Л.: Музыка, 1974. 144 с.
2. Блок В. М. Метод творческой работы С. Прокофьева: исследование. М.: Музыка, 1979. 140 с.
3. Бочкарёв Л. Л. Психология музыкальной деятельности. М., Классика-XXI, 2008. 352 с.
4. Бояринцева А. А. Сергей Прокофьев: визуальный опыт и особенности художественного мышления // Музыкальная психология и психотерапия. 2009. №1. С. 30–37.
5. Долинская Е. Б. Театр Прокофьева: исследовательские очерки. М.: Композитор, 2012. 376 с.
6. Климовицкий А. И. О творческом процессе Бетховена: исследование. Л.: Музыка, 1979. 174 с.
7. Малышева Т. Ф. «Слово о Прокофьеве» А. Г. Шнитке // Творчество Альфреда Шнитке. К 65-летию со дня рождения: учёные записки Саратовской гос. консерватории им. Л. В. Собинова. Саратов, 2000. Вып. 2. С. 64–71.
8. О Прокофьеве: И. Яунзем, А. Ермолаев, Г. Вишневецкая, Г. Рождественский // Советская музыка. 1961. № 4. С. 123–128.
9. Прокофьева М. Из воспоминаний // Советская музыка. 1961. № 4. С. 91–104.
10. Прокофьев С. С. Автобиография. Изд. 2-е, доп. М.: Сов. композитор, 1982. 600 с.
11. Прокофьев С. С. Дневник: в 2 ч. с прилож. альбомом. Париж: sprkfv, 2002. Ч. 1. 812 с.; Ч. 2. 850 с.
12. Прокофьев С. С. Материалы, документы, воспоминания. Изд. 2-е, доп. М.: Музгиз, 1961. 707 с.
13. Прокофьев С. С. и Мясковский Н. Я. Переписка. М.: Сов. композитор, 1977. 599 с.
14. Прокофьев о Прокофьеве: статьи, интервью / ред.-сост. В. П. Варунц. М.: Сов. композитор, 1991. 285 с.
15. Прокофьев С. С. Статьи и материалы. Изд. 2-е, доп. и перераб. М.: Музыка, 1965. 400 с.

 REFERENCES 

1. Blinova M. P. *Muzykal'noe tvorchestvo i zakonmernosti vysshey nervnoy deyatel'nosti* [Musical Creativity and Laws of the Highest Nervous Activity]. Leningrad: Muzyka, 1974. 144 p.
2. Blok V. M. *Metod tvorcheskoy raboty S. Prokof'eva: issledovanie* [The Method of Prokofiev's Compositional Work. A Research Work]. Moscow: Muzyka, 1979. 140 p.
3. Bochkaryov L. L. *Psikhologiya muzykal'noy deyatel'nosti* [The Psychology of Musical Activity]. Moscow: Klassika-XXI, 2008. 352 p.
4. Boyarinseva A. A. Sergey Prokof'ev: vizual'nyy opyt i osobennosti khudozhestvennogo myshleniya [Sergei Prokofiev: A Visual Experience and the Features the Artistic Thinking]. *Muzykal'naya psikhologiya i psikhoterapiya* [Musical Psychology and Psychotherapy]. 2009, No. 1, pp. 30–37.
5. Dolinskaya E. B. *Teatr Prokof'eva: issledovatel'skie ocherki* [Prokofiev's Theatre. Research Essays]. Moscow: Kompozitor, 2012. 376 p.
6. Klimovitsky A. I. *O tvorcheskom protsesse Betkhovena: issledovanie* [About Beethoven's Creative Process: A Research Work]. Leningrad: Muzyka, 1979. 174 p.
7. Malysheva T. F. «Slovo o Prokof'eve» A. G. Shnitke [“A Word about Prokofiev” by Alfred Schnittke] *Tvorchestvo Al'freda Shnitke. K 65-letiyu so dnya rozhdeniya: uchyonye zapiski Saratovskoy konservatorii im. L. V. Sobinova* [Alfred Schnittke Music. Towards the 65th Anniversary: Scholarly Notes of the Saratov State L.V. Sobinov Conservatory]. Issue 2. Saratov, 2000, pp. 64–71.
8. O Prokof'eve: I. Yaunzem, A. Ermolaev, G. Vishnevskaya, G. Rozhdestvenskiy [About Prokofiev: I. Jaunsem, A. Yermolaev, G. Vishnevskaya, G. Rozhdestvenskiy]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1961, No. 4, pp. 123–128.
9. Prokof'eva M. Iz vospominaniy [From Memories]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1961, No. 4, pp. 91–104.
10. Prokof'ev S. S. *Avtobiografiya* [Prokofiev S. S. Autobiography]. Second Edition, Supplemented. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1982. 600 p.
11. Prokof'ev S. S. *Dnevnik* [Prokofiev S. S. Diary]: in 2 Books. Paris: sprkfv, 2002. Book 1. 812 p.; Book 2. 850 p.
12. Prokof'ev S. S. *Materialy, dokumenty, vospominaniya* [Prokofiev S. S. Materials, Documents, Memoirs]. Second Edition, Supplemented. Moscow: Muzgiz, 1961. 707 p.
13. Prokof'ev S. S. i Myaskovskiy N. Ya. *Perepiska* [S. S. Prokofiev and N. Ya. Myaskovsky. Correspondence]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1977. 599 p.
14. *Prokof'ev o Prokof'eve: stat'i, interv'yu* [Prokofiev about Prokofiev: Articles, Interviews]. Edited by V. P. Varuns. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1991. 285 p.
15. Prokof'ev S. S. *Stat'i i materialy* [Prokofiev S. S. Articles and Materials]. Second Edition, Revised and Supplemented. Moscow: Muzyka, 1965. 400 p.

**О приёмах работы С. Прокофьева над музыкальными сочинениями
(на материале высказываний композитора и его современников)**

В статье рассматриваются особенности художественного мышления С. С. Прокофьева, отразившиеся в приёмах работы над музыкальными произведениями. Подобный ракурс исследования основан на богатом литературном наследии: высказываниях самого композитора, а также заметках о творческом процессе Прокофьева его современников. Автор статьи систематизирует приёмы, используемые при создании музыкальных сочинений, опираясь на формулу композиторского процесса, предложенную психологом Л.Л. Бочкарёвым. Сформулированные исследователем три стадии работы над музыкальным материалом («экспозиция» – «разработка» – «реприза») гармонично соотносятся с высказываниями Прокофьева о собственном процессе сочинения. Внимание при этом сфокусировано на второй стадии – «разработке». Группируя приёмы данной стадии, автор статьи выявляет два ведущих принципа сочинения: наглядно-логический и чувственно-инстинктивный. Они раскрывают как архитектурные, так и содержательные стороны возникающего музыкального материала. Изученные источники позволили сделать вывод: техника сочинения композитора была основана на детальной предварительной работе, заключающейся в подробном планировании будущего опуса. Аналогичные требования Прокофьев предъявлял и к режиссёрам, которые заказывали ему музыку к спектаклям и кинофильмам. Сочинение начиналось лишь тогда, когда Прокофьев чётко представлял план, содержательную сторону произведения и его ведущий музыкальный материал.

Ключевые слова: Сергей Прокофьев, творческий процесс, принципы художественного мышления.

**Concerning Sergei Prokofiev's Manner of Working on his Musical Compositions
(on the Material of the Composer's and His Contemporaries' Statements)**

The article examines the particular features of Sergei Prokofiev's artistic thinking, which reflected on his manner of working on his musical compositions. This type of angle of research has been founded on the rich literary heritage: statements of the composer himself, as well as observations of Prokofiev's creative process by his contemporaries. The author of the article systematizes the techniques used by Prokofiev when creating his musical compositions, basing herself on a formula of the compositional process suggested by psychologist L.L. Bochkaryov. The three stages of work on the musical material formulated by the researcher ("exposition" – "development" – "recapitulation") correlate harmoniously with Prokofiev's statements about his own process of composition. At the same time, attention is chiefly focused on the second stage – the "development." in his grouping the techniques of this stage, the author of the article reveals two leading principles of composition: the visibly logical and the sensuously instinctive. They disclose both the architectonic and the content-based sides of the emerging musical material. The sources that had been studied made it possible to arrive at a conclusion: the composer's technique of composition was founded on detailed preliminary work, based on minute planning of the future opus. Comparable demands were likewise exerted by Prokofiev on the producers, who commissioned theatrical and film music from him. A musical composition was begun only when Prokofiev clearly envisaged the plan, the content-based side of the composition and its primary musical material.

Keywords: Sergei Prokofiev, creative process, principles of artistic thinking.

Шувалова Александра Александровна

ORCID: 0000-0002-9034-2367

аспирантка кафедры истории музыки

E-mail: alexs-89_89@mail.ru

Саратовская государственная

консерватория им. Л. В. Собинова

Саратов, 410018 Российская Федерация

Alexandra A. Shuvalova

ORCID: 0000-0002-9034-2367

Post-graduate student

at the Music History Department

E-mail: alexs-89_89@mail.ru

Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya

im. L. V. Sobinova

Saratov State L. V. Sobinov Conservatory

Saratov, 410018 Russian Federation

