

Проблемы
МУЗЫКАЛЬНОЙ
НАУКИ

MUSIC
& SCHOLARSHIP

2008, №2 (3)

Российский научный
специализированный журнал

Russian Journal
of Academic Studies

Главный редактор
Л. Н. Шаймухаметова

Редакционная коллегия

И. В. Алексеева
Б. Г. Ашхотов
А. С. Базиков
И. Н. Баранова
С. П. Галицкая
А. И. Демченко
В. Р. Дулат-Алеев
Л. П. Казанцева
Т. И. Калужникова
М. Г. Кондратьев
А. Л. Маклыгин
В. И. Нилова
В. Н. Сыров
Г. Р. Тараева
А. В. Толстых
Е. Б. Трёмбовельский
Е. Н. Федорович
И. Д. Ханнанов
В. Н. Холопова
А. М. Цукер
Б. А. Шиндин
А. Н. Якупов

Председатель Совета учредителей — ректор
Уфимской государственной академии искусств
им. Загира Исагилова
И. Г. Галяутдинов

Учредители:

12 российских музыкальных вузов и вузов искусств:
— ФГОУ ВПО «Уфимская государственная академия искусств им. Загира Исагилова»;
— ФГОУ ВПО «Астраханская государственная консерватория (академия)»;
— ФГОУ ВПО «Ростовская государственная консерватория (академия) им. С. В. Рахманинова»;
— ФГОУ ВПО «Казанская государственная консерватория (академия) им. Н. Г. Жиганова»;
— ФГОУ ВПО «Саратовская государственная консерватория (академия) им. Л. В. Собинова»;
— ГОУВПО «Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки»;
— ФГОУ ВПО «Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С. В. Рахманинова»;
— ФГОУ ВПО «Воронежская государственная академия искусств»;
— ФГОУ ВПО «Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского»;
— ФГОУ ВПО «Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки»;
— ФГОУ ВПО «Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова»;
— ФГОУ ВПО «Северо-Кавказский институт искусств».

Адрес редакции:

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

ISSN 1996-5326

© Проблемы музыкальной науки, 2008, №2 (3)
© Электронная версия, Russia, 2008, №2 (3)
© Электронная версия, English, 2008, №2 (3)

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 «Почта России» 80018.

Редакция журнала «Проблемы музыкальной науки»

Главный редактор

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

Зав. Отделом национальных проблем российского музыкознания

Кондратьев М.Г. — доктор искусствоведения, профессор

Зав. Международным отделом

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

Научный редактор

Карпова Е. К. — кандидат искусствоведения, доцент

Редактор иностранных текстов

Толстых А. В. (Вена, Австрия)

Редакция приложения «Креативное обучение в ДМШ»

Главный редактор

Шаймухаметова Людмила Николаевна — доктор искусствоведения, профессор
e-mail: creative-511@mail.ru

Менеджер

Репина К. Н. — научный сотрудник,

преподаватель Уфимской государственной академии искусств им. Загира Исмагилова
celesta05@mail.ru

Дизайн: **Аскарлов Р. Н.** Верстка: **Аблеев Р. Ш.**

Ответственный за выпуск: **Ахмадуллин М. Л.**

Административная группа выпуска:

Галаяудинов И. Г. — председатель Совета учредителей журнала, ректор Уфимской государственной академии искусств, доктор филологических наук, член-корр. Академии наук Республики Башкортостан, профессор

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

Саввина Л. В. — проректор по научной работе Астраханской государственной консерватории, кандидат искусствоведения, профессор

Тимонов Т. Н. — проректор по научной работе, кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории

музыки и композиции Петрозаводской государственной консерватории

Федорович Е. Н. — проректор по научной работе Уральской государственной консерватории, доктор педагогических наук, профессор

Цукер А. М. — проректор по научной работе Ростовской государственной консерватории, доктор искусствоведения, профессор

Шуранов В. А. — проректор по научной работе Уфимской государственной академии искусств, кандидат искусствоведения, профессор

Статьи, поступающие в редакцию, публикуются на основании рецензий членов редколлегии и профильных специалистов. За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются. Издание осуществляется на совокупные средства учредителей или на авторские средства.

Подробности на сайте: www.ufaart.ru
link: Журнал «Проблемы музыкальной науки»

The official web site of the journal can be found at
www.ufaart.ru, link to «Music Scholarship»

Подписано в печать 17.12.2008 г. Формат 60 x 84 1/8. Бумага офсетная. Гарнитура Times New Roman.
Уч.-изд. л. 32,3. Усл.-печ. л. 35,7. Тираж 1000 экз. Заказ № 075.

Адрес издательства:

«Нефтегазовое дело», 450055, г. Уфа, Пр. Октября 144/3, оф. 418.
Тел. (347) 231-39-49, 274-11-08, e-mail: orient4@rambler.ru
Отпечатано в типографии «Восточная печать»

СОДЕРЖАНИЕ
CONTENT5 *От главного редактора* / *From the Chief Editor*

5 Шаймухаметова Л. Н.
Об объединении ученых и интеграции
российской музыкальной науки

7 *Новые имена* / *New Names*8 *Международный
отдел* / *International
Division*9 *Встречайте
гостей* / *Let's Welcome
the Guests!*

10 Майкл Бекерман
Правда и вымысел в современных
музыкально-исторических исследованиях

15 Michael Beckerman
Truth, Lies and Ignorance In Contemporary
Music-Historical Investigation

18 *Горизонты
музыкознания* / *Horizons
of Musicology*

18 Ханнанов И. Д.
Музыкально-смысловые аспекты в трудах
американских и западноевропейских музыковедов
1990-х — 2000-х годов

29 *Музыкальная культура
народов России* / *Musical Cultures
of Russia*

29 Демина В. Н.
К вопросу о жанровой принадлежности
«Стихов победительных» на Полтавское
торжество

37 Ковыришина Ю. И.
Проявление мобильности ритмической структуры
в эпических напевах Поморья

45 Соловьев И. В.
К вопросу о генезисе музыкальных
инструментов саами

52 Ахметжанова Н. В., Баязитова Г. Р.
Узляу как феномен музыкально-исполнительского
искусства башкир

57 Монгуш А. Д.-Б.
«Коңгургай»: опыт анализа
музыкально-поэтической структуры

61 Шауцукова Л. X.
Музыкально-поэтические образы в адыгском
эпосе «Нарты»

68 Платонова С. В.
Звуковой образ фортепиано в произведениях
Виктора Платонова

78 *Композитор
и фольклор* / *Composer
and Folklore*

78 Шуликова О. В.
Претворение мифопоэтического заговорного
универсума в вокальном цикле
М. Кесаревой «Уральские наговоры»

86 Волчков Е. А.
Претворение фольклора в концертах для
трехструнной домры отечественными
композиторами второй половины XX века

92 Скрябина Е. Г.
О роли тембровой выразительности
в современных сочинениях для домры

96 *Художественный мир
музыкального произведения* / *Creative World
of a Musical Work*

96 Чахвадзе Н. В.
Об отражении времени в произведениях
русских композиторов

102 Немировская И. А.
Мусоргский как детский психолог

111 *Поэтика и семантика
музыкального текста* / *Poetics and Semantics
of the Musical Text*

111 Башарова И. Р.
Герои и персонажи фортепианных пьес
Софии Губайдулиной для детей

118 Кудинова Л. М.
Контраст в названии музыкальных произведений

123 *Музыкальный текст
и исполнитель* / *Musical Text
and its Performer*

123 Есаков В. В.
Сонаты для клавира и скрипки В.-А. Моцарта
сквозь призму редакций

131 Анисимов А. В.
Симфония виртуоза:
о Четвертом скрипичном концерте А. Вьетана

138 *Музыкальная культура
народов мира* / *Musical Cultures
of the Nations Worldwide*

138 Риса Мория
Япония — Россия: взаимопроникновение
двух музыкальных культур

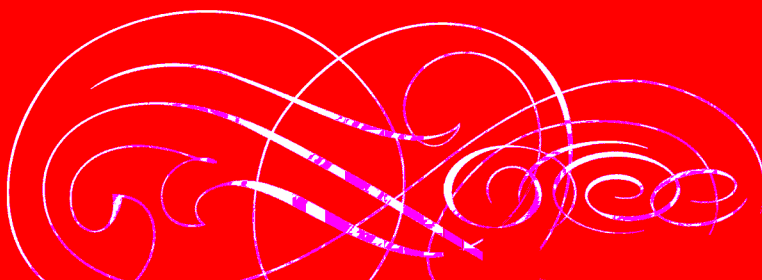
145 Виктория Гуменная
Роль поэзии Луиса Карлоса Гонсалеса
в развитии жанра бамбуко

150 Азизи Ф. А.
К истории развития жанра тарона
в системе макамата

157	<i>Музыка стиха. Поэтическая страница</i>	<i>Music of the Verse. A Poetic Page</i>	210	<i>Музыкальный театр</i>	<i>Musical Theater</i>
159	<i>История зарубежной музыки</i>	<i>On the History of Western Music</i>	210	Серебрякова Л. А. «Мертвые души» Родиона Щедрина: мифопоэтика народных сцен	
159	Самарина Е. А. Картина универсума в трактате Франкино Гаффурио «De harmonia musicorum»		222	<i>Экранная музыка. Музыкальная мультипликация</i>	<i>Screen Music. Musical Animation</i>
166	Домбраускене Г. Н. Роль риторики и гомилетики в формировании метатекста протестантского хора		222	Севастьянова С. С. Музыкальная мультипликация: опера и балет	
171	Тарасов С. В. Песни В.-А. Моцарта: традиции и новации		233	Волкова П. С. Музыка Бизе-Щедрина в мультипликационном фильме Гарри Бардина (к вопросу реинтерпретации)	
177	Алирханова С. А. Эстетика джаза: pro и contra		239	<i>Музыкальный менеджмент</i>	<i>Art Management</i>
181	<i>Техника композиции XX века</i>	<i>Compositional Techniques of the 20th Century</i>	239	Белоцерковский О. В. Музыкальный продюсер в шоу-бизнесе и академическом искусстве	
181	Санникова Н. В. О феноменах формы-схемы, формулы и супер-формулы в произведениях К. Штокхаузена		243	<i>Инноватика в музыкальном образовании</i>	<i>Innovations in Musical Education</i>
188	Осецкая О. В. Музыка священных слов (о роли слова в произведениях tintinnabuli А. Пярта)		243	Полоцкая Е. Е. О Марксе, Зарембе и программном обучении	
193	Климова Н. В. Метод «дышащего лада» в фортепианной пьесе А. Изосимова «Хамелеон»		248	Михайлова Н. С. Об авторской программе «Музыкальная культура финно-угорского мира»	
199	<i>Диссертационные советы России</i>	<i>Dissertation Councils of Russia</i>	253	Тараева Г. Р. Музыкальное образование в контексте современной модели музыкальной культуры	
202	<i>Конференции, семинары, симпозиумы</i>	<i>Conferences, Seminars and Symposia</i>	260	<i>Анонс</i>	<i>Announcements</i>
207	<i>Новости Международного отдела</i>	<i>News of the International Division</i>	265	<i>Аннотации</i>	<i>Abstracts</i>
			270	<i>Сведения об авторах</i>	<i>Contributors</i>

www.ufaart.ru

Журнал «Проблемы музыкальной науки» (русская и английская версии)
Journal *Music Scholarship/Problemy Muzikal'noi Nauki* (Russian and English versions)



ОБ ОБЪЕДИНЕНИИ УЧЕНЫХ И ИНТЕГРАЦИИ РОССИЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ



Главный редактор
Л. Н. Шаймухаметова

Дорогие читатели журнала,
уважаемые коллеги!

Современная жизнь не перестает удивлять многообразием созданных человеком коммуникаций: реальных естественных и виртуальных форм общения. Научный российский журнал — одна из таких форм с неисчерпаемыми возможностями. Российское научное сообщество получило благодатную перспективу объединения усилий, расширения объективной панорамы горизонтов музыковедения и одновременно — выхода в международное пространство. Это и есть наши национальные приоритеты, во имя которых можно работать и на которых можно выстраивать долгосрочные концепции и программы.

Лицо российской музыкальной науки, при всей широте профессиональных интересов ученых, все же во многом определяется связью с исконными национальными традициями и многообразием культур, развивающихся на территории нашего обширного государства. Рассмотрение материалов, посвященных этим проблемам, требует внимания профильных специалистов. В связи с этим редакция, ориентируясь на традиции и достижения академической науки, уже в момент своего создания пригласила к участию в работе ученых, которые могли бы обеспечить должный уровень экспертизы статей, посвященных национальной проблематике. Из членов редколлегии нашего журнала постоянно активно на безвозмездной основе работают в этом направлении доктора искусствоведения: Галицкая Саволина Паисиевна — профессор Новосибирской государственной консерватории, Кондратьев Михаил Григорьевич — профессор, главный научный сотрудник Чувашского государственного института гуманитарных наук, Калужникова Татьяна Ивановна — профессор Уральской государственной консерватории, Ашхотов Беслан Галимович — профессор Северо-Кавказского института искусств. Их усилиями, компетентным и строгим мнением обеспечивается высокий уровень научных публикаций в разделах «Музыкальная культура народов России», «Композитор и фоль-

клор», «Вопросы этномузыковедения», «Музыкальное краеведение». Учитывая важность подобной постоянной работы и в дальнейшем, редакция определила полномочия главного эксперта и заведующего отделом национальных проблем российского музыковедения известному ученому, представителю фундаментальной науки доктору искусствоведения Кондратьеву Михаилу Григорьевичу.

Наши шаги в будущее отмечены и другими конкретными событиями. В этом году на правах соучредителей к профессиональному научному сообществу присоединился самый северный вуз России — Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова. Мы приветствуем коллег известного творческого коллектива и радуемся возможности представить читателю результаты научных поисков профессиональных ученых и молодых аспирантов этого уникального учебного заведения. Расширился в связи с новым событием и состав редакционной коллегии журнала: в него вошли ведущие российские ученые и специалисты доктор искусствоведения, профессор Баранова Ирина Николаевна и доктор искусствоведения, профессор Нилова Вера Ивановна. В административную группу органично включилась интеллигентным стилем работы, четким словом и активным делом проректор по научной работе Петрозаводской консерватории — кандидат искусствоведения, профессор Тимонен Татьяна Николаевна. Новые имена и необходимая информация по этому вопросу представлены на первых страницах нашего выпуска.

Не менее важное событие в жизни научного сообщества этого года — выход журнала «Проблемы музыкальной науки» на интернациональную орбиту. Начиная с третьего номера, редакция открывает постоянно действующий Международный отдел, материалы которого будут адресованы одновременно вниманию и российского, и зарубежного читателя. Мы позаботились о том, как реально преодолеть языковой барьер и

реально преодолеть новые формы общения, будучи уверенными в том, что «вавилонское столпотворение» вполне преодолимо. Магомет и Гора долго не хотели идти навстречу друг другу, но противостояние закончилось: Гора и Магомет, наконец-то, встретились. Очень скоро Вы получите возможность познакомиться в непосредственной работе с новым участником проекта — профессором Ильдаром Ханнановым — нашим соотечественником, выпускником Московской государственной консерватории, доктором теории музыки Консерватории Пиабди Университета Джона Хопкинса (Балтимор, Мэриленд, США). Д-р Ильдар Ханнанов согласился принять на себя обязанности главного эксперта и заведующего Международным отделом журнала «Проблемы музыкальной науки». При его участии и непосредственной работе в качестве эксперта, научного консультанта и переводчика оказалось возможным подготовить к изданию в необходимом формате статьи, анонсы и абстракты российских и иностранных авторов. Благодаря нашему журналу, западные ученые получают возможность постоянно знакомиться с приоритетными направлениями российской науки, с работами ученых, которые будут переведены на иностранный язык в виде резюме, аннотаций к изданиям, дайджестов или отдельных статей по выбору редакции. С другой стороны, мы уже пригласили и получили согласие на сотрудничество с нашим журналом от ряда зарубежных авторов. Так, уже в этом номере публикуется неожиданный и необычный с точки зрения российского читателя материал известного на Западе автора — доктора Майкла Бергермана. Его статья «Правда и вымысел в современных музыкально-исторических исследованиях», опубликованная в нашем журнале на двух языках в разделе «Встречайте гостей!», является первой визитной карточкой профессионального ученого с другого континента.

В ответ на call for papers, опубликованный редакцией на сайтах Society for Music Theory и American Musicological Society, откликнулись шесть авторов из самых престижных университетов и консерваторий мира: среди них Манхэттенская школа музыки, Истманская школа музыки, университет Мичигана, Бостонский университет, университет Люксембурга и другие. В последующих выпусках мы представим разные направления западной науки, опубликовав статьи по проблемам экзотизма в музыке, музыкальной ономастопэтики. Российский читатель познакомится с теоретической концепцией «парных сцеплений тональностей» в романтической музыке, с материалами переписки Прокофьева с Кусевицким (из американских архивов), статьями о шотландских источниках в музы-

ке Гайдна и о роли стилистики танго в симфонических произведениях Пьяццоллы.

Редакция и Международный отдел намерены уделять постоянное внимание информации о книгах западных авторов, в том числе и по российской музыкальной тематике. В сегодняшнем выпуске Международным отделом подготовлены аннотации российских авторов, информация о зарубежных международных конференциях (в дальнейшем эта рубрика станет постоянной).

В перспективе Международный отдел журнала планирует выход в западноевропейское и американское информационные пространства путем публикации calls for papers на сайтах обществ теории музыки, университетского музыкального общества и других музыкальных организаций, а также ввода информации о «Проблемах музыкальной науки» в западные библиотечные базы данных. Для адекватного цитирования на английском языке название журнала переведено как «Music Scholarship».

Редакция составила требования к оформлению абстрактов и кратких биографий по общепринятым в Европе и в США образцам. Они опубликованы в разделе «Новости Международного отдела» настоящего выпуска, а также на сайте журнала: www.ufaart.ru.

Рубрика «Анонс» — также новая в журнале. Мы публикуем объявления, рекламу, анонсы на издания, рецензии на книги и иные информационные материалы. Ведущая рубрики Ксения Николаевна Репина — менеджер журнала «Проблемы музыкальной науки» и приложения «Креативное обучение в ДМШ» — научный сотрудник Лаборатории музыкальной семантики, преподаватель Уфимской академии искусств. С отделом рекламы возможна прямая связь не только по вопросам публикации, но и с целью приобретения книжной и журнальной продукции, а также оформления заказов на издания. Электронный адрес для связи с отделом: celesta05@mail.ru.

С октября 2008 года оформлены русская и английская версии сайта журнала «Проблемы музыкальной науки». В декабре открывается немецкий вариант приложения «Креативное обучение в ДМШ».

Сведения о редакции и группе издателей журнала и приложения также смотрите по адресу: www.ufaart.ru.

С наилучшими пожеланиями,
Людмила Николаевна Шаймухаметова
 — главный редактор российского
 специализированного журнала
 «Проблемы музыкальной науки»

НОВЫЕ ИМЕНА

Уважаемые читатели!

Редакция представляет новых участников проекта и членов редколлегии журнала. В июне 2008 года в состав соуправителей вошел еще один вуз — Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова.

Самый северный российский

Ключевая деятельность Петрозаводской государственной консерватории им. А.К. Глазунова, начиная с момента ее основания 40 летней юбилей, отражает проблемы, обусловленные региональной спецификой самого северного российского музыкального вуза. Приоритетными темами являются: музыкальная культура стран Европеного Севера; музыкальное (этно-)упрощение; традиционная (аутентичная) и профессиональная музыка Карелии; музыкальная классика в ее связях с современной культурой; междисциплинарный союз науки, музыкальный инструментарий и исполнительство (история и практика).

Научная проблематика разрабатывается и в фундаментальных, и в прикладных исследованиях. За последние годы защищены 3 докторских и 2 кандидатские диссертации. В консерватории сформировались и развиваются научные школы.

Значимое место занимает круг междисциплинарных исследований, проводимых ИИИ на протяжении последнего десятилетия. Они инициированы известными миру учеными — музыковедом Ю.Т. Коном и филологом П.А. Рудневым и посвящены их памяти. Отражением этого стал постоянно работающий Всероссийский междисциплинарный семинар, в котором участвуют не только карельские ученые, но и гости из Москвы, Вологды, Санкт-Петербурга, Нижнего Новгорода, Волгограда, Кирова, Ижевска, других городов России, а также зарубежные ученые. Центральным объектом исследования стал художественный текст, характеризуемый с позиций союза искусствоведческих и иных наук.

Постоянными научными партнерами Петрозаводской консерватории являются Российский институт истории искусств, Государственный институт искусствознания, Карельский научный центр АН РФ, Региональный центр фольклора, авторитетные вузы России, отечественные и зарубежные научные фонды и организации. Профессора и преподаватели консерватории участвуют в различных международных, всероссийских и региональных конференциях, проходящих в Москве, Астрахани, Санкт-Петербурге, Архангельске, Петрозаводске, Париже, Хельсинки, Кельне, Тромсе, Кухмо, Тампере, Таллинне, Сеуле и др.

Петрозаводская консерватория неоднократно выигрывала конкурсы научно-исследовательских грантов Федеральной целевой программы «Культура России» и грантов иных фондов.

Тимонен Татьяна Николаевна — проректор по научной работе, кандидат искусствоведения, профессор

Члены редколлегии



Тимонен Татьяна Николаевна

проректор по научной работе, кандидат искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств Республики Карелия, член Союза композиторов РФ



Кабанова Вера Павловна — кандидат искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств Республики Карелия, член Союза композиторов РФ, член Российского общества историков-архивистов

МЕЖДУНАРОДНЫМ ОТДЕЛА

INTERNATIONAL DIVISION



Генеральный редактор
Ирина Александровна
Савицкая

Ирина Александровна
Савицкая
Генеральный редактор
Журнала «Проблемы
музыкальной науки»
и
Международного
отдела «Музыкальной
науки»

Уважаемые читатели и авторы журнала!

Редакция открывает Международный отдел, в котором будут публиковаться не только переводы об авторах и абстракты на английском языке, но и статьи зарубежных коллег в переводе на русский язык, аннотации к недавно опубликованным книгам, информация о международных конференциях, выставках и выставочных мероприятиях и другие материалы.

Аннотации книг, издаваемых в США и Европе, даются в этом выпуске в разделе «Экзотика» в виде краткого обзора содержания. Они снабжены информацией об авторе и выходные данные. В аннотациях будут постоянно представлены новейшие течения теории музыки, музыкальной семиотики и эстетики, авторитаризма, музыковедения, языка музыковедения и музыкальных культур мира. Особое внимание мы уделяем информации о книгах западных авторов по российской тематике. Редакция вводит рубрику «Новости Международного отдела» с информацией о готовящихся и прошедших международных конференциях.

Для удобства работы с текстами редакция estabelece требования к оформлению абстрактов и кратких биографий по общепринятым в Европе и США образцам (смотри в настоящем номере рубрику «Новости международного отдела»). Они опубликованы в разделе «Экзотика». Обращаем ваше внимание на особенности жанра «абстракт»: это различия от других возможных форматов. Абстракт выбран редакцией не случайно, так как это наиболее распространенный на Западе формат краткого изложения содержания. Биографии тоже должны быть однородными по формату. Редакция настоятельно рекомендует авторам ознакомиться с требованиями перед отправкой материалов в редакцию.

Dear readers! The Editorial Staff opens the International Division and begins publication of the articles of the leading scholars—musicologists, theorists, and ethnomusicologists—in Russian translations. The articles are either submitted following the call for papers published on the SMT and AMS web sites, or, in some cases, solicited by special invitation. The International Division has the honor to present below the inaugural publication in Russian translation, the article by Professor and the Dean of Music Department at New York University, Dr. Michael Beckerman.

САЙТ ЖУРНАЛА

на русском языке расположен по адресу:

www.ufaart.ru

раздел Журнал «Проблемы музыкальной науки»

Ссылки

О журнале

Члены редколлегии журнала

«Креативное обучение в ДМШ»

(приложение к журналу) на русском и немецком языках

Новости международного отдела

Журналы и сайты музыкальных обществ

Информация для авторов

Требования к оформлению абстрактов

и кратких биографий авторов

Требования к оформлению статей

Информация о подписке

Где приобрести журнал и приложение

Образцы статей

The official web site of the journal can be found at

www.ufaart.ru

link to «Music Scholarship»

About the journal

Editorial Board

«Creative pedagogy at the elementary music schools»

addendum to the journal

News of the International division

Journals and web sites of the musical societies worldwide

Information for the authors

Requirements for abstracts

and biographical notes

Requirements for the articles

Information on Subscription

Where to purchase the journal and the addendum

Sample article

ВСТРЕЧАЙТЕ ГОСТЕЙ!

LET'S WELCOME THE GUESTS!



*Профессор
Майкл Бекерман,
доктор философии
(Колумбийский
университет),
декан факультета музыки
Нью-Йоркского
университета*

*Professor Michael
Beckerman,
Ph.D. (Columbia
University), the Dean
of Music Department
at the New York
University*

Профессор Майкл Бекерман — один из ведущих музыковедов-историков США, специалист по музыке Восточной Европы. Педагогическая деятельность его связана с университетами Калифорнии и Сант Луиса, степень доктора философии (Ph.D.) получена в Колумбийском университете. Доктор Бекерман награжден медалью Яначека и является лауреатом Чешского музыкального совета. Его труды по чешской музыке, пасторальной стилистике в музыке классических и романтических композиторов, исследования в области мелодрамы, музыки кино и цыганской музыки широко известны на обоих побережьях Атлантики. Последние несколько лет д-р Бекерман работает над большим проектом, посвященным музыке, написанной в концентрационном лагере Терезин.

В данный момент профессор возглавляет один из наиболее престижных музыкальных факультетов США.

Предисловие и комментарий переводчика

В выборе автора статьи для первой публикации редакция «ПМН» руководствовалась и критериями общего характера, и актуальностью темы. Рассуждения об ответственности в описании фактов музыкальной истории как ничто другое подходят, на наш взгляд, для инаугурационной статьи. Вероятно, российским музыковедам покажутся близкими многие из опасений американского коллеги, касающиеся проблемы интерпретации фактов в историческом исследовании. В качестве образца доктор Бекерман избирает событие, отличающееся исключительным трагизмом. Предметом исследования становится рукопись совсем еще юного композитора и пи-

аниста Гидеона Кляйна, который создавал свое Трио не в плодотворной атмосфере консерваторских классов, а в концентрационном лагере.

Каковы в данном случае возможности музыковеда? Какие семантические поля и просторы открываются перед исследователем и каковы пути выхода из лабиринта фактов и домыслов? Автор использует собственный богатый опыт исторических описаний отдаленных (исторически, географически) объектов и предлагает читателю свой, оригинальный и глубоко прочувствованный взгляд...

Д-р Ильдар Ханнанов

МАЙКА БЕКЕРМАН
Нью-Йоркский университет

УДК 78.036

ПРАВДА И ВЫМЫСЕЛ В СОВРЕМЕННЫХ МУЗЫКАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЯХ*



**Композитор
Гидеон Кляйн**

Седьмого октября 1944-го года Гидеон Кляйн¹ завершил работу над финалом своего последнего произведения — Струнного трио в трех частях. Девять дней спустя он был переведен в Освенцим вместе с другими музыкантами — композиторами Павлом Хаасом, Виктором Ульманом и Гансом Красой. К концу января 1945-го Гидеона Кляйна не стало.

Правда ли все сказанное о композиторе? Конечно же да, если под правдой подразумевать нечто, «не противоречащее документальным свидетельствам». К их числу относятся пометки в партитуре с указанием даты завершения работы. Аккуратные записи в архиве Освенцима о перемещениях узников также представляют документальную информацию. Гибель Кляйна засвидетельствована другими заключенными.

ДАВАЙТЕ ПРИБАВИМ ОГНЯ!

Однако попытаемся сделать наши требования к стандартам знания более строгими, то есть «прибавим огня» и посмотрим, что будет. Да, Кляйн зафиксировал дату завершения работы над Трио. И что бы это могло означать? Скорее всего то, что Кляйн действительно закончил писать и размышлять над своим произведением в указанный день. Это может означать также и иное. Кляйн, как и многие другие композиторы в *Терезине*, мог на самом деле создать это произведение ранее — днями, неделями, и даже месяцами ранее, — и нотная запись могла представлять лишь время его письменной фиксации. Или же в обманчивой обстановке конца лета 1944-го Кляйн играл датами, чтобы представить

все так, как будто произведение написано позже, чем было на самом деле.

Перевод Кляйна в Освенцим документирован точно. Так, что почти не может быть сомнения в том, что он произошел 19-го октября. Однако здесь мы сталкиваемся с другой исторической проблемой. Знание того, *что* и *когда* произошло, вовсе не является свидетельством того, что мы твердо знаем то, о чем говорим. Можно ли с уверенностью утверждать, что реально произошло с Кляйном, когда мы говорим — «он был переведен в Освенцим». Запись имен других композиторов предполагает, что они были вместе с Кляйном, но у нас нет тому подтверждения. И говоря о кончине Кляйна, несмотря на то, что это скорее всего правда, мы не имеем действительной информации о том, как он умер: шел ли он в марше смерти, умер ли от голода или его застрелили.

Давайте прибавим огня... Конечно, то, как я начал эту статью, слишком узко по смыслу. Читатель брошен в новый для него материал и испытывает мучения, не зная более широкого контекста. Как же создать контекст? Возможно так: «В декабре 1941-го, молодого многообещающего моравского пианиста и композитора Гидеона Кляйна перевели в гарнизонный город Терезин (Терезинштадт), который нацисты перенесли в концентрационный лагерь. Если в начальной фазе строительства лагеря все было направлено на создание инфраструктуры и условия пребывания были нечеловеческими, то к 1943-му году Терезин решили использовать в пропагандистских целях. Артистам разрешили творить; театр, музыка и изобразительные искусства процветали как ни в каком другом концентрационном лагере нацистов. Однако по окончании визита Красного Креста весной 1944-го и по завершению съемки позорного пропагандистского фильма летом того же года стало понятно, что осенью лагерь катастрофически

* Перевод д-ра Ильдара Ханнанова.

опустеет, большинство его узников отправят в Освенцим».

Нет ничего особенно неправильного в моем небольшом добавлении контекста, ничего, что могло бы специально ввести в заблуждение читателя. Однако, как и все умозаключения, оно содержит неправду. Используемые высказывания типа — «артистам разрешили» или «стало понятно, что...» перемешаны с реальными фактами о том, что «Кляйн был переведен», — все это необходимо для того, чтобы создать картину точности и авторитетности, а также легкости повествования. Излагая факты, которые мы подразумеваем, мы получаем их в большем количестве, чем те, которыми располагаем.

КОЕ-ЧТО О НАРУШЕННОМ ДОГОВОРЕ

Существует некий негласный договор в историческом описании. Автор пишет — читатель читает. Автор делает все, что может, преодолевая безусловные сложности росчерком пера. Читатель воспринимает это с благодарностью, но и с подозрением, стараясь помнить о том, что все, что он получает, есть лишь некая схема, мозаика с большим количеством отсутствующих элементов. Автор должен писать так, чтобы читатель мог всегда помнить об этом, а читатель должен читать так, чтобы всегда возникало много вопросов. Мы — хрупкие сосуды — всегда нарушаем наши соглашения. Мы, «ученые», всегда пишем убежденно, даже тогда, когда мы не до конца в чем-то уверены. Даже когда мы не знаем ничего, мы действуем так, как если бы знали все. Вы, читатели, поддаетесь соблазну через наш лексикон, наши истории и нашу композицию, особенно тогда, когда мы находимся в состоянии вдохновения.

ВОЗВРАЩАЯСЬ К КОНТЕКСТУ

Жан Амери, бывший узник Освенцима, ставший впоследствии писателем, однажды заметил: «Человек может посвятить всю жизнь сравнению воображаемого с реальным, и тем не менее ни к чему не прийти»². Поэтому контекст, который я пытаюсь ввести для того, чтобы исправить мою изначальную узость описания, не достаточен. Именно потому, что это — контекст, он по определению абстрактен, обобщен и уводит от того, что Амери называет «реальным». (И тогда можно подумать, что описания того, как Амери пытались в Гестапо, ничего не стоят). Более того, мои высказывания не стано-

вятся убедительнее, когда в них используются выражения типа «мы не уверены», «возможно», «возможно, что». Сам акт введения контекста с целью «помочь» читателю обычно представляет попытку создания мнимой уверенности перед слушателями, которые слишком доверяют говорящему.

Люди проживают жизнь изнутри, в реальном времени. Каждый прожитый момент поражает количеством воздействий. Мы чувствуем атмосферное давление и слышим фоновый шум. Мы обладаем кинестетическими ощущениями нахождения в пространстве. Мы видим бёлок на дереве и чувствуем легкие симптомы артрита в наших ногах. И вдобавок ко всему этому, мы обладаем так называемой «богатой умственной жизнью», которая, используя метафору Ричарда Доукинса из его книги «Развивая радугу», обладает ртутной подвижностью переливающейся кожи кальмара: «Волны цвета разбегаются по поверхности как облака в фильме с ускоренной съемкой; рябь и водовороты бегут по живому экрану»³. Непрактично и невозможно для человеческого мозга сохранять всю информацию нашего прожитого опыта. Поэтому наши воспоминания о пережитом мгновении могут быть совершенно отличными от него самого. Возможно поэтому мы и рассказываем истории. Не для того, чтобы обманывать, отвлекать внимание или искажать правду, но просто потому, что мы не можем вспомнить все, как оно случилось на самом деле. Мы придумываем, иначе не можем существовать.

Остается лишь догадываться, как исторические описания могли развиваться до современного состояния без учета подобных особенностей памяти. Наверное, можно использовать для их объяснения компьютерную метафору: наш винчестер настолько заполнен тем, что мы знаем, что на нем не осталось места для того, что мы не знаем.

МЕТЕОРОЛОГИ НЕ МОГУТ ПРЕДСКАЗАТЬ, НАМОЧИТ ЛИ ДОЖДЬ ИМЕННО ВАС

Историческая редукция во многом осуществляется так же, как функционирует метеорология. Когда-то, вероятно для того, чтобы избежать столкновений с разъяренными слушателями новостей, метеорологи научились представлять свои результаты в виде процентов вероятности. Чаще всего, вместо того, чтобы услышать, например, что «между 4 часами 10 минутами и 6 часами 12 минутами будут осадки в 1.3 дюй-

ма», мы узнаем из прогноза погоды, что «существует 60-процентная вероятность ливня», или «дождь ожидается по всему району, с сильными ливнями время от времени». Опять же, нет в этом никакой конкретной информации о том, попадете ли под дождь именно вы, или вымокнет ваш кузен.

ЧТО ЖЕ ЗНАЛ КЛЯЙН, И КОГДА ОН УЗНАЛ ОБ ЭТОМ?

Я, пожалуй, признаю, что вымокну я или нет, не имеет значения для истории нашей дисциплины. Но если я скажу, что «Трио Кляйна, написанное в самый страшный момент истории Терезина, безусловно, отражает то, что композитор хорошо знал о готовящемся переводе в Освенцим»? Каков смысл этого высказывания?

Может быть это утверждение веры: «Я, Майкл Бекерман, действительно *верю* в то, что Кляйн знал, что произойдет осенью 1944 года». Или же это представляется правдивым всем, кто находится со мной в одном климатическом поясе?

Конечно, когда он был посажен в поезд, идущий в Освенцим, он знал, что поезд идет в какое-то ужасное место. Но *что именно* он знал, *когда* он это узнал, и *как*, с какими мыслями он воспринял это? Любой аргумент, связывающий одно событие с другими, важен для прояснения этих вопросов. Может быть, к счастью, а может быть и нет, нам известны даты написания каждой части Трио. Первая часть датирована 5 сентября 1944 года, вторая — 21 сентября того же года, и последняя — 4 октября 1944. Существует множество свидетельств того, что о переводе в Освенцим сообщили в конце сентября. Что же знал об этом Кляйн, и когда он узнал это?

Задача не в том, чтобы что-то уточнить. Но тем не менее, что означает *знать что-либо*? Возьмем утверждение «Кляйн знал, что ожидало его в Освенциме». Это может означать, что Кляйн имел представление об этом ужасном месте, в котором погибло множество людей. Но означает ли это, что он думал, что сам умрет там? И вообще, что означает, в любой момент думать, что мы умрем? Финал Трио, в соответствии с датами, был написан после начала перевода узников, а его первая часть завершена за много недель до этого. Можно ли изобразить «график», отражающий связь между композицией и реальными событиями?

Предположим, что «72 процента тех, кто был в Терезине, знали о предстоящих переводах в Освенцим». Это все равно еще не говорит о том, *что* знал Кляйн, и тем более о том, какое воздействие эта новость оказала на него. И мы никогда не сможем добраться до того, что знал Кляйн. Если, конечно, музыка не подсказет нам этого.

МУЗЫКА — ИСТОРИЧЕСКОЕ СВИДЕТЕЛЬСТВО?

Каким видом исторического документа является партитура? Какой вид информации она несет? Ответы на эти вопросы разнятся: от «совсем никакой» — до «музыка сохраняет в закодированном виде сущность культуры». И то, и другое может быть правдой. Однако ясно, что ни то, ни другое не может быть доказано.

Представленное в узком смысле, Трио Кляйна сохранилось как реальный документ, который композитор оставил после своей смерти и который попал к его сестре после войны. У меня есть и бумажная, и виртуальная копии этого документа. Он написан твердой рукой, со сравнительно малым количеством помазок, если учесть обстоятельства его создания. Как уже упоминалось, каждая часть датирована, хотя в конце первой и второй частей есть стертые надписи. Композитор оставил множество обозначений разного типа, в частности, экспрессивные ремарки, наподобие «*con massimo espressione*».

ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ

Выразительность всегда считалась особым качеством музыки, хотя всегда неясно, что именно ею может быть выражено. Обычно это всегда что-то типа «эмоции», но если познакомиться поближе с такими областями науки, как аффективная неврология, можно обнаружить, что определение эмоций всегда кругообразно («эмоция есть аффект, который...»). Отделение эмоций от «интеллекций» также не вяжется с представлениями большинства людей о жизненном опыте. Тем не менее многие согласятся, что несмотря на трудности определения, Трио Кляйна обладает неким «экспрессивным потенциалом», который каким-то образом может передать то, *что композитор чувствовал* во время написания Трио. На самом деле единственный более-менее авторитетный комментарий Трио принадлежит сестре Кляйна Элишке, которая

также была узницей Терезина. Ее слова звучат так: «Это Трио представляет нашу жизнь в то время».

ТЕМА С ВАРИАЦИЯМИ

Во многом наши наблюдения зависят от того, насколько мы согласны принять категорию музыкального смысла и того, чем он порождается. Вторая часть Трио Кляйна представляет тему и вариации на песню «Кнездубская башня», или, как обычно говорят, вариации на моравскую тему (и Кляйн дает такое название). Но это приведет нас либо к проблеме обобщения (почему не чешская, или даже «европейская песня»), либо к проблеме детализации (скорее всего, лучше называть ее «восточно-моравской» или просто «кнездубской» песней).

Текст песни повествует о диком гусе (или гусях), пролетающем над Кнездубской башней. В большинстве версий молодой деревенский красавец, Яничек, убивает гуся, а вместе с ним свою возлюбленную, или даже саму свободу. Конечно, мы не настолько удачливы в наших исследованиях, чтобы знать точно, какой вариант песни был известен Кляйну и использовал ли он его мелодию...

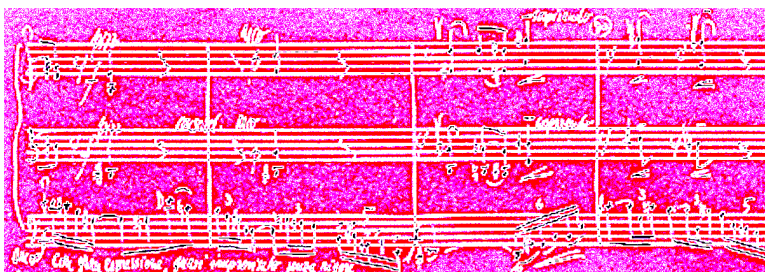
Свидетельствует ли эта часть Трио, как исторический документ, о жизненном опыте Кляйна, или о жизненном опыте других узников *Терезина*? Уместно привести данные о том, что в моравской поэзии и песнях дикий гусь символизирует свободу. Башня может символизировать репрессии, выстрел в гуся — убийства в башне. Учитывая то, что *Терезин* пропагандировался, многие артисты, его узники, надеялись это использовать, чтобы донести информацию о происходящем в его застенках. Может быть, Трио Кляйна — тайное послание тем, кто находился на свободе?

Давайте рассмотрим еще два момента. Первая вариация отходит от характера темы внезапно и превращается в трехголосный канон. В результате в конце вариации наблюдается восходящее движение, в противовес нисходящему движению в конце мелодии песни. Здесь возникает аллюзия на первую песню из цикла «Песни об умерших детях» Малера. Возможно, это даже прямое цитирование. Является ли такое цитирование эмоциональным порывом, или

же оно представляет попытку буквально послать «письмо в бутылке», говорящее о том, что «в этой потемкинской деревне есть умершие дети». Если это не так, то как же опасно и бессмысленно с нашей стороны предлагать подобную интерпретацию! А если это так, то как горько приходится сожалеть о том, что мы не можем это доказать!

Другой момент — внезапный перелом в партии виолончели в середине пятой вариации, обозначенный как «*con gran espressione, quasi improvisatio senza rigore*». Используя тот же прием, что и в своих мадригалах, Кляйн выделяет яркое соло, обозначенное «*forte*» и «*con sordino*», при помощи неожиданного хода вниз на две октавы с последующим скачком вверх и хроматическим завершением, почти блюзовым, с плавным нисходящим движением.

Г. Кляйн. Струнное трио. Рукопись. II ч.
Кнездубская башня. Пятая вариация



Является ли этот пассаж в партии виолончели «историческим документом», и если да, то каким?

Может ли быть, что это драматическое напряжение олицетворяет то, что сестра Кляйна назвала «нашей жизнью в то время»? Или же это крик души Кляйна? Или, может быть, это речевая мелодия Яначека, или мелодия из Реквиема Верди, исполнению которой Кляйн аккомпанировал в камере? А может быть Кляйн хотел имитировать жестокость обстоятельств через резкие линии виолончели?

У НАС НЕТ ОТВЕТОВ НИ НА ОДИН ИЗ ЭТИХ ВОПРОСОВ

Мы находимся, как всегда, между знанием и верой. Очень небольшое количество вещей доподлинно известно, поэтому почти всему можно верить. Мы верим в то, что был Кляйн, что он писал музыку. Мы можем ве-

рить также в то, что он использовал музыку для передачи специфической информации, касающейся обстоятельств его жизни, верить в то, на что музыка не должна быть способной. Мы также можем верить, что Кляйн начал писать свое Трио и только в процессе сочинения узнал о своей возможной судьбе, после чего он вернулся к началу и переписал ранее сочиненное. Мы можем верить, что это произведение было единственным средством передачи информации о реальных событиях его жизни, или же, напротив, что он пожелал следовать великой традиции сознательного отделения музыкального произведения от событий личной жизни.

Мы можем верить тому или этому, но для того чтобы *знать* то или другое, мы должны располагать значительно большим объемом информации о состоянии вещей, и нам понадобится бесконечно более яркое воображение. Но, вполне возможно, что даже и после этого мы будем теряться в догадках.

ДОСТОВЕРНОСТЬ И НАУЧНОСТЬ

В своей книге «Руины Освенцима» Джорджио Агамбен⁴ тратит максимум усилий на описание проблемы закона и морали, вещей, совершенно отличных друг от друга. Закон, рассуждает Агамбен, предназначен только для вынесения приговора, после чего процесс прекращается. Таким образом, законное, или судебное расследование нацелено на вынесение

вердикта и сбор достаточной информации для обоснования приговора. И хотя и адвокаты, и историки исследуют прошлое, а историки используют информацию для доказательства своих выводов, наша работа не ведет к судебному разбирательству, нас не торопят жесткие сроки. Нас не ждут в камерах заключенные и наша информация не нужна судьям с присяжными заседателями для решения судеб заключенных. Нам можно не торопиться. У нас другие заботы, а посему, и другими должны быть наши методы. Двойственность области наших исследований — музыка и история — похожа на бесконечные приключенческие видео-игры. Как только, казалось бы, мы освоили один уровень игры, нас забрасывают в странный, незнакомый ландшафт, в котором окружение, на которое мы надеялись на предыдущем этапе, оказывается совсем другим и не предназначенным для передвижения. И чем лучше мы начинаем играть, тем труднее становится игра, вплоть до того момента, когда оказывается, что играть более невозможно.

А поскольку мы передаем наши открытия посредством письма, то только при помощи изучения «погоды и недовольных ею»⁵, путем избрания способов письма, соответствующих тому, *как* и *что* мы знаем о музыке и о прошлом, мы можем внести нечто ценное и долговечное в исторические исследования.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Фонд композитора Гидеона Кляйна [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://gideonklein.cz/ukuvod.htm>. — Прим. пер.

² Amery Jean. *At the Mind's Limits: Contemplations by a Survivor of Auschwitz and Its Realities* [Амери Ж. У пределов разума. Размышления уцелевшего из Освенцима и его обстоятельства]. — Trans. Sidney and Stella P. Rosenfeld. Bloomington: Indiana University Press, 1980. — P. 25.

³ Dawkins Richard. *Unweaving the Rainbow* [Доукинс Р. Развивая радугу]. — New York: Houghton Mifflin, 1998. — P. 8.

⁴ Agamben Giorgio. *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive* [Агамбен Дж. Что остается после Освенцима. Очевидец и архив]. — New York: Zone Books, 2005. — P. 18-21. — Прим. пер.

⁵ Аллюзия на книгу З. Фрейда «Цивилизация и недовольные ею». — Прим. пер.



MICHAEL BECKERMAN
New York University

UDC 78.036

TRUTH, LIES AND IGNORANCE
IN CONTEMPORARY MUSIC-HISTORICAL INVESTIGATION

On October 7th, 1944 Gideon Klein completed the final movement of his final work, a string trio in three movements. Nine days later, he was transported to Auschwitz along with fellow composers Pavel Haas, Viktor Ullmann and Hans Krasa. By the end of January, 1945 he was dead.

Is all this true? The answer is certainly «yes», if by true we mean, «non inconsistent with documentary evidence.» There is a notation on the score attesting to the completion date; careful records at the Auschwitz Archive provide information about the transports, and Klein's demise was noted by other prisoners.

LET'S TURN UP THE HEAT

Turning up the heat. That means, let's make our standards of knowledge a bit more rigorous and see what happens. Yes, Klein put a date at the end of his Trio, but what does it mean? It could indicate that Klein actually finished writing and conceiving the piece on that date. But there could be at least two other possibilities. Klein, like many other composers in Terezin, might have actually created the piece some time before-days, weeks, months-and the notation simply represents the point of writing it down. Or, in the treacherous, late summer atmosphere in 1944, Klein played with the dates to make it seem as if the piece was written later than it actually was.

Klein's transport to Auschwitz is documented clearly, and there is almost no likelihood that it did not happen on October 16th. However, here we have another kind of historical problem. Knowing that it happened and when it happened is no indication that we know what we are talking about. Could Klein's real-time experience of this transport be recaptured as surely as our authoritative speech about it suggests: from above: «he was transported to Auschwitz...» Including the names of other composer suggests that they were together, but we have no proof that this is so. Speaking about the end of Klein's life, while it is probably true that he was dead, we have no real idea of how he died; whether he was on a death march, died of hunger, or whether he was shot.

LET'S TURN UP THE HEAT

But of course, the way I began the paper was rather narrow. The reader is immediately thrown into a new subject, and a tortured one at that, without any broader context. So how should a context be set? Perhaps something like: «In December of 1941 the promising, young Moravian pianist/composer

Gideon Klein was transported to the garrison town of Terezin (Theresienstadt) which the Nazis were turning into a concentration camp. While the initial phases of the camp's incarnation were devoted to building an infrastructure, and conditions were brutal, by 1943 the decision had been made to use Terezin for propaganda purposes. Thus artists were encouraged to create, and theater, music and visual arts flourished in this camp as in no other under Nazi rule. However with the Red Cross visit complete by the Spring of 1944 and an infamous propaganda film wrapped up by the summer, it was clear that the Fall of the year would bring a catastrophic emptying of the camp's long-term inhabitants, almost all of whom were sent to Auschwitz.»

There's nothing particularly wrong with my little bit of context, and nothing purposely misleading. However, like all summaries it is mostly little lies. Frequently encountered statements such as «artists were encouraged» or «it was clear that» follow along with known factoids such as «Gideon Klein was transported» to create the image of accuracy and authority, of easy storytelling. By reciting facts we imply we have more facts than we have marshaled.

SOMETHING ABOUT OUR BROKEN
CONTRACT

You see, there is something like a contract in historical writing. I write, you read. I do the best I can, «brutally» compressing undeniable complexities with the whiff of a paragraph. You receive this gratefully, but skeptically, and try as hard as possible to remember that you are being supplied with a mere skeleton, a mosaic with almost all the pieces missing. I should write in a way that allows you to remember this, and you should read in a way that raises more questions. Weak vessels that we are, we always break our contracts. We «scientists» write with authority, even when we are questioning our authority, even when we are saying we know nothing, we act as if we know everything. You readers cannot help being seduced by our vocabularies, our stories and our structures when we are at our best.

BACK TO CONTEXT

Jean Amery, a former prisoner at Auschwitz turned writer once said «one can devote an entire life to comparing the imagined and the real and still never accomplish anything by it». (*At the Mind's Limits*, p.25). Thus even the context I try to set to rectify my original narrowness, can never suffice. Because it is context it is necessarily abstract, generalizing, moving even

further from what Amery refers to as «the real.» (And it perhaps worth noting that Amery was writing about his experience of being tortured by the Gestapo.) Yet my language does not become more tentative, nor does it fill up with hedge words such as «we are not sure,» «possibly,» «it might be that.» The very act of providing context to «help» the reader is usually a matter of delivering a sermon of false certitude to an audience far too trusting.

Life is lived from the inside, in real time. Each lived moment has an astonishing number of stimuli. We feel air pressure and hear background noise. We have the kinesthetic sense of our body in space. We see a squirrel in a tree, are aware of some mild arthritis in our heels. And then we have our rich so-called «mental life» which, to use the metaphor of Richard Dawkins in *Unweaving the Rainbow* has the quicksilver vitality of the shimmering skin of a squid: «Waves of colour chase across the surface like clouds in a speeded-up film; ripples and eddies race over the living screen.»

It is neither practical nor possible for the brain to store all the information of our lived existence, so our memory of a moment may not have much to do with the moment as actually experienced. Perhaps this is why we tell stories. Not to lie, or dissemble, or distort, but because we simply cannot remember. We must make things up because otherwise there is nothing there.

One wonders how historical writing managed to evolve without acknowledging this. Perhaps to use a computer metaphor, our floppy discs are so filled with what we do know there is scant room for what we do not know.

METEOROLOGY CAN'T TELL YOU IF IT'S RAINING ON YOU

Much historical deduction is done through something akin to meteorology. At some point, perhaps to save their skins from attacks by irate consumers, Meteorologists learned to present their results in the form of percentages. For the most part one does not read: «It will rain 1.3 inches this afternoon between 4:10 and 6:12 PM,» but rather, «there is a 60% chance of showers,» or «rain is expected across the region, some showers may be heavy at times.» Again, no specific information on whether you or your cousin will actually get wet.

WHAT DID KLEIN KNOW AND WHEN DID HE KNOW IT?

We may agree that whether I actually get wet is of scant value to the history of our discipline, but what if I were to say something like, «Klein's Trio, written at a fraught moment in the history of Terezin, undoubtedly reflects the composer's knowledge of impending transports.»? What is the nature of this utterance? Is it a statement of belief: «I, Mike Beckerman actually *believe* that Klein knew what was going on in the Fall of 1944.» Or is it something that holds for the rest of the folks under my weather pattern. Certainly, when he was put on

the train to Auschwitz he knew he was on a train to someplace very bad. But what did he know and when did he know it and how and in what mental mode, did he know it? Surely any argument linking events in the piece with other events needs to clarify this issue.

Fortunately, or not, we have dates for each of the movements of the Trio. The first is dated September 5, 1944, the second on the 21st of the same month, and the last, October 4, 1944. Most evidence suggests that the transports were not announced until the end of September. What did Klein know and when did he know it?

Not to put a fine point on it, but what does it mean to know something? Let's take the sentence «Klein knew what was waiting for him in Auschwitz.» Now that could mean, that Klein had some idea that it was a horrible place where lots of people had died. But does that mean that he thought he would die there? To go further, what does it mean at any point to think we will die? While the last movement of the Trio--by the dates--was written after the transports had started, the first was completed weeks before they began. Is there any graph on which we can plot the relationship of composition and events?

Let's imagine we can say, «72% of those in Terezin knew the transports were coming.» That still doesn't tell us what Klein knew, still less, the impact it had on him. And we can never know what Klein knew. Unless of course, the music tells us.

MUSIC AS EVIDENCE?

What kind of historical document is a score? What kind of information does it offer? Here answers have been as varied as «none at all» to «music encodes the essentials of a culture.» Both may be true, or not, but one thing is certain, neither is provable in any way.

Narrowly construed, the Klein Trio survives as an actual document that was left behind by the composer and delivered to his sister after the war. I have both paper and virtual copies of this document. The document is written in a clear hand, with few mistakes considering the circumstances. As mentioned, each movement is dated, although there are erasures at the conclusion of the first and second movements. The composer has written in many indications of various sorts, particularly expression markings such as «con massimo espressione.»

EXPRESSION

Expression is always considered a special power of music, though it is never clear what might be expressed. Usually it is something like an «emotion,» but if you look carefully at fields like Affective Neurology, you will note that their definitions of emotion are mostly circular (an emotion is an affect which...). Separating emotions from «intellections» is not really consistent with the way most of us view experience.

However, most would agree, whether it could be defined or not, that Klein's Trio had something like «expressive potential,» that it could somehow convey something of *what he felt* at the time. In fact, the only semi-authoritative comment on the Trio comes from Klein's sister, Eliska, also a prisoner in Terezin, who echoes this idea by saying, «The Trio represents our life at that time.»

THEME AND VARIATIONS

To some extent all our speculations depend on whether we can agree at all about musical meaning, and how it comes about. The second movement of Klein's Trio is a theme and variations on a song called «Ta knezdubská vez.» (The Knezdub Tower) Normally one would say «variations on a *Moravian* song,» for that is what Klein calls it. But that would get us into a question of lumping (could we also call it a «Czech» or «European» song) or splitting (perhaps it is better described as a song from Eastern Moravia, or simply a song from Knezdub).

The text of the song deals with a wild goose (or geese) flying by the Knezdub tower. In most versions a young village swain, Janicek, shoots the goose, and so destroys his beloved, or destroys freedom itself. Of course we are not lucky enough to know which version of the song Klein knew and whether he was referring to it by using this tune...

Does this movement «speak» as a historical document about Klein's experience, or the experience of other prisoners in Terezin? One could assemble evidence that in Moravian poetry and song the wild goose is a symbol of freedom. The tower might be oppression, the shooting the murders taking place within. Considering the fact that Terezin was being used for propaganda purposes, many artists had a stake, and a high one, in getting out information about the reality of the place. Is Klein's Trio like a secret letter to those of us on the outside?

Let's go further and look at two additional moments in Klein's composition. The first variation departs rather suddenly from the theme and becomes a three-part canon, and the end of the variation moves upward instead of downward like the template melody. This appears to be a reference to the first song of Mahler's *Kindertotenlieder*, perhaps even something like a quote. Is such a reference an affective one, or an attempt to send a kind of literal «message in a bottle,» saying: there are dead children in this Potemkin Village? If not, how dangerous and pointless of us to suggest it. If so, how bitterly sad that we cannot prove it!

The second passage to consider is a cello interruption in the middle of the fifth variation marked «*Con gran espressione, quasi improvisato senza rigore.*» Using the same technique as Klein uses in his contemporary madrigals to set off an intense solo utterance, the cello line, marked *f* and *con sordino*, plunges downward for two octaves before leaping upwards to a chromatic, somewhat «bluesy» descent. Is this passage a historical document, and if so what kind?

Could the dramatic tension embody what Klein's sister suggested as «our life at that time.»? Or could it be Klein's own personal scream? Might it be a Janackian speech melody, a line from the Verdi *Requiem* that Klein had accompanied during his incarceration? Or could it be simply that Klein wanted the jerky physical gyrations of the cellist to mimic the violence of his circumstances?

WE KNOW THE ANSWERS TO NONE OF THESE QUESTIONS

We are poised as always between knowledge and belief. Few things can be known, therefore almost anything can be believed. We believe there was a Klein, and that he wrote music. We may believe that he was using music to communicate something specific about his circumstances, something music is not supposed to be able to do. We may believe that Klein began his Trio and only during its composition learned of his eventual fate, and came back and rewrote earlier passages. We may believe the piece was his only way to communicate his reality, or that he wanted to keep the great tradition going by explicitly *not* linking the piece to his personal situation.

We may believe this or that, but to *know* these things we would require endlessly more information about the situation than we now possess, and endlessly greater imaginations, and even then it would be guesses in the end.

JUSTICE AND SCHOLARSHIP

In his *Remnants of Auschwitz* Giorgio Agamben takes great pains to speak about the issue of law and morality, things that are quite distinct. Law, he argues, is simply devoted to reaching a judgment, after which time, the process is concluded. Thus legal or forensic investigation is about coming to a verdict, and assembling sufficient information to argue for a given judgment. While both lawyers and historians investigate the past, and historical scholarship also uses information to argue for conclusions, our work does not lead to a court case, there is no timetable, no prisoner waiting in a cell for the judge and jury to decide their fate. There is no rush.

Our pressures are different and so must be our methods. Our twin areas of study, music and the past, are like some endlessly fractal video adventure game. No sooner have we supposedly mastered a level, we immediately are shot forth into strange and unrecognizable landscapes, where the terrain we counted on in the earlier level is no longer navigable. The better we get, the harder it is, until at the end our task is routinely almost impossible.

In the end, we must keep our eyes on the weather and its discontents. And since we communicate our results by writing, it is only by seeking to invent modes of writing that are true to what we know about the past and music, and how we come to know it, that we can contribute something of lasting value to the process.



И. Д. ХАННАНОВ

Консерватория Пиади

Университет Джона Хопкинса, Балтимор

УДК 78.072.2

МУЗЫКАЛЬНО-СМЫСЛОВЫЕ АСПЕКТЫ
В ТРУДАХ АМЕРИКАНСКИХ И ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИХ
МУЗЫКОВЕДОВ 1990-х — 2000-х ГОДОВ

Содержательные аспекты музыки всегда были актуальны на Западе, их исследованиям уделялось большое внимание. Собственно одностороннее увлечение формально-техническими подходами занимало короткие эпизоды в истории западной теории музыки, и они всегда были связаны с кризисами музыкального мышления. Например, ответом на постулаты Ганслика явился метод анализа, предложенный Дональдом Тови. Реакцией на увлечение сериальной композицией в 1950-е годы стал всплеск неоромантических представлений. Что касается истории теории в Германии, то по результатам новейших исследований Людвиг Хольтмайера¹ [1; 2], Михаеля Польша [3], Стефана Рорингера [4] и Оливера Шваб-Фелиша [5] в теоретической традиции в годы фашизма происходили изменения в чем-то схожие с теми, что имели место в СССР. Так же, как и в России, в 1920-е немецкая теория процветала в широком спектре направлений. Так же, как и в СССР, в 1930-е ее сократили, сжали до технико-композиционной роли (Musiktheorie сменили на Tonsatz). В 60-х произошла реакция на эту эрзацкультуру в виде проекта Дальхауза, в результате чего однако были растеряны профессиональные навыки музыкантов². И так же, как и сейчас в России, в Германии идет поиск компромисса между композиционной и содержательной составляющими.

В настоящее время в США, Канаде, Германии, Англии, Нидерландах, Финляндии, во Франции и Италии происходят интереснейшие

события в области смыслового анализа. Их можно распределить по нескольким главным рубрикам, включающим формулировки концепций, имена авторов и названия научных центров, в которых проводятся исследования и присуждаются научные степени:

1. Европейская семиотическая традиция: Ээро Тараста, Альгирдас Греймас, Умберто Эко, Владимир Карбузицкий (University of Helsinki, International Congress in Musical Signification). Итальянская концепция музыки как части глобальной знаковой системы: Лука Маркони, Джино Стефани, Стефания Гверра Лиси (Università di Roma, Tor Vergata).
2. Немецкая концепция смысла и содержания музыки: Карл Дальхауз, Ханц-Хайнрих Эггебрехт, Вольфганг Рим (Heidelberg, Freiburg).
3. Американская теория топиков: Леонард Ратнер, Кофи Агаву, Николас Кук (University of Chicago, Princeton University).
4. Англо-американская теория музыкальной метафоры: Рэймонд Монел, Майкл Спицер, Джордж Лакоф (University of London Royal Holloway, University of Edinburgh, European Society for Music Analysis).
5. Голландская концепция синтеза интерпретации и исполнительства как компонентов музыкального анализа³: Михель Шийер, Клеменс Кемме, Роберт Муиман (Conser-

- vatorium van Amsterdam, Vereniging voor Musiektheorie).
6. Концепция музыкальных эмоций: Питер Киви, Патрик Джаслин, Джон Слобода, Леонард Майер, Мишель Эмберти (Université de Paris 4). А также когнитивное музыковедение и теория музыкального мышления: Дэвид Хюрон, Джордж Лакофф, Марк Джонсон, Дэвид Лидов, Кароль Крумхансль, Фред Лердал, Рэй Джакендоф (Northwestern University, Ohio University, Princeton University, Columbia University).
 7. Американская концепция «Нового музыковедения»: Роуз Субботник, Сюзанн МакКлари, Лоуренс Крэмер, Роберт Финк, Гарри Томлисон, Лидия Гер, Славой Жижек, Ричард Тарускин, Филипп Лаку-Лабарт (UCLA, UC Berkley, Brown University, Duke University, Université de Strassbourg, Maison de la Sciences des Homme).
 8. Исследования взаимоотношений слова и музыки: международное общество «Лирика», концепция экфрасиса Зиглинды Брюм, исследования Джанет Шмалфельд.

ЕВРОПЕЙСКАЯ СЕМИОТИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ

Европейская семиотическая традиция является одной из самых фундаментальных в гуманитарных науках. Ее солидный возраст (началом семиотики принято считать учение древнегреческих стоиков) и широкая область применений (везде, где есть прецедент языка или знаковой системы) позволяют семиотике входить в качестве основного компонента во многие дисциплины, в том числе, в теорию музыки. Собственно музыкальная семиотика относительно молода. В 1920-е годы в музыковедческих трудах появились упоминания о «семантике». В СССР увлечение семантикой можно найти у Б.В. Асафьева и, вслед за ним, многих других. Несмотря на репрессию⁴, в СССР традиция семантики сохранилась и вылилась в значительные достижения М.Г. Арановского, В.В. Медушевского, В.Н. Холоповой, М.Ш. Бонфельда, Л.Н. Шаймухаметовой и др. В 1960-х на Западе появилась собственно музыкальная семиотика как наука, основанная на концепциях Ч. Пирса, Ф. де Соссюра, У. Эко, Ю. Лотмана и А. Греймаса. В США и Канаде Жан-Жак Наттье [8], Кофи Агаву [27] и Селестэн Дельеж значительно расширили применение категорий семиотики в музыке. Однако под воздействием «Нового музы-

коведения» (см. ниже, раздел 7) и в результате расширения влияния теории Шенкера интерес к семиотике на Североамериканском континенте угас. В то же время в Европе группа музыковедов под руководством ученика Греймаса, профессора Хельсинкского университета Ээро Тараста [9–14] предприняла попытку возродить на новом уровне семиотический анализ музыки. В 1985-м году был организован международный Конгресс по музыкальному значению (ICMS)⁵. Бросается в глаза отсутствие слова «семиотика» в названии конгресса. По словам Тараста, оно было заменено «значением» с целью расширить традиционные рамки семиотики и открыть доступ к ней специалистам из смежных областей. Результат не заставил себя ждать: на сегодня проведены девять конгрессов в крупнейших культурных центрах Европы, включая Сорбонну и Римский университет. Под эгидой Конгресса развиваются очень разные концепции, к примеру, концепция экзистенциальной семиотики Тараста [13].

Уже в теории Греймаса отмечается особый интерес к человеческому измерению (human dimension) семиотической структуры. По существу семиотический квадрат Греймаса, при всей его жесткой логизированности, это новый этап самой абстрактной логики как попытки включить субъективное начало в структуру повествования. Так же выяснилось, что если учитывать многообразие модальностей, то есть субъективных интерпретаций, выраженных в структуре высказывания, то пересмотру подвергается сама возможность существования «истинного» высказывания. Как писал Умберто Эко, «все высказывания по определению ложны». Все это подтолкнуло Тараста на развитие семиотики в направлении описания ее экзистенциальных основ, или, другими словами, философских и психологических условий существования знаков. Тараста, к примеру, подвергает анализу временной компонент знака. В результате упрощения до сих пор было принято считать знак неким нерушимым, постоянно существующим реально элементом структуры. Тараста вводит категории «пре-знака» и «пост-знака». Знаки существуют так же, как и живые организмы. Они зарождаются в виде туманных намеков, переживают свои *акмэ* (кульминации, высшие состояния) и отмирают, превращаясь из знаков действительности в знаки воспоминаний.

Интересным образом экзистенциальный, философско-психологический аспект знака интерпре-

тируется итальянскими музыковедами Джино Стефани и Стефанией Гверра Лиси. Пре-знак — это состояние знака в начальные моменты его зарождения. Гверра Лиси исследует музыкальные знаки именно на этой стадии. Однако она изучает не интуиции композитора, а пренатальные формы звуковой среды. С каждой стадией в пренатальном (внутриутробном) развитии человека она связывает стиль в музыке, опираясь на аксиому взаимосвязи пренатальных стадий и постнатальных этапов развития личности. Новейшая концепция музыки в глобальной системе языков человека строится именно на таком отношении к знаку и к языку. Стефани и Лиси издали несколько книг и «Словарь музыки в глобальной языковой системе» [21].

Итальянская традиция занимает особое место среди национальных традиций теории содержания. Если в российской теории содержания подвергается критике диспропорциональное использование композиционно-технических терминов и категорий, то это относится в первую очередь к немецкой, русской и англо-американской национальным школам. Представители североевропейских традиций и сегодня оценивают итальянскую музыкальную культуру как недостаточно теоретичную, признавая лидерство в этом плане за немецкой теорией. Однако несмотря на это многие термины классической теории музыки, — такие, как мелодия, мотив, гармония, аффект, форма, — пришли к нам именно из Италии и поэтому с итальянской теоретической традицией следует считаться. Обращает на себя внимание гуманитарный характер итальянского стиля в теории музыки, неразрывность терминов, описывающих формальные структуры, с содержательными аспектами музыки. Например, Жан-Жак Руссо в своем знаменитом Словаре Музыки (1761) ссылается на итальянский термин «мотиво» в своем описании термина «мотив». Трудно представить теорию музыки, как ее формально-композиционные, так и музыкально-смысловые аспекты, без такого фундаментального открытия, каким является описание итальянской категории мотива. Музыкально-смысловая традиция в итальянской теории музыки продолжается и в наше время. В своих публикациях, начиная с 1960-х, Джино Стефани, один из ведущих музыковедов Италии, музыкальный представитель Ватикана, пишет о музыкальных аффектах как необходимой части понятия о гармонии (*Etica musicale / Musica barocca*), или об аффектах в католической литургии (*L'espressione*

vocale et instrumentale nella liturgia) [17–20]. Интересной представляется, например, барочная интерпретация античного термина *musica humana* как проявления «фундаментальной гармонии между душой и телом, открывающей, в свою очередь, возможность согласия между различными способностями и темпераментами человека, с одной стороны, и благородным согласием добродетели, — с другой» [19, с. 189]. Отсюда Стефани выводит причину возникновения теории аффектов. Она вырастает из «напряжения, радикализирующего оппозиции между чувством и интеллектом, материей и духом, которые организуются вертикалью этики» [там же]. Такая интерпретация эмоционального начала как одного из важнейших в образовании барочного мышления в искусстве представляется весьма оригинальной.

НЕМЕЦКАЯ КОНЦЕПЦИЯ СМЫСЛА И СОДЕРЖАНИЯ МУЗЫКИ

Немецкая послевоенная традиция, в которой центральной фигурой является ученик Теодора Адорно Карл Дальхауз, занимает важнейшее место в западноевропейской музыкальной теории XX века. В литературе за ней закрепилось название «проект Дальхауза». В нем воплотились поиски путей расширения традиционной области музыковедения в нескольких направлениях. Дальхауз возобновил применение термина *die Musikwissenschaft*, употребление которого было прервано в период национал-социализма в Германии, подчеркивая тем самым новый статус музыкальных исследований, их терминологическую и категориальную совместимость с исторически устоявшимися университетскими дисциплинами, в первую очередь философией, психологией и социологией. Таким образом, музыка в проекте Дальхауза рассматривается не в своей отдельной сфере, а в тесной связи с гуманитарными науками. Даже инструментальная музыка XIX века, которую Дальхауз называет «абсолютной», получает интерпретацию в системе терминов социологии, психологии и философии. Особый интерес представляет книга Дальхауза «Анализ и ценностное суждение» [22]. В ней рассматриваются те аспекты анализа, которые не вошли в традиционное учение о музыкальной форме. Ее постулаты во многом совпадают с категориями целостного анализа, введенными В. А. Цуккерманом. Дальхауз оставил множество учеников и последователей, таких как Вольфганг Рим в Германии, Лидия Гер и Тамара Левиц в

США. Труды Лидии Гер [24-26] широко обсуждаются на обоих континентах. Гер поднимает сложнейшие философские вопросы: проблема субъекта музыкальной выразительности, проблема личности композитора, проблема истории музыки как науки. А книга Х.-Х. Эггебрехта так и называется: «Смысл и содержание. Эссе по музыкальному анализу». В ней подчеркивается необходимость исторического подхода к музыкально-теоретическим концепциям, подтверждается наследственная связь современной европейской традиции музыковедения с древнегреческими философией и теорией музыки [23]. Впрочем, в новейших исследованиях немецких теоретиков, приведенных выше, в предисловии высказываются критические замечания по поводу проекта Дальхауза именно потому, что он усугубил разделение между историческим систематическим музыковедением и консерваторской традицией преподавания теории.

АМЕРИКАНСКАЯ ТЕОРИЯ ТОПИКОВ

Большой интерес представляет Американская теория топиков, созданная Леонардом Ратнером в начале 1970-х и продолженная в трудах Николаса Кука и Кофи Агаву⁶. В книге «Классическая музыка. Выразительность, форма и стиль» [29] во вводной главе Ратнер определяет понятие топика и его приложение к классическому стилю. Конечно, топики широко использовались в музыкально-теоретической литературе XVIII-го века⁷, но, как пишет ученик Ратнера Кофи Агаву, «первое современное использование топиков⁸ как независимой категории, а не как прикладной к структурному анализу, обнаруживается в трудах Леонарда Ратнера <...> Он опирается на предположение о том, что музыка восемнадцатого века по определению референциальна [построена на референции, на ссылках к области означаемого. — *И. Х.*]. Топики — это формы ассоциативного означения, которые можно разделить на две категории. Одна — категория «типов» [в данном случае, жанровых типов. — *И. Х.*], таких, как различные танцы — менуэт (сам по себе представленный в различных экспрессивных формах), паспье, сарабанда, полонез, бурре, контрданс, гавот, жига, сицилиана и марш. Классическая музыка унаследовала эти жанры из музыки раннего восемнадцатого века и не только использовала их как отдельные музыкальные жанры, но и как часть других жанров. Вторая категория — это различные стили, под которыми Ратнер понимал раз-

нородную коллекцию ссылок на военную и охотничью музыку, фанфары, сигналы рожка, «певучий стиль», «блестящий стиль», стиль французской увертюры, мюзет (пастораль), турецкий марш, Буря и Натиск (*Sturm und Drang*), «чувствительность» или *Empfindsamkeit*, строгий (ученый) стиль и фантазия <...> Ратнер настаивал на том, что топики инкорпорированы в музыку, но они не основывают ее структуры» [27, с. 32]. Как свидетельствует Агаву, Ратнер основал систему анализа топического дискурса и использовал ее в своих курсах анализа музыки в университете Чикаго на протяжении десятилетий.

Произведения классической эпохи представляют богатый материал для топического анализа. Вай Джеймисон Алланбрук связывает это с опорой классической музыки на *вернакулярные*, то есть, простонародные жанры, в которых топики постоянно создавались и популяризировались [28, с. 2–3]. Наиболее показательный, на наш взгляд, пример — первая часть фортепианной сонаты Моцарта *F dur* К. 332. Она построена как ряд сегментов, топическое определение которых («певучий стиль», охота, *Sturm und Drang*) очевидно. Однако Ратнер и его ученики воздерживаются от само собой напрашивающегося следующего шага, а именно, объединения топических определений в линию, образующую содержание произведения. «В некоторых случаях комбинация топических секвенций позволяет аналитику сконструировать содержание [plot] произведения. Под содержанием я понимаю целостное вербальное повествование [narrative], которое представлено как аналогия или метафора всего произведения. Оно может быть основано на исторических фактах, выражать ассоциации с социальными ситуациями, или предлагать более обобщенные трактовки. Такое содержание отлично от программы «Фантастической симфонии» Берлиоза, не является оно и буквальной репрезентацией экстрамузыкальных событий. Содержание возникает как чистое волеизъявление. Оно — продукт увлечения исторически настроенного аналитика раскрытием одного из возможных аспектов музыкального смысла произведения. Конструирование содержания остается возможным, но не обязательным аспектом анализа, так как оно зависит от эрудиции аналитика. Для более *позитивистски настроенного аналитика* [курсив мой. — *И. Х.*] возможно ограничиться морфологией отдельных топиков и структурного ритма произведения, без редукции его к одному изме-

рению. Определение топиков также позволяет сравнивать содержания [content] различных произведений и находить различные произведения, которые построены на сходных дискурсивных элементах» [27, с. 34]. Впрочем, такая сдержанность в трактовке содержания целого продиктована спецификой американской музыкальной науки, ее зависимости от позитивизма⁹.

АНГЛО-АМЕРИКАНСКАЯ ТЕОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ МЕТАФОРЫ

Еще одна ниша в западноевропейской теории музыки содержит исследования метафоры и метафорического языка. Она тесно связана с американской теорией топиков и наследует немецкую барочную теорию аффектов и учение о музыкальной риторике. Рэймонд Монел, профессор Эдинбургского университета, долгое время бывший редактором журнала «Musical Quarterly», разрабатывает музыкально-метафорический язык описания. В его книге «Лингвистика и семиотика в музыке», опубликованной в 1992-м году, вводится сравнение его метода с американской теорией топиков. Понятие музыкальной метафоры также освещено в недавно опубликованной книге профессора Королевского Университета Холлоуэй, президента Британского общества музыкального анализа Майкла Спицера «Метафора и музыкальное мышление». Спицер задумывается над ролью метафоры в восприятии музыки: «Она «трогает», «говорит», «рисует картины». Она может иметь «начало, середину и конец», совсем как словесное повествование, или содержать «линии» и «краски», как живописные произведения. Музыка даже может быть «языком», со своим лексиконом и синтаксисом. Являются ли эти метафоры фрагментами нашего воображения или они приближают нас к сущности музыки?» [35, с. 3]. К двум существующим типам теории, дескриптивному (описывающему) и прескриптивному (предписывающему), Спицер добавляет имажинативный (образный, метафорический). Впрочем, понятие метафоры у Спицера опирается не только на философско-литературные источники (И. Кант, П. Рикер), но и на когнитивные модели, одну из которых создали Джордж Лакоф и Марк Джонсон. Эта модель «метафорического отображения» (metaphorical mapping) построена на категориях точных наук. Спицер предлагает три уровня метафорического отображения: между музыкой, как мы слышим ее, и аналитической моделью, между структурными уровнями внутри самой аналитической мо-

дели (например, в анализе по методу Шенкера) и между внутримызыкальным и кроссдоменным (межобластным) уровнями музыкального содержания.

ГОЛЛАНДСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ СИНТЕЗА ИНТЕРПРЕТАЦИИ И ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Молодое голландско-бельгийское Общество теории музыки активно занимается исследованиями и публикует свой научный журнал «Tijdschrift voor Musiektheorie». Особенность этого Общества заключается в том, что оно не является частью ни американской, ни немецкой традиции и в этом, на наш взгляд, заключается его большой потенциал. В работах Клеменса Кемме [37], Михеля Шийера, Питера Берге и Берта Муимана [38] делается упор на исполнительскую интерпретацию. Если в России для разработки теории и истории исполнительства существуют отдельные кафедры в консерватории, то в голландско-бельгийском Обществе теории музыки была сделана попытка более глубоко интегрировать исполнительскую интерпретацию в процесс всеобщего анализа музыки. То есть, эта тенденция прямо противоположна нынешней российской, разделяющей исполнительский анализ и учение о музыкальной композиции. С большим энтузиазмом был воспринят мой доклад об исполнительской интерпретации как неотъемлемой части анализа в трудах В.А. Цуккермана, прочитанный на одной из конференций общества [6].

КОНЦЕПЦИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ЭМОЦИЙ И КОГНИТИВНОЕ МУЗЫКОВЕДЕНИЕ

Краеугольным камнем всех теорий, имеющих дело с музыкальным содержанием, является эмоциональная сторона музыкального мышления. Без этого опосредующего звена невозможна связь между композиционными структурами и музыкальным содержанием. Музыкальными эмоциями занимаются как философы, эстетики, представители критической теории, так семиотики и когнитивисты¹⁰. Другими словами, на Западе, как и в России, распространены как гуманитарные, так и естественнонаучные подходы к эмоциям. К естественнонаучным можно отнести почти все американские концепции эмоций, так как примат позитивизма в США никем не оспаривается. Леонард Б. Майер опубликовал книгу «Эмоции и музыкальный смысл», которая стала настольной в американских университетах. В ней автор различает субъективный и объек-

тивные факторы в описании эмоций. Последний можно изучать подобно физическим механизмам: «Так же, как физики научились исследовать магнетизм по его действию и без полного понимания его сущности, психологи могут исследовать эмоции по тому, как они действуют [laws of operation] без того, чтобы понимать — что составляет сущность чувства и что дает почувствовать аффект» [47, с. 16]. Майер сводит все многообразие музыкальных эмоций к «поведению» (behavior) и к реакциям (physiological reactions): «Любое обсуждение эмоциональной реакции на музыку сталкивается с тем, что очень мало известно как о такой реакции, так и о ее отношении к стимулу. Существующие свидетельства основаны на интроспективных отзывах слушателей и свидетельствах композиторов, исполнителей и критиков. По другой информации, эмоциональные реакции на музыку изучаются на основе поведения [behavior] исполнителей и слушателей, а также физиологических изменений, сопутствующих музыкальному восприятию» [47, с. 6]. Использование терминов «стимул» и «реакция» выдает приверженность Майера к главному направлению в психологии 1950-х — так называемому бихевиоризму. В музыке, по представлению Майера, аффекты функционируют как создание напряжения и его разрешение. Все это вписывается в общую концепцию музыки Майера, так называемую теорию «ожидания и осуществления» (expectation/realization theory), которую Майер представил в качестве главного аргумента против шенкеровского формализма в своей ранней книге «Объясняя музыку. Исследования и эссе» [48].

Более интересным, на наш взгляд, представляется подход к эмоциям и другим психологическим аспектам музыки очень известного в США музыковеда-когнитивиста Дэвида Хьюона. В книге «Сладкие предвкушения: психология музыкальных ожиданий» [40] Хьюон суммирует свой богатый опыт психологических экспериментов в области музыкальных эмоций. Он связывает эмоции с аспектами различных форм памяти и воображения. Особенно интересными представляются исследования слушательских реакций, в частности, смеха в концертном зале. Блистательные по форме, выступления Хьюона собирают большие аудитории на конференциях. Однако шуточный тон его докладов не отвлекает от главных идей, связанных с концепцией эволюционной психологии. Как и В.Н. Холопова, Хьюон настаивает на том, что музыкальные

эмоции по своей природе положительны. В 2001-м году вышел сборник статей под редакцией Патрика Джаслина и Джона Слободы «Музыка и эмоции. Теория и исследования» [41]. Кароль Крумхансль работает над изданием своей книги о музыкальных эмоциях, о чем было сообщено на конференции Американского музыковедческого общества осенью 2007 года. Эта книга обещает быть первым фундаментальным трудом по когнитивистике эмоций, основанным на двадцатилетнем экспериментальном материале. Лоурел Трэйнол изучает ранние этапы, на которых возникают музыкальные эмоции, на примере двигательных реакций детей грудного возраста [49]. Таким образом, когнитивное музыковедение — широко развитую область современной музыкальной науки — можно также причислить к категории теорий музыкального содержания.

К числу гуманитарных подходов к музыкальным эмоциям необходимо отнести труды американского философа Питера Киви¹¹, который опубликовал несколько книг по этой теме [42–44]. В основе его концепции лежит замкнутый механизм взаимодействия контура и конвенции [45]. *Конвенция* — это то, во что превращается со временем любая звуковая структура. Однако у музыки есть механизм противодействия такой тенденции — сила чистой выразительности. Ее Киви усматривает в *контуре* мелодии, в своеобразном мелодическом ускорении, траектории эмоциональности. Один из примеров, на которых Киви основывает свою теорию, — ария Орфея из «Орфея и Эвридики» Глюка. В ней траурное настроение выражено, в противовес традиции, в солнечном *C dur'e*. Однако, пишет Киви, мелодический контур характеризует траекторию эмоции трагической утраты. Другим важнейшим центром исследований музыкальных эмоций является Франция. Здесь об эмоциях пишут многие. Так, например, Мишель Эмберти выработал особый стиль, заимствующий терминологию психоанализа. В описании эмоций Эмберти часто обращается к категориям Эроса и Танатоса.

АМЕРИКАНСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ «НОВОГО МУЗЫКОВЕДЕНИЯ»

«Новое музыковедение», представленное известными именами Тарускина, Субботник, Мак-Кларри, Финка, Томлисона, Крэмера, опирается на концепции современной постмодернистской философии¹². В основе лежит отрицание теории музыки как науки, изучающей музыкальные объекты

— произведения, а изучает оно связи и взаимодействие произведения с внешними источниками, с такими же произведениями. Из этого логически следует, что обособленное, специальное содержание произведений как таковых тоже отрицается. И действительно, нередко можно прочесть в трудах постмодернистских музыковедов, что у музыки нет содержания. Может показаться, что они следуют заветам Ганслика и видят музыку как движение звуков. Ничто не может быть дальше от действительности, чем такой взгляд. На самом деле новые музыковеды помещают музыку в контекст культуры, вписывают ее в интертекстуальность. В результате их поисков область неспециального музыкального содержания (термин В. Холлоповой) расширяется и приобретает полноценный статус. Постмодернистский подход позволяет открыть границы музыки, отделяющие ее от литературы, смежных искусств, истории и политики. Одной из первых написанных в данной традиции книг была «Деконструирующие вариации. Музыка и рациональность в западном обществе» [60]. В ней Роуз Суботник применила метод деконструкции (введенный в философию Жаком Деррида) в анализе произведений Брамса. Лоуренс Крэмер опубликовал ряд статей и книг о музыкальном смысле¹³. Он был долгое время главным редактором одного из наиболее престижных научных изданий в США, журнала «Музыка девятнадцатого века». Сюзан Мак-Клари является известнейшей представительницей постмодернистского и феминистского движения в Американском музыковедении. Ее книга «Женские окончания: музыка, пол и сексуальность» [52] поднимает вопросы, ранее не обсуждавшиеся, но чрезвычайно важные. С совершенно новой стороны Мак-Клари рассматривает музыку Бетховена, она выступает с защитой симфоний Чайковского в полемике с Дальхаузом. Многие из ограничений, постулатов, а часто и просто табу, Мак-Клари находит неприемлемыми. После прочтения ее книги хочется пересмотреть общепринятые понятия о содержании музыки. В 2000-м году Мак-Клари опубликовала книгу «Конвенциональная мудрость: содержание музыкальной формы» [53]. В ней подвергаются критике концепции абсолютной музыки с позиции постмодернистской философии и рассматривается генеалогия формально-композиционного подхода. Очевидно, что содержание музыки является важнейшей категорией постмодернистского музыковедения.

Ричард Тарускин известен как лидер «Нового музыковедения». В своих ранних книгах,

таких, как «Текст и действие: статьи о музыкальном исполнительстве» [58] он разработал параметры нового музыковедческого стиля. В этом стиле написаны и книги о русской музыке. Теоретическое сообщество США неоднозначно отреагировало на книги Тарускина именно потому, что в них употреблен стиль критических исследований (*critical studies*)¹⁴. Этот факт указывает на трудности в продвижении теории содержания и ее новых языков описания как в США, так и в России. Тем не менее, стоит упомянуть, что основатель «Нового музыковедения» проходил стажировку в Московской консерватории, а в названии его главного труда «Музыка Стравинского и русские традиции» легко угадать ассонанс с названием «Камаринская Глинки и ее русские традиции». Метод В.А. Цуккермана, если бы он был широко известен на Западе, легко бы вошел в контекст «Нового музыковедения».

МУЗЫКА КАК ВИД ИСКУССТВА. СЛОВО И МУЗЫКА

Наряду с новейшими областями музыкальной науки, такими, как «Новое музыковедение» или теория музыкальной метафоры, на Западе продолжает развиваться более традиционная область исследований взаимодействия слова и музыки. Международное общество «Лирика» (*Lyrica society for word-music relations*)¹⁵ ставит перед собой именно эту задачу. Более современный подход к той же теме демонстрирует трактат Зиглинды Брюм «Музыкальный экфрасис: композиторская реакция на поэзию и живопись». Она рассматривает особенности представления произведения искусства. Например, «Ночной Га-спар» Равеля — это представление другого представления, трех стихотворений Алоиза Бертрана. Здесь речь идет не о программной музыке, а о «перенесении сообщения в его содержании и форме, образности и символике, из среды одного искусства в среду другого» [68, с. xx]. Такой переход Брюм называет *экфрасисом*, от древнегреческого термина, означающего в риторике литературное описание произведения живописи или архитектуры, или, буквально: делание чего-либо очевидным, осязаемым. Брюм предлагает применять этот термин и к музыкальным «описаниям» живописных и архитектурных образов, а также к музыкальным описаниям литературных описаний живописных произведений. Она ставит очень серьезную проблему многократного перенесения из одной среды в другую, или «трансмедиализации» [62, с.

54], которую в контексте данной статьи можно сформулировать как проблему переноса содержания из одной среды, например, из визуальной, в другую, например, в словесную и далее в музыкальную. Можно привести много других примеров и имен, работающих в этой сфере. Джанет Шмалфельд долгое время изучала смысловую роль внутренних частей сонатно-симфонического цикла [66] и связывала их с поэтическими образами внутреннего мира человека.

* * *

Приведенные выше концепции не могут и не должны вытеснить технико-композиционные. Теория академической музыки не может оставаться профессиональной без знаний о строе, ладовой структуре, тональной системе, гармонии и голосоведении, мотивно-тематической работе, функциях частей формы и системе типических форм. Однако если принять формально-композиционные методы за доминирующий компонент музыкального образования, то возникают, по крайней мере, три проблемы. Во-первых, обширная область музыкальных культур мира (в терминологии Дж.

Михайлова), или этномузыкологии, остается за пределами мыслительного поля. Эти очень важные и серьезные культуры не могут обсуждаться в едином контексте с европейской не потому, что они отрицают формально-композиционный аспект теории, а потому, что у каждой из них есть свои собственные постулаты теории композиции. Анализ музыкального содержания мог бы помочь установить общение с этими культурами. Во-вторых, западноевропейская теория музыки XVIII–XIX веков, оставаясь теорией нетленных шедевров, не может представлять техники композиции XX и XXI веков. Парадоксальная ситуация в современной музыкальной педагогике заключается в том, что теория композиции есть, а сама композиция ушла настолько далеко от «песенных форм», что и значение классической теории композиции становится проблематичным. И в третьих, музыка XVIII–XIX веков представляет общечеловеческие ценности именно в силу того, что ее художественно-смысловое богатство не исчерпывается одной лишь композиционно-формальной структурой.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Людвиг Хольтмайер в докладе «От теории музыки к Tonsatz: национал-социализм и немецкая теория музыки после 1945 года» пишет: «Национал-социалисты использовали педагогическую традицию практической теории музыки — так называемую Tonsatzlehre, на которую была наложена нацистская идеология народной музыки. В это время систематическое и спекулятивное теоретизирование, свойственное предшествующей эпохе, было вытеснено из употребления в виду открытого антиинтеллектуализма, проповедуемого национал-социализмом. Подвергались репрессиям и идеи теоретиков еврейского происхождения, в первую очередь, Курта и Шенкера. К тому же, нацистское юношеское движение (само происходившее из более ранней организации Wandervogel), через которое происходила культурная и политическая социализация многих теоретиков, включая Августа Хальма, сыграло важную роль в идеологии Третьего Рейха в области теории музыки, основанной на фольклоре и практической педагогике. Ведущими фигурами такой педагогики были Герман Грабнер, Вильгельм Малер и Поль Шенк. Они несут ответственность за упадок теории музыки в Третьем Рейхе, который до сих пор чувствуется в антитеоретической настроенности многих немецких учителей музыки сегодня» [1]. Здесь и далее — перевод автора статьи.

² Стефан Рорингер в докладе «Теория музыки и Musikwissenschaft: основы немецкого систематического музыковедения» отмечает: «Фундаментальной проблемой немецкого музыковедения в XIX веке было выяснение эпистемологического статуса теории музыки в отношении к историческому музыковедению, чье положение тоже находилось

под вопросом. Эти дебаты надо понимать в более широком плане как противостояние претензий естественных наук (Naturwissenschaft) и гуманитарных дисциплин (Geisteswissenschaft). К концу XIX века немецкие историки музыки смогли определить свое место, приведя свою терминологию в соответствие с философскими и историографическими традициями немецких университетов, оставляя статус теории музыки в проблематичном состоянии, сведенном в основном к практической педагогике — Tonsatzlehre, практикуемой исключительно в консерваториях» [4].

³ Для российского читателя такой синтез может показаться вполне традиционным, но для современной западной теории музыки, в которой тенденции позитивизма и формальные методы доминировали на протяжении нескольких десятилетий, возврат к синтезу анализа и исполнительской интерпретации в 1990-х был инновационным процессом. Характерно, что на включении интерпретации в анализ произведения были сконцентрированы силы не американских теоретиков, а молодого и сравнительно небольшого по составу участников, Голландского Общества теории музыки.

⁴ Из стенограмм дискуссий в архиве РГАЛИ видно, что «семантика» преследовалась так же яростно, как и «формализм».

⁵ Подробнее о Конгрессе см. в моей статье: Знаки и значения // Музыкальная академия. — 2007. — № 2. Среди других русскоязычных работ по семиотике см.: Ханнанов И. Д. Опыт семиотического анализа этюда-картины es moll Сергея Рахманинова // Ad musicum. К 75-летию со

дня рождения Юрия Николаевича Холопова: статьи и воспоминания / сост. В. Н. Холопова. — В печати; Он же. Парадигматический и синтагматический аспекты эмоциональной правды в Этюде-картине ми-бемоль минор Сергея Рахманинова // С. Рахманинов: на переломе столетий. — Харьков, 2007. — Вып. 4; Он же. Риторика в Барокко и в Романтизме: позиционирование субъекта [Электронный ресурс] // Философско-литературный журнал Логос. — Тарту, 2001. — Режим доступа: http://www.ruthenia.ru/logos/number/2001_3/12_3_2001.htm.

⁶ Ратнер является автором и других исследований [30; 31]. Особый интерес представляет его книга о романтической музыке, в которой он опирается на категорию фониической стороны звука и фактуры, чем сильно выделяется из широко распространенных в Америке позитивистских структурных методов.

⁷ Агаву приводит детальный обзор теоретической литературы XVIII века, посвященной проблеме топиков. Он цитирует труды Иоганна Маттезона, Иоганна Георга Зальцера, Даниэля Готтлоба Тюрка, Иоганна Иоахима Кванца, Георга Йозефа Фоглера, Франческо Галеацци, Хайнриха Кристофа Коха, и других. Судя по этому списку, американским теоретикам доступны большинство источников в этой области и американский метод анализа топиков опирается на солидную историческую традицию. Агаву также ссылаются на труды современных музыковедов-историков, таких, как Джеймс Алланбрук и Джорджио Пестелли.

⁸ Интересным представляется сравнение американской теории топиков с отечественной музыкально-семантической традицией, ведущей свое начало от трудов Асафьева и в данный момент представленной в полной мере трудами Л. Н. Шаймухаметовой и ее научной школы. В труде Шаймухаметовой «Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы», опубликованном в 1999-м году, суммируется богатая история развития концепции семантических структур в музыкальной теме. По мнению автора, она начинается с асафьевской интонации и проходит через ряд важных этапов. Уже в этом описании видно различие между историей концепции интонационной формулы в России и теории топиков в США. Интересными представляются источники немецкой теории XVIII века, которыми мог пользоваться Асафьев. Их ограниченное наличие в двух томах труда «Музыкальная форма как процесс», однако, свидетельствует о свойственной тому времени, 1930–1940 годам в СССР, необходимости скрывать ссылки на западные источники. Очевидно и то, что асафьевская концепция интонации и ее развитие Шаймухаметовой являются подлинно оригинальными, независимыми и весьма отличными как от американской традиции топик-анализа, так и от западноевропейских аналогов. Шаймухаметова определяет мигрирующие интонационные формулы следующим

образом: «Мигрирующая интонационная формула рассматривается в данной работе с двух сторон: как феномен музыкально-речевой деятельности и как языковая структура, обнаруживающая функции музыкальной лексемы — смысловой единицы минимального семантического потенциала» [с. 16].

⁹ Это — общепризнанное свойство американской теории музыки. Под воздействием аналитической философии естественнонаучный подход, получивший в Америке название «позитивизм», преобладал и над собственно гуманитарными методами, сложившимися в гуманитарном знании в Европе. От такого перегиба американская теория музыки пострадала в 1960-е годы. Из-за этого были проблемы в отношениях с европейскими традициями, включая русскую. Сейчас происходит исправление данной ситуации.

¹⁰ Когнитивистика — название одной из современных версий психологии. Когнитивисты занимаются исследованием всех проявлений психики, включая эмоции. Однако интерпретация этих явлений у них отличается от той, на которой строилась классическая психология. Они используют термины компьютерной науки и опираются на постулаты эволюционной психологии.

¹¹ Впервые в СССР ссылки на труды Киви были сделаны в кандидатской диссертации В. В. Медушевского «Строение музыкального произведения в связи с его направленностью на слушателя» (защищена в 1971 году).

¹² Постмодернизм — направление в европейской философии 1960-х — 1980-х, представленное именами Мишеля Фуко, Жюльена Делеза, Жака Деррида, Франсуа Лиотара и Жана Бодриера. В последней четверти XX века это направление стало одним из основных в философии. Альтернативной ему была аналитическая философия в англоязычных странах (Рорти, Патнем), но ее влияние было очень ограниченным. Постмодернизм представляет собой наиболее серьезную попытку осмыслить историю философии и ее основные категории. В числе прочих он ставит вопросы о правомерности применения методов естественных наук к гуманитарным областям знания.

¹³ Подробнее о книге Крэмера см. мою рецензию: [50].

¹⁴ Этот термин охватывает как постмодернистскую традицию, так и несколько предшествующих этапов в теории искусств и литературы. Например, в *critical studies* включены работы Вальтера Беньямина и Теодора Адорно.

¹⁵ Интернет-адрес общества Lyrica: <http://www.lyricasociety.org/>.

ЛИТЕРАТУРА

1. Holtmeier L. From «Musiktheorie» to «Tonsatz»: national socialism and German music theory after 1945 // *Music analysis*. — London, 2004.

2. Holtmeier L. German music theory between Wandervogel and the Third Reich /Abstract // Annual Meeting of the American Musicological Society. — Columbus, 2002.

3. Polth M. German music theory in post-war exile /Abstract // Annual Meeting of the American Musicological Society. — Columbus, 2002.

4. Rohringer S. Music theory and Musikwissenschaft: foundations of German systematic musicology: abstract // Annual Meeting of the American Musicological Society.-Columbus, 2002.

5. Schwab-Feelish O. Contemporary German reception of American music theory: abstract // Annual Meeting of the American Musicological Society. — Columbus, 2002.

I. МУЗЫКАЛЬНАЯ СЕМИОТИКА

6. Khannanov I. Interpretation and performance as constituents of methodology of analysis at the Moscow Conservatory in the 1970s and 80s // Tijdschrift voor Musiektheorie. — Amsterdam, 2004. — Vol. 9, № 3.

7. Khannanov I. Russian Methodology of Music Theory and Analysis: Ph.D. dissertation. — UMI, ProQuest. — Ann Arbor, 2003.

8. Nattiez J.-J. Musicologie générale et sémiologie. — Paris, 1987.

9. Tarasti E. A theory of musical semiotics. — Bloomington, 1994.

10. Tarasti E. Signs of music: a guide to musical semiotics. — Berlin, 2002.

11. Tarasti E. Musical signification: essays in semiotic theory and analysis of music. — Berlin, 1995.

12. Tarasti E. Musical semiotics revisited. — Imatra, 2003.

13. Tarasti E. Existential semiotics. — Bloomington, 2000.

14. Tarasti E. De l'interprétation musicale. — Paris, 1983.

15. La psicologia della musica en Europa e in Italia / ed. Gino Stefani e Franca Ferrari. — Bologna, 1985.

16. Marconi L. Gli intervalli musicali. — Milano, 1992.

17. Stefani G. L'esspressione vocale e instrumental nella liturgia. — Torino, 1967.

18. Stefani G. La Melodia. — Milano, 1992.

19. Stefani G. Musica barocca: poetica e ideologia. — Milano, 1987.

20. Stefani G. Il segno della musica. — Roma, 1987.

21. Stefani G., Guerra Lisi S. Dizionario di Musica nella globalità dei linguaggi. — Lucca, 2004.

II. СМЫСЛ И СОДЕРЖАНИЕ

22. Dahlhaus C. Analyse und Werturteil. — Mainz, 1970.

23. Eggebrecht H.-H. Sinn und Gehalt: Aufsätze zur musikalische Analyse. — Heinrichshofen, 1979.

24. Goehr L. The imaginary museum of musical works: an essay in philosophy of music. — New York, 1992.

25. Goehr L. The quest for voice: on music, politics and the limits of philosophy. — New York, 1998.

26. Goehr L., Herwitz D. «Don Giovanni» moment: essays on legacy of an opera. — New York, 2006.

III. ТЕОРИЯ ТОПИКОВ

27. Agawu K. Playing with signs. A semiotic interpretation of classic music. — Princeton, 1991.

28. Allanbrook W.J. Rhythmic gesture in Mozart's «Le nocce di Figaro» and «Don Giovanni». — Chicago, 1983.

29. Ratner L. Classic music: expression, form and style. — New York, 1980.

30. Ratner L. The musical experience: sound, movement and arrival. — Stanford, 1983.

31. Ratner L. Romantic music: sound and syntax. — New York, 1992.

IV. ТЕОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ МЕТАФОРЫ

32. De Man P. Allegories of reading: figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust. — New Haven, 1979.

33. Lakoff G., Johnson M. Metaphors we live by. — Chicago, 1980.

34. Monelle R. Linguistics and semiotics in music. — Chur, 1992.

35. Spitzer M. Metaphor and musical thought. — Chicago, 2004.

36. Spitzer M. Music as philosophy: Adorno and Beethoven's late style. — Bloomington, 2006.

V. ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КАК ЧАСТЬ АНАЛИЗА

37. Kemme C. An analysis for performers: Debussy's song 'Il pleure dans mon coeur', no. 2 from *Ariettes oubliées* (1885–1888) // Annual meeting of the Society for Music Theory.-Washington D.C., 2005.

38. Mooiman B. O. Messiaen en de Franse harmonie: een studie over de verwantschap tussen de romantische orgel en het vroegerewerk van

Olivier Messiaen // Tijdschrift voor Musictheorie. Vol. 9/1. — Amsterdam, 2004. — Vol. 9, № 1.

VI. ТЕОРИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ЭМОЦИЙ

39. Huron D. Applying cognitive science to music analysis: a case study of musically-evoked laughter // Annual Meeting of the Society for Music Theory. — Baltimore, 2007.

40. Huron D. Sweet anticipation: music and psychology of expectation. — Cambridge, 2006.

41. Juslin P. N., Sloboda, J. A. Music and emotion. Theory and research. — Oxford, 2001.

42. Kivy P. Corded shell: reflections on musical expression. — Princeton, 1980.

43. Kivy P. Music alone: philosophical reflection on the purely musical expression. — Ithaca, 1990.

44. Kivy P. New essays on musical understanding. — Oxford, 2004.

45. Kivy P. Sound sentiment: an essay on musical emotions. — Philadelphia, 1989.

46. Krumhansl C. Cognitive foundations of musical pitch. — New York, 2001.

47. Meyer L. Emotion and meaning in music. — Chicago, 1956.

48. Meyer L. Explaining music: essays and explorations. — Chicago, 1975.

49. Trainor L. Musical origins: early competencies, acquisitions, and effects of musical experience on the brain // Annual Meeting of the Society for Music Theory. — Baltimore, 2007.

VII. «НОВОЕ МУЗЫКОВЕДЕНИЕ»

50. Ханнанов И. Д. Учиться слышать музыку: рецензия на книгу Л. Крамера «Музыкальный смысл: к критической истории вопроса» // Синий Диван. — 2003. — № 4.

51. Lacoue-Labarthe Ph. Musica ficta (figures de Wagner). — Paris, 1991.

52. McClary S. Feminine endings: music, gender and sexuality. — Minneapolis, 1991.

53. McClary S. Conventional wisdom: the content of musical form. — Berkeley, 2000.

54. Kramer L. Classical music and postmodern knowledge. — Berkeley, 1995.

55. Kramer L. Musical meaning: toward a critical history. — Berkeley, 2002.

56. Kramer L. Music as cultural practice, 1800-1900. — Berkeley, 1991.

57. Taruskin R. Defining Russia musically: historical and hermeneutical essays. — Princeton, 1997.

58. Taruskin R. Text and act: essays on musical performance. — New York, 1995.

59. Tomlison G. Music and historical critique. — Burlington, 2007.

60. Subotnik R. Deconstructive variations: music and reason in Western society. — Minneapolis, 2006.

61. Žižek, Sl. Opera's second death. — New York, 2002.

VIII. МУЗЫКА КАК ВИД ИСКУССТВА

62. Bruhm S. Musical ekphrasis: composer's reaction to poetry and painting. — New York, 2000.

63. Lidov D. Elements of semiotics. — New York, 1999.

64. Lidov D. Is language a music? Writings on musical form and signification. — Bloomington, 2005.

65. Music and emotion: theory and research. Ed. Patrick N. Juslin and John A. Sloboda. — Oxford, 2001.

66. Schmalfeldt J. Berg's Wozzek: harmonic language and dramatic design. — New Haven, 1983.

67. Schmalfeldt J. Music that turns inward: new roles for interior movements and secondary themes in the early nineteenth-century music // Tijdschrift voor Musictheorie. — Amsterdam, 2004. — Vol. 9/3.

Ханнанов Ильдар Дамирович

доктор теории музыки,
профессор Консерватории Пибоди,
Университет Джона Хопкинса,
Балтимор, США



МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА НАРОДОВ РОССИИ



УДК
783.035 (47+57)

В. Н. ДЕМИНА

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

О ЖАНРОВОЙ ПРИНАДЛЕЖНОСТИ «СТИХОВ ПОБЕДИТЕЛЬНЫХ» НА ПОЛТАВСКОЕ ТОРЖЕСТВО

Одной из увлекательных областей современного музыковедения является изучение музыкальной культуры Петровской эпохи. Особая роль в ней принадлежит светской музыке, сопровождавшей празднества и парады и непосредственно вокальным ее формам (кантам и виватам), так как именно в них происходит формирование нового музыкального языка русского искусства. Данной теме посвятили свои исследования многие известные музыковеды: Н. А. Герасимова-Персидская, Ю. В. Келдыш, Т. Н. Ливанова, В. В. Протопопов.

Наряду с кантами и виватами, прославлявшими Петра Великого, существовали и торжественные песнопения иного рода. Таковы «Стихи победительные над Карлусом королем свейским и воинством его». По поводу принадлежности «Стихов победительных» к светским или духовным видам песнопений существует несколько противоречивых мнений.

Первое описание Стихов было осуществлено Н. Ф. Финдейзенем. Их трактовка неоднозначна. В статье «Петровские канты»¹ автор не указывает вид или жанр данного памятника, отмечая лишь его близость к «вокальным произведениям более концертного характера, предназначенным не для открытого неба, как встречные канты»². Исследователь объединяет «Стихи победительные» и Службу благодарственную, назвав ее концертом³, в единую группу: «Об этом свидетельствуют [об исполнении вокальных произведений концертного характера. — В. Д.] не только упомянутые выше «Стихи победительные»,

1709 г. и партитура 13-голосного концерта «На примирение Полтавской баталии...», но другие произведения этого рода пока неизвестны»⁴.

Однако удивительным кажется причисление Н. Ф. Финдейзенем «Стихов победительных» к «произведениям, исполняющимся не на открытом воздухе», и приводимой им самим в труде «Очерки по истории музыки в России»⁵ пометке, имеющейся на полях рукописи: «А петы были в пришествии государево ис под Полтавы в Москву на триумфальных воротах певчими»⁶. Здесь автор определяет «Стихи победительные» как канты: «*Канты*, исполнявшиеся при торжественной встрече (шествии) Петра после Полтавской «виктории», сохранились в позднейшей копии (1775) [курсив мой. — В. Д.]»⁷.

Вслед за Н. Ф. Финдейзенем «Стихи победительные» были описаны и изучены В. В. Протопоповым⁸. Последний подготовил к изданию один из списков Стихов, предприняв его текстологическое исследование. Не причисляя их к кантам, он показал богослужебную основу музыки Стихов⁹: «Кто сочинил к ним мелодии — неизвестно. Вероятно, кто-то из знатоков старинных распевок, потому что мелодии составлены из их попевок»¹⁰.

Различие в трактовке данного памятника не связано с изучением разных списков песнопений, так как оба автора рассматривают только один архивный источник, содержащий рукопись «Стихов победительных».

Н. Ф. Финдейзен пишет: «Нотная копия этих кантов была сообщена мне А. В. Преображенским <...> рукопись находится в библиотеке бывшего Синодального училища в Москве»¹¹. В. В. Протопопов приводит более подробные сведения о рукописи, сообщая: «Стихи победительные над Карлусом королем швейцарским и воинством его» заимствуются из рукописного сборника одногласных церковных песнопений, хранящегося в Государственном Историческом музее СССР, в Синодальном певческом собрании. Сборник принадлежит Козельской Оптиной пустыни и датируется маем 1775 года. В большинстве своем в нем содержатся выписки церковных мелодий из печатного издания 1772 года, на что в тексте имеются указания. Публикуемые Стихи не входили в это издание и переписаны в сборник из рукописных, неизвестных нам источников»¹². На то, что это — вероятно одна и та же рукопись, указывает ее датировка — 1775 год и пометка на полях: «А петы были...».

Оба автора, сравнивая Стихи с кантами и тропарями, выявили сложную природу данного памятника, в котором присутствуют разнородные признаки.

Рассматривая версию о богослужебной основе памятника, необходимо отметить, что до «Стихов победительных» (1709) было создано не менее двух циклов с подобными названиями. В. В. Протопопов неоднозначно трактует вид данных песнопений: «Сочинение *благодарственного молебна* по случаю военной победы уже имело свою традицию в петровское время [курсив мой. — В.Д.]. Ранее были составлены «Стихи благодарственные за взятие Шлюссенбурха» (21 октября 1702 года), «Стихи торжественные о победе над Левенгауптом под Лесным» (28 сентября 1708 года)¹³. При уточнении изданий и рукописей, содержащих произведения, автор дает им следующую характеристику: «Партия баса из «*Благодарственного молебна* на взятие Шлиссельбурга» помещена в Полном собрании сочинений П. Чайковского <...> Партия баса тоже из *многоголосного произведения* «Стихи торжественные о победе над Левенгауптом под Лесным» сохранились в ГАДА фонд 396, № 3750 [курсив мой. — В.Д.]»¹⁴. Не определяя вид этих песнопений, автор относит данные «произведения» к роду многоголосных. Также не совсем ясным является и служебное предназначение Стихов и Сти-

хов — их исполнение во время молебна, литургии или всенощного бдения...

Трем военным победам Петра I посвящены следующие песнопения, содержащиеся в различных рукописях:

1. На взятие Шлюссенбурха (1702) — «Стихи благодарственные Богу за взятие Шлюссенбурха» (Рукопись РГАДА* ф. 396, оп. 2, № 3750 содержит текст (л. 1 — об. л. 2) и партию баса (л. 3 — об. л. 4); «Напев Благодарственного молебна за взятие Шлиссельбурга» (фрагмент, также представляющий собой партию баса, приведен П. И. Чайковским в качестве примера песнопения, записанного в цефалном ключе)¹⁵.

2. Победе под Лесным (1708) — «Стихи торжественные о победе над Левенгауптом под Лесным» (рукопись РГАДА ф. 396, оп. 2, № 3750 содержит текст и партию баса (л. 5 — об. л. 10)).

3. Полтавской победе (1709) — «Стихи победительные на Полтавское торжество» (партия альты содержится в рукописи Q.I.-126 РНБ; партия тенора в рукописи ГИМ Синод. собр. № 923); «Служба благодарственная о Полтавской победе», включавшая песнопения на малой и большой вечерне, на утрени и на литургии (РГАДА ф. 396, оп. 2, № 3738)¹⁷; Благодарственный молебен «Во дни викариальные, яко от полтавсей баталии и прочия» (текст содержится в издании «Последование молебных песнопений» 1893 года)¹⁸.

При сравнении текстов песнопений Благодарственных молебнов (таблица 1 дана в приложении) Стихов и Стихов (таблица 2), посвященных одним празднествам (взятию Шлиссельбурга и Полтавской победе), выявляются различия, которые могут свидетельствовать о неодинаковом богослужебном предназначении. Очевидно, распевщиками создавалось несколько песнопений, используемых для празднования одной военной победы: отдельно — для *благодарственных молебнов* и отдельно — для *всенощного богослужения*.

В рукописи РГАДА ф. 396, оп. 2, № 3750, содержащей «Стихи благодарственные Богу за взятие Шлюссенбурха» и «Стихи торжественные о победе над Левенгауптом под Лесным», нет сведений о времени и месте их исполнения. Однако сам характер источника, большая часть которого содержит партию баса «Службы меся-

* Российский государственный архив древних актов.

ца сентября в 28 день преподобного отца нашего и исповедника Харитона» (л. 11—113), дает веские основания для предположений об их богослужебной принадлежности.

На это указывает также и структура цикла песнопений, анализ которой способен уточнить их видовую природу.

Циклы (таблица 2, столбцы 1, 2) представляют собой определенную последовательность. В первом — подряд следуют три стихир (без указания гласа), затем стихира «на Слава и ныне» (также без указания гласа) и два тропаря 4-го гласа. Во втором цикле — последовательность из трех стихир первого гласа; стихира на «Слава и ныне» 8-го гласа; тропарь и два кондака (без указания гласов). Подобная последовательность стихир присутствует в цикле Стихир на хвалитех¹⁹ (или так называемых Хвалитных стихир) из «Службы благодарственной о Полтавской победе» (РГАДА ф. 396, оп. 2, № 3738 б, в, е) (таблица 2, столбец 3).

При сравнении всех трех циклов (таблица 2, столбцы 1, 2, 3) очевидно, что наиболее полным является цикл из Службы благодарственной, содержащий последовательность из четырех стихир вместо трех, затем стихир на «Слава и ныне», а также включающий величание, отсутствующее в первых двух циклах.

Существуют также и три других цикла стихир, которые могли служить моделью для Стихир и Стихов из рукописи РГАДА ф. 396, оп. 2, № 3750. Это Стихиры на стиховне, Стихиры на Господи возвах (на малой и великой вечерне) и Стихиры на Литии. Вероятность того, что рассматриваемые песнопения являются стихирами на *литии*, крайне мала, так как в этом цикле обычно больше стихир (7, 8) и распеваются они в разных гласах²⁰. В то же время Стихирами на Господи возвах и Стихирами на стиховне эти песнопения вполне могут являться.

Несмотря на то, что указания на предназначение этих двух циклов в рассматриваемых рукописях отсутствуют, скорее всего, они исполнялись во время богослужения и, по-видимому, представляли собой цикл *стихир на хвалитех*. На это указывают торжественный характер и структура, близкая к следованию Стихир на хвалитех из Службы благодарственной, а также *тропарь* и *кондак* праздника. Состав песнопений обусловлен богослужебным каноном: это те песнопения, без которых невозможно провести всенощное бдение и литургию, посвященные празднуемым событиям.

Уникальным представляется цикл «Стихи победительные на Полтавское торжество» (таблица 2, столбец 4). Он родствен двум предыдущим по следующим признакам:

1. Названия трех циклов («Стихи благодарственные Богу за взятие Слюссенбурха», «Стихи торжественных о победе над Левенгауптом под Лесным», «Стихи победительные на Полтавское торжество») кроме определения события, которому посвящены, содержат указание на жанр песнопения — стих, стихира. Оба эти обозначения могут быть трактованы как синонимы, так как слово «стихира» — греческого происхождения и может быть переведено как «ряд, строка, стих»²¹.

2. Большая часть текстов всех трех циклов родственна, стилистически однородна и выполнена по единому образцу. Так, в текстах стихир (таблица 2, столбцы 2, 3, 4) присутствует начальный возглас «Приидите...» (в стихах за взятие Слюссенбурха — «Приидите людие, трипостасному Божеству поклонимся»; в стихирах на стиховне из Службы благодарственной — «Приидите вернии возрадуемся Господеви со страхом»; в стихах победительных — «Приидите вернии вси»). Данный возглас, возможно, является признаком жанра данных стихир — славника. Им начинались многие стихир, образцом для которых послужил славник из службы Успения Богородицы «Приидите всекрасное успение»: «[Он] стал формообразующей основой целого ряда новых стихир на русские праздники: «Приидите восхвалим» Борису и Глебу (XI–XII вв.), «Приидите иночествующих» Сергию Радонежскому (XV в.), «Приидите рустии соборы» Владимирской иконе Богоматери, митрополиту Алексию, Михаилу Тверскому, Авраамию Божоявленскому, царевичу Димитрию и мн. др.»²² Данные славники не являются точной моделью, воплощенной создателями рассматриваемых стихир XVIII века, что очевидно связано с новым музыкальным языком этого периода. Но в отношении текста, стихир на воинские победы Петра служат продолжением многовековой традиции славников.

Наряду с отмеченным начальным призывом, в текстах присутствуют и другие словесные обороты, связывающие все три цикла. Многие из них восходят к языку Псалтыри, как, например, мотив *пения* (воспевания) победной (благодарственной) песни. В текстах стихир он присутствует в следующих вариантах — в стихах за взятие Слюссенбурха — «Благодарственная наша пения, приими трисвятый Господи»; в сти-

хирах торжественных о победе над Левенгауптом — «*Благодарственная воспойте христоноснии россиястии людие*», «*Воспойте россиястии народи воспойте*»; в стихах победительных — «*Победную песнь воспоем возвысевшему Богу рог*» (таблица 2). Этот мотив присутствует во многих псалмах — в 46-м — «*Пойте Богу нашему пойте; пойте Царю нашему, пойте*», в 67-м — «*Пойте Богу, воспевайте Господа, шествующего на небесах небес от века*», в 80-м — «*Радостно пойте Богу, твердыне нашей*»²³.

Цикл Стихов на Полтавское торжество имеет ряд коренных отличий, главным из которых являются новые условия исполнения — не на праздничном богослужении, а во время триумфального шествия, о чем свидетельствует уже приводимая пометка на полях — «*А петы были...*». Возможно, именно данное обстоятельство стало поводом для создания нового типа цикла стихир (по отношению к предшествующим).

В обоих списках Стихов победительных (Q.I.-126 РНБ; ГИМ Синод. собр. № 923) не содержится тропарей и кондаков и нет устойчивого порядка следования стихир (стихиры — слава и ныне — стихира). Тексты десяти песнопений данного цикла выстроены в определенной последовательности и представляют своего рода «сюиту»:

Стих № 1 — краткий вариант посвящения Петру I;

Стих № 2 — стилистически соответствует традиционному славнику;

Стихи № 3 — № 8 представляют подробное описание происходящих событий — разгром неприятельских войск, ранение и бегство Карла XII, измена Мазепы и победа русских войск под предводительством Петра I. При этом Стихи № 7 и № 8 оканчиваются формулами многолетия: № 7 — «*Царь же да живет российский*», № 8 — «*Сего ради российский царь да жив будет на многа лета*». Пятый стих завершается типичным для стихир оборотом «поклонения» — «*Царю российскому кланяемся и оружию его*».

Стихи № 9 и № 10 являются фактическим повторением текстов Службы благодарственной (текст № 9 соответствует тексту стихир на литии, № 10 — четвертой стихире на стиховне)²⁴.

Открываясь посвящением, цикл объединен традиционными стихирами, образующими арку (Стихи № 2 — № 9, № 10). В центре «сюиты» располагаются стихи повествовательного характера, часто не содержащие традиционных церковнославянизмов и скорее напоминающие канты (Стихи

№ 3 — № 6). В качестве объединяющих признаков Стихов (№ 3 — № 6) и кантов на Полтавское торжество выступают общие смысловые мотивы, среди которых выделяем три основных: Ранение и бегство короля Карла XII (I); Предательство Мазепы (II); Преклонение шведов перед русским царем (III).

I. Ранение и бегство короля Карла XII

«*Стихи победительные Канты на Полтавское над Карлузом королем торжество*²⁵ *свейским и воинством его*»

4. На полтавское поле предварите шведы и поляки российский бо царь объемяет мое воинство и не вем увы мне камо бежим горе мне погибог король возопи плачуци горко.

6. Свейских величаний буюсловие многое тепеливодушие верных множества начальников и их короля мужество разори и убеже хромоног к туркам и скифам болезнуюци горко.

31. ...Швед же, швед же, стонет: о, о, о, прими мя, море! Яко мои вси крепцыи падоша, ко смерти под меч российский приидоша.

23. ...Погубив воя, ищет покоя, не обретает. Жестокосердый немилосердый — «Увы!» рыдает. Милости просит, руки подносит: «Пощадите мя!»...

43. Бежит, бежит, но не весть камо убежати, откуда бы ся помощь восприяти. Ныне швед стенет: «Увы! Ах! О мне страх! Ох мне вред!» Вопиет: «Яко мои вси падоша и погибоша!».

II. Предательство Мазепы

7. Похвалившеся свейское воинство разорити северныя российския страны разорихся с Мазепою отступником ныне же под нозе покорен есть и всяк в мертвых ему суцу и бежацу яко заяцу и хрому смеется царь же да живет российский.

31. Увы, увы, рече, ах, ах, ах, Мазепа, ах горе!...

III. Преклонение шведов перед русским царем

5. Российским полкам устроенным оружию безчисленно гремящу силе российской шведы взываху царю российскому кланяемся и оружию его.

15. ...Хотех самага вконец победити, хотех и грады твоя похитити. Но ныне на мне сие ся збывает, понеже мое царство ищезает...

Прошу, о помощь кто мне может дати, ибо аз болше не могу страдати! Молите орла российска двуглавна, молити Петра, во бранех преславна, Дабы мне милость отческую явил, дабы ми царство ввек миром оградил. О мир просите, главы приклоните, виват российский царь Петр, воскликните.

Очевидно влияние текстов кантов на стилистику Стихов, в которых книжная церковнославянская лексика иногда уступает бытовой светской.

Нетрадиционно также и распределение в цикле стихов по гласам. Присутствуют песнопения во всех гласах, кроме второго (*таблица 2*). Логика соотношения определенного гласа со стихом, возможно, зависит от характера текста. В то же время аналогом такому циклу песнопений

могут являться стихиры на литии, которые также обычно распеваются в разных гласах.

Автор данных песнопений следовал многовековой традиции, взяв в качестве основы традиционные богослужебные циклы стихир (как и авторы циклов посвященных победе над Левангауптом и взятию Шлюссенбурха). Однако распевщик значительно трансформировал церковную традицию, придав циклу черты светского произведения — сюиты торжественных кантов. Это выразилось в целом ряде новаторских принципов: 1) Стихи выстроены в цикл, подобный сюите, с вступлением и заключением; 2) неоднородна стилистика текстов Стихов — вкрапление в церковнославянский язык просторечных слов и выражений; 3) необычно распределение стихов по гласам.

Очевидно, главной причиной трансформации были новые условия исполнения Стихов во время шествия и необходимость вписать его в музыкальную атмосферу кантов, виватов, пушечной стрельбы и музыки духовых оркестров.

Таким образом, в жанровом отношении «Стихи на Полтавское торжество» несмотря на их близость к традиционной стихире, являются совершенно уникальным памятником, в котором соединились принципы традиционной богослужебной и новой кантовой культуры. Именно данный цикл остается, возможно, единственным свидетельством существования в русской культуре переходных форм от церковной к светской музыке.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Финдейзен Н. Ф. Петровские канты // Известия Академии Наук СССР. Т. 21, № 7/8. — 1927. — С. 667-690.

² Там же, с. 683.

³ О том, что Н. Ф. Финдейзен ошибочно рассматривал Службу как тринадцатиголосный концерт, см.: Протопопов В. В. Предисловие // Памятники русского музыкального искусства. — М.: Музыка, 1973. — Вып. 2. — С. 10.

⁴ Финдейзен Н. Ф. Указ. изд., с. 683.

⁵ Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. В 4 вып. Вып. 1. Т. 1: С древнейших времен до начала XVIII в. — М.; Л.: Гос. изд-во, Музсектор, 1928. — 236 с. — Нот. прилож., с. XLIX-LIX.

⁶ Там же, с. XXXIV.

⁷ Там же, с. 148.

⁸ Протопопов В. В. Музыка петровского времени о победе под Полтавой // Памятники русского музыкального искусства. — М.: Музыка, 1973. — Вып. 2. — С. 197 — 249.

⁹ Обозначение Стихи используется в качестве сокращенного названия памятника, а не как термин.

¹⁰ Протопопов В. В. Указ. изд., с. 203.

¹¹ Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории музыки в России..., с. XXXIV.

¹² Протопопов В. В. Предисловие // Памятники русского музыкального искусства. — М.: Музыка, 1973. — Вып. 2. — С. 7. В качестве доказательства того, что оба автора ссылаются на одну и ту же рукопись, можно привести факсимиле, опубликованное В. В. Протопоповым в Памятниках русского музыкального искусства (с. 15). В нем совпадают: местонахождение пометки об исполнении стихов, способ нотации и т.д.

¹³ Там же, с. 210.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Чайковский П. И. Руководство к практическому изучению гармонии, и Краткий учебник гармонии, приспособленный к чтению духовно-музыкальных сочинений в России // ПСС. Т. 3 А. Литературные произведения и переписка. — М.: Музгиз, 1957. — С. 251-252.

¹⁶ Партия тенора опубликована В. В. Протопоповым в вышеуказанном издании (с. 17-21).

¹⁷ Несколько номеров Службы опубликованы В. В. Протопоповым (Памятники русского музыкального искусства..., с. 48–139).

¹⁸ Последование молебных песнопений. — СПб.: Синодальная типография, 1893. — С. 78.

¹⁹ «Хвалитные стихиры названы по имени «хвалитных псалмов» (148, 149, 150). Эти псалмы призывают всю тварь к торжественному прославлению Господа, почему и приуроченные к ним стихиры по содержанию торжественны и полны славословия». См.: Архимандрит Киприан (Керн). Литургика. Гимнография и эртология. — М.: Крутицкое Патриаршее Подворье, 2000. — С. 38.

²⁰ Например, стихиры на литии из «Службы благодарственной по случаю Полтавской победы» (РНБ, V.6.37, л. 11–14).

²¹ Архимандрит Киприан (Керн). Указ. изд., с. 33.

²² Там же, с. 39.

²³ Библия. Книги священного писания ветхого и нового завета. — М.: Российское библейское общество, 1997. — С. 554, 562, 569.

²⁴ Подробно о соотношении текстов Стиха № 1 и посвящения «Политиколепного Апофеосиса», Стиха № 9 и стихиры на литии из Службы благодарственной, Стиха № 10 и четвертой стихиры на стиховне Службы благодарственной, см.: Демина В. «Стихи победительные» на Пол-

тавское торжество (список из Российской национальной библиотеки): к изучению источников музыкального искусства эпохи Петра I // Статьи молодых музыковедов / ред.-сост. А. Я. Селицкий; РГК им. С. В. Рахманинова. — Ростов н/Д, 2007. — Вып. 2. — С. 66–86.

²⁵ Канты приведены по изданию: Русские канты от Петра Великого до Елизаветы Петровны / сост. Е. Е. Васильева, В. А. Лапин. — СПб.: Композитор СПб, 2002. — С. 44–45, 56–57, 68–69, 80–81.

²⁶ В указанном издании В. В. Протопопова не отмечена гласовая принадлежность «Стихов победительных». Об установлении гласов Стихов см.: Демина В. Указ. изд., с. 66–86.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ТАБЛИЦА 1

Напевы Благодарственного молебна за взятие Шлиссельбурга	Благодарственный молебен «Во дни восторжественные, яко от полтавской баталии и прочия»
Мужественную Иудифу убившую Олоферна почиташе Израиль добродетели ея память совершающе за Христа же подвизавшуюся добре и низложившую всезлую юрость мучите...	Братие, Богу благодарение, всегда победители нас творящему о Христе Иисусе и воно разума Его являющу нами во всяком месте. Яко Христово благоухание есмы богами в спасаемых и в погибающих: овем убо вона смертная в смерть, овем же вона животная в живот. И к сим кто доволен; Царю же веков нетленному, невидимому, единому, премудрому Богу, честь и слава во веки веков. Аминь.

ТАБЛИЦА 2

Стихиры торжественныя о победе над Левангауптом под лесным	Стихи благодарственные Богу за взятие Слюссенбурха	Хвалитные стихиры из «Службы благодарственной о Полтавской победе»	«Стихи победительные над Карлусом королем швейским и воинством его»
1. О дивное чудо источник благодати Господь сил Бог израилев, мерила правды в деснице содержа, призре с высоты престола своего и непостезимым благоутробием вознесе смиренныя, высокоумных же низложи: жестоковыйную гордыню, воспрославим убо вернии, божиих щедрот величество, правду творяще по велицей своей милости.	Глас 1 1. Благодарственная наша пеня, прими триствягый Господи, и даруй непрестанное желание славословити твое к нам беспрестанное благоутробие, ты бо еси Бог наш, явлей в мире нам дивная.	1. Где есть противнии наши; оружие ваше; где воинская знамения; где корысти от многих земель награбленныя; где толикая суетная слава; ни что же кроме безчестия вашего. Во истину сбытся ныне пророческое слово: врази Господни купно прославятся им и вознесятся, исчезающе яко дым исчеза: уповающи же на Господа не постыдятся во веки.	Глас 1 1. Благочестивого и Богом венчанного великого монарха и великого государя царя и великого князя Петра Алексеевича всеа великия и малыя и белыя России державнейшаго автократора над самим Карлусом королем швейским совершенное побеждение его самого и его воинства.

ТАБЛИЦА 2 (продолжение)

Стихи торжественные о победе над Левангауптом под лесным	Стихи благодарственные Богу за взятие Слюссенбурха	Хвалитные стихи из «Службы благодарственной о Полтавской победе»	«Стихи победительные над Карлусом королем швейским и воинством его»
<p>2. Дивная в чернем сотворивый мори Господь, страшная и ныне содела, страшнаго россискаго супостата свея силнаго в крепости, и ужаснаго во оружии, предаде в руце их же уничтожа ше, да явит правды своєю свидетельство</p> <p>благодарственная воспойте христоноснии россиянии людие, богу действующему в вас великия своя милости.</p>	<p>2. Обходящее древле народы израилтестии, со кивотом славы Божия, стены древнего Иерихона, и возносящее гласы трубныя, видеша падение его, мы же ныне обозревшему* прелезохом, неприступныя стены града сего, славословящее силу его.</p>	<p>2. Рцы нам богодухновенный Давиде, где есть превозносящийся и высающийся яко кедры ливанския, и мимо идох и се не бе и не обретется. О суетнаго кичения! О великия твоея Боже милости и неизглаголаннаго к нам милосердия.</p>	<p>Глас 7</p> <p>2. Приидите вернии вси в ликовствовании венценоснии и светоноснии победную песнь воспоем возвысившему Богу рог наш и сей возвеличевшему царю благочестивому на врагов креста и божественных икон Христовых.</p>
<p>3. Ныне божественное исполнися обещание, един поженет тысящу, и два двигнута** тмы врагов своих, се бо сугубо малейшее, российское воинство во мудростию аки царя своего Петра, возлогшаго на Бога все упование, разсыпаша полки вражия, торжественно воспевающее и глаголющее, научая руце наши на бране персты наша на ополчение благословен еси Боже.</p>	<p>3. Невския быстрины зелныя, велие приступающим ко стенам творяху препятствие, но в ревности Ильиной ставшу российскому Иелисею, быша воинству аки сух путь неустрашиша сердца, любителей отечества, ныне же тая же речная устремления в сладости веселят град Божий.</p>	<p>3. Десница твоя Господи прославися в крепости, десная твоя рука сокруши враги и множеством силы твоея стерл еси супостаты, наша тебе убо припадающе благодарение возсылаем: тебе Господа славим хвалим почитаем и превозносим, яко победителя и благодетеля нашего сохраншаго ны целы и невредимы во брани и прославшаго.</p>	<p>Глас 4</p> <p>3. Подвигошася людии смятошася языцы о гордыни вражией преиде бо безумно реку Днепр прииде же царь мой и низложи самого короля и мир от [т]ления свободы.</p>
<p>Слава и ныне. Глас 5</p> <p>4. Воспойте россиянии народи воспойте, от Иудова колена лва рождшагося, избавителя вашего, се бо на стадо его ополчающагося, и ищущаго Россию поглатити, лва швейскаго, непостижимою судеб своих высотой трепетна и безглавна сотвори, глава бо его Левангаупта о камень Российскаго Петра прирощаяся сотресеся, искусен орел благоразумно начина ест, егда первее на главе лва силу свою изьяви, знамение бысть, се грядущих торжеств, ибо беглавное тело действия кроме ест, мы же сие ныне и до века воспоминающе, во псалмех и песнях благодарственных, возвысим глас вопиюще, слава благоутробию твоему, преблагий владыко являя нам толика твоя благодеяния.</p>	<p>Слава и ныне: Глас 8</p> <p>4. Приидите людие, трипостасному Боже поклонимся Сыну во Отце, со святым духом сотворшему тая же с нами яже содея со Израилем, иже в лето оставления повеле возвращатися, ко егждо притяжанию, тако в лето девять десятое похищенная страны и грады россиякия возврати, правильному своему владетелю, творя торжественное лето оставление, тем же благодарно возопием верный троице святая Боже наш слава тебе.</p>	<p>4. Апостольским последующе речениям, благодарни бываем, тебе победителю Богу, безприкладным милосердием твоим, всегда победители нас творящу о Христе Иисусе Господе нашем и ныне сотворшему, тем же торжественно тебе воспеваем: слава непобедимой силе твоей и многому твоему к нам снисхождению.</p>	<p>Глас 3</p> <p>4. На полтавское поле предварите шведы и поляки российский бо царь объемлет мое воинство и не вем увы мне камо бежим горе мне погибог король возопи плачущи горко.</p>
<p>Тропарь. Глас 4</p> <p>Побеждаху гордаго Амалика сынове Израилтестии, распростершему от далече, крестообразно руце Моисеювом движе Богом врученный меч, не отдалече но в огни брани присутвуй, свыше венчаный царь российский Петр, и опроверже лва швейскаго, тем же торжественно с ним Бога вси прославим, да царствующаго верным своим на супостат победы.</p>	<p>Тропарь</p> <p>Ключи царствия безначалне Христе, ученику твоему дати обещавай, нам слово сие событием исполнил еси, даровавый ключ се благоверному царю нашему Петру, им же бессмертныя славы, отверзе России неизследимая сокровища.</p>	<p>Слава и ныне. Глас 2</p> <p>Вознесе руку иногда на церков божию Никанор, и клятса дом божий разорити, Бог же, помощник рабом своим, клятву его ложну сотвори, тако и ныне содела супостатом нашим пресече намерение их, любящи иже его яко восток солнца, вам сияша.</p>	<p>Глас 6</p> <p>5. Российским полкам устроенным оружию безчисленно гремящу силе российской шведы зываху царю российскому кланяемся и оружию его.</p>
<p>Загради уста лвов в ров свержены Даниил, ни вострепетав ни же ужаса зияния их, крестообразно разпростер руце своя, в ров прежде безестия и страха вверженная Россия, воздвижшу крестом печатаны и меч Петру, загради уста лва швейскаго, поразил Левангаупта, и изгна его под лесным из леса. Да на поле</p>	<p>Кондак</p> <p>Величаем благоутробие Твое Боже наш начало сие благое нам положивый. Каменем Российским сокрушивый замок швейский, отворивый заключенное море балтийское, возвративый страны и грады похищенныя, ныне же благополучное даровавый окончание, предугаданным</p>	<p>На полиелей</p> <p>Величаем тя, трипостасный Боже, вознесенную гордость смирившаго, и на тя уповающим победу даровавшаго.</p>	<p>Глас 1</p> <p>6. Швейских величаний буесловие многое терпеливодушие верных множества начальников и их короля мужество разори и убеже хромоног к туркам и скифам болезнующи горко.</p>

ТАБЛИЦА 2 (продолжение)

Стихи торжественные о победе над Левангауптом под лесным	Стихи благодарственные Богу за взятие Слюссенбурха	Хвалитные стихи из «Службы благодарственной о Полтавской победе»	«Стихи победительные над Карлусом королем швейским и воинством его»
полтавском расторгнет тело его, пред всем же миром торжественно прославим Бога, сохраняющего в бедах возлюбленное свое жительство.	полезным и желанным миром, оградивый вверившееся Тебе, российское Христолюбивое отечество.		
	Ин кондак Победителей града сего сотворивый нас Господи, сподоби на всякое время должное благодарение Тебе приносить, еже ныне нарочитым летним празднеством воспоминающее, смиренно молимся, утврди во веки не надете о вражия нахождения град сей, труждающееся о нем благослови долгоденствием а положивших души своя сподоби вечной радости.	Тропарь. Глас 4 Препрославлен еси Господи Боже наш, даровавый крепость на враги благоверному царю нашему Петру якоже Давиду на прегордаго Голиафа, осенил еси на главою его в день брани, препоясал еси немощныя силою свыше, и ныне благочестивейшей императрице Екатерине на сопротивныя споборствуй, да поем ти многомилостиве слава тебе.	Глас 8 7. Похвалившеся швейское воинство разорити северныя российския страны разорихся с Мазепою отступником ныне же под нозе покорен есть и всяк в мертвых ему сущу и бежашу яко зайцу и хрому смеется царь же да живет российский.
		Кондак. Глас 2 В вышних живый и на смиренныя призирая, возлюбленны сохраняя, виноград твой утврди Боже еже соделай еси в нас, призри с небесе и виждь, и посети виноград сей, и соверши его же насади десница твоя.	Глас 8 8. Российскими полками и ширенгами частыми устращени возопиша македонский Александр на персов так чинно не изыде воинстину ужасаются умом шведы и мыслию сего ради российский царь да жив будет на многа лета.
			Глас 5 9. Радуйся граде царствующий всех градов российских славо. Радуйтесь воинства начальницы князи и вельможи и бояре воинство великодушнии цареви и вси благочестивых составы малии и велиции купно нашим великодушным воином вторым македонским Александром Петром Алексеевичем великим монархом и торжественником далече и близ поражающих врагов и супостат и возвеличивше свое царство в тишине под его державою сущим и спасение всех.
			Глас 5 10. Видите и вы швейские чиноначальницы и воины Москву не яко же хотесте но преклонении долу яко побеждени ведомии и яко же подобает пленником. Радуйтесь обаче обретете себе благочестиваго монарха и милостиваго ко всем страным Петра Алексеевича. Его же Саваоф десницею и
			вся концы вселенныя вручи да яко Август он ея владеет отнюду же и мы поюще мусийскими органы рцем согласно вси да живет великий сей наш монарх во веки.

* Слово в рукописи написано неразборчиво: РГАДА, ф. 396, оп. 2, № 3750.

** Написание словосочетания соответствует рукописи: РГАДА, ф. 396, оп. 2, № 3750.

Демина Вера Николаевна
методист Лаборатории народной музыки
Ростовской государственной консерватории
им. С. В. Рахманинова



Ю. И. КОВЫРШИНА

*Петрозаводская государственная консерватория
им. А. К. Глазунова*ПРОЯВЛЕНИЯ МОБИЛЬНОСТИ РИТМИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЫ
В ЭПИЧЕСКИХ НАПЕВАХ ПОМОРЬЯУДК
781.7:781.62

Эпические традиции Российского Севера уже более столетия находятся в центре внимания исследователей различных гуманитарных специальностей. В отечественной музыкальной фольклористике на протяжении XX века активно разрабатывались проблемы композиции, ритмического и мелодического склада, структурной типологии былинных напевов, региональных стилей эпического интонирования, межжанровых и межэтнических фольклорных параллелей русского музыкального эпоса. Исследования эпических напевов в русле региональных исследований продолжают и сегодня, в то время как музыкально-поэтическая традиция окончила свое существование.

Нестабильность масштабно-временных и структурных показателей ритмических форм северно-русских нарративных напевов отмечалась многими этномузыковедами. Автор предлагаемой статьи ставит целью описание форм проявления ритмической мобильности в напевах старин (былин) и духовных стихов, записывавшихся в Поморье — населенных пунктах различных побережий Белого моря. В исследовании использовались материалы из ряда источников¹.

Причиной возникновения ритмических форм с мобильными параметрами структуры, как отмечала Б. Б. Ефименкова, является доминирующая роль слова в музыкальных нарративных жанрах². В стиховедении наиболее распространено представление о былинном стихе как двух-, трёхударном тоническом, слоговой объем которого варьируется в значительных пределах, а акцентно-ритмические показатели подвижны³. Параллельно теоретическим исследованиям акцентно-метрической системы стиха в отечественной фольклористике формулировались и силлабические концепции эпического стиха. Ещё А. Х. Востоков в начале XIX в. на материале текстов из собрания Кирши Данилова обосновал в качестве единицы поющего стиха «прозодический период» — группу слов объемом от трёх (двух) до семи (восьми) слогов, обладающую смысловой целостностью и объединенную фразовым ударени-

ем⁴. Позднее рядом ученых производились реконструкции древнего силлабического цезурированного стиха (с формулами 4+4, 5+3, 5+5), явившегося основой возникновения стиха эпического⁵. В последние десятилетия российские фольклористы активно разрабатывали в применении к русскому материалу и концепцию М. Пэрри — А. Лорда об эпической формульности как основе импровизации сказителей⁶. Одной из новейших оригинальных концепций, сочетающих акцентно-метрический и словесно-силлабический подход к структуре былинного стиха, следует признать исследование М. А. Лобанова⁷. Само количество публикаций и множественность точек зрения на природу эпического стихосложения свидетельствует о неоднозначности композиции былинного стиха, наличии в нем различных организующих факторов, которые могут в разной степени проявляться в пении.

Эпические тексты распеваются на различные по музыкально-стилевым и интонационно-ритмическим характеристикам напевы, бытующие в определенной локальной традиции. Стабильные по временным показателям напевы способны размещать подвижные по слоговому объему тонические стихи в рамках ритмических периодов постоянной протяженности за счет дробления их музыкальных времен. Другие напевы, напротив, следуют ритму и слоговому объему стиха и, соответственно, способны наращивать количество слоговых музыкальных времен и изменять рисунок сегментов ритмических периодов. Структурная мобильность в подобных напевах может проявляться различно: на уровне системы ритмизации напевов, формул музыкально-слогового ритма и их количества в составе ритмических периодов, принципов ритмического формообразования и количества ритмических периодов в мелострофе напева.

Эпическая традиция Поморья представлена напевами, ритмические структуры которых относятся к различным классам форм — неравномерно сегментированным, равномерно сегментированным и цезурированным⁸. В группе напевов каждого класса выделяются образцы как со стабильными, так и с мобильными масштабно-временными и структурными показателями.

НАПЕВЫ НЕРАВНОМЕРНОЙ СЕГМЕНТАЦИИ

Структурная мобильность в напевах с ритмическими периодами неравномерной сегментации отмечалась в локальных традициях Поморья повсеместно и связана с так называемыми рапсодическими формами. Рапсодические напевы следуют не только главным стиховым акцентам тонического стиха былин, но и ориентируются на динамический контур и объем слоговых групп, образующих стих. Комбинации различных по объему и акцентно-ритмическим характеристикам слоговых групп в составе стиха и определили значительную мобильность масштабно-временных и структурных параметров ритмических периодов напевов данного типа. Разнообразные по акцентно-ритмическим и масштабным параметрам слоговые группы в составе тонических стихов ритмизируются типовыми ритмическими формулами (в двоичной, троичной или смешанной системе счисления), характерными для построений соответствующего слогового объема цезурированного класса музыкально-ритмических форм. При этом базовыми, нормативными в анализируемой группе образов следует признать ритмические периоды, охватывающие 11-слоговой стих (сложенный из слоговых групп в соотношении: 5+5 слогов⁹ с серединой вставной частицей «да», 6+5, 7+4). Представим здесь одну из возможных ритмических версий нормативных периодов неравномерной сегментации в поморской традиции (пример № 1).

Пример № 1



Синтаксическая конструкция стихового периода, образуемого двумя слоговыми группами, имеет тенденцию к масштабному варьированию. При этом модели, согласно которым происходит структурное расширение стиха, отчасти сходны с принципами, отмечавшимися в исследованиях

причитаний и лирических протяжных песен. Так, эпические стихи расширяются несколькими способами:

— мелизматическое расширение, «обрастание» за счет наполнительных частиц, избыточных вставок (частиц «да», «ко», «уж», «ли» и т.д.), междометий («ой», «ай»);

— внедрение дополнительных слов или слоговых групп, которые могут и размещаться в пространстве между двумя слоговыми группами стиха, и разрывать их. Эти словесные вставки представляют собой *обращение* к герою повествования или имеют значение дополнительной *конкретизации* в рамках предикативной единицы (в этой функции выступают местоимения, прилагательные, а также лексические конструкции с локативными и темпоральными значениями);

— удвоение (и даже «учетверение») одного из элементов синтаксического периода, как правило, качественного прилагательного¹⁰;

— словесные повторы.

Эти словесные конструкции распеваются в напевах старин с помощью введения дополнительных (в сравнении с нормативной формой) интонационно-ритмических образований, изменяющих акцентный контур и протяженность ритмического периода. Зоной, в наибольшей степени подверженной варьированию, являются преимущественно средние сегменты периода неравномерной сегментации, кадансовые же сегменты периодов относительно стабильны и содержат ограниченное количество ритмических версий. В примере № 2 представлены образцы ритмических периодов с наиболее масштабными словесными вставками, демонстрирующие различные формы структурного расширения стихов.

Мобильность в напевах с ритмическими периодами неравномерной сегментации проявляется также и на уровне системы ритмизации. В зависимости от местной традиции и индивидуального исполнительского стиля ямбохореического и пиррихического ритма могут чередоваться в пении¹¹. По нашим наблюдениям, существуют определенные закономерности смены ячеек пиррихического и ямбохореического ритма в напевах неравномерной сегментации. Ямбохореическая ритмизация очень удобна для распевания тонических стихов различной протяженности в силу своей инерционности: задаваемая уже в анакрузе стиха, она создает постоянную ритмическую пульсацию, которую можно длить до клаузу-

лы. В тех случаях, когда межиктовый промежуток стиха представлен четным количеством слогов, хорейский ритм охватывает все пространство ритмического периода до клаузулы. Если же количество слогов в срединном/срединных сегментах нечетное (а также в случаях, когда в стих введены дополнительные — «наполнительные» частицы и слова), то сказители прибегают к «перебивкам» ямбохорейской пульсации за счет включения в ритмический поток пиррихических ячеек (см. примеры № 2 и № 3).

Пример № 2

ФА ИЯЛИ, 361/5, стих 14, А. В. Иванова, Гридино

Ты уж жги, кня-ги-ну-шка, прем Бо-га э-ти све-чки во-ску-я-ро-го

обращение локативное уточнение локативное уточнение

ФА ИЯЛИ, 360/16, стих 17, А. В. Иванова, Гридино

Плѣ-щѣ Ов-до-тѣ, Бу-до-во-го же-ны да во-я-сны о-чи

уточнение

ММБ 1, №1, Ф. Т. Пономарёв, Верхняя Зимняя Золотица

И во-па-ре-р(и)-ти у-л(и)-ри-тво-ру-на мо-ли-тѣ

локативное уточнение

ФА ИЯЛИ, 361/5, стих 31, А. В. Иванова, Гридино

А как ве-снѣт бла-де-нец у-ей под по-то-ло-ком уж трёх-ме-сн-ной

наполнительные частицы уточнение локативное уточнение

ФА ИЯЛИ, 361/9, стих 27, А. В. Иванова, Гридино

Вы по-што ко мне, ста-ро-му, кре-пко-си-льнѣ при-сту-па-и-те

качественные уточнения

ФА ИЯЛИ, 361/5, стих 36, А. В. Иванова, Гридино

Тут при-е-хал князь, да, ко-сво-ѣ-му, тѣ-пло-му, ви-то-му да гнѣ-злы-шку

уточнение качественные уточнения удвоение характеристики

ФА ИЯЛИ, 361/8, стих 19, А. В. Иванова, Гридино

Во-ко-но-шнѣ-то, да, я по-три-го-ды, да, по-три-о-се-ни

наполнительные частицы темпоральное уточнение удвоение характеристики

Пример № 3

ФА ИЯЛИ 360/16,
А. В. Иванова, Гридино

Де-вя-ти бра-там да ро-ди-ма-се-стра 11 сл. (2.5.2)

Си-дѣт на-пи-ру-да (го)-ны ве-се-ло 11 сл. (1.2.3.2)

Бе-рѣт тут О-фи-мѣя ча-ру-зо-ле-на-ви-на 13 сл. (1.4.3.2)

Жи-ло-бы-ло-две-ум-ны-я-вло-вы 10 сл. (2.2.3.)

Ста-нѣм го-во-рить да мы до-бры сто-бой-де-ла 13 сл. (3.3.3.)

Как-две-ум-ны-я-вло-вы, да, две-по-чѣт-ны-я-жѣ-ны 15 сл. (3.3.3.)

пер-ва-я-Ов-до-тѣ-Бу-до-во-го-же-на 12 сл. (3.3.3.)

У-те-би-ли-то-сть-кня-жа-я-лю-би-ма-я-плѣ-мян-ни-щ 17 сл. (2.3.3.3.2)

НАПЕВЫ РАВНОМЕРНОЙ СЕГМЕНТАЦИИ

На напевы *равномерной сегментации* в Поморье исполнялись сюжеты баллад, новеллистических старин, исторических песен и духовных стихов. При сложении напевов, более всего соответствовавших с точки зрения носителей эпической традиции этим текстам, исполнители ориентировались на интонационно-ритмические модели определенных жанров песенного фольклора, активно бытовавших в данный период — плясовых, обрядовых календарных и свадебных¹². В ряде образцов равномерная сегментация напевов периодически нарушается, изменяются масштабные-временные и структурные параметры их ритмической композиции в связи со слоговым объемом и акцентно-ритмическими характеристиками эпического стиха.

Так, одними из наиболее распространенных в группе равномерно сегментированных форм в эпической традиции Поморья являются напевы, опирающиеся на трёхударные тонические стихи (с двумя возможными версиями клаузулы — дактилической и гипердактилической), нормативные ритмические периоды которых складываются из четырёх четырёхвременных сегментов и имеют стабильную протяженность (16 счетных времен)¹³ (см. пример № 4).

Пример № 4

ММБ II, № 33,
У. Е. Вопящина, Варзуга;
№ 34, С. И. Клешова, Варзуга

Уж вы ту - ры да ма - лы де - то - чки 10 сл. (2.4.2)
Ту - ры вы, ту - ры да ма - лы де - то - чки 11 сл. (2.5.2)
А бы - ло во го ро - де во Ки - е - ве 11 сл. (1.2.3.2)
Уж вы где, ту - ры, бы - ли, ко - го ви - де - ли? 12 сл. (2.2.3.2)
Уж мы бы - ли, ту - ры, да на си - нем на мо - ри 13 сл. (2.3.3.2)

Г. В. Лобкова рассматривает образцы с подобными ритмическими параметрами в своем исследовании северодвинской эпической традиции. Напев сказителя Б. В. Шергина исследовательница сопоставляет с рядом образцов северно-русских старин, в том числе и беломорскими напевами (Зимнего и Терского берегов), отмечая «мобильность слогочислительного показателя», приводящую «к сокращению или расширению музыкально-временных параметров напева»¹⁴. Продолжая наблюдения Г. В. Лобковой, отметим, что отклонения от нормативной музыкально-ритмической формы в равномерно сегментированных напевах поморских старин могут проявляться на различных уровнях ритмической структуры, например, на уровне временной протяженности сегментов ритмических периодов — в редукции их счетных времен (см. пример № 5).

Пример № 5

ММБ II, № 6,
О. С. Вопящина, Кузомень

Ког - да бес - лы за - ю - шки по за - се - кам

Или, напротив, в увеличении временной протяженности одного из сегментов периода за счет введения дополнительных счетных времен, что связано со словесной «избыточностью» стиха — наличием уточняющих вставок (пример № 6).

Пример № 6

ММБ I, № 28,
М. Ф. Кожина, Кузомень

Мел - ки звёз - ды (ча - сты) по не - бу рос - сы - ш - ли - се
А и ча - сто по - се - шал, про - ез - жал (же) кон - му

Количество сегментов равномерно сегментированных периодов может изменяться также в зависимости от слогового объема стиха. Подобные расширения музыкально-ритмических периодов отмечаются, прежде всего, в зачинах старин. Так, в первой строфе исторической песни «Скопин», записанной на Терском берегу Белого моря, исполнительница формирует пятисегментный ритмический период с синхронной координацией стиха и напева. Со второй же строфы она приходит к типовому 16-временному периоду¹⁵ (пример № 7).

Пример № 7

ММБ II, № 58,
У. Е. Вопящина, Варзуга

Иш - щё был - жил Ско - пин да, сын Ва - си - лье - вич - со - кол

В ритмическом периоде зачинного мелостиха терского напева исторической песни «Кострюк» количество сегментных звеньев еще больше — их семь (пример № 8).

Пример № 8

ММБ II, № 55,
О. С. Вопящина, Кузомень

За - ду - мал(ы) гро - эси царь И - ван Ва - сию(ю) - ё - вичъ же - ни - те - ся, 16 сл.

Количество сегментов в периодах равномерной сегментации в двух напевах гридинской сказительницы А. В. Ивановой (Карельский берег Белого моря) колеблется от трех до шести на протяжении всего исполнения и зависит от слогового объема стиха, укладываемого в напев. В балладе «Мать князя Михайло губит его жену» сказительница распевает тонический двухтрехударный стих с хорейской клаузулой на напев равномерной сегментации (пяти-, шестисегментный с синхронным или асинхронным соотношением музыкального и вербального рядов). В то же время в напеве цезура дополнительно выражена ритмическим расширением (а нередко и паузированием), а также ладоинтонационно (касанием субтона лада в окончании первой интонационной волны). Она разделяет первую

слоговую группу — мобильную по количеству слогов (объемом от пяти до восьми слогов) и вторую — достаточно стабильную по слоговому объему (пять-шесть слогов). Первая слоговая группа стихов при ритмизации в пении вынуждена расширять свое временное пространство от двух до четырех сегментов равномерно сегментированного периода, а вторая всегда имеет протяженность в 12 счетных времён (три сегмента). В случае несовпадения цезуры напева со словоразделами в стихе возникает словообрыв, который впоследствии допевается (пример № 9).

Пример № 9

ФА ИЯЛИ, 360/17,
А. В. Иванова, Гридино

Музыкальная запись с ритмическими пометками: +2, 4, 4, 4, 4, 4, 4 1/2 +. Под нотами — текст песни. Две скобки под текстом указывают на сегменты: 3-8 сл. и 6-7 сл.

Напев исторической песни «Щелкан» в исполнении А. В. Ивановой опирается на стих, занимающий промежуточное положение между двух-трехударным тоническим и сегментированным временником с формулой (5-8)+(5-7₈). В качестве зачина в историческую песню введены стихи из свадебной величальной песни «Во высокой новой горнице» (в местной традиции она открывается стихом «Чтой на стуле рети бархати»), которые ритмизуются периодами неравномерной сегментации 16-временной протяженности. Далее напев начинает проявлять черты равномерной сегментации и стих, объем которого колеблется в пределах 11–16 слогов, проявляет себя уже как сегментированный временник. Первая слоговая группа стиха может функционировать в задаваемых напевом условиях и как слоговик, увеличивая соответственно и протяженность ритмического периода за счет формирования дополнительных сегментов четырехвременной протяженности (пример № 10).

Пример № 10

ФА ИЯЛИ, 361/3,
А. В. Иванова, Гридино

Музыкальная запись с ритмическими пометками: 4, 4, 4, 4, 4, 4. Под нотами — текст песни. Скобки под текстом указывают на сегменты и границы ритмического периода. Справа — подсчет слогов для каждого сегмента.

Царь си - дит, су - ды ря - дит, Су-	7 сл. (3+4)
ды су - дит, ря - ды ря - дит.	8 сл. (4+4)
Миш- ку на Ко - стом - ку, да Вась- ку на ма- лы- е ря - ды,	14 сл. (6+8)
Шу-ри- на лю- би- мо- го Шел-ка- на За- ду - де- нтье-ви- ча	16 сл. (7+9)
Слу- жбой боль- ше - ю, до - ро - гой да- лыне - ю, За	11 сл. (5+6)
три-де-вять зе- мель, за три-де-вять го- рей, Сби-	12 сл. (6+6)
рать да-ни по- шли - ны, пре - жни не - вы - пла - тки, До-	13 сл. (7+6)
се- льни не- вы - кла - дки	7 сл. (3+4)

граница ритмического периода | граница слоговых групп

Причиной возникновения мобильной по количеству сегментов композиции может быть и недостаточное владение исполнителем традиционными интонационно-ритмическими канонами.

Зимнезолотичья сказительница М. С. Крюкова в старине «Женитьба Пересмякина племянника» (ММБ I, № 8) пытается координировать текст с еще недостаточно четко усвоенным ею напевом (и даже с несколькими интонационными моделями местной традиции). Стремясь сохранить равномерную пульсацию напева, молодая исполнительница не смогла уложить разновеликие тонические двух-, трёхударные стихи в музыкально-ритмические периоды с постоянным количеством сегментов¹⁶.

Напев может охватывать различное количество стихов и состоять из нескольких мелодико-ритмических периодов, комбинация которых в рамках строфы непостоянна. В уже упоминавшемся ранее напеве «Кострюка» (ММБ II, № 55) в начале исполнения певица предпочитает стиховую композицию. Начиная с четвертого стиха поэтического текста, она выстраивает музыкально-поэтические строфы с различным количеством ритмических единиц двумя способами: 1. Образованием строфы из сходных ритмических периодов, слитых в едином сегментном потоке ($KEV=AB$, $KEГ=AA_1$)¹⁷. На гранях строф равномерная сегментация может прерываться из-за аугментации длительности последнего слога стиха, занимающего полный целый сегмент, либо благодаря синхронной координации стиха и напева, продолжаться непрерывно. 2. Формированием строфы на основе повтора второй (пяти-) слоговой группы стиха ($KEV=авв$, $KEГ=авв$). При этом первый сегмент ритмических периодов отличается аугментацией начального слога-

вого времени, маркирующей начала стихов и на время нарушающей равномерную сегментацию напева: (пример № 11).

Пример № 11 ММБ II, № 55,
О. С. Вопиящина, Кузюмень

1. За - ду - мал(ы) гро - зят царь И-ван Ва - сис(и) - ё - вич же - ни - те - ся, КЕг=/
 2. Во той ли зе - мли во ле - ве - рыи - я, КЕг=А
 4. На той ли на Ма - рыи Де - мрю - ков(ы) - ной, КЕг=АА,
 На той ли на Мар(и) - и Де - мрю - ков(ы) - ной.
 5. По при - е - зду до - мой царь мир со - чи - нил, КЕг=abb
 царь мир со - чи - нил.

ЦЕЗУРИРОВАННЫЕ НАПЕВЫ

При координации *цезурированных* напевов с текстами старин и духовных стихов их ритмические периоды, как правило, сохраняют цезуру, однако масштабному и акцентно-ритмическому варьированию подвергаются входящие в состав периодов музыкально-ритмические формулы.

В напевах Аграфены и Марфы Крюковых (ММБ I, № 56 духовный стих «Страшный суд», № 23 баллада «Вдова и ея дети») цезура разделяет слоговые группы стиха, отличающиеся зонным слоговым нормативом (от четырёх до семи слогов). Изменение объема слоговых групп повлекло за собой варьирование музыкально-ритмических формул и масштабно-временных параметров ритмических периодов. При этом более мобильной по слоговременным и акцентно-ритмическим параметрам оказывается первая слоговая группа стиха. Вторая же более стабильна, и соответствующая ей ритмическая формула, как правило, не меняет своей временной протяженности, поскольку сверхнормативные слоги ритмизуются за счет дробления долгих времен ритмической формулы (пример № 12).

Пример № 12

ММБ I, № 23,
А. М. Крюкова,
Нижняя Зимняя Золотица

На - ро - ди - ла вло - ву - шка два сы - на, 4 сл. + 6 сл.
 И бы - ла у ей до - чка кра - сна де - ви - ца 6 сл. 10 сл.
 4-5 сл. 6-7 сл.

Напев духовного стиха «Страшный суд» в исполнении М. С. Крюковой отличает также тирадная композиция с непостоянным количеством ритмических периодов в строфе. Наряду со стиховыми проведениями напева (первое и третье), исполнительница формирует и строфовые (второе и четвертое) со своеобразной «рифмой» ритмических формул, образующих период. Они могут менять свое местоположение в составе строфы. При этом соседние строфы (первая и вторая, третья и четвертая) в нотированном фрагменте дополнительно объединяются попарно и образуют единства более высокого уровня — смысловые блоки. В ритмизации этих смысловых блоков в пении исполнительница вариантно проводит ритмические модели из соседних стихов и строф (пример № 13).

I. КЕг = ав II. КЕг = ав₁
 КЕг = ава₁в КЕг = ав₁в₂в

Пример № 13

ММБ I, № 56,
М. С. Крюкова,
Нижняя Зимняя Золотица

1. По мо-рю, мо-рю, мо-рю си - не - му, 5 сл. + 5 сл. КЕг=ab
 8 сл. 8 сл.
 2. По си-лю мо-рю, по Хва-лы - нско - му 5 сл. + 5 сл. КЕг=аба, b
 8 сл. 8 сл.
 Вы - бе - га - ли от-туль, чёр-ны ка - ра - бли. 6 сл. + 5 сл.
 10 сл. 8 сл.
 3. На тех на ка - ра-блях све - тлы-е ан - ге - лим, 6 сл. + 6 сл. КЕг=ab, 1
 9 сл. 10 сл.
 4. На-встро-чу кнью шёл сам, сам И-сус Хри - стос, 5 сл. + 6 сл.
 8 сл. 10 сл.
 сам И-сус Хри - стос (д) царь не - бе - сной свет. 5 сл. + 5 сл.
 10 сл. 8 сл. КЕг=ab, b, b
 5-6 сл. 5-6 сл.

Таким образом, структурная мобильность может проявляться на уровне формул музыкально-слового ритма и их количества в напевах старин с ритмическими периодами, относящимися к классам неравномерно сегментированных, равномерно сегментированных и цезурированных форм. В периодах неравномерной сегментации довольно часто отмечается смена системы ритмизации: пиррихическая — ямбохорическая. Образование композиций с переменным числом ритмических периодов различной структуры более характерно для образцов цезурированных и равномерно сегментированных форм¹⁸. Неравномерно сегментированные периоды с мобильными параметрами структуры фиксируются практически повсеместно в эпических напевах Поморья¹⁹, зоной

бытования мобильных (по разным ритмическим показателям) равномерно сегментированных и цезурированных напевов являются традиции Западного Поморья²⁰.

Отмеченные нами закономерности и формы проявления мобильности ритмической структуры в эпических напевах характерны для данного этнокультурного района Российского Севера. Насколько же они являются отражением универсальных принципов этнического музыкально-фольклорного мышления, позволят прояснить дальнейшие сопоставительные структурно-типологические ареальные исследования.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Материалы, собранные в Архангельской губернии летом 1901 года А. В. Марковым, А. Л. Масловым и Б. А. Богословским. Ч. 1. Зимний берег Белого моря. Волость Зимняя Золотица // Труды Музыкально-этнографической комиссии, состоящей при Этнографическом отделе Императорского Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. — М., 1906. — Т. 1. — С. 11-157 (далее — ММБ I); Материалы, собранные в Архангельской губернии летом 1901 года А. В. Марковым, А. Л. Масловым и Б. А. Богословским. Ч. 2. Терский берег Белого моря // Труды Музыкально-этнографической комиссии, состоящей при Этнографическом отделе Императорского Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. — М., 1911. — Т. 2. — С. 1-116. — Ноты между с. 116-117 (далее — ММБ II); Беломорские старины и духовные стихи. Собрание А. В. Маркова / изд. подгот. С. Н. Азбелев, Ю. И. Марченко. — СПб., 2002 (далее — БСДС); Материалы Фонограммархива Института языка, литературы и истории Карельского научного центра РАН (далее — ФА ИЯЛИ).

² См., например: Ефименкова Б. Б. Ритм в произведениях русского вокального фольклора. — М., 2000. — С. 241-244

³ См., например: Гаспаров М. Л. Русский былинный стих // Исследования по теории стиха. — Л., 1978.

⁴ Востоков А. Х. Опыт о русском стихосложении. — СПб., 1817. — С. 105.

⁵ См., например: Трубецкой Н. С. К вопросу о стихе русской былины // Трубецкой Н. С. Избранные труды по филологии. — М., 1987; Бейли Дж. Русский краткий эпический стих в одном варианте песни «Кострюк» // Фольклор. Комплексная тестология. — М., 1998. — С. 74-91.

⁶ Эпическая формула — «группа слов, регулярно встречающаяся в одних и тех же метрических условиях и слу-

жащая для выражения того или иного основного смысла» (Лорд А. Б. Сказитель / пер. с англ. и коммент. Ю. А. Клейнера и Г. А. Левинтона; послесл. Б. Н. Путилова. — М., 1994. — С. 14). Устойчивые эпические формулы выражают основные понятия эпической поэзии (имена действующих лиц, действия, обозначения времени и места действия, названия городов, традиционные постоянные эпитеты и т.д.) и являются ритмо-синтаксическими схемами для сложения неформальных построений эпического стиха.

⁷ Лобанов М. А. Словесные группы в композиции былинного стиха // Фольклор. Комплексная тестология. — М., 1998. — С. 92-107.

⁸ В исследовании принята классификация ритмических форм вокального фольклора, разработанная учеными московской школы этномузыковедения. См.: Ефименкова Б. Б. Ритм в произведениях русского вокального фольклора. — М., 2000.

⁹ Пятислоговые группы с центральным фразовым ударением имеют значительный удельный вес и частотность в составе эпических стихов. Они чаще всего обеспечивают анапестический зачин и дактилическое окончание стихов былин и вместе с тем являются основными ритмическими единицами силлабического цезурированного стиха обрядовых календарных и свадебных песен восточных славян.

¹⁰ Подобные определительные сочетания двойного (и тройного) уровня дефиниции типа «белая брусковая мостиночка», «страшная гора страховитая» В. М. Гацак описывает в свадебных плачах с. Сухого (Поморский берег Белого моря), определяя их как одну из этнопоэтических констант фольклорной традиции Русского Севера (Гацак В. М. Северные этнопоэтические константы // Народная культура Русского Севера. Живая традиция: матер. республ. школы-семинара (10-13 ноября 1998 г.). — Архангельск, 2000. — Вып. 2. — С. 7-10).

¹¹ О доминировании «трехдольного» (ямбохореического) ритма в напевах старин Терского берега и «двудольного» (пиррихического) в напевах Зимнего берега Белого моря писал первый исследователь поморской традиции — А. Л. Маслов (Маслов А. Л. Былины, их происхождение, ритмический и мелодический склад // Труды Музыкально-этнографической комиссии, состоящей при Этнографическом отделе Императорского Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. — М., 1911. — Т. 2. — С. 320). См. также: Былины: Русский музыкальный эпос / сост. Б. М. Добровольский и В. В. Коргузалов. — М., 1981. — С. 27–28; Коргузалов В. В. Напевы обонежской эпической традиции // Русский фольклор: матер. и исследования. Т. 27. Межэтнические фольклорные связи. — СПб., 1993. — С. 102–105.

¹² См., например: Бернштам Т. А., Лапин В. А. «Виноградье» — песня и обряд // Русский Север: проблемы этнографии и фольклора. — Л., 1981. — С. 3–109; Ефименкова Б. Б. Указ. изд., с. 139–142.

¹³ На напевы данного типа в поморской традиции распевались сюжеты старин «Турь», записывавшиеся на Терском и Поморском берегу (ММБ II, № 6, 33, 34, Кузомень, Варзуга; БСДС, № 10, Вирма), «Садко» (ММБ I, № 40, Верхняя Зимняя Золотица) и «Женитьба Дюка» (ММБ I, № 7, Нижняя Зимняя Золотица), исторические песни «Скопин» в версиях разных побережий Белого моря (ММБ II, № 56, Федосеево; № 57, Кузомень, № 58, Варзуга; примыкающая к терским версия А. М. Крюковой: ММБ I, № 29, Нижняя Зимняя Золотица) и «Кострюк» (ММБ II, № 55, Кузомень; ММБ I, № 28, Нижняя Зимняя Золотица), баллада «Дмитрий и Домна» (БСДС, № 8, Вирма). Типологически описанный ритмический тип близок описанному в фольклористической литературе типу «Ах вы сени, мои сени», характерному для свадебных и плясовых песен Русского Севера (Ефименкова Б. Б. Указ. изд., с. 139–142).

¹⁴ Лобкова Г. В. Черты стиля эпических напевов Русского Севера (образцы северодвинских, вологодских и приуральских напевов и комментарии к ним) // Иванова Т. Г. «Малые» очаги севернорусской былинной традиции. Исследование и тексты. — СПб., 2001. — С. 407. Исполнители комментируют эти напевы, демонстрирующие тип «ско-

рого» интонирования эпического текста как поющие «с подбором», «борзясь», «с подергьгой», «скоро» (там же, с. 403).

¹⁵ В приводимой схеме опущен рефрен, вводимый в мелострофу по цезурированному типу, с нарушением равномерной сегментации напева. Подобные ритмические композиции отмечались в «Виноградьях» — свадебных и календарных величаниях поморской традиции. Не исключено, что в исторические песни ритмическая композиция с введением цезурированного рефрена, включаемого в общую ритмическую стихию равномерной сегментации, попала из обрядового фольклора (См.: Бернштам Т. А., Лапин В. А. Указ. изд.).

¹⁶ Добавим, что М. С. Крюкова использует в своем напеве также и различные модели ритмизации клаузул, нередко сдвигая стиховые икты на безударный слог, а также беспрестанно варьирует и интонационный контур напева.

¹⁷ Аббревиатурой КЕ обозначаются композиционные единицы напевов. КЕв — группировка текстовых построений, соответствующая мелострофе напева; КЕг — группировка ритмических построений напева.

¹⁸ В напевах неравномерной сегментации (преимущественно в традициях Западного Поморья) тирадные композиции образуются за счет мелодических построений, объединение которых в строфы может быть (но не обязательно) поддержано дифференциацией кадансовых времен ритмических периодов напева.

¹⁹ Мы учитываем в данном случае также не отраженные в публикациях архивные материалы Летнего и Онежского берегов Белого моря, хранящиеся в Фонограммархиве Института русской литературы и истории (Пушкинский дом).

²⁰ Напевы А. М. и М. С. Крюковых, рассматривающиеся в работе, не имеют аналогов в традиции Зимнего берега и тяготеют к родной для А. М. Крюковой терской традиции.

Ковыршина Юлия Ивановна

старший преподаватель
кафедры истории музыки
Петрозаводской государственной
консерватории им. А. К. Глазунова.



И. В. СОЛОВЬЕВ

Петрозаводская государственная консерватория
им. А.К. Глазунова

УДК 781.7

К ВОПРОСУ О ГЕНЕЗИСЕ
МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ СААМИ

Лопари принадлежат к одному из древнейших народов, ...я не удивлюсь, что мы имеем дело с очень древней музыкой.

Визе В. Лопарская музыка

Музыкальная культура народности саами относится к древнейшим пластам истории этносов и олицетворяет собой архаическую культуру с ее базовым пластом культового музицирования.

Саами (саамы, саамь, саме лопари, лапландцы — устар.) — малая арктическая народность, проживающая на территории России (Кольский полуостров), севере Норвегии, Швеции и Финляндии. Впервые официально название области проживания *Lappia* (Лапландия) и название этносу *Lapp* дал датский священник Саксон Грамматик в труде «Достижения Дании» в XII в. В древнерусских летописях термин *лопь* появляется с XIII в. и означает конечную землю, то есть границу новгородских владений. Самоназвание *сааме* (*same*) вероятно восходит к праформе *сама* (*sama*), которое обозначает одно из древних финских племен *хаме* (*hame*). Согласно историческим сведениям, еще на рубеже I–II тыс. саами населяли восточные области — бассейны рек Северной Двины и Онеги, на юге — побережье Онежского и Ладожского озер, Вологодской области вплоть до XVI–XVII вв. [23, с.111; 26, с. 839; 27, с. 310].

Территория Лапландии по сравнению с большинством этносов, входящих в так называемую зону Циркумполярья¹, географически расположена близко к Европе и крупным европейским государствам — на краю северо-западной части Евразии. Данная локализация отразилась в тенденциях искоренения традиционной музыкальной культуры, которое приобретало скоротечный характер и велось достаточно жесткими способами. Период активных контактов с крупными европейскими государствами в жизни саами связан с социальными, экономическими и политическими процессами, которые способствовали постепенному изменению традиционного уклада: налогообложения со стороны Швеции и Новгорода, захватнические набеги чуди, товарообмен, вопросы, связанные с границами Лапландии. Прежде всего это отразилось в распространении христи-

анской веры как среди западных (лютеранство), так и восточных — кольских саами (православие). Миссионерская деятельность достигла своего расцвета во второй половине XVII — середине XVIII вв. В частности, в 1609 г. норвежский король Христиан IV издает указ о смертной казни для тех, кто практикует древние верования. Обнаруженные представителями власти инструменты немедленно сжигались на кострах вместе с шаманами — *нуйтами*² [28, с. 244; 4, с. 335; 31, с. 128–129].

О существовании музыкальных инструментов в культуре саами говорят как средневековые источники, исследования историков, этнографов, музыковедов, так и сами информанты. Сведения о саамских музыкальных инструментах, в большей степени саамских бубнах, лишь фрагментарно встречались в освещении древних верований, описании шаманских ритуалов, либо в разделах сборников, посвященных саамской песенной традиции (*йойга*, *лу(ы)ввьт* — саамск.)³ [26, с. 842; 28, с.154, 228, 229] и занимали незначительное место⁴.

На сегодняшний день мы имеем научное описание лишь трех музыкальных инструментов, принадлежащих музыкальной культуре саами — шаманского бубна (Э. Манкер), аэрофона «*фадно*» (Э. Эмсхаймер) и каменного ударяемого идиофона (литофона) — «*звонкого*» камня (А. Аблова) [1, с.69–71; 29, с. 30, 62–67] (фото 1, 2, 6).

Музыкальный инструментарий саами до сих пор не оказывался в центре внимания музыковедения. По словам руководителя фольклорного ансамбля с. Ловозера В. Гуринова, существующие на данный момент образцы ин-

струментария, вероятно, появились в результате контактов с другими народностями Севера. Так, основной корпус инструментария саами относится к архаическим шумовым инструментам, широко распространенным у большинства соседних народов Заполярья, Севера Азии, Сибири. К ним относятся костяные идиофоны, встряхиваемые, шнуровые, стержневые, рамные, подвески и сосуды-погремушки, вихревые, вращательные аэрофоны, манки из перьев птиц, свистковые флейты. Недостаточность их изучения обусловлена следующими причинами:

1) утрата культовой функции инструментария по причине угасания и исчезновения обрядовых практик;

2) скептический взгляд в научных кругах на шумовые инструменты как на менее значимые и недостаточно развитые звуковые орудия по сравнению с интонируемыми музыкальными инструментами;

3) изменения этнокультурного облика саамского этноса, обусловленного социополитическими факторами (в том числе процессами ассимиляции этноса), усиливающие известную инертность в изучении саамских инструментов;

4) заимствование инструментов у соседних народностей, проживающих на территории Лапландии в поздний исторический период существования традиционной культуры (XIX–XX вв.). Это был как национальный, так и общеевропейский инструментарий: карело-финское *кантеле*, шведский аэрофон из рога и коры, финский маультроммель — *хуллихарпу*, мандолина, скрипка, поморская гармонь, баян, концертно, губная гармоника и др. [2, с. 481–486; 26, с. 842; 29, с. 62, с. 84–85]. У кольских саами пока зафиксировано использование двух заимствованных инструментов — баяна и мандолины;

5) стойкое представление о музыкальной культуре саами как о доминантно песенной, тормозившее исследовательские поиски в инструментоведческом направлении.

Иными словами, так называемая «неинструментальность» саами весьма условна и связана с недостаточным учетом важнейших звуковых артефактов раннего периода их этнической истории — эстетики архаического инструмента с точки зрения его «примитивной» морфологии и эргологии, звуковой организации. В связи с этим становится актуальным

вопрос: как трансформировалась эстетика отношения к инструменту и его звучанию на протяжении этнической истории саами?

Вопросы генезиса аутентичного саамского музыкального инструментария в ходе научных дискуссий этнологов по поводу этногенетических концепций становятся наиболее актуальными. На самом ли деле инструменты являются исконно саамскими, либо они заимствованы на протяжении их этнической истории? Учитывая базисные положения этнологических теорий и их связь с музыкальной антропологией, мы должны видеть два пути генезиса саамского музыкального инструментария. С одной стороны, через *контакты* и *заимствования*, отмеченные в ходе истории этноса. С другой, — реконструкцию сохранившихся элементов культурного автохтонного наследия этноса⁵.

В области музыкальной археологии представляют интерес комплексные исследования культовых территорий в тесном сотрудничестве музыковедов, историков, геологов, археологов, этнографов с целью реконструкции архаического музыкального инструментария саами. В 1966 году экспедицией Карельского филиала АН СССР под руководством А. Журавлева был открыт культовый комплекс на о. Колгостров в Уницкой губе Онежского озера (Республика Карелия). Как отмечают археологи и историки, культовая традиция, связанная с данной территорией, принадлежала древне-саамскому населению III–II тыс. до н.э. [13, с. 68–69].

Так, в ходе междисциплинарных исследований, проведенных в этом районе карельскими музыковедами, был идентифицирован музыкальный литофон — *звонковый (звонкий) камень (керр келл* — клд. саамск.). В частности, исследователь А. Аблова образно называет данный идиофон «каменным бубном», учитывая его связь с культовой традицией и главенствующей ролью саамского шаманского мембранофона. По всей видимости, литофон являлся священным объектом-инструментом для древнего саами, так как находился в тайном месте и располагался в центре святилища, путь к которому был проложен специальными каменными знаками — «следом» высших богов [1, с. 69; 13, с. 68–69; 15, с. 135].

В результате геологических, археологических исследований последних десятилетий,

проведенных на территории Лапландии и в районах исторического проживания саами, ученые заинтересовались звуковыми феноменами в местах разломов, трещин каменных пород, на территории саамских культовых святылец — каменных *сейдов* [4, с. 312; 14; 28, с. 389–392]. Так, в местах разломов земной коры образуются так называемые *лей-линии* — энергетические точки структуры Земли. Их нахождение характерно в местах, где располагались древние саамские культовые комплексы, один из которых расположен на горе Воттоваара (Республика Карелия, Муезерский район). Довольно часто здесь происходят особые явления — *гудящие* и *щелкающие* звуки (инфра-ультразвуковые колебания).

Исследователи выдвигают гипотезу о рациональном использовании некоторых *сейдов*, а именно как резонаторов акустических колебаний. В 2004 году карельскими исследователями (экспедиция Петрозаводской академии Меганауки) в районе г. Кемь Беломорского района Карелии был обнаружен культовый комплекс саамских сейдов, среди которых выделялся так называемый «поющий» камень — золотый литофон [14].

Данные природные феномены имеют прямое отношение к самым древним звуковым явлениям — так называемой *физической музыке*⁶. Они создают специфику акустического пространства и, несомненно, могли повлиять как на аутентичный музыкальный инструментарий, так и на психологию звукового мышления древнего этноса. Отсюда возникает актуальный вопрос, не являются ли данные звуковые феномены *акустическим и тембральным эталоном саамского звукового мировосприятия?*

По сведениям археологов, предметы быта из кости, рога и камня свидетельствуют о древних стоянках протосаамского населения. Так, в норвежской Лапландии особый интерес вызывают стоянки на территории *Varanger Fjord*. Они датируются археологами VI тыс. до н.э. (комса культура). Большинство находок — это каменные, костяные предметы, которые служили основным материалом архаического инструментария [31, с. 8–10].

Применение металла было известно Кольским саами уже во II в. до н.э. Отметим, что металлические подвески X–XI вв., встречающиеся у большинства финно-угорских народностей, указывают на магическую роль металла. Об этом свидетельствует использование

саами металлических предметов — колец, пластин, стержней из меди, латуни, серебра. Они укреплялись к шаманскому бубну, костюму и являлись составной частью рамных подвесок-погремушек в большинстве шаманских ритуалов [17; 7, с. 2; 31, с. 123] (фото 3).

В исследованиях саамского мембранофона — шаманского бубна — существуют многочисленные аспекты. Впервые он упоминается в официальных источниках в 1190 году в «*Chronicon Norvegicum*». В вопросах происхождения бубна ряд ученых обращают внимание на взаимосвязь наскальных изображений и символов на мембране инструмента, которые датированы II тыс. до н.э. Это сопоставление позволяет нам расширить хронологические границы существования инструмента [20; 32, с. 91].

Согласно эргологии, саамский бубен подразделен на два типа: кубкообразный (долбленный) — *kabdes, goavddis* (зап. саами), *куэмдэс* (кольские саами) и каркасный (фото 4, 5). Последний в свою очередь имеет три разновидности — угловой *kannus* (вост. саами), дощатый и кольцевой *gievrie, geure, Keure* (зап. саами). В области сравнительного музыковедения ряд ученых выявляют типологическую родственность кубкообразного типа саамского бубна с мембранофонами южносибирских народностей — тофаларов, тувимцев, хаккасов-качинцев, шорцев, кетов, секульпов и др. [30, с. 109–142, 151–167; 32, с. 91–92; 16].

О родстве инструментов говорит сходство по эргологическим параметрам: овальная форма, деревянная продольная рукоять, наличие резонаторных щелей (перфоративный орнамент) и подвесок-погремушек, прикрепляемых к бубну. Сопоставляя различные версии о происхождении и взаимосвязях бубнов народов Сибири, Э. Эмсхаймер предлагает свою гипотезу о прототипах каркасных бубнов у ненецких племен. Он считает, что один из древних типов ненецких угловых бубнов, если учитывать морфологию крепления рукояти, произошел от остяцкого (ханты). И в более или менее измененном виде мог проявиться в саамских угловых бубнах каркасного типа [16; 24, с. 56; 31, с. 122–123; 29, с. 68–74].

Стоит отметить, что в географии распространения бубнов на территории Лапландии, прослеживается довольно четкая граница: *кубкообразный* тип локализован в северной и центральной Лапландии (северная часть Нор-

вегии), каркасный — на периферии юго-восточных областей Лапландии. Ряд исследователей полагают, что именно каркасный тип бубна является наиболее древним. Авторы соотносят данную гипотезу с понятием лингвистической периферии по сохранности архаических черт языка [3, с. 70–71]. На данный момент вопросы до сих пор остаются открытыми: произошел ли кубкообразный тип бубна от каркасного (искривленного) или от углового? На что указывают эргологические связи саамских и сибирских бубнов? Является ли кубкообразный тип бубна автохтонным образцом саамской культуры — базовым реликтом саамского этноса?

Использование некоторых типов аэрофонов — свистковых флейт без грифных отверстий (*нюрк, нюркамь*) — также связано с периодом дофинноугорских контактов саами. К примеру, распространение данных типов флейт в лесной части Европы имеет отношение к археологической культуре позднего неолита (2500–1500 гг. до н.э.). По сведениям исследователей, бытование свистковых аэрофонов у саами, вероятно, датируется примерно III тыс. до н.э., что относится к дофинноугорскому периоду этноистории [9, с. 74–80].

Данная эргологическая особенность отмечается в исследованиях Э. Эмсхаймера при описании саамского шалмея *фадно* (фото 6). Можно ли данный инструмент считать исконно саамским или заимствованным у соседних народов? Автор задается вопросом о его происхождении в определении принадлежности к саамской культуре, принимая во внимание наличие грифных отверстий как заимствованному и привнесённому элементу [29, с. 66–67].

В свете сравнительных исследований нас интересует вопрос: по каким причинам некоторые из групп инструментов саами, в частности хордофоны, не заняли существенного места среди основных типов?

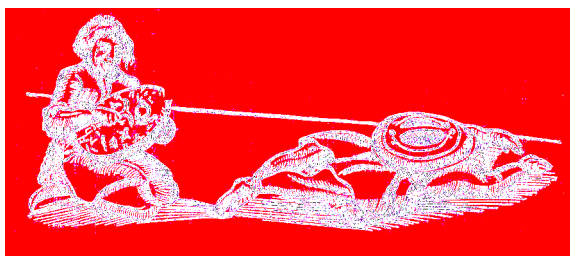
В полевой практике аутентичные саамские хордофоны нами не были обнаружены. Однако в этнографической литературе встречаются упоминания как минимум трех инструментов: трех- (семиструнной) арфовой цитры и двух видов музыкальных луков — а) натянутая струна (жила), один конец которой зажат между зубами, б) однострунный смычковый хордофон. Для сравнения, у ближайших соседей ненцев существует щипковый хордофон

«*сянако те*» — играющая жила. Звукоизвлечение происходит следующим образом: конец жилы зажимают между зубами, другой натягивают при помощи руки, регулируя натяжение и производя звук. Данный прием игры напоминает процесс изготовления у саами сухожильной нити. Ее скручивание происходило аналогично технике звукоизвлечения — путем зажатия одного конца жилы зубами [5 с. 118; 6, с. 244–257; 22, с. 5; 25; 28, с. 150]. В чем же причина отсутствия функционирования хордофонов в саамской инструментальной традиции? Это еще один повод для дальнейшего изучения генезиса данной группы саамского музыкального инструментария.

В ходе экспедиционной работы на Кольском полуострове в период 1999–2004 гг. нам удалось зафиксировать и исследовать ряд аутентичных саамских инструментов, которые в настоящий период активно применяются как в сольном исполнении, так и в различных ансамблевых формах (сопровождение пению — сольному и групповому, танцам). Основными их функциями являются: ритмическая, остигнато-мелодическая и фоническая. К ритмическим относятся все виды соударяемых идиофонов — постучалок (*тагкей кэльтанч, пуаз чорвэнч, кядкенч*), шнуровых, стержневых, сосудов-погремушек (*кенци, чонтк саи, шерета, татскан*) (фото 8, 9, 11). К фоническим и ритмическим — бубен (*куэмдэс*). К фоническим и мелодическим — вихревые аэрофоны *наввьта* и *хоуфф* (фото 10), саамская свистулька — *нюркамь, пююшчили*. В большинстве наигрышей баян является основным мелодико-гармоническим инструментом ансамбля [7, с. 30; 10, с. 169; 18, с. 65–67; 19, с. 89–92].

Таким образом, у нас есть все предпосылки заполнить пробел в изучении музыкального инструментария саами и тем самым осуществить попытку реконструкции инструментальных основ саамской музыкальной культуры.

1.



2.



3.



4.



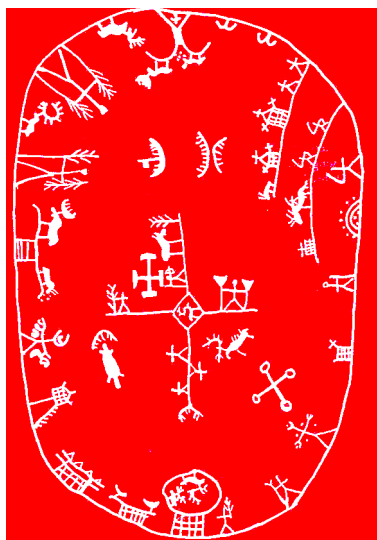
5.



6.



7.



8.



9.



10.



11.



1. **Шаманский ритуал.** Источник: Schefferus J. *Lapponia Latinan kielesta suomentanut.* — Hameenlinna, 1963. — S. 207.

2. **Звонковый камень — литофон.** Респ. Карелия о. Колгостров. Источник:

Мельников И. *Святылища Древней Карелии.* — Петрозаводск, 1998. — С. 69.

3. **Подвески-погремушки** (финская Лапландия). Источник: Itkonen T. *Suomen Lappalaiset.* — Helsinki, 1948.

4. **Обечайка кубкообразного типа бубна.** Полевой материал автора. Кольский п-ов Мурман. обл., с. Ловозеро, 2004 г.

5. **Обечайка каркасного типа бубна** (угловой вид). Финская Лапландия. Источник: Emsheimer E. *Studia ethnomusicologica eurasiatica.* — Stockholm, 1964. — S. 69.

6. **Аэрофон Фадно.** Источник: Vorren O., Manker E. *Lapps life and customs.* — Oslo; London, 1962. — S. 112.

7. **Изображения (рисунки) на мембране бубна.** Южная Лапландия, XVII в. Источник: Vorren O., Manker E. *Lapps life and customs.* — Oslo; London, 1962. — S. 96.

8. **Сосуды-погремушки Чонтк саи** (шерета). Полевой материал автора. Кольский п-ов Мурман. обл., пос. Ревда. Музей саамской литературы и письменности. 2004 г.

9. **Стержневые погремушки Татскан.** Полевой материал автора. Кольский п-ов Мурман. обл., пос. Ревда. Музей саамской литературы и письменности. 2004 г.

10. **Вихревой аэрофон Хоуфф (хуфка).** Полевой материал автора. Кольский п-ов Мурман. обл., с. Ловозеро. 2000 г.

11. **Соударяемый идиофон Тагкей кэльтанч.** Полевой материал автора. Кольский п-ов Мурман. обл., с. Ловозеро. 2000 г.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Циркумполярные области (Циркумполярье) — области земного шара, опоясывающие его в непосредственной близости от полюсов, а также прилегающие регионы со сходным климатом, экологией, демографическими особенностями [8].

² Нуэйт — саамский шаман (Кольские саами), нойд (русская транскрипция), пaejtie (южносаамские диалекты), poajdde (диалект Lule), nai'dd (диалект Skolt). Происхождение слова исследователи связывают с мансийским paajjt, пуоajt — колдун.

³ Йоига (joigat) — традиционное пение западных саами. Лу(ы)ввйт — пение Кольских саами. В саамской певческой традиции существуют заимствованные, адаптированные песни: у западных саами le'vde, levdd (ljud) — песня (восточные саами диалекта Skolt, Inari), luozzi (средняя и северная террито-

рия шведской Лапландии). Ряд отечественных исследователей выдвигают гипотезу об инструментальном начале певческого интонирования и его сопоставления с архаичным музыкальным инструментарием.

⁴ См. об этом: И. Шефферус, К. Тирен, Э. Манкер, О. Воррен, Н. Харузин, Е. Прокофьева, Л. Хомич, И. Богданов,⁵ А. Аблова.

⁵ В кругах этнологов выделяют 3 концепции происхождения саамского этноса: 1) автохтонное — древнее происхождение (развитие народности связано с локальной территорией); 2) миграции с Востока, Юго-Востока — Приуралья, реке Зауралья, Западной Сибири; 3) участие в образовании этноса как местного, так и пришлого населения [11].

⁶ Физическая музыка — звуковые явления природы, независимые от человека (разряды молний, химические и физи-

ческие реакции, порывы ветра и пр.) [12, с. 121].

ЛИТЕРАТУРА

1. Аблова А. Звонковый камень: к проблеме интерпретации археологического музыкального памятника Карелии // Теория, история, психология музыкального искусства. — Петрозаводск, 1990. — С. 69–71.
2. Визе В. Лопарская музыка // Известия Архангельского общества изучения Русского Севера. — 1911. — № 6. — С. 481–486.
3. Вестман А. Некоторые обряды западных саамов // Культурное и природное наследие Белого моря. — Петрозаводск, 2002. — С. 70–73.
4. Большакова Н. П. Жизнь обычаи и мифы Кольских саамов в прошлом и настоящем. — Мурманск: Мурманское кн. изд-во, 2005.
5. Босси Р. Лапландцы. Охотники за северными оленями. — М.: Центрополиграф, 2004.
6. Бродский И. К изучению музыки народов Севера РСФСР // Традиционное и современное народное музыкальное искусство: сб. тр. / ГМПИ им. Гнесиных. — М., 1976. — Вып. 29. — С. 244–257.
7. Гуринов В. Судьба «Луявьра» // Живая Арктика. — 1999. — № 2. — С. 30.
8. Данилова Д. Влияние циркумполярных полюсов Земли на формирование нообногеосферы и нообногеосферной личности [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.philosophy.nsc.ru/journals/philscence/18.03/00.Danilova.htm>.
9. Иванова Ю. Ивовые свистки, вопросы происхождения и распространения // Музыкальное финно-угроведение: актуальные проблемы национального музыкального образования. — Петрозаводск, 2004. — С. 74–80.
10. Киселев А., Киселева Т. Советские саамы: история, экономика, культура. — 2-е изд., перераб. и доп. — Мурманск, 1987. — С. 310–311.
11. Манюхин И. Происхождение саамов (опыт комплексного исследования). — Петрозаводск: КарНЦ РАН, 2002.
12. Мациевский И. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. — Алматы: Дайк-Пресс, 2007.
13. Мельников И. Святилища древней Карелии. — Петрозаводск, 1998.
14. Мизин В. Лаборатория альтернативной истории. Сейды, мегалиты русской Арктики [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.lah.ru/text/mizin/seid4.htm>.
15. Попов А. Тайны каменных знаков // Наука и жизнь. — 1964. — № 6. — С. 135.
16. Прокофьева Е. Шаманские бубны [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.sati.archaeology.nsc.ru/ethno/index.htm>.
17. Сидоров А. Знахарство, колдовство и порча у народов Коми. — Л., 1928.
18. Соловьев И. Музыкальные инструменты саами в истории культуры // Музыкальные инструменты в истории культуры. — СПб., 2006. — С. 65–67.
19. Соловьев И. О музыкальном инструментарии саамов: некоторые уточнения классификации // Культурные коды двух тысячелетий: традиционные культуры: локализация и динамика. — Петрозаводск, 2000. — Вып. 1. — С. 89–92.
20. Столяр А., Савватеев Ю. О некоторых возможностях изобразительного анализа писаницы Астувансаали // Первобытное искусство. — Новосибирск: Наука, 1976.
21. Титов Ю. Лабиринты и сейды. — Петрозаводск, 1974.
22. Травина И. К. Саамские народные песни. — М.: Сов. композитор, 1987.
23. Хайду П. Уральские языки и народы. — М., 1985.
24. Хомич Л. В. Саамы. — СПб.: Просвещение, 1999.
25. Шейкин Ю. И. Музыкальная культура народов северной Азии. — Якутск: РДНТ, 1996.
26. Северная энциклопедия / сост. Е.Р. Акбальян. — М.: Европейские издания: Северные просторы, 2004.
27. Саамы // Народы России: энциклопедия. — М., 1994.
28. The Saami: A cultural encyclopedia. — Vammala: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2005.
29. Emsheimer E. Studia ethnomusicologica eurasiatica / Ernst Emsheimer. — Stockholm: Musikhistoriska museet, 1964.
30. Manker E. Die Lappische Zaubertrommel. Eine ethnologische Monographie Die Trommel als Denkmal materieller Kultur (Acta Lapponica I). — Stockholm, 1938; II. Die Trommel als Urkunde geistigen Lebens (ebda. VI). — Stockholm, 1950.
31. Vorren O., Manker E. Lapps life and customs. — Oslo; London, 1962.
32. Spencer A. Lapps. — UK, 1978.

Соловьев Игорь Владимирович

преподаватель кафедры музыки финно-угорских народов
Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова,
аспирант Российского института истории искусств (сектор инструментоведения)

Н.В. АХМЕТЖАНОВА, Г.Р. БАЯЗИТОВА
*Уфимская государственная академия искусств
им. Загира Исмәгилова*

УДК
781.7 (47 + 57)

УЗЛЯУ КАК ФЕНОМЕН МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА БАШКИР

Изучение истории, процессов функционирования народного искусства в музыкальной культуре тюркоязычных и монгольских народов, а также перспектив их дальнейшего развития является одной из проблем современной музыкальной и художественной практики. Среди них — исследование такого интереснейшего явления современного музыкального искусства, как горловое двухголосие узляу.

Узляу — двухголосие, воспроизводимое одним певцом, — феномен природный, опирающийся на акустико-физиологическую основу. При этом слышны два звука: нижний — бас, непрерывный или прерывистый бурдон, и верхний, представляющий собой мелодическую линию. В результате такого исполнения звучит мелодия с остинатным сопровождением.

В настоящее время искусство горлового пения известно у башкир, северных монголов, калмыков, восточных алтайцев, хакасов, уйгуров. Им владеют также тибетцы, вьетнамцы. Но наиболее широкое развитие горловое двухголосие получило среди тувинцев: под обобщённым названием «хоомей» оно имеет здесь пять стилей и несколько их разновидностей. Все они достаточно хорошо изучены и описаны учёными-этномузыковедами, которые не только создали антологию развития данного своеобразного искусства тувинского народа, но и классифицировали их.

Что же касается башкирского аналога хоомей — узляу, то и по сей день не существует специального научного труда, который объяснил бы этот природный феномен с физиологической или акустической точки зрения. Кроме того, описание различных стилей узляу с опорой на научные достижения разных областей наук — физики, медицины и музыковедения (конкретнее, музыкальной акустики, фониатрии и прикладного музыкознания) — привело бы к глубокому исследованию самобытного пласта народного исполнительства башкир.

Образцы узляу фиксировались учёными-этнографами и музыковедами ещё в XIX веке (В. Даль, В. Зефирова, С. Рыбаков). Наблюдения

дореволюционных исследователей культуры башкирского народа говорят о том, что искусство узляу среди башкир было в то время явлением довольно распространённым.

В рассказе В. Даля «Башкирская русалка» упомянуто о встрече автора с исполнителем узляу в середине XIX века. По этому поводу Даль писал: «Если же песенники умолкают, то к чебызгам [кураистам. — *Н.А., Г.Б.*] пристают нередко певчие особого рода; они поют, как говорится здесь, горлом. Это в самом деле вещь замечательная: набирая в лёгкие как можно более воздуха, певчий этот гонит усиленно, не переводя духа воздух сквозь дыхательное горло и скважину его, или горловину, и вы слышите чистый, ясный, звонкий свист с трелями и перекатами, как от стеклянного колокольчика, только гораздо протяжнее. ... Это не что иное, как свист дыхательным горлом — явление физиологически замечательное, тем более грудной голос вторит этому свисту и в то же время глухим, но довольно внятным однообразным басом» [2, с. 216].

Упоминание о бытовании искусства узляу у башкир в XIX веке можно найти и у В. Зефирова в «Рассказах башкирца Джантюри»: «Здесь я имел случай слышать башкирскую национальную музыку: игру на кураях или чебызге, и игру горлом. Первые сделаны из полевых дудок и походят тоном на чекан; игру горлом я даже растолковать не могу. Может быть, вкус мой многим покажется странным, но откровенно сказать, когда играли на двух чебызгах и горлом любимую башкирскую балладу о батыре Салавате, я слушал её с удовольствием» [3, с. 261].

В труде русского музыканта-фольклориста С. Рыбакова «Музыка и песни уральских мусульман с очерком их быта» (СПб., 1897) содержится первое упоминание о башкирском исполнительском искусстве узляу, называемом в народе «тамак-курай» («горло-курай»). В 1894 году, во время пребывания учёного в экспедиции в деревне Юлук, расположенной между реками Кана и Сакмара по западному склону хребта Ирэндык (в ны-

нешнем Бурзянском районе Башкортостана), он встретил уникального исполнителя узляу. Свои впечатления от встречи с узляусы Рыбаков описывает так: «Искусство это состояло в следующем: башкир исполнял горлом один и тот же тон, довольно дикого, гнущего характера и на фоне этого тона он наигрывал с помощью маленького язычка башкирские мелодии. Звуки получались тихие, но ясные, отчётливые и приятные, похожие на звуки баульчика, игрушечного органчика; надобно было соблюдать полнейшую тишину, чтобы слушать эту своеобразную, дикую, но не лишённую приятности музыку; выходило, что один и тот же человек исполнял за раз два тона — горлом и языком. Башкир не только приятно наигрывал эти своеобразные звуки, но и артистически исполнял их» [10, с. 271–272].

К середине XX века (1938–1939) экспедиции музыковеда Л.Н. Лебединского показали, что горловое пение среди башкир утратило свою обычность, обыденность, оно стало явлением крайне редким, малоизвестным, поистине феноменальным, в чём-то даже экзотическим. Лебединский в книге «Башкирские народные песни и наигрыши» (М., 1962) упоминает о том, как в 1939 году проводилась запись узляу, исполняемого Сайфетдином Юлмухаметовым (р. 1865) — жителем Бурзянского района деревни Нижне-Усманово: «Начав исполнение узляу, Сайфетдин начал искать низкий звук, какого-то особого тембра — как мне показалось по-особому опёртый — и в то же время заставляющий звучать грудные резонаторы. ... Звук первое время, как бы срываясь с находимой точки опоры, глиссандировал вниз, но певец возвращал его обратно и опять «ставил» на прежнее место. Звук имел гнусавый оттенок и в точности напоминал бычье мычание. Исполнитель всё это время не дышал. Наконец, звук после очередного водворения его на точку опоры, как будто укрепился на ней, окреп, сделался прямым и громким. Немного погодя, после этого, я, как и все находившиеся в комнате сотрудники экспедиции — услышал тихое и нежное звучание, напоминающее порой колокольчики, порой челесту, иногда же — высокий регистр флейты, но только без его резкости. Звучание показалось мне в очень высоком регистре, недоступном человеческому голосу. Но это зависело от тембра» [7, с. 86]. Записывая узляу, Лебединский заметил, что «в звуке оstinатного баса по-особому звучат грудные резонаторы певца» и «певец различает звуки, добываемые из груди и горла» [там же].

К вопросам узляу Лебединский обращался и позже. В 1948 году в журнале «Советская музыка» он опубликовал статью «Искусство узляу у башкир». Эта работа посвящена непосредственно характеристике жанра и анализу звуковой структуры узляу. В ней автор не только описал и нотировал образцы горлового пения, но, как и его предшественники, обратил внимание на необычность и необъяснимую загадочность этого вида народного музыкального искусства. «Неестественно, — писал он, — что человек берёт два звука одновременно. Неестественны сами тембры узляу как оstinатного звука, так и звуков верхнего регистра; неестественна необходимость длительно задерживать дыхание» [8].

Особый интерес вызывают и результаты исследований этномузыковеда Х.С. Ихтисамова, посвящённые сольному двухголосному исполнительскому искусству у башкир, зафиксированные в изданиях его статей: «Заметки о двухголосном гортанном пении тюркских и монгольских народов», «К проблеме сравнительного изучения двухголосного пения и инструментальной музыки у тюркских и монгольских народов» [4, 5]. Как указывает автор, постоянное обращение к данной теме вызвано двумя причинами:

1) искусство горлового пения в процессе своего зарождения и последующей эволюции было тесно связано с инструментальным исполнительством; вместе они сыграли значительную роль в формировании жанров и стилей музыкального фольклора тюркских и монгольских народов;

2) оба вида искусства имеют древнее происхождение, и в них более явно, чем в других жанрах, сохранились черты былой общности и преемственных связей тюркско-монгольских музыкальных культур.

Исследования Ихтисамова проводились в опоре на признание древнего происхождения обоих видов музыки (сольного двухголосия и инструментального исполнительства) и реальной их взаимосвязи с применением метода сравнительно-типологического описания национальных разновидностей.

Сравнительный же анализ ранних образцов узляу, описанных вышеупомянутыми авторами, со стилями тувинского хоомея подтверждает их несомненное сходство, что свидетельствует о факте бытования на рубеже двух прошлых столетий различных стилей горолового двухголосия среди башкир. В частности, узляу, который услышал Даль, практически полностью отвечает характеристикам, свойственным тувинскому стилю «сыгыт». Данные Рыбакова «вписываются» в

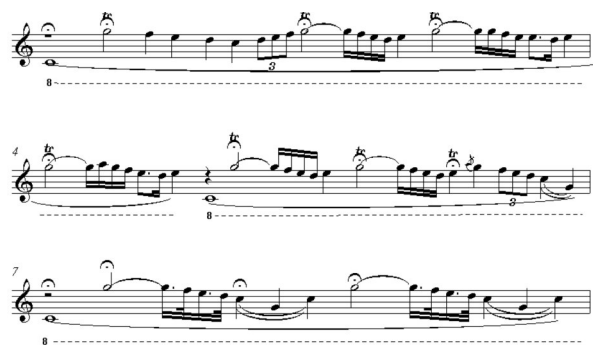
стиль «кыргыраа», а у Лебединского схожи с описанием тувинского стиля «борбаннадыр».

Отсюда напрашивается вывод, что в XIX — начале XX вв. и башкиры владели различными исполнительскими видами и разновидностями узляу. Причём по своим характеристикам башкирское горловое двухголосие было схоже с отдельными стилями тувинского хоомея, бытующими и в наши дни.

Многих исследователей двухголосного сольного пения занимает вопрос возникновения этого феномена у отдельно взятых народностей. Учёные связывают зарождение горлового двухголосия как у тувинцев, так и у башкир с кочевым скотоводством, характерным для быта этих народов. Кроме того, отмечается связь с языческой верой, предполагающей наличие шаманской практики: необходимость использования не только шумового, но и «звукоподражательного» сопровождения многих ритуалов и обрядов, что и привело, как считают некоторые исследователи, к зарождению и развитию феномена горлового двухголосия.

Несмотря на единые корни и предпосылки возникновения, тувинский хоомей и башкирский узляу имеют и ярко выраженные отличия. В частности, узляу может исполняться певцом-узляусы в «чистом» вокальном виде, то есть звучать как вокальное двухголосие, извлекаемое одним человеком. Приводим нотный образец напева, записанный фольклористом Лебединским [7] в 1938 году в Бурзянском районе Башкортостана от Сайфетдина Юлмухаметова (пример № 1).

Пример № 1 Узляу Сайфетдина
Moderato



Но часто узляу используется исполнителями-инструменталистами, а именно — кураистами. В этом случае он представляет собой вокальное одноголосие, то есть выдержанный или прерываемый басовый тон — бурдон, на фоне которого звучит мелодия в инструментальном изложении. При этом кураисты наряду с неизменным

по высоте бурдоном нередко используют гортанный бас в качестве контрапунктического (причём иногда только эпизодически) и ритмически изменяемого сопровождения мелодии, извлекаемой инструментом. Так, в инструментальной записи узляу Р. Рахимова [9] на фоне неизменного бурдонизирующего звука «си» звучит подвижная, плясовая мелодия с ярко выраженной квадратной структурой А (а-а) — Б — Б₁ (пример № 2).

Пример № 2

Плясовая

Allegro



Данная форма исполнения узляу является традиционной для башкирского инструментального искусства. При этом степень подвижности, мелодизации бурдонного звука зависит от мастерства игры кураиста. Выдающиеся исполнители узляу в Башкортостане — это кураисты Ю. Исанбаев, Г. Ушанов, И. Дильмухаметов (1928–1984), Г. Сулейманов (1912–1988), С. Юлмухаметов, М. Саламатов и др. Способом узляу они исполняли напевы *озон кюй* (башк. — *протяжная песня*), маршевые и танцевальные мелодии, звукоподражательные напевы и т.д.

В другой инструментальной записи узляу «Шагибарак» (вариант лирической протяжной



На фотографии 1939 года: Загир Исмагилов (1917–2003) — башкирский композитор, педагог, музыкально-общественный деятель и Гата Сулейманов (1912–1988) — актер, певец, кураист, собиратель фольклора

песни), осуществленной Р. Рахимовым [9], наглядно видно наличие подвижных бурдонирующих звуков (пример № 3).

Пример № 3
Adagio

Шагибарак



Подобная возможность применения узляу в двух видах — «чистого» вокального двухголосия и нижнего басового голоса в инструментальном исполнении на курае — выдвигает необходимость разделения его соответственно формам бытования: вокальной и инструментальной. Вокальная форма узляу представляет собой горловое двухголосие в «чистом» виде: горловой опорный тон — бурдон и звучащую на его фоне вокализуемую мелодию. Инструментальная форма узляу — это вокальное бурдонное одноголосие (опорный тон, бас), на фоне которого звучит мелодия в инструментальном изложении. Подобное разделение узляу на две формы бытования (вокальную и инструментальную) позволяет терминологически определить само горловое двухголосие как *исполнительский приём*.

Отметим, что вопрос терминологического определения до сих пор не поднимался никем из исследователей. И тувинский хоомей, и башкирский узляу не имеют единого определения. Исследователи называют их видом, формой, жанром пения, стилем, приёмом и т.д. Учёными были предприняты попытки понять физиологию горлового двухголосия именно на примере тувинских исполнителей — «хоомейжи». Исследователи, изучавшие эту проблему, создали свою теорию образования двухголосия при горловом пении [1; 6; 11].

Как известно, в гортани человека есть две складки: голосовая (ранее называемая голосовыми связками) и вестибулярная (так называемая

«глотательная»). Обе они имеют практически одинаковое мышечное строение. Именно этот факт и навёл тувинских учёных на мысль, что звук может рождаться не только в голосовых складках. Научные исследования с помощью медицинской аппаратуры подтвердили, что вестибулярные складки в определённом положении (что, несомненно, достигается длительными тренировками) могут складываться в своеобразный сфинктер диаметром 1–1,5 мм. При прохождении через гортань струи воздуха в самом сфинктере могут образовываться звуки определённого характера, а именно — похожие на свист. Таким образом, согласно предложенной тувинцами теории, в звукопроизводстве верхнего голоса при хоомее участвуют вестибулярные складки, в то время как в голосовых складках формируется опорный тон — бурдон.

Развивая эту теорию (с привлечением научных данных в области фонологии и акустики человеческого голоса), можно предложить ещё один механизм звукообразования при двухголосном горловом пении. Принимая как факт участие в звукопроизводстве верхнего голоса вестибулярных складок, можно предположить, что они используются для формирования не только свисткового механизма, который возникает при сужении вестибулярного отверстия (при образовании сфинктера диаметром 1–1,5 мм). Вполне вероятно, что так же, как и в голосовых складках, звук может образовываться вследствие их вибрации при прохождении струи воздуха от нижерасположенных отделов гортани (в том числе и от голосовых складок!). Существование этих двух механизмов звукообразования верхнего голоса при двухголосной фонации позволяет объяснить разницу в звучании различных стилей тувинского хоомей и отдельных образцов башкирского узляу.

Итак, подведем некоторые итоги:

1) ранние образцы узляу, зафиксированные в XIX — начале XX веков, соответствуют некоторым стилям тувинского горлового двухголосного горлового пения — хоомей, бытующего и по сей день;

2) образование верхнего голоса при узляу связано с участием в звукопроизводстве не только голосовых, но и вестибулярных складок: сужаясь, последние «работают» на создание механизма свиста, а вибрируя, представляют собой аналог голосовых складок (сами голосовые складки и в том, и в другом случае использу-

ются исполнителем для извлечения нижнего опорного тона — бурдона);

3) применение узляу не только в вокальной форме, но и в качестве горлового бурдона при игре на башкирском курае вызвало необходимость выделения двух форм бытования башкирского сольного двухголосия — вокальной и инструментальной, что позволило терминологически определить узляу как исполнительский приём;

4) и вокальная, и инструментальная формы узляу предполагают обязательное наличие басового горлового тона — бурдона;

5) вокальные формы узляу характеризуются наличием непрерывного бурдона, реальное звучание которого определяет звуки мелодической линии, базирующиеся на его обертонах;

6) инструментальная форма узляу отличается от вокальной тем, что здесь, наряду с непрерывным бурдоном, существует и бурдон в виде

контрапунктического сопровождения инструментальной мелодии; первый принято называть статичным мелодически устойчивым, второй — неустойчивым мелодически развитым;

7) для вокальной формы узляу характерен статичный мелодически устойчивый бурдон, для инструментальной — как статичный мелодически устойчивый, так и неустойчивый мелодически развитый.

Таким образом, узляу является своеобразным феноменом музыкально-исполнительного искусства башкирского народа. Он требует глубокого изучения с точки зрения не только музыковедения, но и физиологии и анатомии человека с привлечением последних достижений науки в области музыкальной акустики, а также применением исследовательского оборудования, техники и аппаратуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аксенов Н.А. Тувинская народная музыка / под ред. и с пред. Е.В. Гиппиуса. — М.: Музыка, 1964.
2. Даль В.И. Башкирская русалка // Башкирия в русской литературе. Т.1 / сост., предисл., биогр. справ., коммент. и библиогр. М.Г. Рахимкулова. — Уфа: Башкнигоиздат, 1961.
3. Зефилов В. Рассказы башкирца Джантюри // Там же.
4. Ихтисамов Х.С. Заметки о двухголосном гортанном пении тюркских и монгольских народов // Музыка народов Азии и Африки. — М., 1984.
5. Ихтисамов Х.С. К проблеме сравнительного изучения двухголосного пения и инструментальной музыки у тюркских и монгольских народов // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Т. 2. — М., 1988.
6. Кыргыз З.К. Тувинское горловое пение: этномузыковедческое исследование. — Новосибирск: Наука, 2002.
7. Лебединский Л.Н. Башкирские народные песни и наигрыши. — М.: Музыка, 1962.
8. Лебединский Л.Н. Искусство узляу у башкир // Советская музыка. — 1948. — № 4.
9. Рахимов Р.Г. Башкирская народная инструментальная культура: этноорганологическое исследование. — Уфа: Изд-во БГПУ, 2006.
10. Рыбаков С.Г. Музыка и песни Уральских мусульман с очерком их быта. — СПб., 1897.
11. Чернов Б. П., Маслов В. Т. Феномен тувинского двухголосья // Природа. — 1978. — № 6. — С. 48–49.

Ахметжанова Нелли Васильевна

кандидат искусствоведения, профессор
кафедры этномузыкологии
Уфимской государственной академии
искусств им. Загира Иσμαгилова;

Баязитова Галия Раильевна

музыковед, главный звукорежиссер
телекомпании «Вся Уфа»

А. Д.-Б. МОНГУШ

Тувинский институт гуманитарных исследований

УДК 781.7

«КОЦГУРГАЙ»: ОПЫТ АНАЛИЗА МУЗЫКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЫ*

В тувинском музыкальном фольклоре вокальные жанры занимают значительное место. Несмотря на наличие серьезных исследований по традиционной музыке тувинцев в целом и по их песенной культуре¹, мелодическая сторона фольклорной музыки до настоящего времени изучена недостаточно. Настоящую статью автор посвящает анализу музыкально-поэтической структуры известной тувинской лирической песни «*Коцгургай*»².

Песня была распространена в Туве еще полвека назад, но широко популярна и в настоящее время. Однако сейчас она исполняется к тому же и в концертном варианте. Мелодия песни, столь любимая народом, позволяет передать красоту степных просторов, показать национальную манеру пения «открытым звуком»³. Исполняется она сольно без сопровождения; в фольклорном варианте обычно звучала на открытом воздухе. Интонационные особенности песни, в которых сконцентрировано ладовое богатство народных напевов, позволяют ей быть всегда интересной для исполнителей, слушателей и исследователей.

Слово *коцгургай* в тувинском языке не имеет определенного значения. С одной стороны, его происхождение связывают с названием местности, с другой, — его рассматривают как производное от слова *коцгулуур*, которое обозначает колокольчик, бубенчик. В самом деле, слово содержит элементы звукоподражания и можно допустить, что оно происходит от названия предметов, издающих звон.

По жанру песня «*Коцгургай*» относится к группе лирических (протяжных) песен (*узун ыр*). Свидетельством этому является ряд характерных признаков данного жанра: распевы на слове *коцгургай*, которым завершаются все музыкальные строки, свободная ритмическая структура с крупными длительностями, переменный размер (5/2; 8/2), относительно широкий диапазон мелодии (октава), умеренный темп. Эти особенности соответствуют

тем параметрам, которые зафиксированы тувинским этномузыкологом З.К. Кыргыс. Она указывает, что *узун ыр* «поют медленно, мелодия движется плавно, ритмически симметричные мелодические обороты, отвечающие полустиху, чередуются с тянущимися долгими звуками или внутрислоговыми мелодическими оборотами, приходящимися на слоги восклицаний («й», «эй», «о») в местах полустиховых или стиховых цезур»⁴. Названный автор также акцентирует внимание на внутрислоговых мелодических распевах в протяжных песнях на слогах смысловых слов, наличие мелодических «вставок», интонируемых на несмысловые слоги, обилие и многообразие форм сопоставлений или противопоставлений мелодически контрастных частей напева⁵.

В числе характерных черт данного образца протяжной песни отметим его импровизационный характер. Как известно, импровизационность вообще присуща традиционному музицированию⁶. В жанре *узун ыр* она проявляется особенно ярко. Так, в расшифровке А.Н. Аксенова отмечен переменный размер, который способствует свободе изложения, в том числе и в распевах, присутствующих только в конце музыкальных строк на вставном слове; при мелодическом повторении музыкальных строк вносятся элементы вариантности, что свидетельствует об отсутствии строгой мелодической и ритмической повторности. Не случайно Аксенов в приложение своей книги включил еще два варианта расшифровки этой же песни. При ее воспроизведении, видимо, всегда предполагается внесение более или менее существенных изменений (преимущественно ритмических) при повторениях строфы, в том числе в зависимости от исполнительских возможностей певца.

На первый взгляд содержание песни связано с описанием пейзажа речки *Межегей*, протекающей на юге Тувы. Однако в процессе ознакомления со словесным текстом выясняется, что природная зарисовка необходима для более ясного отражения внутреннего состояния души героя. Стихотворный текст основан на широко известном принципе психологического параллелизма⁷. Так же, как речку Межегей плохо видно из-за гор и

* Исследование проведено при поддержке Гранта РГНФ 07-04-63303 а/Т Министерства образования, науки и молодежной политики Республики Тува.

тумана, так и молодых сосватанных девушек не легко заметить на молодежных гуляниях. Песня предположительно исполняется юношами. Аксенов в свое время указывал, что она может звучать и в качестве застольной⁸. Возможно, что «*Коңгургай*» тематически связана со свадебным обрядом.

В основе вербального ряда песни находится силлабический восьмисложник, распространенный в тувинских песенных жанрах, который в данном случае удлиняется до одиннадцатисложника за счет трехсложного вставного слова *коңгургай*, фигурирующего в конце каждой строки. В целом для жанра тувинских народных песен *ыры* удлинение строк за счет песенных ритмических определителей, как отмечает У.А. Донгак, встречается довольно часто. Автор называет ритмическими определителями такие вставные слова, как *коңгургай*, *дыңылдай*, *декей-оо*, *оой*, *ой* и другие, появляющиеся в конце строк или полустроф. Они способствуют удлинению восьмисложника⁹.

В тексте обращает на себя внимание начальная аллитерация строк. Как известно, гармония гласных и анафорические созвучия слов являются одним из отличительных признаков народно-поэтического тувинского языка¹⁰. В тексте песни использована строфическая аллитерация (*аааа*); согласные «п» и «б», «д» и «т» не только не нарушают общего благозвучия начальных слогов, но и усиливают аллитерационный эффект.

Стихообразующей единицей тувинского стиха является строка (*одуруг*). Отличительное свойство ее метрики — стремление к равнострожности. При помощи постоянной цезуры строка членится на симметричные части — слоговые группы, которые могут включать в себя слово или группу слов¹¹.

Рассмотрим слоговое строение всех масштабных уровней в данном образце.

<i>Пар-ла ыяштыг /</i>				
<i>Межегейни, / коңгургай, //</i>	11	4-4-3	2-2/4/3//	
<i>Бараан дуглай /</i>				
<i>берген чүзүл, / коңгургай, //</i>	11	4-4-3	2-2/2-2/3//	
<i>Баиштак кара /</i>				
<i>уругларның, / коңгургай, //</i>	11	4-4-3	2-2/4/3//	
<i>Бажымайлай /</i>				
<i>берген чүзүл, / коңгургай, //</i>	11	4-4-3	4/2-2/3//	
<i>Дырбыл ыяштыг /</i>				
<i>Межегейни, / коңгургай, //</i>	11	4-4-3	2-2/4/3//	
<i>Туман дуглай /</i>				
<i>берген чүзүл, / коңгургай, //</i>	11	4-4-3	2-2/2-2/3//	
<i>Дунда кара /</i>				
<i>уругларның, / коңгургай, //</i>	11	4-4-3	2-2/4/3//	
<i>Думаалай-ла /</i>				
<i>берген чүзүл, / коңгургай, ///</i>	11	4-4-3	4/2-2/3//	

Стиховая строфа песни состоит из двух полустроф (двустипий), которые образуют вместе четыре стиха (строки) или восемь полустипий. Форму одной строфы можно представить в виде схемы А В, обозначающей структуру двух полустроф. Если сравнить две строфы текста, обнаружится, что меняются лишь начальные слова строк, а остальная часть второй строфы идентична первой. За счет этого текст второй строфы соответственно становится вариантом первой А₁ В₁.

Остановимся на анализе музыкальных строф песни. Структуру одной музыкальной строфы (мелострофы) можно представить в виде схемы А В А₁ В₁. Эта формула, идентичная форме вербального ряда двух строф, в музыке проявляется в более сжатом виде.

Мы согласны с утверждением З.К. Кыргыз, что основной конструктивной ячейкой формы в тувинских традиционных песнях выступает не период, как считал А.Н. Аксенов, а мелополустих, названный З.К. Кыргыз мелодической ячейкой формы¹². В песне «*Коңгургай*» данное положение находит свое подтверждение, поскольку мелодия одной полустрофы (А В) становится интонационной основой всего напева. Приведем образец в нотации Аксенова из его сборника «Тувинская народная музыка» (пример № 1).

Пример № 1

Коңгургай

При анализе внутренних составляющих мелостроф А и В становится необходимым выделение отдельных — более кратких музыкальных ячеек. Особое значение имеют мелодические обороты на вставном слове *коңгургай*, которые по музыкальному времени равняются мелостиху. Автор считает возможным рассмотрение их в качестве мелодических ячеек формы в целом. Так, З.К. Кыргыз выделяет два типа мелодических вставок, которым соответствует дополнительное музыкальное время, равное стиху или полустиху¹³. Отталкиваясь от данных положений, отметим в анализируемой песне наличие четырех различных мелодических ячеек:

А (аа в), В (сд в₁), А₁(а₁а₁ в), В₁ (сд₁ в₂)

Как видно из схемы, повторность и парность в мелодии играют весьма важную роль. Напом-

ним, что эти особенности были характерны и для формы стиха как такового. Кроме этого, *варьирование* (a a_1 ; v v_1 v_2 ; d d_1) присуще всем мотивам, за исключением мотива c . Несмотря на то, что степень варьирования относительно невелика, в рамках песенного жанра, монодийного в своей основе, каждая мелодическая деталь несет в себе важную функциональную нагрузку. В образце присутствуют также существенные признаки контраста. В разделе А мотиву a противопоставляется мотив v , а в разделе В мотивам c и d противопоставляется v_1 . В свою очередь, повторяющийся мотив v становится интонационным стержнем песни.

Ладоинтонационная сторона песни богата. В ее анализе необходимо обратиться к *принципу составности* (термин С.П. Галицкой) монодийной музыки по отношению к ладозвукорядной стороне песни. Составность касается прежде всего глубоко внутренних ладовых связей. Как один из кардинальных принципов монодийной ладовой теории, составность утвердилась еще в античной науке. Позже этот принцип был заимствован средневековыми теоретиками (западными и восточными). В исследованиях отечественных ученых это явление глубоко раскрыто на примере различных культур. Назовем среди них исследования С. Агзамходжаевой, С.П. Галицкой, Е.В. Герцмана, Ю.Г. Кона, Х.С. Кушнарера, А.Ю. Плаховой, Ф.А. Рубцова, С.Р. Хисамовой¹⁴ и многих других.

Составность ладозвукорядного аспекта рассматриваемой песни проявляется в том, что мелодическая линия «*Коңгургай*» разворачивается по звукам двух разных пентатоник $g-b-c_1-d_1-e_1$; $a-c_1-d_1-e_1-g_1$ ¹⁵. Как видно из состава ладов, они имеют общий большептерцовый трихорд $c_1-d_1-e_1$. Если выстроить единый суммарный звукоряд, то обнаружится полутоновая «рассредоточенная» интонация между звуками a и b , которая реально в мелодии не присутствует. В результате возникает так называемый диатонический «полутон на расстоянии». Образующиеся в суммарном звукоряде тоны через октаву g и g_1 функционально не идентичны, поскольку входят в составы разных ладовых образований и различны в функциональном отношении. Здесь налицо принцип ладофункциональной нетождественности октавных тонов, присущий монодийной организации.

Примечательно, что две выявленные пентатоники противопоставлены друг другу на уровне музыкальной формы. Если А и А₁ построены по звукам первой пентатоники, то строки В, В₁ — по звукам второй. В свою очередь два названных пентатонических звена внутри себя также имеют составной характер. В связи с этим необходимо выделить субзвеньев. Первое пентатоническое зве-

но состоит из субзвеньев: $g-b$ и $g-c^1-d^1-e^1$. Тип соединения между ними *включающий*¹⁶. Второе звено образовано из соединения субзвеньев $d^1-e^1-g^1$ и $a-c^1-d^1-e^1$, связанных *цепным* способом, то есть через общие два звука. Как видно, мелодия песни строится из относительно небольших ячеек: дихорда, (обозначенного нами по числу полутонов в виде цифры 3), трихорда с субквартой (5-2-2), трихорда в кварте (2-3) и большептерцового трихорда с субтерцией (3-2-2).

Главная опора d^1 (завершающий тон) занимает среднее положение в общем суммарном звукоряде. Учитывая опорные тоны различного качества, функционирующие в каждой строке, в структуре первой пентатоники можно выделить побочную опору g , а во второй — две побочные опоры a и g^1 . Заметим, что главная опора соотносится с побочными опорными тонами на интервалы чистой квинты вниз и чистые кварты вверх и вниз, образуя квинто-квартовое сочетание $g-d^1-g^1$, а также два квартовых сцепления через общий тон $a-d^1-g^1$.

Отмеченные опорные точки играют весьма важную роль в мелодическом развертывании. Скачки на эти интервалы появляются в конструктивно наиболее значимых местах формы. Так, интонационный скачок $g-d^1$ в конце первой строки А сразу обозначает два важных опорных тона. В начале строки В этот же ход дан в зеркальном отражении: d^1-g^1 и выделен крупными длительностями. Третий скачковый ход по звукам кварты $a-d^1$ появляется в конце строки В. В мелодии песни эти опорные тоны опеваются разными способами. Напомним в связи с этим, что процесс ладообразования (и следовательно, формообразования¹⁷ в монодии вообще, опирается прежде всего на опевание опорных звуков. В рассматриваемом напеве верхним прилегающим звуком опевается тон g в мотиве a . Распевы на слове «*коңгургай*» (в конце строк) построены на звуках, окружающих d^1 : (e^1-c^1 ; c^1-e^1) и восходяще-нисходящем ходе $d^1-e^1-d^1$. Верхний g^1 опевается нисходящим полуторатоновым ходом e^1-g^1 , тон a — верхним звуком c^1-a .

Если опорные тоны рассматривать с точки зрения их функциональной роли, то обнаруживается различие функциональных значений каждого звука в зависимости от местонахождения в ходе интонационного продвижения. К примеру, выступив главным устойчивым тоном в конце первой строки А, звук d^1 в начале второй строки становится опевающей субквартой (полуустоем) по отношению к побочной опоре g^1 , затем неустойчивым звуком, наконец, в конце второй строки — вновь устоем. Названное ладофункциональное явление характеризуется Е.В. Герцма-

ном как «многослойность функционального содержания каждого отдельного элемента ладовой системы»¹⁸, а С.Р. Хисамовой обозначено в качестве «ладофункционального нюансирования»¹⁹.

Предложенный анализ музыкально-поэтической структуры тувинской народной песни «*Коңгургай*», бесспорно, демонстрирует ее мелодическое совершенство. В самом деле, каждый звук ладозвукоряда естественно следует за «изгибами» формообразования, в то же время как бы диффузно порождая их. Два весьма самостоятельных ангемитоновых ладовых звена, которые обычно встречаются в образцах тувинского традиционного фолькло-

ра по-отдельности друг от друга, показаны в базовых музыкальных строках А и В в совмещении. Полутон, возникающий между ними на расстоянии, и, несомненно, обогащающий общее звучание, не нарушает ангемитонной сущности напева. Вполне определенно выраженный принцип контраста как в сфере формы, так и лада, способствует яркой, но в то же время тонкой динамичности интонационного процесса. Повторность и парность всех элементов формы стиха и напева, в том числе в зеркальных моментах мелодии, объединяет весь комплекс средств в единое целое.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Аксенов А. Н. Тувинская народная музыка. — М.: Музыка, 1964; Кыргыз З.К. Песенная культура тувинского народа. — Кызыл: Тувин. кн. изд.-во, 1992; Она же. Хоомей — жемчужина Тувы. — Кызыл, 1992; Она же. Тувинское горловое пение. — Новосибирск: Наука, 2002; Сузукей В.Ю. Тувинские традиционные музыкальные инструменты. — Кызыл: ТНИИЯЛИ, 1989; Он же. Бурдонно-обертонная основа традиционного инструментального музицирования тувинцев. — Кызыл: ТНИИЯЛИ, 1993; Крупич Е.Л. Ыр и кожамык тувинцев-тоджинцев: семантика и структура (временной аспект): квалиф. работа... бакалавра муз. иск. — Новосибирск, 2005; Крупич Е.Л. Песенная традиция тувинцев-тоджинцев: дипломная работа / науч. рук. Г.Б. Сыченко; Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М.И. Глинки. — Новосибирск, 2006.

² Песня «*Конгургай*» опубликована в двух вариантах в монографии А.Н. Аксенова (Аксенов А.Н. Указ. изд., с. 77, 201–204). Нотация А.Н. Аксенова.

³ Пение «открытым звуком» — это форсированная и открытая звукоподача, характерная для народной манеры пения при исполнении особенно *узун ырлар* (долгих, протяжных песен). См.: Сузукей В.Ю. О музыкальном наследии кочевников Центральной Азии // Ученые записки. — Кызыл: ТИГИ, 2002. — Вып. 19. — С. 119.

⁴ Кыргыз З.К. Песенная культура тувинского народа, с. 63.

⁵ Там же, с. 64.

⁶ Импровизационность в данном случае рассматривается в связи с вариантностью. В музыкальном фольклоре эта проблема затрагивается в работах И.И. Земцовского (Земцовский И.И. Проблема варианта в свете музыкальной типологии (опыт этномузыковедческой постановки вопроса) // Актуальные проблемы современной фольклористики: сб. ст. и матер. — Л., 1980). См. также работы Ю.Н. Плахова и Т.М. Джани-Заде (Плахов Ю.Н. Художественный канон в системе профессиональной восточной монодии. — Ташкент: ФАН, 1988; Джани-Заде Т.М. Проблема канона в макомной импровизации // Макомы, мугамы и современное композиторское творчество. — Ташкент, 1978).

⁷ А.Н. Аксенов пишет: «В границах структуры стиха по принципу синтаксического параллелизма для тувинской народно-песенной поэтики наиболее типичны два одинаково характерных для нее видов развития поэтического образа по прин-

ципам вариационного и психологического параллелизма» (Аксенов А. Н. Указ. изд., с. 37).

⁸ Там же, с. 77.

⁹ Донгак У.А. Тувинское стихосложение. — Кызыл: Тувинское кн. изд.-во, 2006. — С. 36.

¹⁰ Там же, с. 15.

¹¹ Там же, с. 57.

¹² Кыргыз З.К. Песенная культура тувинского народа, с. 68.

¹³ Там же, с. 71.

¹⁴ Агзамходжаева С. Ладовое строение памирской монодии: дипломная работа. — Ташкент, 1985; Галицкая С.П. Теоретические вопросы монодии. — Ташкент: Фан, 1981; Герцман Е.В. Античное музыкальное мышление. — Л.: Музыка, 1986.; Кон Ю.Г. Некоторые вопросы ладового строения узбекской народной песни и ее гармонизации. — Ташкент: Фан, 1979; Кушнарев Х.С. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. — Л.: Музгиз, 1958; Плахова А.Ю. Мувашшахат: проблемы лада: дис. ... канд. искусствоведения. — Новосибирск, 2000; Рубцов Ф.А. Статьи по музыкальному фольклору. — Л.; М.: Сов. композитор, 1973; Хисамова С.Р. Ладовое строение каракалпакской монодии: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — Ташкент, 1984.

¹⁵ Во избежание путаницы, которая может возникнуть в связи с ключевыми знаками в записи А.Н. Аксенова (наличие двух бемолей) и реальными звуками самого напева, где отсутствует тон *es*, напомним следующее: два знака при ключе демонстрируют принцип нотирования, который функционировал в 50–60-е годы XX столетия в отечественной музыкальной науке с ориентацией на классическую тональную систему.

¹⁶ Включающий тип соединения предполагает вариант, когда более узкое звено полностью входит в состав более широкого. Об этом см.: Полещук Н. М. Курдские народные песни: ладовый аспект: дипломная работа / науч. рук. С.П. Галицкая; Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки. — Новосибирск, 2000. — С. 38.

¹⁷ Здесь целесообразно вспомнить диффузность — принципиально важное свойство монодийной музыки. Об этом см.: Галицкая С.П. Теоретические вопросы монодии, гл. 4.

¹⁸ Герцман Е.В. Указ. изд., с. 167.

¹⁹ Хисамова С.Р. Указ. изд., с. 4.

Монгуш Аясмаа Данзы-Белековна

научный сотрудник сектора культуры

Тувинского института гуманитарных исследований

А. Х. ШАУЦУКОВА

*Северо-Кавказский государственный институт искусств*УДК
781.7(47+57)МУЗЫКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ
АДЫГСКОГО ЭПОСА «НАРТЫ»

Героический эпос «Нарты» — замечательная сокровищница устного народного творчества адыгов, стоящая в одном ряду с такими известными эпическими сказаниями, как «Манас», «Олонхо», «Давид Сасунский», «Песнь о Нибелунгах», «Махабхарата», «Рамаяна», эпическими поэмами «Илиада» и «Одиссея». Он привлекает внимание специалистов разных областей — историков, этнологов, фольклористов, филологов. Эпос, по мнению многих известных зарубежных и отечественных специалистов (Ж. Дюмезиля, Ш.Д. Инал-Ипа, В.И. Абаева, А.М. Гадагатля, Т.А. Гуриева, А.Гутова, Ю.С. Гаглойти, Е.А. Крупнова, М.А. и З.Ю. Кушховых, Е.М. Мелетинского, Б. Озбека и др.), относится к числу эпосов архаического характера, который, с одной стороны, в своих мотивах и сюжетных ходах непосредственно связан с мифологией, с другой, — обрел эстетическую функцию как ведущую. «Нартиаду» нельзя назвать неизученной областью, однако, как и все серьезные явления художественной культуры, она каждому читающему открывается с новой стороны, заставляя задуматься над теми или иными особенностями текста и его интерпретации. Необходимость новых, современных подходов обуславливается также тем, что в настоящий момент эпос не может рассматриваться только с точки зрения внутривидовых и технологических проблем, так как приемы и способы художественного мышления неразрывно связаны со способами миропонимания и мироощущения человека в конкретном поле историко-культурного контекста, ибо художественное произведение есть то, что можно назвать продуктом культурного самосознания. Не претендуя в свете сказанного на подробный анализ эпоса, остановимся на одной из проблем, которую можно обозначить как проблему полисемантизма художественного творчества в эпосе.

Нарты — воины, богатыри, защитники отечества, рыцари тела и духа, наделенные необычайной силой, мужеством, отвагой, военной доблестью. Основные персонажи нартского эпоса у

адыгов (а он имеет осетинскую, балкарско-карачевскую, абхазскую и др. версии) — Сосруко, Бадиноко, Шауей и др., — воюют с неприятелем и побеждают его за счет своих превосходных воинских качеств, ходят в Хасу (верховный совет), пируют, совершают подвиги, помогают людям, женятся на красавицах, рожающих им сыновей, растят урожай и веселятся на праздниках, лечат больных и т.д. Занимаются они и ремеслами (кузнец Тлепш кует оружие, равно которому нет нигде), готовят напитки (*санэ* — напиток нартов — придает силу слабым, излечивает болезни, делает стариков молодыми). Таким образом, нарты владеют всем спектром знаний, умений, навыков, помогающих сделать жизнь полной и разнообразной. Но, оказывается, всего перечисленного мало для полноценной жизни, потому что кроме жизни тела существует еще жизнь духа, которой, кроме прочего, необходимо художественное творчество, позволяющее узнавать истинную природу вещей и получать гедонистическое удовольствие.

Анализируя содержание «Нартов» через парадигматику эстетических ценностей, убеждаешься, что наибольшее значение в эпосе, наряду с искусством слова, имеет музыка. Надо полагать, что контрастность, драматизм, противоречивость определенного историко-культурного момента содействовали тому, что музыкальное творчество занимает в эпосе важнейшее место среди других искусств.

В 1950–60 годы силами ученых Кабардино-Балкарского института гуманитарных исследований был собран обширный полевой материал по песням, хохам (здравицам) и другим музыкальным произведениям нартов, которые сосредоточены во втором томе четырехтомной антологии «Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов»¹. Основная часть этих песен носит ярко выраженный героический характер и посвящена отдельным персонажам эпоса — Сосруко, Бадиноко, Батаразу и др. В них прослеживаются воинские качества этих героев, их смелость,

отвага, бесстрашие, преданность рыцарскому долгу; можно утверждать, что эти песни являются собой своеобразный кодекс героики, что, впрочем, характерно для эпоса в целом. Такими песнями «Бой Сосруко с Тотрешем», «Сосруко добывает огонь», «Батараз мстит убийце отца» и т.д. Следующую группу можно обозначить как историческую, поскольку в ней повествуется о важнейших событиях в жизни нартов. В отдельную группу можно выделить песни, восхваляющие добродетели — честность, скромность, правдивость героев, а также их превосходные физические достоинства («Выезд Сосруко из дома», «Песня об Ашамезе», «Бадинок едет в хасу нартов» и др.)

ИСКУССТВО АШАМЕЗА

Из древнегреческой мифологии мы знаем (например, из мифов о Посейдоне и Аполлоне), что в античности существовала прочная взаимосвязь между музыкой и атлетикой. В «Нартах» такому представлению соответствует Ашамез. Сын Аши, нарт Ашамез — великий воин, его сила и ловкость, мужество и бесстрашие, непримиримость к врагу восхваляются другими нартами, признающими его доблести:

Нарты пируют
В честь Ашамеза
Первенца Аши —
Чаши большие
Ввысь поднимают.
Вот и награда, —
Старый тхамата
Чашу подносит,
Просит отведать.
«Хох!» — восклицает
И называет
Воином лучшим,
Нартом могучим².

Здесь интересно отметить, что у адыгов испокон веков огромным уважением и любовью пользовались певцы и музыканты, воспевающие воинскую доблесть, прославляющие родовые, этнические ценности, доставляющие своим искусством эстетическое наслаждение слушателю. Но они, по обычаю, сами не вступали в бой, а лишь наблюдали за ходом его развития. Считалось, что их ни в коем случае нельзя подвергать смертельной опасности, так как преемственность культурных ценностей, чьим транслятором признавали джегуако — адыгского азда (с древ-

нейших времен он организовывал мистерии, являлся знатоком и исполнителем эпоса, рассказывал легенды, сопровождая себя на музыкальных инструментах), — важнее всякого военного успеха. Ашамез, в отличие от такого понимания роли певца и музыканта, сам — один из лучших нартских воинов. Под стать и его внешний облик:

Всадник летит на коне ретивом,
Белая грива — что снег в горах.
С тонкою шеей конь сухопарый,
Всадник под парю ему — красив!
Поясом стянут стан муравьиный,
Взор его львиный горит огнем.
Кто ж этот юноша смелый, стройный?
То беспокойный нарт Ашамез³.

Но особая, отличительная примета облика нарта Ашамеза — свирель, с которой тот не расстается никогда. И это не просто свирель, а свирель бога плодородия Тхаголеджа. У нее два конца — белый и черный, и песни, льющиеся из разных концов, совершенно разные. Если Ашамез дует в белый конец — на земле расцветает все живое, наступает изобилие, природа празднует расцвет, а люди переживают благоденствие. А если бы он подул в черный — поггло бы все сущее, засохли бы растения, перестали бы плодиться животные, человек впал бы в горе и печаль. Но Ашамез играет только на белом конце свирели, а значит:

Всюду цветенье,
Пенье, журчанье;
Юноша добрый
Бодрую песней
Вести о счастье
Любям приносит.
Где ни промчится
Он со свирелью -
Всюду веселье,
Всюду обилье,
Мир и покой⁴.

Таким образом, музыка выступает как бессознательная, вездесущая воля, преобразующая мир, как сила, утверждающая гармонию, — ведь мир без гармонии и красоты существовать не может. Однако подлинная гармония никогда не лежит на поверхности, ее необходимо утверждать и культивировать, ей нужно служить так, как служит Ашамез:

Он запоет — и земные недра
Щедро обильем дарят людей,
Дивной свирели звучное пенье
Миру цветенье и мир несет.
Нивы тучнеют, луга пестреют,
Переливаются, все в цвету.
Степь, изнывающая от зноя,
Будто волною вся обдана.
Павшее в землю малое семя
Русло сухое стало рекою,
Стало глубоким морское дно,
Скованным лютым крутым морозом,
Травам и лозам стало тепло,
Лопаются на деревьях почки,
Блещут листочки на их ветвях⁵.

Напрашивается прямая параллель с Орфеем — героем древнегреческой мифологии. Как и Орфей, Ашамез влияет на слушателей, оказывая на них мощное эстетическое воздействие.

Стоит заметить, что до сих пор эту особенность Ашамеза нартоведы не отмечали, а А.Т. Шортанов — собиратель, аналитик и популяризатор «Нартов» — отрицает наличие в эпосе мотивов умирающей и воскресающей под воздействием музыки природы. К примеру, он пишет, что не видит в адыгском эпосе в образе Ашамеза каких-либо качеств «умирающего» и «воскресающего» мифологического божества, которые находит в осетинской версии эпоса В.И. Абаев⁶.

Боги наделили Ашамеза необычайной музыкальностью не просто так, никто и никогда не слышал столь чудесную игру и пение. Удивительные свойства свирели нарта-музыканта останавливают кровавую битву, примиряют враждующих, утешают в горе и несчастье. Воспринимаемая сладчайшие звуки свирели, люди освобождаются от внутреннего напряжения и волнения, восстанавливают душевное равновесие, звуки музыки уводят их в мир грез, помогают обрести внутреннюю гармонию, дают человеку силы жить дальше. Своими прекрасными звуками свирель Ашамеза и его волшебное пение компенсируют жизненные потери людей, а серые будни превращают в яркий, радостный праздник:

Звуки умчали
Тяжесть былую.
Жизнь расцветает.
Тает все злое.
И над землею
Снова обилье.
С легким усильем

Дунул в свирель он —
И запестрели
Долы цветами;
Русло сухое
Стало рекою,
Море — глубоким,
Горе — далеким.
Злаки тучнеют,
Маки краснеют⁷.

Фабий Квинтилиан, римский философ, говорит о том, что музыка в древнейшие времена являлась неотъемлемой частью научного знания и религиозного почитания, она — та возвышенная сфера деятельности, в которой мудрость и верование тесно связаны с художественным творчеством, поэтому одни и те же лица, по мнению философа, занимаются музыкой, поэзией, пророчеством, науками: «можно подумать, что древняя мудрость была особенно направлена на музыку». Именно поэтому, считает Квинтилиан, Аполлона причисляют к богам, а Орфея — к полубогам и считают их самыми музыкальными и одновременно мудрейшими.

То же мы видим и в «Нартах». В образе Ашамеза неразрывно связаны божественный дар музыканта и духовное прозрение мудреца и философа. Он знает тайны тона и ритма, лада и музыкальной гармонии — ведь на его свирели никто другой так играть не в силах. Именно знание тайн творчества позволяет ему властвовать над скрытыми силами природы. Ашамеза слетаются слушать птицы, замороженно внимают звукам его голоса не только люди, но и животные, вся природа очарована его искусством.

В «Нартах» подробно описывается, как своим чудесным пением и игрой на свирели Ашамез оживляет и преобразует природу, зачаровывая не только людей, но птиц и зверей, которые начинают плясать в лад с его музыкой. Игра нарта приводит в движение горы и леса: «Взошел на гору удалец Ашамез, забрался на самый высший утес, приложил он свирель к губам и заиграл. И под чистые звуки его свирели по-бычьи взревели, закинув ветвистые головы, рогатые олени пустились в дробный пляс. И в глубине дремучего леса пугливые серны, подпрыгивая выше деревьев, начали свою легкую пляску. С крутых Черных скал выбежали черные козлы, стремительный пляс завели с круто-рогими турами — чудеса проворства показали они в этой пляске. Вбежали на обрывы пугливые лани и косули, смотрят они вниз в доли-

ны, где начались грозные игры... Не утерпели зайцы и лисицы, наперегонки помчались они друг за другом по гладкой равнине, и все дикие звери стадами потекли по широким лугам»⁸.

Все живое с замиранием сердца внимает волнующей музыке Ашамеза — в высоких южных горах она разбудила черно-бурых медведей, волки, собравшись в стаи, напрягли уши, чтобы лучше слышать звуки свирели, пчелы и бабочки, остановив свой полет, присели на благоухающие цветы, которые, свою очередь, качаются в такт прекрасной мелодии. Но не только живая природа очарована игрой и пением Ашамеза — выжженные летним зноем холмы оделись в зеленую листву, горы громовыми голосами вторят музыканту, тают ледники и множество веселых ручейков сбегают по склонам Ошхамахо, горы счастья, и все это сделали восемь ладов свирели Ашамеза.

Печать вдохновения на лице исполнителя, его взгляд, проникающий до глубины души — таким рисуется в нашем воображении нарт Ашамез, умеющий укрощать звериное начало и пробуждать божественное сознание, в чьих силах преобразовывать земные ритмы, звуки, слова и образы в божественную мудрость.

Искусство Ашамеза имеет еще одну ипостась — оно формирует мысли, чувства, желания слушателей, оказывает на них огромное воспитательное воздействие. Платон говорит, что искусство более всего захватывает человека и побуждает его подражать образцам прекрасного, оно формирует его душу, и в этом плане особенное значение придает музыке. В частности, об этом он пишет в книгах «Государство» и «Законь», развивая мысль о значении музыки в воспитании добродетельного, мужественного, честного, уравновешенного человека, гармонически развитого. Об этом же говорил и Аристотель, подчеркивая, что музыка воздействует комплексно и на душу, и на ум, и нет такого уголка человеческого духа, который она не может затронуть своим влиянием.

В эпосе мы видим, как Ашамез посредством игры на свирели вызывает у слушателей катарсис — очищение посредством «подобных аффектов», передает свой опыт отношения к миру, тем самым вырабатывая ценностные реакции по отношению к определенным жизненным ситуациям, социализируя личность слушателя и утверждая самооценку нравственных устоев, внутренних и внешних качеств:

Славы достоин
Юноша — воин,
Нарт тонкостанный.

Всюду желанный.
Нартской свирели
Звучные песни
Служат народу,
Учат природу⁹.

Но не только люди обращаются к нему в час бедствия, все живое ищет у него защиты:

И собираются вокруг него
Полуживые звери и птицы,
Голубь садится к нему на грудь,
Львы исхудавшие встали рядом,
Жалобным взглядом смотрит медведь,
А зареветь — уж давно нет силы...
Вот подползает тигр полосатый,
Стройный рогатый бредет олень.
Все они юношу окружают,
Будто желают что-то сказать¹⁰.

В музыке и пении Ашамеза мы видим тяготение к философичности. Например, в противостоянии зла и добра. Вот свирель Ашамеза попала к злобному дракону:

Юноша черный
Словно медведь,
Страшно глядеть!
Со зверем он схож,
Шея, как еж,
Мало красы:
Даже усы,
Как разглядишь —
Чистый камыш!¹¹

А вот дракон, завладев свирелью, играет на ее черном конце:

Горе! Достиг он желанной цели —
Черный конец свирели у губ!
Дует в него он, и душным зноем
Небо и землю жжет суховей,
Все выгорает, все умирает.
Всадник все злее и злее играет
И пропадает в глуби небес¹².

Звуки, извлекаемые из черного конца, поистине губительны для всего живого:

Русло иссохло. Все обгорело,
Все пожелтело на берегу.
Ветер сухой да камней глыбы,
Мертвые рыбы на дне пустом.
Нет животных, нет растений,
И от селений нету следа¹³.

Таким образом, добру, утверждаемому Ашамезом и направленному на объединение, коммуникацию людей, людей и животных, всего сущего, на установление взаимопонимания, согласия, мира и процветания, милосердия и любви противостоит зло дракона, сеющего ненависть, злобность, враждебность, насилие. Соответственно в «Нартах» через образ Ашамеза и дракона показана диалектическая взаимоопределенность, содержательный дуализм вечных начал на земле. Интересно отметить, что добро и зло, по сути, соединены в одном предмете, они не от человека и не от Бога, а существуют сами по себе, поэтому тот, в чьи руки попадет свирель, будет определять будущее мира, всего живого. Таким образом, случайность, оказывается, сила, имеющая в «Нартах» самодостаточное значение. Это не просто взаимоопределение концепции противоположностей, а функциональное взаимообусловление, в котором добро нормативно значимо в противоположность злу и его отвержению.

Впрочем, можно здесь говорить и об априорном, непосредственном знании зла и добра, истины, объективной связи вещей, не нуждающихся в доказательстве. Здесь мы усматриваем еще одну функцию искусства Ашамеза — умение, минуя индуктивный, логический путь, через образ осознать философскую истину как самоочевидную, ведь метафизическая сущность бытия зла и добра не нуждается в формализации. Кроме того, одна из функций искусства Ашамеза — способствовать единению людей, их взаимопониманию и взаимодействию. Известно, что многие племена в древности, заключая перемирие в войне, устраивали общий танец и пение, сплавляющие их в едином ритме. Более того, в данном случае можно говорить о коммуникации всех природных стихий — гор и ущелий, деревьев, шелестящих изумрудной листвой, таинственного света луны и звезд, энергии жара солнца, растений и животных в бесконечном множестве разнообразных чудес формы, наконец, человека как высшего создания природы. Все это обобщается музыкой волшебной свирели как средоточие творческих сил Вселенной, как самый вдохновенный и красочный язык всего сущего, поэзия жизни. Игра и пение Ашамеза — гимн идеальному миру чувств, красоты и совершенства.

Дышит прохладой простор пустыни.
Бродит в долине довольный скот.
Всюду свирель Ашамеза славится,
Здравица жизни слышна везде¹⁴.

Такая музыка не может не доставлять наслаждения слушателю гармонией звуков, она рождает особый, духовный вид гедонизма. Музыка Ашамеза — сфера его особой свободы, мастерского владения эстетическим богатством мира. По этому поводу Хейзинга говорит: «Настроение игры есть отрешенность и воодушевление — священное или просто праздничное, смотря по тому, является ли игра просвещением или забавой. Само действие сопровождается чувствами подъема и напряжения и несет с собой радость и разрядку»¹⁵.

ИСКУССТВО ДЖЕГУАКО

В контексте сказанного стоит совершить небольшой экскурс в традиционную культуру адыгов. А. Веселовский, путешествовавший в первой половине XVIII века по Кабарде, увидел музыкантов — джегуако, один из которых так определил свою цель: «Я одним своим словом делаю из труса храбреца, защитника своего народа, вора превращаю в честного человека, на мои глаза не смеет показаться мошенник, я противник всего бесчестного, незаконного»¹⁶.

Из слов адыгского аэда становится ясно, каким огромным влиянием в обществе пользовались певец и сказитель. Об этом же говорил собиратель и переводчик нартских сказаний у татар-горцев Пятигорского округа (кабардинцев) С. Урусбиев. Ведя речь о нартских песнях, он подчеркнул, что и пелись они знаменитыми в Кабарде бродячими певцами — поэтами, называемыми гегуако: «Эти гегуако были люди, не имевшие никакой собственности, не занимавшиеся решительно никаким хозяйством; они не носили оружия и разъезжали по Кабарде исключительно с целью присутствовать на народных собраниях, битвах, разных увеселениях и плясках, погребальных и иных процессиях, вообще искали какого-нибудь сборища. Здесь-то они и пели свои песни о временах давно минувших, или, воспевая какие-нибудь важные современные события, прославляли современных героев. Таким образом, гегуако были баянами (певцами) родного племени и заменяли в свое время письменную литературу. Как странствующие певцы, они разносили свои произведения по Кабарде»¹⁷.

Далее, продолжая описывать реакцию слушателей, С. Урусбиев продолжает: «Обыкновенно в том месте, где проходили гегуако, замечалось некоторое: один поправлял папаху, другой кинжал, третий хазыри, словом, каждый обнаруживал боязнь, как бы гегуако не подметил какого-нибудь недостатка в нем и не осмеял его в резкой остроте»¹⁸.

Продолжая эту тему, отметим, что на протяжении многих веков музыка играла в жизни адыгов не только эстетическую роль, но и магическую, трансцендентную, а также регулировала многие социумные механизмы. Например, родители и родственники, желающие, чтобы новорожденный прославил свой род и свою фамилию, став взрослым, заказывали джегуако колыбельную песню, в которой последний описывал добродетели семьи, где появился младенец, отмечал достоинства его предков, его родителей, наконец, «программировал» ребенка на прекрасную жизнь. Песни при этом сочинялись без всякой просьбы в честь героя. Об этом пишет В. Кусиков: «Как только герой пал на поле битвы, его ближайшие родственники созывают со всех сторон самых знаменитых певцов и, поместив их в ближайшем лесу, придерживают их до тех пор, пока они не сложат песню. Утром они оставляют общее жилище, бредут в разные стороны и в глуши леса каждый сочиняет отдельно на одну и ту же тему. Но вечером, сходясь вместе, представляют их на общий суд все придуманное каждым порознь. Таким образом, случается, что целый месяц певцы просиживают в лесу. Наконец, песня готова. Все подвиги героя воспеты. Тогда по данному знаку в ауле готовится пир, где во всеулышанье распевается новая песня, певцы разносят везде новую песню, все с жаром затверживают ее. Вот таким образом каждая вновь сочиненная песня у черкесов делается достоянием всего народа...»¹⁹.

Понятно, почему песне верит каждый — в ней невозможно лукавить, сказать неправду. Есть очень важный, традиционный песенный жанр у всех адыгов — «очистительная» песня. Таковую сочинял, как правило, сам невинно обвиняемый, чтобы смыть позор — не так страшно умереть, как быть опозоренным. Историки песни говорят о случаях, когда человек, невинно приговоренный к смерти (что бывало в силу несовершенства правосудия в определенном историко-культурном периоде), за ночь сочинял очистительную песню, из которой следовало условие его невинности, и был прощен — такова сила искусства, сила песни, которой адыг не может безоговорочно не верить. Мы остановились на этом моменте подробно, чтобы подчеркнуть значение и роль песенного искусства, музыки в картине мира адыгов. Возможно, поэтому образ Ашамеза выписан в адыгском варианте «Нартов» самым тщательным образом, он — один из основных героев эпоса в отличие от всех других существующих версий (например, в осетинских

сказаниях Ашамез — один из второстепенных героев, в абазинских «Нартах» Щамаз встречается лишь в одной легенде («Насран и Щамаз» и т.д.)

...Свирель Ашамеза издает то легкие воркующие звуки, то интенсивно выразительное звучание; переливы нежнейших мелодий рожают гармонию ритмов и тембров, сочетая глубокое духовное содержание с беспредельной красотой и тембровым разнообразием звучащей материи. Она, подобно светилу, посылает всюду свои вдохновляющие лучи, вводя слушателя в глубочайшие внутренние сферы воображения и фантазии, наполняет сердце неизъяснимым, таинственным, магическим ощущением экстаза и красоты. Она раскрывает мир фантазии, отвечая на извечное желание человека и его неутомимое стремление к вечной красоте, к идеалу.

Из истории музыкальной культуры адыгов известно, что джегуако играли на разных инструментах, манера и техника игры на которых совершенствовались веками, а секреты исполнительства передавались из поколения в поколение. Основные из них: «шикапшина» (шыч'эпшынэ) — смычковый струнный инструмент наподобие скрипки, «пшина дикако» (пшынэ дык'уак'уэ) — щипковый струнный инструмент типа угловой арфы, «апапшина» ('эпэпшынэ) — щипковый струнный музыкальный инструмент типа балалайки, камыль (к'эмыл) — вид продольной открытой флейты, сырын (сырын) — вид свистковой флейты, пшинакаб (пшынэк'эб) — смычковый струнный инструмент типа виолончели, шантирип (шэнт'ырып) — ударный мембранный инструмент типа барабана, пхачич (пх'эц'ыч) — ударный самозвучающий инструмент типа трещотки.

В традиционной музыкальной культуре также использовались инструменты, заимствованные у других народов, но ставшие национальными и являющимися наиболее популярными в данный момент. К таковым, безусловно, относится пшина — язычковый инструмент типа гармоники, на которой исполняются народные мелодии в наши дни.

Бжамий (бж'эмий) — свирель — стоит особняком в эпосе. Изобрел этот инструмент якобы сам Ашамез, и об этом в «Нартах» говорится следующее. Будучи в далеком походе, Ашамез сильно устал и лег отдохнуть под огромное дерево. Как только нарт заснул, пошел сильный дождь, началась гроза, которая обломала большую ветку. Ашамез проснулся не от шума грозы и не от хруста обломившейся ветки, а от чудесных звуков, которые рождает ветер, дувший в дупло, выеденное червями. Заинтересовавшись

удивительной музыкой ветра и дерева, он взял ветку, сделал в ней углубление и стал в нее дуть. Так якобы появилась свирель.

Принципиальное качество музыки Ашамеза — ее синкретизм, слитность, нерасчлененность составных элементов, душа этой музыки — бескорыстная радость эстетического наслаждения самоценной личности. Играя на свирели, Ашамез не просто удовлетворяет эстетические потребности, его музыка вбирает в себя все, что имеет жизненно важное значение для общества. Его игра, переживаемая как чудо, реализует себя как священный, сакральный акт, а аналитическая тяга к абсолюту превращает реальный мир в идеальный.

Резюмируя вышесказанное, можно сделать вывод: музыкальное искусство Ашамеза в адыгском героическом эпосе «Нарты» существует во имя людей, его высшая цель — нести радость бытия, гармонию жизни, его цель — сделать людей счастливыми, сделать их жизнь достойной. Другими словами, музыка и пение нарта Ашамеза многофункциональны — они воспитывают, дают познание, предсказывают будущее, оказывают сверхсмысловое, внушающее воздействие, утверждают самоценность личности, доставляют ей эстетическое наслаждение, пробуждают в человеке творческий дух, расширяют горизонты познания, непосредственно воздействуют на индивидуальное мировоззрение и мироощущение, социализируют личность, утешают и вну-

шают надежду, они преобразуют мир, в котором человек — наиболее значимое звено всего сущего.

Но главнейшее составляющее искусства Ашамеза трудно вычленишь дискурсивно, так как содержание всякого художественного явления, особенно в музыке — сугубо духовный феномен, в принципе не поддающийся описанию и логическому анализу. Поэтому, на наш взгляд, речь может идти об иррациональных, непостижимых механизмах творчества и его восприятия в «Нартах», в соответствии с которыми Ашамез и его волшебная свирель реализуют метафизику искусства. Действительно, в поисках формул и алгоритмов художественного творчества нельзя не учитывать того, что творческий акт не может быть измерен четкими критериями, а непроговариваемые, нерациональные стороны искусства находятся в определенной оппозиции к нормативности, адаптированным формам оценки всякого истинно творческого акта. Об этом еще раз заставляет задуматься образ воина-художника Ашамеза, одного из центральных героев адыгского героического эпоса «Нарты» — сокровищницы не только этнической, но и мировой культуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Адыгские песни и наигрыши. — Нальчик, 1981.
- ² Нарты. — Нальчик: Эль-Фа, 2003. — С. 254. — Пер. В. Звягинцевой (здесь и в примеч. 3–4).
- ³ Там же, с. 258.
- ⁴ Там же, с. 274.
- ⁵ Гадагатль: героический эпос «Нарты» адыгских (черкесских) народов. — Майкоп, 1987. — С. 350. — Пер. А. Кулаковского.
- ⁶ Нарты..., с. 254.
- ⁷ Там же. — Пер. В. Звягинцевой.
- ⁸ Там же, с. 260.
- ⁹ Там же, с. 261. — Пер. В. Звягинцевой (здесь и в примеч. 10–13).

- ¹⁰ Там же, с. 262.
- ¹¹ Там же, с. 282.
- ¹² Там же.
- ¹³ Там же, с. 274.
- ¹⁴ Хейзинга. Мир и человек. — Киев, 2002. — С. 412. — Пер. автора.
- ¹⁵ Там же, с. 350.
- ¹⁶ Цит. по: Гадагатль..., с. 282.
- ¹⁷ Там же, с. 284.
- ¹⁸ Там же.
- ¹⁹ Кусиков В.О. О поэзии черкесов // Ставропольские губернские ведомости. — 1861. — № 1.

Шауцукова Людмила Хажсетовна

доцент, кандидат культурологии,
зав. кафедрой общегуманитарных
и социально-экономических дисциплин
Северо-Кавказского государственного института искусств

С. В. ПЛАТОНОВА

Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт
им. С. В. РахманиноваУДК
786.2:781.22ЗВУКОВОЙ ОБРАЗ ФОРТЕПИАНО
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ВИКТОРА ПЛАТОНОВА

Виктор Платонов в
Камерном зале Рязанской
филармонии (2006 г.)

Яркая творческая фигура современного рязанского композитора Виктора Платонова вот уже второе десятилетие является «знаковой» для музыкальной культуры города, заполняя в ней интеллектуальную лакуну. Последние годы его имя становится все более известным: сочинения звучат в Москве, Санкт-Петербурге, на Украине, в Литве, Испании, Германии. Растет исследовательский интерес к его творчеству. Член Союза композиторов России, талантливый пианист, лауреат международных конкурсов, прекрасный концертмейстер, активно сотрудничающий с ведущими хоровыми коллективами Рязани, отличный педагог, интересный художник, — все это штрихи к портрету Виктора Платонова. Его кредо «оставаться самим собой» в познании и отражении глубинных философских сторон бытия остается главной линией всего музыкального творчества. Каждое произведение — от небольшого романса или фортепианной миниатюры до монументального «Реквиема» для женского хора, солистов и камерного оркестра — неповторимо и имеет глубокий психологический подтекст.

В огромном море современных творческих индивидуальностей фигура рязанского композитора Виктора Платонова — члена Союза композиторов России — занимает свое неповторимое место. Круг творческих интересов В. Платонова достаточно широк: от инструментальных миниатюр до крупных циклических форм. В каждом из жанров, к которым обращается композитор, ему удается найти свое неповторимое конструктивно-звуковое решение. Несмотря на солидную пианистическую подготовку, Виктор Платонов ставит в центр своих творческих устремлений не только фортепиано. Свою позицию он четко обозначил в интервью автору этой статьи в 2006 году: *«У меня не так много фортепианных сочинений. Я хорошо знаю, что может фортепиано, знаю обо всех экспериментах, связанных с расширением диапазона его возможностей. И хотя сейчас заканчиваю вторую сонату для фортепиано, в целом круг моих интересов значительно шире фортепианной музыки»*. Однако существующее взаимодействие двух ипостасей — композиторской и исполнительской — Платонов не отрицает: *«Как может левая рука мешать правой? Они работают вместе»* [6].

Действительно, мышление Платонова-композитора очень заметно в исполнительских трактовках Платонова-пианиста. Он «лепит» музыку с ощущением крупных пластов формы, проникая в самые глубокие сущностные слои содержания, не отвлекаясь на эффектные исполнительские «кунштюки». Но не чужды ему и проблемы «чистого» пианизма, особенно качество звука и стихия виртуозности.

На первый взгляд у В. Платонова немного фортепианных сочинений: две сонаты (1985 и 2006), Токката (1983) и Токката в стиле буги (1985), фортепианные миниатюры «Тройка» (1979), «Индийский диптих» (включающий «Гималаи» и «Старый Дели», 1982), «Пересечение» (1997), ряд оригинальных переложений и фантазий для фортепиано в 4 руки и сочинения для детей — пьесы «Чудо-Юдо» и «Светлячки» (1997), «Веселая электричка: фортепианная фантазия в 6 рук» и «Сказочная сюита для фортепиано в 4 руки» (1995). Но, несмотря на это, фортепиано — неотъемлемая часть его композиторского арсенала. В подавляющем большинстве сочинения для фортепиано — важнейший тембровый компонент ансамблевой партитуры.

Не только в вокальные циклы и камерно-инструментальные сочинения, где роль фортепианной партии исторически predetermined сложившимися эстетическими условиями жанра, но и в инструментальную группу в опере для детей «Лукоморье», в камерный оркестр в «Реквиеме» В. Платонов вводит фортепиано. Два крупных хоровых циклических сочинения «Игрища на Скоморошин-ской» и «Хоровой концерт на стихи японских поэтов» написаны для женского хора в сопровождении подготовленного фортепиано¹.

Включая фортепиано в состав инструментальных ансамблей, Платонов наделяет его особыми полномочиями, заставляя выполнять универсальные функции. Это важнейшая партия в партитуре, заменяющая ударную группу и некоторые инструменты с характерным тембровым звучанием (арфа, челеста, колокола и др.). Фортепиано становится настоящим дирижером, организующим инструментальный ансамбль, подобно *Basso Continuo* эпохи барокко. Но, в отличие от подобной функции, звуковой образ фортепиано Платонова связан с иными эмоциональными сферами, в первую очередь отражающими внутренние личностные психологические устремления автора.

В НАЧАЛЕ ПУТИ. ХАБАРОВСК

Обращение к биографическому пласту жизни композитора в определенной степени помогает раскрыть природу его дарования и фиксировать основные вехи формирования и эволюции авторского стиля.

Первое соприкосновение с миром фортепианной музыки произошло в 1967 году в музыкальной студии РЭБфлота Хабаровска, когда Виктору Платонову исполнилось семь лет. Начало было таким же, как и у большинства детей, — занятия «для себя», не предвещавшие будущей серьезной профессиональной карьеры. Самое яркое впечатление того периода — зеленые чернила первой учительницы Ады Даниловны. Любимое развлечение начинающего пианиста — импровизации по картинкам. На попугай ставились иллюстрации, репродукции и начиналось увлекательное экспериментирование шумовыми и звуковыми эффектами инструмента. Через год — хоровая студия «Тополек». В течение шести лет педагоги сменялись один за другим, что, конечно, отрицательно сказывалось на формировании профессиональных исполнительских навыков. Но одного из них — Татьяну Николаевну Петрову — Виктор Платонов вспоминает с благодарнос-

тью по сей день. «С нею было очень интересно, вспоминает композитор, — я будто вынырнул на простор, глотнул свежего воздуха и расправил крылья. До этого мое общение с музыкой ограничивалось стандартным набором неприятных милых детских пьесок. В классе Т.Н. Петровой я сразу окунулся в мир «большой», захватывающей дух музыки: «Итальянский концерт» И.-С.Баха, этюды Шопена, прелюдии С.В. Рахманинова, сонаты Бетховена и многое другое. От открывшейся перспективы захватывало дух, воображение кипело. Недостаток профессиональных навыков с лихвой окупался энтузиазмом и жадной игрой» [5, с. 2]. В эти годы будущему композитору приходилось часто и подолгу оставаться одному дома. Ранняя самостоятельность имела большое значение для становления личности. Отсутствие жесткого контроля не способствовало формированию в детские годы нормальной академической профессиональной школы. Но, с другой стороны, оно позволило возникнуть и окрепнуть мощному креативному внутреннему комплексу, лишенному каких-либо штампов, что немаловажно для творческой личности. Именно в этот «стихийный» период проявились два очень важных свойства творческого мышления будущего композитора: склонность к генерированию и продуцированию ярких, будничных воображение и фантазию, художественных образов не только в музыке, но в живописи и литературе, а также интерес к анализу образной конструкции художественных произведений в различных областях искусства. Разнообразие художественных интересов послужило основой для развития в дальнейшем способности к ассоциациям синестезийного характера.

Поворотным пунктом в творческой биографии стало поступление в 1975 году в Хабаровское училище искусств, хотя факт этот поначалу носил случайный характер. Вместо музыкального, Платонов мог с успехом оказаться в художественном, литературном или математическом учебном заведении. Именно училище стало фактором, predetermined дальнейшую судьбу. В училище произошла встреча с замечательными педагогами, сыгравшими огромную роль в профессиональном становлении Платонова: Л.А. Токаревой — ведущим педагогом по классу фортепиано и Ю.Я. Владимировым — известным дальневосточным композитором.

Из интервью 2006 года:

«С.П.: *Что ты можешь сказать об учителях? Ведь ты не случайно цитируешь иногда Ричарда Ба-*

ха: «Каждый человек и каждое событие присутствуют в вашей жизни потому, что вы сами их привлекли. Что вы будете с ними делать, решать только вам самим».

В.П.: Об учителях хочется сказать особо. Каждый из них оставил след в душе и чему-то научил не только в профессии, но и в жизни. Мое первое общение с известным дальневосточным композитором Владимиром Юрием Яковлевичем состоялось на втором курсе Хабаровского училища искусств. «Это не музыка — это импровизация!» С этих слов начались мои композиторские азы. Но учителем номер один в своей жизни я бы назвал Ларису Анатольевну Токареву, на мой взгляд, лучшего фортепианного педагога не только Хабаровска, но и всего Дальнего Востока. Именно она стала «стрелочником», который направил меня по нужной колее. Полню свое потрясение от ее прикосновения к роюлю, «погружения в звук». Я был талантливым, но совершенно «лохматым». До сих пор испытываю колоссальную благодарность к ней» [6].

В училище с 1977 по 1979 годы одно за другим появляются первые сочинения для фортепиано — программные миниатюры импровизационного склада. Ученические работы Платонова носят явный отпечаток юношеской увлеченности звукописью и стремлением к колористичности. Тяга к программности, тематический материал и приемы пианистического письма отражают влияние иллюзорно-педального стиля К. Дебюсси и фактурных формул позднеромантического пианизма. Юношеским сочинениям для фортепиано, несмотря на их незрелость, было суждено сыграть в дальнейшем немаловажную роль. На их примере очень хорошо прослеживается использование тематических идей, интонационного, гармонического и фактурного материала в более поздних сочинениях, не только фортепианных, но в хоровых и инструментальных².

«Тройка» (1977–1979) — первая тональная фортепианная пьеса гомофонно-гармонического склада, которую композитор включает в список своих сочинений. К образу тройки, символизирующей мощь и широту русского характера, неоднократно в разное время обращались русские композиторы. П. Чайковский, Р. Щедрин, И. Шаммо, В. Гаврилин и другие отдали дань этому колоритному символу национальной культуры, создав фортепианные версии «Тройки». Каждая из них по-своему высвечивает разные грани удивительного образа. «Тройка» В. Платонова — сплав моторики, характерной для XX века и

черт, присущих романтизму XIX века, — широкой распевной мелодикой с нотками теплоты и легкой грусти в среднем разделе.

Три варианта пьесы, появившиеся один за другим в 1977, 1978 и 1979 годах, отражают интерес автора к композиционным возможностям драматургического развертывания образа. Они наглядно демонстрируют эволюционный рост композиторского мышления.

Основная тема — широко льющаяся мелодия в стиле раздольной русской песни в сопровождении «бубенцового» аккомпанемента — сохраняет свой интонационный облик, но меняет метрическое оформление в окончательной версии с размером 3/4 на 6/8, что динамизирует образ пьесы.

Существенные трансформации претерпевает фактурное изложение материала пьесы. Наиболее значительные изменения происходят в фигуративном облике аккомпанемента. Композитор настойчиво, от варианта к варианту, ищет фактурное решение «бубенцового» сопровождения. Идеи двигались от банально-лапидарной гармонической схемы аккомпанемента классического типа в сторону интонационно-гармонического и виртуозного усложнения фигуративного рисунка.

Заметные изменения произошли в драматургическом решении пьесы. Основные очертания простой трехчастной формы сохранились во всех трех версиях, но существенно видоизменились все разделы. В целом, на примере «Тройки» становится понятным, в какую сторону направлены творческие поиски молодого композитора в сфере фортепианной музыки в начале пути. В первую очередь очевидна потребность отражать в музыке яркие, зримые образы, находить для их воплощения характерные и выпуклые тематические решения. Немаловажное свойство — стремление к четко оформленной конструкции формы сочинений.

КОНСЕРВАТОРСКИЕ ГОДЫ. НОВОСИБИРСК

Следующий этап (80-е годы) в фортепианном творчестве связан с периодом обучения в Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки и началом профессиональной педагогической деятельности в Прокопьевском музыкальном училище. Это очень важный период в жизни композитора. Еще шире распахнулись духовные и интеллектуальные горизонты. Новосибирск с его интенсивной творческой и научной жизнью, столичным размахом захватил молодого музыканта. В это время в Новосибирской

консерватории работали многие выдающиеся музыканты: пианисты М. Лебензон, З. Тамаркина и В. Слоним, А. Барон, дирижер А. Кац, скрипач З. Брон, композиторы Ю. Юкечев, А. Муров и другие. Незабываемые впечатления оставили занятия композицией в классе Ю.П. Юкечева и фортепиано — сначала у Л.Н. Синцева, а затем, после его отъезда из Новосибирска, у Л.Е. Александровского.

Из интервью 2006 года:

«Общение с Юкечевым дало очень многое. Личность яркая, колоритная, интереснейший композитор. Он преподавал мне самый главный урок — умение работать самостоятельно и слушать музыку. Блестящий пианизм Синцева и сложнейшие программы, которые он мне давал, очень стимулировали исполнительский рост. Ну, а легендарный колоссальный интеллект Александровского... Общение с ним — хороший заряд на всю жизнь. Благодаря ему я впервые смог «поцупать» руками сочинения Шенберга, в то время достаточно редко исполнявшегося» [6].

Список фортепианных сочинений, написанных в годы учебы в консерватории, невелик: «Индийский диптих» для фортепиано, включающий две пьесы — «Гималаи» и «Старый Дели» (1982), Токката (1983), фортепианные пьесы для детей «Чудо-Юдо» и «Светлячки» (1983), легкие обработки для 2-х фортепиано «Кукольного кэуока» К. Дебюсси и «Рапсодии в стиле блюз» Д. Гершвина (1983). Толчком для создания диптиха послужил набор открыток с репродукциями картин разных художников, по-священных Индии. Гималаи — символ вечности. Ассоциативный ряд напрямую ведет к живописным образам Н. Рериха. Точные графические линии картин находят свое воплощение в музыке пьесы. Пластический рельеф полифонически переплетающихся линий в первом разделе напоминает прихотливо изломанные вершины горных кряжей. Основная тема, как по ступеням, поднимется к вершине, усиливая напряженное ожидание. Размер 5/4 нарушает ритмическую симметрию, лишая музыкальное развертывание иллюзии предсказуемости. Достижение пика и кульминация происходят в среднем разделе *Maestoso*. Здесь резко меняется тип фактурного изложения. Мощные аккордовые комплексы на гармонической оркестровой педали в басу монументально-статичны. Лишь динамическое эхо создает иллюзию светотени. Плавные линии голосоведения внутри комплексов усиливают элемент эпичности, придавая звучанию пространственную масштабность звучащего «слежка вечности».

«Старый Дели» своей калейдоскопичностью напоминает кинематографическую зарисовку. В мелькании кадров перед нами возникает облик экзотического восточного города с колоритными сценками из жизни. Здесь и суетливые рикши, чье движение время от времени прерывают резкие автомобильные клаксоны, и заклинатель змей, и праздничное неторопливое шествие со слонами, словно сошедшими со страниц старинных манускриптов. Форма рондо как нельзя лучше отвечает задачам музыкального портрета города. Рефрен — оживленная бегущая мелодическая фигурация с прихотливым интонационным рисунком, напоминающим причудливую вязь восточных арабесок. «Восточный» колорит усиливает ладовая аллюзия неполной пентатоники. Ритмичное «постукивание» сопровождения подобно мягкому ударному тембру индийских национальных ударных инструментов. В «Индийском диптихе» намечается очень важная тенденция гармонического мышления композитора — сдвиг в сторону атональности. Несмотря на то, что в первой пьесе при ключе стоят два диеза, а во второй — три бемоля, тонально-ладовая определенность в них размывается. Элементы политональности, использование псевдопентатоники и ладовых ассоциаций с восточной музыкой усиливают эту тенденцию.

В двух ярких токкатах, появившихся в 80-е годы, композитор отходит от традиций концертного позднеромантического и красочно-колористического пианизма и обращается к ударно-беспедальной манере фортепианного письма, реализуя в полной мере внутреннее стремление к виртуозности. Токкатный стиль В. Платонова продолжает традиции ударно-шумового пианизма, сложившегося в творчестве И. Стравинского, С. Прокофьева, Б. Бартока и отражающего важнейшую тенденцию фортепианной музыки XX века [1].

Из интервью 2006 года:

«С.П.: Как ты относишься к виртуозности?»

В.П.: Я всегда считал, что во мне дремлет виртуоз!

С.П.: Это, кстати, очень заметно. Энергетика виртуозности, особенно токкатного плана, довольно часто ощущается в твоих сочинениях, например, «жесткая» токката в романсе «Вьюга» или эпизод *Аллегро* в фортепианном трио, финал хорового концерта «Игрища на Скоморошинской», наконец, три Токкаты для фортепиано.

В.П.: Ну, не зря же в шутку один из известных литовских музыковедов однажды назвал меня «токкатных дел мастером» [6].

Токката в стиле буги (1985) — своеобразная джазовая аллюзия. «Буги» в названии пьесы не отражает глубинных связей с одной из наиболее ранних разновидностей негритянской инструментальной музыки, фортепианным блюзовым стилем *boogie-woogie*, возникшим в результате перенесения в практику фортепианного музицирования северо-американских негров техники игры на гитаре и банджо. «Буги» выступают скорее своеобразным символом нового «экзотического» и интересного для композитора джазового стиля. Тем не менее об определенных ассоциативных и реальных связях языка токкаты со стилем буги можно говорить в применении к некоторым деталям. В их числе такие характерные черты фортепианного буги-вуги, как особая техническая виртуозность, интенсивный ритмический *drive*³ и импровизационность, специфический тип аккомпанемента — блуждающий бас (*walking bass*) — в виде моторной остиной фигуры, преобладание непрерывного ритмического движения ровными восьмыми, триолями или пунктирного «шаркающего» ритма (*shuffle rhythm*), разрыв до двух-трех октав между басом и мелодией, ударная манера звукоизвлечения, насыщенность риффами и брейками, широкое применение офф-бита, наконец, использование цитат знаменитых джазовых «бестселлеров». Все эти приемы очень органично ассимилируются автором в фортепианной фактуре и обогащаются за счет использования более классических академических средств.

В композиции пьесы прослеживаются аналогии с рондообразным строением пьесы «Старый Дели». Три такта вступления вводят нас в атмосферу блюзовой импровизационности. На фоне неполного септаккорда с «блюзовой квинтой» в партии левой руки звучат лабильные скользящие хроматические тоны и терцовые последовательности в верхних голосах. Пианист словно «пробует» фортепиано и настраивается на особый раскованный лад джазовой импровизации, но неожиданная связка в виде стремительно вторгающегося нисходящего пассажа резко переключает нас в состояние интенсивного драйва. Рефрен состоит из двух чередующихся элементов: ударного риффа, построенного на остиной ритмической фигуре из ровных восьмых в басовом регистре, и брейка, появляющегося дважды в коротком (1 такт) и развернутом (4 такта) варианте. Брейк отмечается исследовате-

лями джаза как весьма важное выразительное средство, динамизирующее процесс восприятия. Нарушая регулярность чередования разделов пьесы и равномерность опорной метрической пульсации, он выступает в качестве так называемой «структурной синкопы».

Характерной особенностью обоих эпизодов токкаты является использование цитат. В первом звучит мотив из знаменитого «St.-Louis Blues» (пример № 1), во втором — мелодия не менее известного американского спиричуэла «When The Saints Go Marching In» («Когда святые входят в рай» — пример № 2).

Пример № 1 Токката в стиле буги



Пример № 2 Токката в стиле буги



Яркая концертность пьесы, пианистическое удобство, отточенность композиционных средств сделали Токкату в стиле буги очень востребованной в концертной и педагогической практике. Вне всякого сомнения, эта пьеса достойна украсить фортепианный репертуар любого пианиста.

В отличие от джазового ударно-беспедального колорита Токкаты в стиле буги, Токката 1983 года продолжает традиции колористической, ударно-шумовой трактовки фортепиано, характерной для фортепианного стиля молодого С. Прокофьева [1]. Механистичное урбанистическое начало сочетается в ней с гротесковой пластикой театральных балетных персонажей С. Прокофьева. Сложная трехчастная композиционная структура токкаты представляет собой индивидуализированный тип формы сквозного развития, совмещающей черты рондальности и сонатности. Вступление и кода образуют своеобразную драматургическую арку, создавая в первом случае эффект

приближения, во втором — удаления. Неумолимое движение с первых тактов захватывает своей наступательной энергией. Словно лики токкатных образов проходят перед нами разные темы. Первая тема сочетает в себе два начала: механистичное «локомотивное» и танцевально-гротесковое, что отражается в пластическом фразировочно-интонационном рельефе мелодической линии. Вторая тема, с широкими интервальными скачками, требующими перекрещивания рук, вносит напряженность и обостряет развитие. В третьей теме — два линейных фактурных пласта вступают в полиметрический диалог.

В 1985 году появляется первая одночастная атональная Соната для фортепиано. Это сочинение знаменует начало профессиональной зрелости. Поворот в сторону глубокого философского содержания отныне будет своеобразной детерминантой творческих устремлений композитора, способствующей появлению крупных циклических произведений в различных жанрах.

Композиция Сонаты представляет собой классический тип смешанной формы, построенной на принципе сжатия цикла в одночастность. Возникновение подобных форм в музыке конца 60–80-х годов Г.В. Григорьева связывает с тенденцией, апеллирующей к восстановлению параметров форм эпохи романтизма [2, с. 25]. В качестве типологических черт таких композиций автор отмечает воплощение новых сущностных сторон образности с ее тяготением к вновь акцентируемому яркому личностному началу, глубоко рефлексивному, остроэмоциональному тону. Образно-тематическая насыщенность основных партий и большой кинетический заряд развития, заложенный в них, позволяют уже в рамках экспозиции говорить о драматургических взаимоотношениях, образующих форму второго плана с характерными признаками сжатого сонатно-симфонического цикла.

Экспозиция



Все основные тематические зоны в экспозиции имеют четко очерченные контуры и ярко выраженную образность, напоминающую аллегорические маски⁴.

Пролог Сонаты выглядит некоей дилеммой. Дуализм заложен в сопоставлении двух начал: главного тезиса (основного тематического ядра) и лейт-аккорда, символизирующих соответственно «загад-

ку сфинкса» и непознаваемое надзвездное мистическое пространство. Отсутствие потактового метрического дробления во вступлении создает аллюзию фиксированной алеаторики (пример № 3).

Пример № 3

Соната № 1
для фортепиано.
Вступление



Первая маска — главная партия, яростная и решительная, строится на требовательной, неумолимо повторяющейся жесткой гармонической фигурации, словно пытающейся пробиться сквозь невидимое препятствие. Нерегулярно-акцентная ритмика усиливает агрессивный образ (пример № 4).

Пример № 4

Соната № 1
для фортепиано.
Гл. партия



Мощная энергетика главной темы исчерпывается не сразу. В первом разделе связующей партии происходит ее постепенное «изживание». На фоне взволнованной квинтольной фигурации, на протяжении 10 тактов звучат «осколки»-сегменты главной партии. Только во втором разделе связующая тема проявляет в полной мере свой уклончивый, ускользающий от определенности образ-маску и сразу же неумолимо начинает воспарение к следующему этапу — зоне побочной партии. Появление побочной темы вносит образный и драматургический контраст, основанный на фактурных, ритмических и темпо-регистрационных изменениях. Andante на 4/4 — прихотливая маска, сочетающая в себе жесткость и угловатость полифонически переплетающихся линий с лирической мягкостью.

Заключительная тема — причудливо ироничная, танцующая маска. Пуантилистическое регистровое «разбрызгивание» звуков в скерцозных танцевальных мотивах напоминает угловатую

пластику Коломбины, выписывающей замысловатые пируэты.

Разработка — важнейший драматургический этап. Ее большой объем — 62 такта — и характер происходящих в ней процессов приводят к трансформации основных тем. В динамизированной репризе происходит полная трансформация всех тем. Главная партия поначалу сохраняет свой императивный облик, но постепенно теряет агрессивность. Побочная получает новый импульс, приобретая торжественный экстатический характер, проявляющийся в полную мощь во второй кульминации.

Трансформируется и образ заключительной партии. Запредельно грустное, тоскливое состояние прощальной колыбельной почти ничем не напоминает образ танцующей Коломбины из экспозиции. После последнего «всплеска» лейтаккорда из вступления призрачными бликами звучат интонации главной партии, постепенно растворяясь в небытии.

На примере Первой фортепианной сонаты можно наблюдать становление векторных направлений композиционной техники Платонова в крупно-масштабных жанрах. Одно из них связано с проникновением принципа разработочности во все разделы формы. Другое — с сочетанием активного процессуального развития с четкими очертаниями кристаллической формы. Платонов не создает принципиально новых способов развития. Пользуясь традиционными методами, он берет из комплекса приемов те, которые отвечают логике его музыкальных построений: полифоническое взаимодействие образных пластов, варьирование (фактурное, жанровое, колористическое, ритмическое и др.), контрастное сопоставление атональных тематических комплексов. Огромное значение приобретают формы нерегулярной ритмики: неквадратные структуры, переменные размеры, нерегулярная акцентность, изменчивость ритмического рисунка внутри такта и на уровне разделов формы. Явное тяготение в сторону полистилистики проявляется в использовании в одном сочинении различных композиционных приемов: серийности, алеаторики. Как следствие, значительно усложняется и расширяется звуковая образная палитра фортепиано. Графическая пуантилистическая звукопись и насыщенная вязкая полифонизированная фактура, сфера иллюзорно-педальной колористики и энергетика ударно-шумовой моторики токкатного типа — различные грани трактовки звукового образа фортепиано в Первой сонате.

Замыкая список сочинений, созданных в 80-е годы, Первая фортепианная соната как бы ставит многоточие в творчестве Платонова. На шесть лет вплоть до переезда в Рязань затянется творческая пауза. Сложные социальные и семейные обстоятельства на время отодвинут творчество на второй план. Но именно сочинениям 80-х суждено в начале 90-х стать источником вдохновения, знаменующим начало нового этапа.

В РЯЗАНИ

С 1992 года Виктор Платонов живет в Рязани. Именно здесь созданы такие значительные произведения, как «Реквием», хоровые концерты, детская опера «Лукоморье», камерно-вокальные сочинения, знаменующие начало периода творческой зрелости.

В 1995 году появляются ряд замечательных ансамблевых сочинений для детей: «Веселая электричка» — фортепианная фантазия в 6 рук для детей и «Сказочная сюита» для фортепиано в 4 руки. Биографический факт, вдохновивший на создание детских ансамблей, — рождение дочери Даши (в 1985 году) и ее первые шаги в музыке.

Небольшая яркая пьеса «Веселая электричка» — замечательный образец ансамблевой музыки с использованием внемузыкальных компонентов: театрального действия и импровизации, декламации, шумовых эффектов и даже определенных элементов хореографической пластики. В основе программного сюжета — стихотворение П. Синявского о необычной электричке, пассажирами которой являются грибы всех сортов. Во время поездки происходит происшествие: безбилетного Мухомора, чей образ запечатлен в виде «разбитного» шлягера, с позором выгоняют контролеры.

При исполнении пьесы чет и три (возможно два или четыре) маленьких пианиста могут использовать различные музыкальные игрушки — ксилофон, дудочки, свистки, барабанчики, трещотки и т.п., а также делать «невозможные» в академической музыке вещи — играть предплечьем, ладонью, стучать по крышке рояля и топтать ногами. Музыкальный язык пьесы, несмотря на простоту и доступность даже самым маленьким исполнителям (5–6 лет), отличается изобретательностью и современными приемами фортепианного письма. Атональные эпизоды, кластеры, диссонансирующая аккордика, скрещивающиеся лады (например, мажорный и целотоновый) обогащают звуковую палитру и

превращают исполнение пьесы в яркий незабываемый праздник для учеников, учителей и слушателей.

Сюита сказочных танцев для фортепиано в четыре руки навеяна образами сказок братьев Гримм и Ш. Перро. Каждый из четырех персонажей предстает в характерном пластическом облике: фея плавно кружится в вальсе (Вальс феи), грустный дракон неуклюже топчется под причудливый ритм паваны (Павана грустного дракона), тролль лихо отплясывает польку (Полька тролля), а маленький эльф и вовсе уснул, плавно покачиваясь в такт колыбельной (Колыбельная эльфа). Мелодико-гармонический стиль сказочных танцев продолжает традиции характерной психологизированной детской музыки, намеченные в цикле Д. Шостаковича «Детская тетрадь» соч. 69. Жанровая основа пьес служит средством для выпуклой портретной характеристики героев.

Фортепианная пьеса «Пересечение» (1997) — образец алеаторического сонорного письма (пример № 5). Драматургическая концепция пьесы основана на принципе бинарных оппозиций. Две образные сферы резко противопоставлены друг другу: мир надзвездного покоя, космической тишины и вечности — миру жесткой агрессии и борьбы. Контраст осуществляется с помощью различных средств: регистрового сопоставления, использования сжатой и разреженной ритмики, фактуры, динамики, различных приемов звукоизвлечения.

В этой пьесе значительно расширяются звуковые границы за счет препарации рояля и использования особых пианистических приемов: *glissando* рукой поперек струны и *glissando* ногтем вдоль струны от себя, защипывания струн внутри рояля. Между струнами в пространстве «фа» малой октавы зажимается дополнительно фрагмент струны, захватывающий определенное пространство. В результате создается особый сонористический эффект «пустороннего» колокольного звучания. В композиции пьесы четко просматриваются контуры концентрической формы АВСВ¹А¹. Чередование контрастных, резко очерченных разделов подобно черно-белому графическому изображению. Цитирование мотива *Dies Irae*, исполняемого *glissando* вдоль струн рояля, создает эффект трехмерного пространства и имеет символический смысл: «Memento mori» — «Помни о смерти».

Пример № 5

Пересечение

Платонов спокойно относится к различного рода экспериментам: «новым средствам» и «новым концепциям». Для него важен результат: как бы не менялись формы, главным содержанием искусства, по словам автора, остается жизнь. Есть вечные темы: смерть — результат жизни, бессмертие — продолжение жизни, любовь — дающая смысл жизни. «Пересечение» для фортепиано, несмотря на свою внешнюю экспериментальную форму, прочитывается достаточно определенно: пересечение пространств и диаметрально противоположных сущностей, которыми могут быть жизнь и смерть, статика и движение, — неизбежно.

Последнее фортепианное сочинение — двухчастная Соната № 2. За чередой значительных вокальных и инструментальных сочинений, в которых композитор затрагивает глубокие жизненные и философские проблемы, стоящие перед современным человеком и художником, высказывание в крупномасштабном жанре фортепианной музыки выглядит как естественное продолжение этого пути. Духовный поиск и постоянная внутренняя неуспокоенность, свойственные современному интеллектуалу, неизбежно ведут Виктора Платонова вперед в надежде обрести гармонию и консенсус с самим собой и с окружающим миром. В «Реквиеме» для женского хора, солистов и камерного оркестра (2002) внутреннее примирение происходит в достижении вечного покоя, в воспарении над суетной жизнью.

По иному решается вопрос «окончательного решения» во Второй фортепианной сонате.

Каждая из частей имеет программное название на английском языке: первая часть — «Final solution», вторая — «Toccata in rock». Англоязычная версия программных подзаголовков — сознательный выбор автора. Давая названия частям сонаты на английском, композитор использует особенности лингвистической семантики этого языка в создании ощущения «мерцания» смысловыми бликами отдельных слов и понятий. Тем самым, он намеренно уводит интерпретацию от прямолинейного прочтения, открывая путь свободной трактовке. «Final solution» с английского можно перевести как «окончательное решение». Однако слово «solution» имеет и другие значения, например, «растворение», «кризис (в течении болезни)», «метод решения», «разъяснение» и др. Множество значений имеет также слово «Rock»: «вид популярной музыки, возникший из рок-н-ролла, часто используемый как его синоним», «скала», «опора, нечто надежное» и т.д. [4, с. 499].

«Final solution» Платонова — попытка найти на данном этапе жизни индивидуальное решение вечных вопросов через обретение точки опоры в современной действительности. Для воплощения авторского замысла композитор неслучайно обращается к модели двухчастного цикла. Семантика двухчастности в контексте содержательной концепции данной Сонаты выступает как драматургический эквивалент отражения одной из самых универсальных типизированных форм диалогического общения — вопросо-ответной конструкции. Проблематика вечного гамлетовского вопроса «быть или не быть» заостряется в первой части Сонаты философским продолжением: если «быть», то «как»? Словно растворяясь в мистических надзвездных сферах в конце первой части, этот вопрос трансформируется в энергетику токкатной урбанистической действенности второй части, символического ответа в протестных тонах стиля «рок». Программные подзаголовки частей носят опосредованный характер. Это всего лишь своеобразный символический намек, ключ к философско-смысловому подтексту, скрытому в лабиринте мотивно-тематических коллизий сонатной формы.

Композиция первой части на первый взгляд вполне традиционна — сонатное аллегро. Но использование атональной техники выдвигает на первый план процессуальное развитие и взаимодействие контрастных сфер — консонантной и диссонантной, формирующих тематические зоны главной и побочной партий. Соната открывается вступительным лейтмотивом, имеющим символическое значение. Потусторонний «возглас ангела» (определение композитора) трижды во-

прошает с небес, обращаясь к земному миру. Неполный септаккорд, венчающийся пронзающим квартовым пиком, звучит накаленно и одновременно отрешенно. Жесткая ритмоинтонация последующего ответа, обрушиваясь вниз ударом молнии, обозначает начало зоны главной партии (4-й такт). Как квинтэссенция суетной земной жизни, происходит разворачивание императивного токкатного образа главной темы (пример № 6).

Пример № 6

Соната

для фортепиано № 2

В экспонировании главной партии сразу же выявляется важнейшее композиционное средство, характерное для авторского стиля Платонова — метрическая асимметрия. Композитор сознательно «разбивает» время. Частой сменой метрики он подчеркивает важные тематические и событийные моменты, заостря драматические коллизии и лишая процессуальное развитие предсказуемости.

Зона побочной партии переключает нас в состоянии медитативной статики. Субсерия из 4-х звуков (*a-b-d-e*) пуантилистически «разбрызгивается» по разным регистрам. В открывшемся «космическом пространстве» вновь звучит главный вопрос, претерпевая вариативные трансформации. В одной из них возникает ощущение тоникальности: ответ найден? Но это всего лишь иллюзия.

Разработка — важнейший этап драматургической конструкции, дорога от неопределенности и суеты к действенной созидательности. Каждый этап этого пути — как ступень жизненного испытания, ведущего к прозрению и обретению силы.

В репризе под натиском более лаконичной и целеустремленной главной партии «возглас ангела» теряет свою риторическую невозмутимость. Жизненная энергетика токкатного действия одерживает свою первую победу. Заключительное звучание побочной партии тихо растворяется в сияющем свете вечности «Lux perpetua». Поиски окончательного решения закончились. Ответ на вечный вопрос — загадочная улыбка сфинкса — бесконечность.

Вторая часть — Toccata in rock — стихия чистого движения, продолжает в творчестве Платонова линию виртуозно-токкатной образности, представленную не только в фортепианных, но также в вокальных и инструментальных сочине-

ниях и связанную с проявлением принципа концертности, моторного начала.

Рок выступает в Сонате как созидаящая, а не разрушающая сила. Мощное коммуникативное воздействие средств музыкального языка рок-музыки становится своеобразным мостиком между «возвышенным и земным», способным соединить несоединимое.

Своеобразный рок-портрет в академическом стиле — средний раздел сложной трехчастной формы (52–104 такты). Характерная «битовая» акцентировка на 2 и 4 долях пронизывает музыкальную ткань в статичном остинато и в более подвижной акцентной фактуре верхнего пласта, содержащей вкрапления фрагментарных отрывков серии и ритмоинтонации главной партии из первой части. Неумолимость этого натиска может выдержать только такая же сила. Поэтому обрамлением среднего раздела становятся крайние части, где окрашенность токкатного стиля сочетает в себе жесткость и черты классичности, генетически связанные с фортепианной токкатной сферой Бартока и Прокофьева. Вся токката звучит на одном дыхании, практически без цезур, с постепенным нагне-

танием к концу. В заключительном разделе все темы сплетаются в единый энергетический сгусток.

Дуализм человеческого бытия отражен в драматургической концепции двухчастного цикла Сонаты № 2 сопоставлением философской медитативной отрешенности и динамичного деятельного движения как двух полярных граней творческого портрета В. Платонова сегодняшнего дня.

Из интервью 2006 г.:

«С.П.: *Есть ли у тебя какая-либо определенная концепция в творчестве и в жизни, некое окончательное решение?*

В.П.: *Как сказать... старики вспоминают, молодые мечтают. Я бы еще помечтал, ведь я все еще в пути»* [6].

Творчество Виктора Платонова сегодня переживает расцвет. Он не только мечтает, но и активно действует. Вторая соната для фортепиано — далеко не «окончательное решение». Каким будет звуковой образ инструмента в следующем сочинении, предугадать невозможно, но он, безусловно, будет меняться так же, как течет и меняется наша жизнь.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В качестве способов препарации рояля В. Платонов использует игру небольшими деревянными молоточками по струнам, а также помещает между ними монеты или небольшие фрагменты металла.

² Назовем отдельные примеры: тематический материал пьесы «Ночь в джунглях» частично используется в «Реквиеме» (2002) и фортепианной пьесе «Лужайка фей» (1979); «Золотые яблоки солнца» послужили тематической основой первого раздела Трио для кларнета, скрипки и фортепиано.

но. На основе материала пьесы «Настроение» создана фортепианная пьеса «Колыбельная эльфа» (1979) — сначала вариант для двух рук, позднее в четырехручном изложении и т.д.

³ *drive* (англ.) — напористый и устремленный тип движения, создающий иллюзию постоянно ускоряющегося темпа [3, с. 225].

⁴ Указанные характеристики Сонаты принадлежат самому композитору.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. — Л.; М.: Сов. композитор, 1976.

2. Григорьева Г. В. Музыкальные формы XX века. — М., 2004.

3. Сарджент У. Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика / пер. с англ. М. Н. Рудковской и В. А. Ерохина; вступит. ст. В. А. Ерохина; общ. ред. и коммент. В. Ю. Озерова. — М.: Музыка, 1987.

4. Большой англо-русский словарь: в 2 т. / под общ. ред. И. Р. Гальперина и Э. М. Медниковой. — 4-е изд., доп. — М.: Рус. яз., 1988.

5. Платонов В. Автобиография. — Рязань, 2006. — 5 с. — Рукопись хранится в личном архиве автора.

6. Платонов В. «Я все еще в пути» / беседа вела С. Платонова // Российская музыкальная газета. — 2006. — № 3.

Платонова Светлана Васильевна

соискатель кафедры истории и теории музыки Тамбовского государственного музыкально-педагогического института им. С. В. Рахманинова



О. В. ШУЛИКОВА

*Уральская государственная консерватория
им. М. П. Мусоргского*

УДК
781.65.087.61

ПРЕТВОРЕНИЕ МИФОПОЭТИЧЕСКОГО
ЗАГОВОРНОГО УНИВЕРСУМА В ВОКАЛЬНОМ
ЦИКЛЕ МАРГАРИТЫ КЕСАРЕВОЙ «УРАЛЬСКИЕ НАГОВОРЫ»

Маргарита Александровна Кесарева (р. 1936) — уральский композитор, член Союза композиторов России. Окончила Уральскую консерваторию (1962) по классу В. Н. Трамбицкого. В настоящее время профессор кафедры композиции УГК. Для творчества Кесаревой характерны глубинные связи с фольклорными истоками, опора на архаические ритуалы и жанры, связанные с древней словесной магией. В основу многих сочинений Кесаревой положены тексты заговоров. Таковы вокальные циклы «Уральские наговоры», «Уральские заклички», «Наговорная легенда», «Сказ», хоровые произведения «Зелен чад», «Папора — ночь кладонскательства», «Тихая рыбалка», «Пустая охота», пьеса для ансамбля духовых «В жанре заклинаний», фортепианная поэма «Булатов камень». Все эти опусы связаны общей атмосферой чародейства, желанием почувствовать и воплотить магическую силу заклинательного слова. Маргарита Кесарева постигала заговорную поэзию от непосредственных её носительниц — знахарок Л. П. Корминой (р. 1886, п. Уктус Свердловской обл.) и В. С. Севрюгиной (р. 1906, д. Шайдуриха Невьянского района Свердловской обл.), краеведа Г. Н. Колотушкиной (п. Филатово Сухоложского района Свердловской области) — и смогла убедиться, что «заговор принадлежит к тому роду текстов, который характеризуется живым и наиболее действенным видом слова» [19, с. 3].

В настоящей статье рассматриваются приёмы воплощения мифологических основ заговора в творчестве М. Кесаревой на материале вокального цикла для драматического сопрано и фортепиано «Уральские наговоры» (1982). Выбор этого жанра в качестве одной из основ её музыки не случаен: с 70-х годов XX века фольклорным первоисточником большинства сочинений композитора становится именно жанр заговора. Для реше-

ния поставленной задачи автор статьи опирается на результаты исследований отечественных лингвистов, этнографов и фольклористов В. Топорова, И. Чернова, С. Шиндина, А. Головачёвой, В. Харитоновой, посвящённых проблематике заговора как жанра и заговорно-заклинательного акта как магического действия. Учтены также работы музыковедов Т. Калужниковой и О. Халецкой, наметивших базовые установки в анализе мифопоэтических явлений в музыке Кесаревой.

Правомерность избранного подхода оправдана глубинными связями, объединяющими миф и музыку, с одной стороны, заговор и миф — с другой. «Заговор и миф объединяются прежде всего присутствием в них общей логики, предполагающей общую им стратегию поведения. <...> Заговоры могут рассматриваться как важнейший источник для реконструкции основоположных координат мифопоэтического мира» [18, с. 450–451]. В свою очередь, «музыка и мифология вызывают в слушателях работу общечеловеческих ментальных структур. <...> Музыка показывает индивиду его физиологическую укоренённость, мифология делает то же самое с укоренённостью социальной. Одна берёт нас за нутро, а другая, если можно так выразиться, за групповое начало. Чтобы достичь этого, обе они используют свои необычайно тонкие культурные механизмы, каковыми являются музыкальные инструменты и мифологические схемы» [13, с. 34–35].

ЗАГОВОР: ВОПРОСЫ ТЕОРИИ ЖАНРА

«Заговоры — особые тексты формульного характера, которым приписывалась магическая си-

ла, способная вызвать желаемое состояние», — гласит одно из многочисленных определений этого понятия [18, с. 450]. Заговорная традиция имеет историю протяжённостью в несколько тысяч лет и находит подтверждение своего существования в древнеегипетских, шумерских, ассиро-вавилонских, ведических текстах. Первые краткие свидетельства о применении заговоров в Древней Руси появляются в летописных известиях от конца X века [16, с. 90].

Заговорно-заклинательный поэтический фонд представлен в отечественной фольклористике обширным корпусом текстов, демонстрирующим различные поэтические формы. Исследователь заговорной традиции В. Харитонов подразделяет данный корпус текстов на четыре группы, отмечая при этом, что в фольклорном бытовании они находятся во взаимосвязи. Это *заклинательные паремии* — однофразовые тексты, отличающиеся синтаксической простотой и представляющие собой проклятия, просьбы, благопожелания, словесные обереги и т.п.; *заговорно-заклинательные формулы*, имеющие несколько более сложную синтаксическую структуру и основанные на сопоставлении и уподоблении; *заклинательные приговоры*, основанные либо на объединении паремий и формул в общий текст в едином акте заклинания, либо на усложнении паремии или формулы за счёт фразовой и синтаксической многочленности текста; *собственно заговорные тексты* — образования со сложной структурой, стремящиеся к наличию сюжетной ситуации [20, с. 7–12].

Существует и иная точка зрения на дифференциацию заговорной поэзии. К примеру, филолог И. Чернов выделяет в ней два блока: заговоры, то есть «тексты, организованные по принципу параллелизма» [21, с. 159], и заклинания — тексты, такой организации не имеющие. Добавим к этому, что заговор находится в тесной связи с ритуалом, его акциональный компонент достаточно подробно разработан и находит более или менее полное отражение в компоненте вербальном. Заклинание же — «словесная формула, имевшая ... магическую силу и служившая для достижения какой-либо цели» [4, с. 304] — основано на магии слова в чистом виде.

Попытаемся суммировать сущностные особенности жанра заговора:

— заговор ориентирован на отклоняющуюся от нормы и потому не знающую других способов решения жизненную ситуацию;

— заговор утилитарен и прагматичен, он «имеет дело лишь с тем, что возможно» [19, с. 11];

— заговор, относясь по ряду характеристик к явлениям и фольклорным, и ритуальным, нарушает их основной признак — коллективность бытования и применения, он индивидуален, неофициален, интимен;

— необходимым для жанра является присутствие особых словесных формул, которые обеспечивают действенность слова;

— традиционный заговор основан на принципе параллелизма, «характеризуется развёрнутыми сравнениями» [14, с. 135];

— заговоры относятся к типу фольклорных жанров со строго фиксированной структурой: «Ни в одном виде народной словесности не господствует в таких размерах шаблон, как в заговорах» [21, с. 159]. В структуре заговора выделяют молитвенное вступление, зачин, ядро, включающее эпическую и императивную части, закрепку и «заминивание». Если ядро является «основным композиционным элементом заговора, его доминантой», то остальные элементы структуры могут быть факультативными [21, с. 168].

Вместе с тем при наличии устойчивых и легко распознаваемых черт, заговор обладает не только собственной логикой, но и определённой парадоксальностью: «Заговор не сливается полностью ни с ритуалом-делом, оперирующим непрерывным, ни с мифом-словом, исходящим из дискретного. <...> Заговор пытается удержать преимущества, которые есть порознь и у ритуала, и у мифа. В этом смысле одна из самых характерных особенностей заговора заключается в том, что он может работать в двух режимах одновременно (в пределах одного и того же текста). Именно поэтому в заговоре слышится и «отчаянно высокая струна», свойственная ритуалу (по Леви-Стросу) и апеллирующая к чувству и даже к подсознательному, и «правильные» логизирующе-упорядочивающие ритмы, перерабатывающие непрерывное в дискретное, хаотическое в организованное и «космологизированное», сложное в простое, иррациональное в умпостижимое, невыразимое в вербализуемое» [19, с. 6].

Заговор традиционно считается жанром устного поэтического творчества, отсюда и другие его названия — «наговор», «шептанье». «Их исполнение в нужный момент заключается в том, что текст надо «читать» (произносить) трижды, обычно шёпотом, почти про себя, отнюдь не обязательно проговаривая слова так, чтобы их слышал больной и тем более кто-то из присутствовавших», — так характеризует исследователь традиционный заговорно-заклинательный акт на русском Севере

[17, с. 54]. Нет никаких свидетельств о том, что заговор когда-либо пелся, и лишь косвенные признаки указывают на его возможную связь с музыкой. В первую очередь это ритмическая организация заговорных формул, в частности, «синтаксическая соразмерность частей, созвучия окончаний частей» [1, с. 33]. Второй момент, говорящий о единой историко-генетической основе заговора и обрядово-заклинательных песен, — это обращение к одним и тем же стихиям и явлениям природы: заре, ветру, огню, месяцу, животным и т.д. Некоторые национальные фольклорные системы сохранили более конкретные указания на связь заговорной поэзии и музыки. Например, в Латвии большинство заговоров «бытовало в форме ритмического текста, соблюдая метрику народной песни — дайны» [15, с. 60]; в Ирландии у средневековых сказителей-филидов существовал особый жанр песен-проклятий, «имеющий своей целью гибель короля или лишение его трона» [14, с. 132].

Вероятнее всего, заговор, основанный на вере в магическую силу слова, если и имел музыкальную составляющую, то в виде речитации. Во всяком случае, эстонский композитор Вельо Тормис, в некоторых своих сочинениях обратившийся к жанрам заговора и заклинания, трактует их именно так: «Огромный динамический эффект монотонного заклинания, где использован ритмизованный говор с остинатными группами в разных партиях, чередованием соло и тутти, достигается в песне «Заклинание огня». <...> В «Заклинании гадюки» используется ритмизованный говор, сопровождаемый своеобразным эффектом — свистом-шипением всего хора» [3, с. 89, 107].

«МУЗЫКАЛЬНЫЕ МИФЕМЫ» В ВОКАЛЬНОМ ЦИКЛЕ М. КЕСАРЕВОЙ «УРАЛЬСКИЕ НАГОВОРЫ»

Исследуя творчество Маргариты Кесаревой, особенно ту его часть, что обращена к сфере магии и ритуала, екатеринбургские музыковеды Т. Калужникова и О. Халецкая выдвинули и обосновали идею о мифопоэтической основе сочинений уральского композитора. Ключевым признаком творчества Кесаревой ими назван «диалог мифа и музыки» [9; 10; 11]. Основу подобного диалога составляют, по их мнению, характерные для разных сочинений автора «музыкальные мифемы».

Мысль о родстве мифа и музыки, наличии между ними глубинных связей была высказана и развита в работах К. Леви-Строса. Многие учёные впоследствии неоднократно возвращались

к этой проблеме. «Музыкальная мифема — это модель группы семантически и стилистически родственных друг другу тематических образований, воплощающих акустическими средствами определённый мифологический символ. ... В каждой музыкальной мифеме осуществляется перевод символического смысла на язык музыки» [11, с. 80]. Исследователями творчества Кесаревой выявлены музыкальные мифемы «чашобин», «ночи», «медиума», «огня», «дивного звона». Поскольку подобные «музыкальные мифемы» переходят из одного произведения композитора в другое, сохраняя свою семантику, представляется возможным интерпретировать их в её творчестве как «мигрирующие интонационные формулы» (термин Л. Шаймухаметовой: [22, с. 15]).

«Выверенность формы, красота русского слова, драматизм содержания», — вот чем покорили М. Кесареву любовные наговоры, претворяемые в рассматриваемом сочинении [12, с. 8]. Путь композитора к созданию вокального цикла начался с «концертного» чтения заговорных текстов на творческих встречах со слушателями, концертах, пленумах композиторов Урала. «Низкий голос звучит сильно, красиво, с той истовостью, которую не приобретают, а изначально несут в себе», — таково впечатление слушателя от этого чтения [9, с. 8]. Как отмечает М. Кесарева, среди комплекса известных ей заговоров она выбирала наиболее значимые, эстетически ценные примеры, старалась подчеркнуть эмоциональность текста. Будучи нарушением фольклорной традиции интимности бытования заговорной поэзии, чтение заговоров со сцены подчеркнуло их ритуальность, «отчаянно высокую струну» священнодействия. Из драматически выразительного произнесения, патетической речевой интонации, ёмких и содержательных пауз, восклицаний и родилась вокальная партия трёх частей цикла, распевшая заговорные тексты.

Цикл «Уральские наговоры» состоит из трёх частей, воссоздающих этапы становления любовного чувства. Из всего многообразия заговоров композитором выбран именно любовный заговор — эмоционально яркий и драматичный, обладающий обширным списком сравнений. Первая часть цикла — «Дуйте, ветры, подуйте» — по тексту является типичной любовной «присушкой», подобные примеры можно найти в известном сборнике «Великорусские заклинания», составленном в 1869 году Л. Майковым [5] (см., например, заговоры 2, 3, 14). В этой части начинает складываться история любви Евдокии и её жениха Елисея. Вто-

рая часть — «Как это медведь» — основана на «заговоре-остуде», цель которого — отвадить «разлучницу Наталью» от Елисея. Завершается цикл катарсически — заклинанием «Вольху-Молодяку», где невеста молит о счастье, «любви да совете на всю жизнь и на весь век» с любимым Елисеем. Текст заключительной части не содержит характерного для заговора принципа параллелизма, почему и отнесён нами к заклинаниям.

Обратимся к характеристике семантических основ и композиции данных заговоров. Наиболее повествователен, «эпичен» заговор, лежащий в основе первой части. Он содержит все основные композиционные элементы любовного заговора. Таковы:

1. *Зачин* «Встану я, Евдокия, поутру благословясь», указывающий на время произнесения (утро), говорящий о движении к сакральному *пространству* (чистому полю, «трём дорогам, трём росстаням») и о нахождении в нём *посредников*, выполняющих волю произносящего заговор («трёх вихрей, ветров буйных»). Согласно классификации И. Чернова, зачин, связанный с мотивом движения, перемещения субъекта в пространстве, называется динамическим и выводит к заговору-просьбе.

2. *Ядро*, включающее в себя просьбу Евдокии и так называемые «инструкции» о желаемом поведении «друга милого Елисея». В данном заговоре оно содержит элементы диалога с «ветрами буйными» (где ответы ветров редуцированы).

3. *Закрепка* «Будьте, мои слова, крепки-лепки», инициирующая силу заговора.

4. *Молитвенное заключение* («зааминивание»).

Вторая часть «Как это медведь» более кратка по тексту. Данный «заговор-остуда», читаемый на медвежье сало, состоит только из *ядра*, организованного по принципу параллелизма (тип связи «как ..., так»), краткой *закрепки* «Век повеки, отныне довеки» и «*зааминивания*». Подобная краткость здесь понятна: ею переданы решимость исполнительницы заговора и ненависть к разлучнице.

Третья часть «Вольху-молодяку», как говорилось выше, является скорее заклинанием, чем заговором. *Зачин* повествует о движении к иному, нежели в первой части, сакральному пространству («тёплые воды, гнилые колоды», океан-море) и о надежде на встречу с иным посредником, загадочным «Вольху-Молодяку». *Ядро* представляет собой обращение к ещё одному чудесному посреднику — «шукке-мерлуге с золотой кожурой» — и просьбу о счастье с Елисеем. В *молитвен-*

ном заключении христианское «аминь» соседствует с произнесённым шёпотом «Вольху-Молодяку».

Присутствующие в словесном плане рассматриваемого сочинения координаты мифопоэтического универсума и мифологические символы воплощаются в ряде музыкальных мифем. Рассмотрим основные *музыкальные мифемы цикла* в их связях с *мифологическими кодами* (асpekтами плана содержания — пространственным, временным, персонажным, акциональным) используемых композитором заговорных текстов.

Пространственный. Если представить каждую из частей с точки зрения мифопоэтической топоники, то мы найдём в них «конкретные объекты, символизирующие наивысшую сакральную ценность и кодирующие устойчивые ландшафтные зоны заговорного пространства (поле, лес, океан) как месторасположение центра универсума» [23, с. 112]. Образы «чистого поля, широкого раздолья», «тёмного леса» и «океан-моря» входят в систему концептов-символов, определяемую как модель мира, в которой «предметам и действиям присваиваются неотчуждаемые свойства» [6, с. 207] и которая характерна для паремиологических текстов, в том числе и для заговора. «Чистое поле» ассоциируется со средним — человеческим — ярусом мироздания; лес, где «ревёт и дерёт» медведь, а также «тёплые воды, гнилые колоды», «океан-море» — с нижним, «иным», потусторонним миром. «Чистое поле — чаще всего — сфера действия положительного персонажа, с водой же связаны, по большей части, нечистые силы» [21, с. 161].

Пространственный код как один из наиболее значимых символических планов заговорной поэтической мифологии в музыке Кесаревой воплощается главным образом средствами фортепианной партии. Музыкальная характеристика сакрального пространства первой части — «чистого поля», центром которого становятся «три дороги, три ростани», — появляется в первых тактах вступления. На протяжении вступления данное тематическое образование звучит трижды (число проведений определяется сакральным числом «три», заданным в тексте). Последовательное появление мотивов в трёх различных регистрах придаёт этой теме ощущение пространственности. Пустота и гулкость пространства создаются наложением квинт. Печально звучат нисходящие септимы, напоминая вскрики-закликанья (пример № 1). Идентификация данной темы с локусом состоится позже, в т. 25–26, когда на её фоне в вокальной партии прозвучат слова «на три дороги, на три ростани». Следует

отметить, что музыкальная мифема «чистого поля» будет использована затем М. Кесаревой в фортепианной поэме «Булатов камень» именно как воплощение образа сакрального пространства, центром которого является мифопоэтический символ мировой горы — Булатов камень.

Пример № 1 М. Кесарева.
«Уральские наговоры», I ч.
[Не спеша]

Если образ «чистого поля» овеян печалью, то концепт-символ, определяющий локус второй части — лес с «пеньями и кореньями», — воспринимается как мрачный, зловещий, исполненный угрозы. Он репрезентируется через остро звучащие в высоком регистре акцентированные кварто-секундовые аккорды (пример № 2).

Пример № 2 М. Кесарева.
Уральские наговоры, II ч.
[В умеренном темпе, тяжеловато]

Кроме того, в партию вступления ко второй части включена музыкальная мифема «чащобин», возникшая в более ранних сочинениях Кесаревой — «Наговорной легенде» для голоса и фортепиано и хоровой поэме «Зелен чад», также связанных с жанром заговора. «В качестве её тематического ядра выступают ритмически аморфные, «скользящие» по полутонам диссонантные звуко-сочетания», — пишут Т. Калужникова и О. Халецкая [11, с. 81] (примеры № 3, 4).

Пример № 3 М. Кесарева.
«Наговорная легенда».
«Как это медведь»
[В умеренном темпе, тяжеловато]

Пример № 4 М. Кесарева.
Хоровая поэма «Зелен чад»

Завершается действие цикла в третьей части на берегу «океан-морья». При этом в тексте упоминается, что путь к нему лежит через «тёплые воды, гнилые колоды» — топонимы «нижнего» мира. В то время как в вокальной партии распеваются эти слова, фортепиано сопровождает их монотонной, вращающейся вокруг звука *E*, попевкой басового голоса. Данная музыкальная мифема проявит себя не только в локативной характеристике, но и в персонажном аспекте цикла, о чём будет сказано далее. Последний названный в тексте «Уральских наговоров» локус — «океан-море» — не наделён никакими словесными характеристиками, что предоставило автору свободу выбора. Способом перевода данной мифемы в сферу музыкальной семантики у Кесаревой становится звукоизобразительность — «воспроизведение музыкальными средствами отдельных поддающихся визуализации значений магического слова» [11, с. 62]. «Океан-море» в «Уральских наговорах» таинственно мерцает в звучании высокого регистра рояля; это мир звукоосозерцания. Это и светлый очистительный мир покоя, поскольку данная музыкальная мифема будет сопровождать просьбы Евдокии о счастье, любви да совете с Елисеем. То, что излечение Евдокии от терзающей её душу ревности и горя происходит на берегу «океан-морья», объясняется заговорной и — шире — культовой традицией: «Культовое значение воды как очистительной и оплодотворяющей силы было ... расширено, трансформировано и сведено народным сознанием к представлению об излечении от всех бед и несчастий. На этом последнем свойстве воды основаны и многие народные заговоры. Вода смывает прошлое, даёт забвение, излечивает от тоски и горя, от испуга и болезни, даёт красоту и здоровье» [7, с. 62].

Временной. В систему координат мифопоэтического универсума данных заговоров входят и временные точки — утренняя заря («Дуйте, ветры») и полнолуние («Вольху-Молодяку»). Вместе с пространственным этот код образует в цикле особый сакральный хронотоп, противопоставленный сфере профанного. Но, хотя в других произведениях М. Кесаревой (в частности, хоровой фреске «Папора — ночь кладонискательства») Т. Калужниковой и О. Халецкой была выявлена музыкальная мифема «ночи» как одно из воплощений темпорального кода, в «Уральских наговорах» нет никаких тематических образований, которые могли бы претендовать на роль музыкальной мифемы времени.

Персонажный. Персонажным воплощением профанного мира в текстах заговоров является сам субъект, произносящий заговор (в данной ситуации заказчик заговора совпадает с его исполнителем), — Евдокия с её надеждой на счастье, с гневом и ревностью к «Елисашке», со страстным желанием чуда. Чувства, которыми руководствуется Евдокия, вполне понятны и легко переводимы на язык музыки.

Евдокия наделена константной характеристикой. В вокальной партии первой части на словах «к его голубке Евдокии» и, далее — «к его невесте Евдокии» — звучит печальный лирический мотив, опирающийся на выразительный секстовый ход в *cis moll*. А вот характеристика Елисея меняется в зависимости от отношения к нему героини. «Друг милый», упоминаемый в первой части цикла, во второй превращается в гневно выкрикнутое: «Елисашка», — отличающееся острой восходящей интонацией малой ноты. В третьей же части фраза «с моим любимым Елисеем» отмечена мелодической широтой распева, поднимающегося до h^2 и словно истаявающего в нежном звучании голоса. Характеристика такого персонажа как «разлучница Наталья» во второй части основана на музыкальной мифеме «чащобин». По воле автора Наталья для героини цикла — такой же символ тёмного, хаотичного «чужого» мира, как и лес с блуждающим в нём ревушим медведем.

Помимо героев «любовного треугольника» — Евдокии, Елисея и Натальи, рассматриваемый код представлен также одушевлёнными мифологическими образами «тоски-тоскующей, сухоты-сухотущей» (в первой части), горя и ненависти (в третьей части). Образы «тоски-тоскующей» и «сухоты-сухотущей» должны вызвать у объекта заговора желаемое состояние: «чтобы он горевал-тужил, да плакал-рыдал» и т.п. В данном слу-

чае в текст заговора включена многочленная заклиная формула, основанная на накоплении повторов. «Использование повторов, перечислений, созвучий, имеет целью тотальное воздействие на объект заклинания, это как бы путь от части к целому, воссоздание в тексте всей сферы воздействия — будь это человек, его тело, душа, поступки или болезни, силы природы или весь мир» [6, с. 201]. В музыкальном тексте первой части вокальные характеристики и самих этих персонажей, и реализуемых ими предикатов также основываются на многократном повторе (точном или вариантном) одного мотива.

Одушевлёнными мифологическими образами-персонажами третьей части являются «горе и ненависть» Евдокии, которые должна «зализать-загрызть» чудесная щука. Здесь интересно то, что испытываемые Евдокией чувства ассоциируются в контексте заговорной традиции с болезнью: именно её обычно «загрызает» «щука-мерлуга», «рыба-усач», «рыба с золотой кожурой». Не удивительно поэтому, что звучащая в вокальной партии на словах «моё горе, мою ненависть» попевка является вариантом музыкальной мифемы «тёплых вод», возникающей ранее в партии фортепиано. Болезненно переживаемое героиней чувство и «гнилые колоды» иного — сакрального — пространства соотнесены и в заговорном универсуме, и в его музыкальном воплощении.

К персонажному мифологическому коду заговорного текста относятся и воссозданные музыкой М. Кесаревой образы чудесных посредников, иных для каждого яруса заговорного универсума. Тема «трёх вихрей, ветров буйных» является в партии фортепиано продолжением характеристики «чиста поля», что вполне объяснимо с точки зрения заговорной топономастики: именно в чистом поле ветры буйные подхватывают «тоску тоскующую», «сухоту сухотущую» и уносят их «другу милому Елисею». Тем не менее, оттолкнувшись от общего интонационного источника, музыкальная мифема «трёх вихрей» обретает и собственную звукоизобразительную ипостась: нисходящий хроматический «пассаж-завывание». Кроме того, «ветры буйные» получают в партии фортепиано и собственную речь, поскольку соло фортепиано заменяет ожидаемые в диалогическом разделе заговорного ядра, но редуцированные в тексте реплики ветров. Таким образом, музыкальная мифема посредника в первой части цикла складывается из характеристики его как чудесной силы, населяющей данное пространство, и из свойственного только ему звукоизобразительного элемента.

Во второй части таким посредником оказывается медведь. Музыкальная мифема медведя, жанровым источником которой является пляс, передаёт ярость и вместе с тем неуклюжее топтание медведя, который «ревёт, дерёт и ненавидит» скотину и людей. Для неё характерны угловатость, метрическая изменчивость. «Раскачивающиеся» мотивы баса охватывают всё больший диапазон (до децимы), зримо передавая картину хаоса, возникающего вокруг медведя.

В заключительной части цикла ни один из посредников («Вольху-Молодяку» и «щука-мерлуга») не получает самостоятельной музыкальной характеристики. Речитатив-заклинание, в котором звучит обращение к чудесной щуке «с двенадцатью зубами, тринадцатым языком», накладывается на сегменты мотивов «океан-моря», что позволяет трактовать образ посредника лишь как порождение этой водной среды.

Акциональный код заговоров получает воплощение в речитативной вокальной партии «Уральских наговоров». Наиболее выпукло он представлен в первой части цикла. Перемещение персонажа из «домашнего» пространства в сакральное («из дверей в двери, из ворот в ворота») предшествует появлению музыкальной мифемы «чистого поля», обозначающей цель движения в фортепианной партии. «Чёткая, ритмичная скороговорка» (ремарка автора) звучит собранно, лишь очень постепенно обретая распевность. Следующее действие заклинаящей: «Беру я эту доску, открываю окошко, да на ветер кидаю», — воплощено в лихорадочной речитации, ведущей к звукоизобразительной интонации-распеву слова «кидаю», которая завершается хроматическим мотивом стона. Этот мотив получит развитие в произнесении самой заговорной формулы, ради которой и существует заговор («Как это друг милый Елисей без хлеба, без соли, без воды...»), завершая каждую из частей формулы-параллелизма. В третьем появлении наиболее ярко предстаёт его связь с музыкальной мифемой «трёх вихрей». Она обусловлена тем, что именно ветры несут брошенную героиней доску на сердце Елисею, ими же переносятся и заговорная формула (заговор читается на ветер).

Поскольку в заговорах действие неразрывно связано со словом, то в акциональный код входит и зывание к сверхъестественным силам-посредникам. Поэтому в вокальной партии цикла существует особая интонационная сфера, озвучивающая вокативные формулы текста (формулы обращения). Инвокация к посредникам как высшей силе, способной осуществить чаяния героини, присутствует в первой и третьей частях цикла. Как

утверждает исследователь, «произнесению имени доброго божества приписывалась особенно мощная магическая сила» [8, с. 511]. По наблюдениям фольклористов, вокативная формула обычно отмечена по-особому: силой голоса, намеренным изменением его естественного звучания (шёпотом, заунывным тоном, пением в читаемом тексте заговора и т.д.). В первой части цикла инвокация к «трём вихрям, ветрам буйным» вводится темповым сдвигом, сочетающимся с учащением ритма и властно звучащим квартовым мотивом зова-обращения. Ярко выраженная речитативность данной вокативной формулы контрастирует распевности вокальной партии обрамляющих её разделов.

Если в первой части зывание к трём ветрам звучит трижды, но оно рассредоточено в текстовой и музыкальной композиции, то в третьей части соблюдается особое, предопределённое сакральностью ритуала произнесение вокативной формулы три раза подряд. Это центральный раздел номера, где особенно ощутимо, что «в заговоре главным орудием словесного колдовства являются повторы» [6, с. 198]. Ритмизованный и интонационно оформленный говор-заклинание «Выгляни, щука-мерлуга» также резко отличен от медитативной распевности крайних разделов. Завершается третья часть инвокацией «Вольху-Молодяку», произнесенной шёпотом столь же таинственным, сколь загадочен и сам носитель этого имени.

Итак, в вокальном цикле М. Кесаревой нашли воплощение основополагающие коды заговорных текстов — пространственный, временной, персонажный, акциональный, — отражающие мифопоэтическую составляющую заговорного универсума. Подчеркнём, что этот универсум является неотъемлемой частью мифологической парадигмы творчества Кесаревой. Перевод поэтических символов в область музыки осуществлён композитором посредством использования музыкальных мифем «чистого поля», «леса», «чащобин», «тёплых вод», «океан-моря», «трёх вихрей», «медведя», часть которых обнаруживается и в других произведениях автора. Наряду с передачей властной силы заклиняющего слова, с опорой на магию музыкальных повторов, автор наделяет цикл «Уральские наговоры» повествовательностью, отчего события личной жизни героини включаются во всеобъемлющее космическое и социальное пространство. Стремление привести к гармонии извечное противостояние женского и мужского начал, «своего» и «чужого» пространства, сил созидающих и сил разрушающих, любви и ненависти — такова глубинная основа любого мифа. В произведении Кесаревой размыкаются границы

между миром реальным и сверхъестественным, а образы героев обретают вневременной характер. «Уральские наговоры» словно иллюстрируют одно из положений Леви-Строса, пытавшегося показать «не то, как люди мыслят в мифах, а то, как мифы мыслят в людях без их ведома» [13, с. 20]. Думается, что стремление понять духовные и жизненные устои людей, населяющих Урал — край старых гор с их древними тайнами, — неизбежно вело композитора и к симво-

лике мифа, и к прагматике заговора. «Только постигнув древнюю душу и узнав её отношения к природе, мы можем вступить в тёмную область гаданий и заклинаний, в которых больше всего сохранилась древняя сущность чужого для нас ощущения мира», — писал Александр Блок [2, с. 32]. Бессспорно, М. Кесарева удалось выразить эту древнюю сущность современным языком, сделав поэтику заговорного мира своей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аникин В. Возникновение жанров в фольклоре (к определению понятия жанра и его признаков) // Русский фольклор. — М.; Л., 1966. — Вып. 10.
2. Блок А. Поэзия заговоров и заклинаний // Блок А. Собр. соч. В 6 т. Т. 5. Проза. — М., 1971.
3. Бобыкина И. Вельо Тормис. — М., 1989.
4. Большая советская энциклопедия. В 30 т. Т. 9. — М., 1972.
5. Великорусские заклинания. Сборник Л. Н. Майкова. — СПб., 1994.
6. Головачёва А. Картина мира и модель мира в прагматике заговора // Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Заговор. — М., 1993.
7. Ерёмин В. Ритуал и фольклор. — Л., 1991.
8. Зеленин Д. Магическая функция слов и словесных произведений // XLV Академику Н. Я. Марру. — М.; Л., 1935.
9. Калужникова Т. «Будьте, мои слова, крепки, лепки...» // Музыкальная жизнь. — 1989. — № 11. — С. 8–9.
10. Калужникова Т. Ответ древней поэзии // Советская музыка. — 1988. — № 3. — С. 33–36.
11. Калужникова Т., Халецкая О. Мифопоэтический универсум сочинений Маргариты Кесаревой // Региональное композиторское творчество в контексте современного музыкознания: матер. науч.-практ. конф. V пленума Челябинского отделения СК России. — Челябинск, 2005.
12. Кесарева М. Уральские бытовые наговоры. — Рукопись. — Свердловск, 1983.
13. Леви-Строс К. Мифологии. Сырое и приготовленное. — М.; СПб., 2000.
14. Михайлова Т. К «грамматике» заговора (о словесной магии в древнеирландской поэтической традиции) // Вопросы языкознания. — 1997. — № 2.
15. Олупе Э. Структура латышских заговоров. Принципы и виды построения // Этнолингвистика текста. Семиотика малых форм фольклора. — М., 1988. — Вып. 1.
16. Петров В. Заговоры // Из истории русской советской фольклористики. — Л., 1981.
17. Смирнов Ю. Передача, исполнение, запоминание заговоров на русском Севере // Этнолингвистика текста. Семиотика малых форм фольклора. — М., 1988. — Вып. 1.
18. Топоров В. Н. Заговоры и мифы // Мифы народов мира: энциклопедия. В 2 т. Т. 1. — М., 1980.
19. Топоров В. Н. Об индоевропейской заговорной традиции (избранные главы) // Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Заговор. — М., 1993.
20. Харитонова В. И. Жанровая дифференциация заговорно-заклинательной поэзии // Филологические науки. — 1988. — № 4. — С. 7–12.
21. Чернов И. О структуре русских любовных заговоров // Труды по знаковым системам. — Тарту, 1965. — Вып. 181, т. 2.
22. Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. — М., 1999.
23. Шиндин С. Пространственная организация русского заговорного универсума // Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Заговор. — М., 1993.

Шуликова Ольга Владимировна

преподаватель музыкально-теоретических дисциплин
Асбестовского колледжа искусств,
соискатель кафедры истории музыки
Уральской государственной консерватории
им. М. П. Мусоргского

Профессиональное творчество
и народные инструменты

Композиторская музыка для различных народных инструментов (реконструированных, а не собственно традиционных) — разножанровая и разнохарактерная — представляет собой особую ветвь советского и российского профессионального музыкального творчества. Она практически не имеет параллелей в зарубежной музыкальной культуре (за исключением бывших советских республик). Однако этот вид музыкальных произведений и шире — музыкальной культуры, кото-

рая завоевала в нашей стране всеобщее признание, — изучены недостаточно. Несомненно, композиторское творчество для народных инструментов требует всестороннего глубокого, в том числе, теоретического и концептуального исследования и постепенно должно сложиться в целостную картину художественно-культурного явления. Открывая раздел и представляя авторов публикаций, редакция ставит задачу обозначить указанную проблему.

Е. А. ВОЛЧКОВ

Российская академия музыки им. Гнесиных

УДК
787.6.082.4.036

**ПРЕТВОРЕНИЕ ФОЛЬКЛОРА В КОНЦЕРТАХ
ДЛЯ ТРЕХСТРУННОЙ ДОМРЫ ОТЕЧЕСТВЕННЫМИ
КОМПОЗИТОРАМИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА**

Е. Г. СКРЯБИНА

*Тольяттинский институт искусств*УДК
781.22:787.8**О РОЛИ ТЕМБРОВОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ
В СОВРЕМЕННЫХ СОЧИНЕНИЯХ ДЛЯ ДОМРЫ**

Преодолев вековой рубеж существования в новом, усовершенствованном виде, русские народные музыкальные инструменты доказали свою жизнеспособность, социальную значимость и художественную ценность. Понятно, что современные достижения в искусстве игры на народных инструментах не были бы возможны без существования оригинального, специально для них созданного репертуара, обеспечивающего наличие своего собственного лица в любом из существующих музыкальных жанров. Иными словами, появление произведений, специально предназначенных для исполнения на домре, представляет собой непереносимое условие успешного развития народно-инструментального исполнительства в целом.

Проблематика, связанная с изучением оригинальной музыки для русских народных инструментов, в частности, для домры, приобретает особую актуальность. В этом плане прежде всего важно отметить существенный прогресс в развитии домровой концертной литературы, написанной на разнообразную тематику в самых различных масштабах, формах и жанрах.

Характерной тенденцией ныне становится все большее привлечение в оригинальные сочинения для домры нового подхода к использованию фольклорного тематизма и образных смыслов народного искусства, расширение художественного пространства и, соответственно, существенное обновление средств музыкально-художественной выразительности. Особо важное значение в драматургии современной музыки для домры приобретает расширение тембровой палитры звучания. В последнее время именно не используемые доселе тембровые возможности инструмента становятся особенно привлекательными в творчестве композиторов, сочиняющих для домры.

Осознание особой эстетической самоценности музыкального звука, высвобожденного из оков функциональной гармонии и, как следствие этого, значительное повышение интереса к средствам, связанным прежде всего с сонорной стороной музыки — тембру, фактуре, громкостной динамике, артикуляции — становятся чертой, в той или иной степени характерной для стилистики сочинений каждого крупного композитора XX века. Об этом, среди прочего, свидетельствуют многочис-

ленные высказывания композиторов и даже сами названия их сочинений. Например, «Звуковые пути» (Айвз), «Тембры и длительности» (О. Мессинан), «Звонь» (Р. Шедрин), «Шум и тишина» (С. Губайдулина) и другие.

В XX веке поиски новой тембровой выразительности, яркого красочного воплощения музыкальных идей, как известно, является одной из генеральных линий в развитии музыкального искусства. Роль тембрового начала возрастает до значения фактора, который существенно обогащает колористическую сторону музыки и делает ее важнейшим элементом процесса музыкального интонирования в целом.

В свое время Б. Асафьев, считая эту тенденцию одной из наиболее перспективных в развитии музыкального языка, писал: «Осознание тембровости как интонационно-выразительного качества проходит «ариадниной нитью» до наших дней и является ... самой яркой, прогрессивной областью музыкальной мысли, изыскивающей новые пути художественного познания действительности» [1, с. 317]. В наши дни в работах В. Медушевского, Е. Назайкинского и многих других исследователей разносторонне показана роль тембральной наполненности звучания как своего рода «одежды выразительности» (А. Володин) в раскрытии художественной содержательности современной музыки.

В подходе к отдельным инструментальным тембрам и их сочетаниям в XX веке наметились различные тенденции, позволяющие значительно расширить пространство традиционных выразительных средств. Одна из них заключается в новой трактовке тесситурных возможностей инструментов и использовании особых способов артикуляции, другая проявляется в дальнейшем расширении тембровой палитры и порождении новых тембров. Так, в музыкальной практике второй половины XX века ясно проявилось стремление к использованию разнообразных шумов, а также звучаний, синтезированных с помощью электронных средств как потенциально музыкальных элементов. В этом отношении показательна, к примеру, позиция О. Мессинана, который говорил: «Я никак не разграничиваю звуки и шум: и то, и другое является для меня музыкой» (цит. по: [5, с. 9]). Впрочем еще в 40-е годы Б. Асафьев высказывал

мысль о том, что «европейская музыка в недалеком будущем» в состоянии перейти к новой стадии инструментализма «без привычных нам инструментов» — к управлению чистыми тембрами как максимально чуткой выразительной сферой [1, с. 329].

Особенности ряда современных сочинений для домры убеждают в том, что указанная тенденция широкого «осознания тембровости», которую Асафьев считал весьма перспективной, ныне обнаруживается и в области композиторского творчества, нацеленного на создание оригинальной домровой литературы. Можно даже сказать, что именно стремление к тембровой характерности во взаимосвязи со спецификой исполнительства на домре в значительной мере обуславливает содержание и музыкальный язык создаваемых сочинений.

В процессе взаимосвязанного обновления художественно-образного строя и выразительных средств современной музыки для домры обнаруживаются два направления. Одно из них состоит в том, что в творчестве ряда композиторов углубляются традиционные для домры образные сферы, плодотворно развивается то лучшее, что было достигнуто на предыдущих этапах развития данной области инструментальной музыки. Другое же связано с тем, что в сочинениях некоторых авторов заметно усиливается поиск новых художественных образов, и в результате возникает потребность в необычных звучаниях, ранее не свойственных музыке, исполняемой на этом инструменте. Первое направление можно условно назвать развивающим, второе — переосмысливающим, обновляющим.

Соответственно указанным направлениям авторов оригинальной домровой музыки можно разделить на две группы. К первой из них относятся, в основном, сочинявшие для домры композиторы старшего поколения, которые начали свой творческий путь в 40–50-е годы прошедшего столетия. Для раннего периода их творчества характерны более привычный круг художественных образов и, соответственно, традиционный музыкальный язык. В этом плане назовем Н. Будашкина, Ю. Шишаква, П. Барчунова, Г. Шендерева, М. Куликова, В. Городовскую.

В сочинениях ряда других композиторов, образующих вторую группу авторов, обнаруживается ярко выраженный поиск путей расширения и обогащения образно-интонационного содержания произведений для домры. Это — Б. Кравченко, Л. Балай, В. Пожидаев, А. Цыганков. Творчески преломляя установившиеся в прошлом традиции, они в гораздо большей степени стремятся по-новому раскрыть художественно-выразительные возможности домры, выявить такие ее свойства и звуковыразительные возможности, о которых ранее не подозревали ни исполнители и слушатели, ни сами композиторы.

Говоря о присущей им тенденции расширения тембровой сферы домрового искусства, необходимо прежде всего отметить, что тембр в сочинениях указанных авторов стал гораздо более существенным элементом формообразования, приобрел большую роль в общем комплексе выразительных средств музыкальной драматургии. Таким образом, становится ясным, что обогащение колористических ресурсов домры органично подчинено воплощению новых художественных идей в созданных для нее оригинальных произведениях.

Современные сочинения в свою очередь в значительной степени потребовали обогащения тембровой стороны домрового исполнительства. Иными словами, широкое освоение в исполнительской практике достижений, уже накопленных в домровой музыке, становится в настоящее время едва ли не главной предпосылкой создания новых значительных сочинений для нашего инструмента, ибо композиторы должны почувствовать заинтересованность самих исполнителей в создании оригинального домрового репертуара. Стимулом же этого в первую очередь должно стать активное включение в исполнительскую практику лучших образцов современных произведений, созданных для домры. Разумеется, осуществление данного требования ставит новые задачи в развитии исполнительского мастерства домристов. Остановимся на этом несколько подробнее.

Так, важнейшую роль в раскрытии новых тембровых возможностей домры играет повышение экспрессивного начала в звучании инструмента. Наиболее ярко это проявляется через обогащение домрового звучания новыми громкостно-динамическими нюансами. Существенными предпосылками обновления в этом плане послужили искания композиторов в области воплощения лирических образов.

Постижение интонационной природы инструмента, в котором объединены три компонента музыкально-звукового выражения — тембр, громкостная динамика и регистр, — позволило значительно расширить выразительные ресурсы сочинений для домры. Ее громкостно-динамические градации, как и тембровые краски, обладающие немалыми выразительными возможностями (Л. Мазель) и содержательным потенциалом, широко используются пишущими для домры современными композиторами в создании звучаний самого различного характера — от нежной, чарующей теплоты лирико-мелодического высказывания до неистово-взволнованного, напряженного динамизма тремолирующей домры. Так, в новых произведениях для домры значительно расширена громкостно-динамическая шкала звучаний (от *ppp* до *fff*), которую способна воспроизводить хрупкая, на первый взгляд, домра. Об этом свидетельствует Концерт для домры, написанный В. Пожидаев

вым. В нем, особенно в обширной разработке, многогранное развитие получает главная партия. Здесь тембр солирующей домры должен быть весьма экспрессивным, не исключая мелкой пассажной техники, октавного и аккордового движения, *glissandi* и других соответствующих приемов. Для создания яркой кульминации в разработочном разделе требуется последовательное и значительное накопление звуковой энергии. Особенно важным становится динамическое нагнетание за счет хроматизации музыкального материала: композитор с этой целью наполняет мелодическую линию октавной хроматикой, которая усилена благодаря динамике *fff*. Более того, в наивысшей кульминационной точке разработки в результате включения аналогичного мелодического материала в партию сопровождения возникает пятиоктавное удвоение темы, хотя авторские динамические указания фактически остаются на том же уровне. Но если целостно воспринимать звучание сольной партии и громкостно-динамический уровень сопровождения (особенно при исполнении с оркестром), то можно считать, что реальная громкость в данном эпизоде Концерта далеко превышает *fff*. Между тем столь длительное использование максимальной силы звука, обостренное диссонировавшими интонациями выявляет здесь исключительно яркую драматическую экспрессию, в чем-то граничащую с выражением отчаяния или неистовости (пример № 1).

В Концерте В. Пожидаева не менее ярко выявлен драматургический потенциал громкостной динамики. Автор выстраивает звуковой план произведения как бы в зеркальном динамическом отражении. Реприза по отношению к экспозиции отличается совершенно противоположной динамикой (*pp*). Благодаря этому создается впечатление, будто чувство бесконечной безысходности, преобладающее в образном строе Концерта, растворяется, словно уходит в прошлое, сменяясь безмятежной созерцательностью.

Другой подход к использованию громкостно-динамических возможностей звучания избран П. Куликовым в его «Интермеццо» для домры и фортепиано. В двух проведениях тематического материала автор применяет контрастные динамические сопоставления *forte* — *piano*. Причем динамический контраст подчеркнут и изменением фактуры. Так, аккордовому звучанию в нюансе *forte* противопоставлено одноголосное *piano*, звучащее октавой ниже. Такое соотношение фактуры, регистра и громкости в домровой партии словно имитирует драматургически важное контрастное сопоставление оркестрового *tutti* и отдельных, камерных по звучанию, инструментов (пример № 2).

Отметим, что данный прием непосредственно восходит к структуре русской народной песни — чередованию запева и припева. Однако в отличие от традиционной формы народной песенности,

пьеса начинается с бойкого многоголосного припева, который затем оттеняется одноголосным куплетом солиста.

В творчестве ряда композиторов, пишущих для домры, яркое претворение получило звучание так называемого «мерцающего колорита» (термин М. Имханицкого), который может быть создан путем длительного использования серебристого тремоло в высоком регистре инструмента. Подобный эмоционально-звуковой эффект чаще всего применяется в нюансе *piano*, что помогает адекватно выявить чарующе тонкий образный характер музыки.

Так, в пьесе А. Цыганкова «Скерцо-тарантелла» особенно пленителен завершающий раздел средней части, где высокий регистр инструмента (тесситура доходит здесь до *e* четвертой октавы — звука, редко употребляемого на малой домре) благодаря нюансу *piano* звучит исключительно прозрачно. Яркость этого эпизода подчеркнута динамическим контрастом с предшествующим разделом, что в целом значительно усиливает экспрессивное звучание домры в этом произведении (пример № 3).

Справедливости ради следует упомянуть, что подобные приемы изложения материала использовались и в первой части Концерта № 2 для домры Ю. Шишакова. В этом сочинении выразительная кантилена побочной партии, построенная на народно-песенных интонациях, изложена в высоком регистре и динамически ярко контрастирует предшествующему материалу. Уже здесь красочное использование «мерцающего колорита», по нашему мнению, наметило некоторые пути раскрытия новых выразительных возможностей сольного исполнительства на домре (пример № 4).

В новых сочинениях для домры мерцания колорита, выдержанные в одном нюансе, используются, как правило, в крайних разделах, благодаря чему тонкая акварельная окраска тем (часто непосредственно связанных с фольклорными истоками) особенно впечатляет и надолго остается в памяти.

Произведения современных авторов, предназначенные для домры, различны по жанрам, характеру и настроению. Они отличаются, с одной стороны, широким использованием новых средств выразительности, привлекают зрелостью композиторского письма, а с другой, — истинной народностью и интересным, своеобразным преломлением особенностей русского народного инструментализма. В целом они значительно расширяют круг музыкально-художественных образов, свойственных домровому репертуару. Словом, они в значительной степени способствуют утверждению домры в современном музыкальном исполнительстве как виртуозного инструмента сольно-концертного плана.

Вопрос соответствия инструментально-технических средств игры на домре и новых темброво-ко-

лористических возможностей инструмента авторскому замыслу представляет не только теоретический интерес, но имеет также большое практическое значение для развития домровой музыки и исполнительства. Отрадно, что современные отечественные композиторы учитывают большой и весьма перспективный потенциал нашего инструмента, поэтому так важен непрерывный поиск новых музыкально-выразительных и инструментально-технических средств с учетом немалых художественно-интонационных возможностей домры. Это в перспективе может обеспечить достижение качественно новых художественных результатов, кото-

рые будут способствовать дальнейшему подъему академического домрового искусства. Вместе с тем ясно, что решение этой задачи отнюдь не исчерпывается лишь тембральными и динамическими средствами выразительности.

В заключение подчеркнем, что тембровая и громкостно-динамическая стороны домровой музыки и исполнительства не могут оставаться традиционными и, следовательно, индифферентными по отношению к актуальной ныне задаче существенного обогащения художественно-образной сферы и, в целом, содержательности профессионального народно-инструментального искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. — 2-е изд. — Л.: Музыка, 1971.
2. Имханицкий М.И. Новые тенденции в современной музыке для русского народного оркестра: учеб. пособие / ГМПИ им. Гнесиных. — М., 1981.
3. Медушевский В.В. Интонационная форма музыки: монография. — М.: Музыка, 1993.

4. Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. — М.: Музыка, 1988.
5. Сниткова И. Звуковой материал в современной музыке и некоторые аспекты теории фактуры // Фактура в системе музыкально-выразительных средств. — Красноярск, 1991.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример № 1 В. Пожидаев. Концерт для домры (разработка, главная партия)

Пример № 2 П. Куликов. Интермеццо

Скрябина Екатерина Германовна
доцент кафедры народных инструментов
Тольяттинского института искусств

Пример № 3 А. Цыганков. Скерцо-тарантелла

Пример № 4 Ю. Шишаков. Концерт для домры № 2, I ч.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ



Н. В. ЧАХВАДЗЕ

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

УДК
781.7.035(47+57)

ОБ ОТРАЖЕНИИ ВРЕМЕНИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Начиная с Глинки, в русской музыке — у М. А. Балакирева, Н. А. Римского-Корсакова, А. П. Бородина, отчасти М. П. Мусоргского и С. И. Танеева, А. К. Глазунова, А. К. Лядова, С. В. Рахманинова, А. Н. Скрябина, Н. Я. Мясковского, С. С. Прокофьева и далее, — обнаруживает себя особый тип организации музыкального целого. Чуткий В. В. Стасов, подметив его в симфонии А. П. Бородина и соотнеся с пушкинским «Русланом», бросил меткое слово — «эпический». Прибегал к данному определению и Б. В. Асафьев, ощущавший глубинную связь между мыслеобразами, вызываемыми в воображении эпитетом «эпический», и тем, что понималось как национально-русское: «Характерный для русского симфонизма путь (можно сказать *иллюзорного симфонизма*, в противовес *интеллектуальному*) [курсив мой. — Н. Ч.] все-таки от увертюры «Руслана» к «Экстазу» и «Прометею» Скрябина, и точки приложения его — эпос, поэма, лирически взволнованная ода; беру эти понятия не как литературные жанры, а как сферы эмоций-идей, и к тому же омузыкаленные, а не логически-отвлеченный трактат, не «математически-музыкальное размышление»¹. Но для Асафьева, вероятно, эта связь не исчерпывалась «описательностью», «повествовательностью», «картинностью», «ораториальностью», даже «эпической процессуальностью»², — всем тем, что вслед за ним справедливо повторяют исследователи, — он нашел нужным уточнить: русский симфонизм — «иллюзорный»³.

«Иллюзорный» — происходит не только от «иллюзии» как «видимого, кажущегося». Значе-

ние слова связано еще и с понятием «иллюзии» — мечты, и с выражениями «строить иллюзии», «предаваться иллюзиям»⁴. «Иллюзорный» в асафьевском контексте нацеливает на ассоциации со статикой, пребыванием, «строительством»⁵ — нанизыванием так же, как «интеллектуальный» — с процессом, динамикой, развитием, трансформой; фактически — на разные модели времени-пространства.

Русская музыка экспонирует свое ощущение этих координат картины мира: оно отлично от современного европейского, но *близко к мифопоэтическому*, что и услышали Стасов и Асафьев. Едва ли можно сказать, что у русских композиторов была сложившаяся философская концепция «времени-пространства» — философия подразумевает сознательное и последовательное осмысление, систему (нечто похожее было только у Скрябина); но очень своеобразное ощущение-переживание того и другого музыка отразила. При чем воссозданное разными композиторами время-пространство, несмотря на различие авторских индивидуальностей и специфику их проявлений, обнаруживает черты общности, не поддающиеся объяснению только с позиций музыкальной традиции. Более того, оно совпадает с аналогами в русской литературе (пусть не у многих, но у великих — Ф. Достоевского, Л. Толстого, Н. Гоголя — см. исследования М. Бахтина) и живописи (ярчайшие примеры — А. Волков, Н. Гончарова, Н. Кузнецов, Н. Рерих). Следовательно, позволяет говорить с достаточной долей уверенности о национально-особенном, сравнительно с европейским, восприятии времени и пространст-

ва хотя бы на определенном историческом отрезке (XIX — начало XX вв.).

Большая часть русских музыкальных произведений, ставших национальной классикой, экспонирует *медленнотекущее* художественное время. Частичное исключение — творчество П.И. Чайковского, С.И. Танеева, Д.Д. Шостаковича. Частичное, поскольку отдельные их опусы (к примеру, медленная часть Первого фортепианного концерта, «Осенняя песнь» Чайковского), медитативные части циклов (камерно-инструментальные ансамбли Танеева и Шостаковича) или отдельные темы (побочные партии у Чайковского и Шостаковича) обнаруживают ту же тенденцию.

Восприятие времени как *медленнотекущего* должно определяться, казалось бы, соотношением реального времени звучания и событийной насыщенности того или иного опуса (согласно А.А. Бендицкому и М.Г. Арановскому, «событием следует считать переход от одной контекстуальной ситуации к другой»)⁶. Но ощущение «медлительного» тока времени возникает при прослушивании и семиминутного «безсобытийного» «Волшебного озера» Лядова, и почти пятичасового (преизбыточно событийного) «Руслана» Глинки. Однако при сравнении приблизительно равных и по времени звучания, и по событийной насыщенности «Ромео и Джульетты» Чайковского и «Тамары» Балакирева в первом случае кажется, что время промчалось стремительно, во втором — что тянулось долго.

Вероятно не только (и не столько) соотношение реального времени звучания и событийной насыщенности является здесь определяющим. Скорее — способ репрезентации событий.

В русской музыке очевидно стремление большинства авторов «разглядеть» или прочувствовать каждый музыкальный «факт» (то, что сбылось, свершилось), часто — «прочувствовать, разглядывая». Такая особенность (по Асафьеву, «иллюзорность») есть следствие совокупного действия средств и приемов, отражающих особенности композиторского мышления. Речь идет об исключительном пристрастии русских классиков к экспозиционному типу изложения материала, его вариационному или полифоническому (а не разработочному) развитию, тяге к «связям плотным без немецких подходов»⁷ и, в конечном счете, — тенденции к преобладанию архитектуры над процессуальностью. То есть о сознательной, либо неосознанной реализации в музыке (искусстве временном) потенциалов к статике

— что естественно приводит к «растяжению» событий во времени, своего рода музыкальному их «показу»⁸.

Не случайно русская музыка изобилует не просто «иллюзорными» (видимыми, кажущимися), но откровенно картинными образами. Причем не только программная. Трудно назвать хотя бы одно произведение, относящееся к жанру «чистой» музыки, при прослушивании которого не возникли бы, пусть вскользь, ассоциации со словом «картина». Последнее — непереносимое составляющее определений, характеризующих образный мир русских композиторов: «картина жанрово-бытовая», «картина сменяющихся душевных движений», наконец — «пейзаж». Обращение к терминологии смежного искусства, живописи, вполне закономерно. Именно у русских получила наибольшее распространение внутри симфонического жанра такая его разновидность, как «картина» или «картинка»: так определяли жанр сами композиторы — Бородин, Римский-Корсаков, Чайковский, Лядов, Глазунов. А это уже говорит об осознании некоторыми авторами специфики своих опусов, как бы подразумевающей момент «остановки» во времени⁹. В этом свете «Картинки с выставки» Мусоргского есть знаковое явление. Композиция цикла (хоть это и не было целью гениального «Мусоргянина») моделирует процесс восприятия русской музыки, своеобразное переживание времени слушателем: картинка, относительная статика, претендуют на роль главенствующую. Каждая, будучи законченным целым, стремится поглотить сознание целиком; «Прогулка» же, символ движения — лишь одно из составляющих, не самое важное.

Однако тенденция «разглядеть и прочувствовать» реализуется не только в произведениях, ориентированных на показ «движения переживания», подразумевающих статику изначально (бессюжетная лирика — вокальные, инструментальные, симфонические миниатюры), но и в сочинениях, являющих собой «систему событий»¹⁰ (опера или симфония) и нацеленных, казалось бы, на отслеживание *связей, движения* от события к событию.

Симптоматично признание Римского-Корсакова, сделанное в период создания «Царской невесты» (одной из наиболее динамично разворачивающихся его опер!): «Если меня назовут лириком, то буду гордиться, а если назовут драматическим композитором — несколько обижусь»¹¹. Увлеченность слушателя действием

(«драмой»), процессом *движения* событий, как видим, не только не приветствуется, но и рассматривается как нежелательное, способное помешать постижению авторского замысла.

Похоже, что и введение отстраняющих действие моментов, и переключения из одного драматургического плана в другой в операх и симфониях русских композиторов — не столько способ обострить интерес воспринимающего к развитию фабулы или «системы событий», сколько абстрагировать от них. Событийный процесс представляется не как поток, даже не как цепь, а как нить, на которую нанизано нечто, подлежащее рассмотрению. В таких условиях слушатель неизбежно превращается в «созерцателя» (наподобие героя «Прогулки»), но никак не «соучастника действия», и время в процессе прослушивания переживает как *дискретное* — то забывая о нем вовсе, то осознавая факт его существования (в момент перехода от события к событию). Оценивается же оно (*post factum*) как медленнотекущее.

Более того, в русской музыке есть целый ряд музыкальных образцов (куда естественно встраиваются все «картины», «картинки», «пейзажи» и пр.), при восприятии которых возникает эффект уже не просто медленнотекущего, но откровенно «остановленного» времени, или времени «бесконечно длящегося». Точнее — времени, утратившего векторную направленность¹². Достаточно вспомнить квартет «Какое чудное мгновение» из глинкаевского «Руслана и Людмилы», ариозо Берендея «Полна, полна чудес» из «Снегурочки» или «Песню Индийского гостя» из «Садко» Римского-Корсакова, романс Бородина «Спящая княжна» или «Восточный романс» Глазунова, медленные части фортепианных концертов Чайковского (Первого) или Рахманинова (Второго, прежде всего), Первой симфонии Калиникова, Пятой симфонии Мясковского, медленный раздел скрипичного концерта Глазунова и проч. Наконец, «Волшебное озеро» и фортепианные миниатюры («Гримасы» и прелюдии) Лядова, «Китеж» Римского-Корсакова и многие опусы Скрябина (в частности, прелюдию ор. 74 № 2)¹³. Названные музыкальные примеры репрезентируют своеобразную эмоциональную информацию в более «чистом», откristаллизованном виде, чем сходные с ними, но несколько отличные по временной координате сочинения (раскрывающие тот же тип эмоций в медленнотекущем времени). В первом приближении определить характер господствующего чувства можно

достаточно распространенным и часто употребляемым словом «пребывание» или словосочетанием «лирическое пребывание» (что обычно и делается). Внимательный слушатель обнаружит нюансы, различению которых во многом способствуют элементы звукоизображения или звукоподражания (они-то и ассоциируются чаще всего с «картинностью»), сообщающие образу некоторую конкретность. Уточняющий штрих может внести и слово — в операх и романсах, в программной музыке (у Лядова и Скрябина в ремарках). Тогда среди этих «бесконечно длящихся» или «остановленных» мгновений выделяются следующие разновидности:

— моменты *оцепенений* («сны наяву», «видения», «сны») — «Какое чудное мгновение», «Спящая Княжна», «Песня Индийского гостя» (эпизод «Кто ту птицу слышит, все позабывает...») и пр.;

— моменты *длений-любований*¹⁴ (чаще всего «воспоминания» или «грезы», включающие живописно-пейзажный элемент) — «Воспоминания о летней ночи в Мадриде», ариозо Берендея «Полна, полна чудес», «Волшебное озеро», многочисленные «лирико-пейзажные» страницы Лядова, Глазунова, Метнера, «хрустально-лирические» — Прокофьева и пр.;

— моменты *лирико-экстатические* (сцена таяния Снегурочки, сцена превращения Кашея у Римского-Корсакова, «экстазы» и «наслаждения» у Скрябина, экстатические «стояния» у Рахманинова) или *лирического пребывания* (опусы или отдельные страницы Бородина, Лядова, Рахманинова, Скрябина, вплоть до «медитативно-лирических» страниц Мясковского и Шостаковича).

Дифференциация дает возможность увидеть то подлинно общее, что было неразличимо за традиционным словосочетанием «лирическое пребывание». Все эти образцы — своеобразный «порог-переход»¹⁵ в другую реальность: волшебный мир Черномора и Наины у Глинки; мир одушевленной природы, окружающей берендеев, или восточный — у Римского-Корсакова; чаемого будущего — у Бородина; прекрасного, искусства или мечты, сказки — у Глазунова, Лядова, Прокофьева, Шостаковича; «космос» — у Скрябина. Легко найти определение, когда речь идет о произведениях, так или иначе связанных со словом. С «чистой» музыкой дело обстоит несколько сложнее.

Известно однако, что «мир» или «реальность», воссоздаваемые в искусстве вообще, в музыке тем более, отличны от обыденно-матери-

альных прототипов. Композитор всегда уводит в «свой мир» (тем, идей и т.п.), часто обыгрывая прием сопоставления образов как бы реальных — драматических, героических или жанрово-бытовых, и образов, ассоциирующихся с отвлечением от реальности, забвением ее — лирических, подразумевающих погружение в чувство. Музыка лирична уже в силу специфики своего материала, а русская музыка, — в особенности; национальная определенность ее связывается с тенденцией к господству лирического начала многими исследователями. «Остановленные» или «бесконечно длящиеся» мгновения, чья драматургическая функция или символическое значение поясняются текстом (в сценических или вокальных произведениях), фиксируют *момент смены временной координаты при переходе из одного мира в другой*. Обыгрываются состояния и ситуации, в которых человек перестает осознавать бег времени (его векторную направленность), но начинает ощущать время как пульсацию: «дивный сон» (Глинка), «волшебный сон» (Бородин), «чудо», «блаженство или смерть» (Римский-Корсаков). Здесь и момент переключения достаточно четко обозначен: у всех композиторов, вслед за Глинкой, он сопряжен с «чувств оцепенением»¹⁶ — реакцией на резкое перемещение в иную пространственно-временную систему координат.

То же и в одночастных *программных* симфонических или инструментальных произведениях, — только мир «воспоминаний» («Воспоминание о летней ночи в Мадриде» Глинки, «Соната-воспоминание» Метнера) и «волшебства» («Волшебное озеро», фортепианные миниатюры Лядова и др.), как и скрябинский «космос» («Поэма экстаза»), постепенно обнаруживают свою инакость: жизнь в циклическом или пульсирующем времени. Это во многом связано с восприятием становящейся концентрической формы (Глинка, Лядов и др.), как бы допускающей возможность бесконечного повторения, или специфической сонатной у Скрябина, заставляющей вспомнить известную его мысль: «Развития нет. Есть лишь смена пульсаций неподвижных в себе состояний абсолютного сознания»¹⁷.

Подобную трансформу времени явственно ощущает слушатель и в опусах, относящихся к сфере «чистой» музыки. Это ощущение и было причиной возникновения не совсем обычных, но точно схватывающих суть явления асафьевских определений: «лирическое *длиние*», «*стояние*», «*пробывание*». Они зафиксировали факт смены временной координаты в процессе погружения в сферу спе-

цифически-лирической образности. Специфика последней в том, что она являет собой не одну из граней мира¹⁸, воссоздаваемого композитором, но *другой мир*, живущий в *иных* временных (и пространственных) измерениях. Смена временной координаты предстает как необходимое условие *перехода* в иную реальность — лирическую и, при соотнесении с программными аналогами, может рассматриваться как своего рода знак, информирующий о потенциальном сосуществовании *двух* миров и в опусах, никак со словом не связанных.

Примечательно, что в живописи при решении проблемы отображения двух миров в момент их соприкосновения — ситуация, достаточно типичная для искусства, связанного с христианским культом — *пространство*, в соответствии с природой материала, выступает как главный репрезентант того и другого (обычного и мистического). Иконописец дает оба пространства попеременно: фиксирует переход четкой границей и присваивает им разные цвета, чтобы всегда было ясно, какое пространство в данном месте изображения передается¹⁹. Мастер эпохи Ренессанса, — по утверждению Б. Раушенбаха, — «показывает на картине обширное и глубокое пространство как единое целое»²⁰, однако все же отделяет «реальный мир от мистического ... облаками»²¹. Барочный художник, иногда сохраняя, а иногда устраняя «облачную завесу», строит композицию таким образом, что картина как бы раздваивается на два пространства: «... небесное явление написано в сильном ракурсе снизу, земная сцена — в столь же резком ракурсе сверху»²². Везде на *одной* плоскости изображения (тоже пространственная структура) сосуществуют *два мира*, что и доводится (тем или иным образом) до сознания воспринимающего²³. Но только икона подразумевает *смену* (вполне реальную с точки зрения верующего) одних пространственно-временных координат на другие; более того, это — ее функциональное предназначение: «Икона имеет целью вывести сознание в мир духовный»²⁴. «Иконы неоднократно бывали не только окном ... но и *дверью* [курсив автора. — Н.Ч.]», «... икона открывается», как пишет П. Флоренский, и открывшееся пребывает в «своем пространстве и в вечности»²⁵.

Невольно напрашивается мысль: «остановленные» или «бесконечно длящиеся» мгновения в русской музыке, фактически моделирующие процесс перехода в иную временную систему, — аналог иконописи, своеобразное «окно» в

другой мир, образ которого сквозь него просвечивает. Если с этим согласиться, можно приблизиться к пониманию специфики русской музыкальной картинности (в отличие от французской, к примеру): создание картинного образа не есть цель, это ступень на пути к цели, способ концентрации внимания, условие, благоприятствующее процессу созерцания, позволяющему войти в «соприкосновение» с иной реальностью. Причем реальностью, явно ощущаемой авторами как *целостность*²⁶ (что подтверждает и тяготение к концепционным жанрам, и тенденция к эпическому размаху в их трактовке), но ввиду «несовершенства» средств выражения (вечная борьба содержания и формы) показываемой фрагментарно.

Объясняется и своеобразие русской драматургии оперной и симфонической (а шире — театральной)²⁷: постичь (увидеть, услышать) представленную в них «картину мира» можно только *медитативно*, посредством чувства, через лирику, по Римскому-Корсакову, — абстрагируясь от причинно-следственных связей, канвы любой драмы.

Возникает ощущение, что лирика русской музыкальной классики с ее господствующим целомудренно-созерцательным тоном есть внешнее проявление некой глубинной потребности — стремления к *отрешению* от действительности и реализуется оно в музыке, по мере роста национального самосознания, через обязательную модификацию тех временных и пространственных координат, на которых зиждется рационализованная «картина мира», воссоздаваемая европейскими жанрами Нового времени (прежде всего, симфонией, оперой-драмой и инструментальной сонатой). Поэтому вероятно большинство русских опер и симфоний скорее вызовут ассоциации с устоявшейся в иконописи композицией — иконой в окружении клейм, чем с романом, повестью и т.п.

О том, что «другая реальность», отображенная русской музыкой, в чем-то совпадает с той, чей «отблеск» стремились запечатлеть

иконописцы, можно говорить в порядке предположения (хотя здесь своеобразным «ключом» могут стать религиозно-философская концепция «Китежа», скрябинская философия, высказывание Римского-Корсакова, переданное Ястребцевым: «Римский-Корсаков заметил, что по сути, вся его музыка религиозна, ибо смысл ее — поклонение»²⁸; соотнесение таких фактов, как эксперименты со временем у Лядова, — в «Волшебном озере» и фортепианных миниатюрах, — и создание им же симфонической картины «Из Апокалипсиса» и проч). Но можно утверждать, что превращение времени векторного во время круговое Римский-Корсаков и Скрябин, к примеру, осуществляли целенаправленно, отождествляя этот процесс с процессом «перехода» в иную реальность. Точнее — выстраивали драматургию (Римский-Корсаков) или драматургию и форму (Скрябин) таким образом, чтобы слушатель, во времени постигая процесс их становления, потерял представление о «начале» и «конце» (вектор) и движение событий начал воспринимать как пульсацию (круг). Яркое свидетельство — драматургия «Китежа»²⁹ и уже упоминавшаяся прелюдия Скрябина ор. 74 № 2, по меткому наблюдению Т. Левова, «заставляющая вспомнить слова композитора о том, что музыка, по-видимому, способна «заколдовать» время и даже совершенно остановить его»³⁰. Возможно, в творчестве прочих композиторов описанные метаморфозы совершались чисто интуитивно. Но когда русские классики показывают мир, сосуществующий с «реальным», и у слушателя возникает иллюзия «жизни» в нем, — это следствие трансформы времени (из *бегущего* в *пульсирующее*) или постижения и осмысления становящегося в медленно текущем времени музыкального пространства. И это уже — тема будущей статьи.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Асафьев Б. М.И. Глинка. — Л.: Музыка, 1978. — С. 52.

² См.: Сохор А. А.П. Бородин. — М.; Л.: Музыка, 1965; Левашев Е.М. А.П. Бородин // История русской музыки. В 10 т. Т. 7. — М.: Музыка, 1994.

³ Необходимо помнить, что у Асафьева нет ни одного «случайного» слова о музыке — он обладал поразительной музыкальной чуткостью и исключительным талантом облекать в слова живое, непосредственное ощущение музыки. Потому все «брошенное» им даже вскользь (особенно эпитеты, определяющие характер звучащего, музы-

кальную эмоцию-мысль) заслуживает самого пристального рассмотрения.

⁴ См.: Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. — 4-е изд. — М.: Азбуковник, 1999. — С. 244.

⁵ Асафьев часто употребляет это слово, когда пишет о музыке Глазунова. См.: Асафьев Б.В. А.К.Глазунов // Избранные труды. В 5 т. Т. 2. — М.: Изд-во АН СССР, 1954. — С. 211, 219.

⁶ Бендицкий А.А., Арановский М.Г. К вопросу о моделирующей функции музыки: музыка и время // Музыка как форма интеллектуальной деятельности. — М.: КомКнига, 2007. — С. 149.

⁷ Мусоргский М.П. Письма. — М.: Музыка, 1981. — С. 56.

⁸ Названные особенности не есть примета собственно русская; они характерны и для творчества отдельных представителей других национальных школ: например, Шумана, Берлиоза (возможно, потому этих композиторов так любили кучкисты) или Дебюсси, — но в русской музыке проявляются почти у всех.

⁹ Здесь важно правильно расставить акценты. Не потому медленно течет время у русских классиков, что они склонны к изображению «картинной» стороны действительности, а напротив, как будет видно из дальнейшего, эффект «картинности» — результат своеобразного ощущения времени, одно из его проявлений.

¹⁰ Выражения «движение переживания», «система событий» принадлежат Л.И. Тимофееву. См.: Тимофеев Л.И. Основы теории литературы: учеб. пособие. — Изд. 5-е, испр. и доп. — М.: Просвещение, 1976. — С. 160.

¹¹ Цит. по: История русской музыки. В 10 т. Т. 9. — М.: Музыка, 1994. — С. 72.

¹² Этому способствует, в частности, форма — как правило, концентрическая, трехчастная или рондообразная, — так или иначе утверждающая идею «круга».

¹³ О специфике времени, отраженного в прелюдии ор. 74 № 2, как и о времени и пространстве в творчестве Скрябина в целом, см. статью Т. Левай «Космос Скрябина» (Левай Т. Космос Скрябина // Русская музыка и XX век. — М.: Гос. институт искусствознания, 1997). Добавим, что найденное Скрябиным в названной прелюдии явно предвосхищается Лядовым в «Гримасах».

¹⁴ Точнее — «вслушиваний-любований».

¹⁵ Сочетание слов не случайное — за «порог» слушатель может и не переступить, тогда *переход* будет лишь потенциальной возможностью. Отсюда, на наш взгляд, упреки в «растянутости» некоторых опусов — «Руслана и Людмилы», в частности (пример самый яркий).

¹⁶ Эффект, которого каждый композитор добивается, используя различные средства, но чаще всего прибегая к *ostinato*.

Чахвадзе Натэлла Владимировна

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

¹⁷ О философии Скрябина в этой связи см.: Альшванг А. Избранные сочинения. — М.: Музыка, 1964. — С. 208–265.

¹⁸ Даже у романтиков «жизнь души» и противостоящая ей обыденная действительность — порождение *одного* и *того же* мира.

¹⁹ См.: Раушенбах Б. В. Геометрия картины и зрительное восприятие. — М.: Интерпракс, 1994. — С. 180.

²⁰ Там же, с. 113.

²¹ Там же, с. 186.

²² Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. — 3-е изд. — М.: Изд-во В. Шевчук, 2004. — С. 249.

²³ Прежде всего, — соответственно особенностям мировосприятия; в частности, восприятия времени и пространства в ту или иную историческую эпоху, определяющего выбор тех или иных художественных средств, приемов и т.д.

²⁴ Флоренский П. Иконостас // Павел Флоренский. Христианство и культура. — М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2001. — С. 548.

²⁵ Там же, с. 550.

²⁶ Симптоматичны в этом плане названия работ, появившихся в последние десятилетия: «Мир Стравинского» (С. Савенко), «Космос Скрябина» (Т. Левай), «Лирическая вселенная Свиридова» (М. Аркадьев). См.: Русская музыка и XX век. — М., 1997.

²⁷ В частности, появление немой сцены в «Ревизоре» Гоголя, пьесы Чехова с их «остановленным» временем, или сам факт возникновения системы Станиславского (показательно, что у немцев, как бы в противовес ей, возникает тоже достаточно ярко «национально окрашенная» система Брехта, апеллирующая к «рацио»).

²⁸ Ястребцев В.В. Н.А. Римский-Корсаков. Воспоминания. В 2 т. Т. 2. — Л.: Музгиз, 1960. — С. 304.

²⁹ Исследователи в «Китеже» находят не просто движение по кругу, реализуемое в драматургии оперы, но ряд концентрических кругов, связанных с развитием разных драматургических линий, и приводят аналогии с круговой композицией в русской живописи периода Предвозрождения. См. об этом: Стасюк С. Принципы древнерусского эпического повествования в драматургии оперы Н. А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» // Традиционное и новое в отечественном музыкальном искусстве. — М.: Гос. институт искусствознания, 1987. — С. 96–103.

³⁰ Левай Т. Космос Скрябина..., с. 137.

И. А. НЕМИРОВСКАЯ

Государственный институт искусствознания

УДК
784(47):7.041

МУСОРСКИЙ КАК ДЕТСКИЙ ПСИХОЛОГ

Обращение Модеста Петровича Мусоргского к миру детства соответствовало природе его души, располагающей к пониманию детей и способности вызывать ответную детскую любовь. При внутреннем одиночестве в нем была та особая доверчивость сердца, открытость, искренность, которые свойственны детям. «Удивительно мягкая и поэтическая душа», — говорит о нем А.Н. Пургольд (в замужестве Молаас) [8, с. 100]; характер «нежный до женственности и деликатный до наивности», — вспоминает А. А. Голенищев-Кутузов [3, с. 134].

Безусловно, в нем жила и ностальгическая тоска по детству — прекрасной и навек утерянной поре жизни, той поре, когда он был окружен ласковой заботой. В Мусоргском навсегда осталась нежнейшая любовь к матери и пристрастие к тому, что он делал в детские годы. Например, по воспоминаниям Александры Николаевны Молаас, «Модест Петрович больше всего любил ходить пешком и искать грибы, что ему напоминало детство, и он так наивно радовался, найдя хорошее грибное место <...> терпеть не мог, чтобы ловили рыбу на удочку. «Надо, — говорил он, — ловить сетью, чтобы не мучить напрасно рыбу, надо вообще всегда избегать делать больно какому бы то ни было живому существу и не заставлять страдать другого ни нравственно, ни физически» [8, с. 99].

Многие годы у него оставалась живая эмоциональная память о раннем периоде жизни, когда он ощущал себя «баловнем», то есть любимцем (такое выражение часто встречается в письмах композитора), память об органически присущей ребенку необходимости доброго к нему отношения и конечно же, любви, которой так сильно не хватало Модесту Петровичу во взрослом возрасте. И в жизни, и в творчестве он многократно пытался вернуть эмоциональное состояние «детства» — в сильных, искренних человеческих привязанностях и в создаваемых музыкальных произведениях. По мнению Г.Л. Головинского, такая тонкая психологическая материя, как потребность ребенка в душевном тепле, впервые превратилась в предмет художественного воплощения именно у Мусоргского [4, с. 287].

Глубинное понимание композитором детской психики, «понимание детей и взгляд на них как

на людей со своеобразным мирком, а не как на забавных кукол» (из письма М.П. Мусоргского В.В. Стасову от 23 июля 1873 по поводу вокального цикла «Детская» (цит. по: [9, с. 261]), привело его к ряду блестящих открытий, о которых и пойдет речь в данной статье.

ДЕТСКАЯ ТЕМА
В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРА

К детской теме Мусоргский обратился в первых фортепианных сочинениях: пьеса «Воспоминание детства» («Souvenir d' enfance», октябрь 1857), «Уголки» из задуманного цикла «Детские игры» («Ein Kinderscenz», первая версия — сентябрь 1859; вторая версия — май 1860), цикл «Из воспоминаний детства» в двух частях («Няня и я», «Первое наказание», апрель 1865). Идея создания детской бытовой и в то же время психологической сценки была продолжена в фортепианной литературе и позже, в одной из частей «Картинок с выставки» — «Тюильри. Ссора детей после игр» («Tuilleries. Dispute d' enfants apres jeux», 1874).

Мир детства вошел и в вокальные сочинения, начиная с конца 60-х — начала 70-х годов: «Детская песенка» на стихи Л. Мея (апрель 1868), «Вечерняя песенка» на стихи А.Н. Плещеева (март 1871), «Озорник» (декабрь 1867), «Сиротка» (январь 1868; вторая редакция — май 1874), камерно-вокальные циклы «Детская» (апрель 1868 — конец 1870) и «На даче» (август — сентябрь 1872) на слова Мусоргского¹.

Даже из краткого перечня произведений ясно, что тема детства у Мусоргского отмечена самыми разными содержательными гранями: портреты героев, бытовые и психологические сценки, социальные зарисовки, картинки природы, детские игры. Иногда эта тема связывается со сказкой: пьесы «Гном», «Балет невылупившихся птенцов», «Избушка на курьих ножках», «Баба Яга» из «Картинок с выставки»; песни «С няней» и «С куклой» из «Детской». Еще один пласт, хотя и косвенно, но все же пересекающийся с той же темой — многочисленные и, как правило, вовсе «не детские» колыбельные мастера. Наконец, она весьма существенна в опере «Борис Годунов», многие концепционно-драматургические линии которой тесно переплетены с мотивами детоубийст-

ва и, с другой стороны, — любви преступного царя к своим детям.

Необходимо отметить: при столь множественном подходе к рассматриваемой теме собственно произведений для детей Мусоргский не писал. И это вполне объяснимо, поскольку композитора волновали не столько инструктивно-воспитательные задачи, которые ставит перед автором музыка для детей, сколько сосредоточение на психологии ребенка, мире его души, на богатстве его переживаний, помыслов, эмоций.

В пьесах о детях Мусоргским выражена та яркость и непосредственность реакции на мир, которая свойственна человеку в самом начале жизни, схвачены характерные мгновения жизни ребенка. Они изменчивы и неустойчивы, сплетены прихотливо, проносятся бурной чередой подобно быстрому мельканию кадров фильма. Создается бесконечная вереница настроений, эмоциональных нюансов, психологических состояний: радость и волнение, испуг и любопытство, обида и упрек, жалоба и надежда, боль и отчаяние, игра и мечтание, испытания жизни и потребность в сказке... Но главное — передан огромный, загадочный и прекрасный мир, который до той или иной степени утрачивается взрослым человеком.

Подход композитора к этому миру абсолютно серьезен, в нем нет особого умиления: он видит и художественно преподносит нам реальные составляющие детского характера, где добро и зло так же нераздельны, как и у взрослых. Но поскольку дети еще не успевают выработать и значительно развить сдерживающие центры сознания, амплитуда и выражение их эмоций, желаний, страстей могут заметно «зашкаливать». С особой силой Мусоргским показана детская безжалостность, далеко не всегда происходящая по неразумию. Таков, например, «озорник», нагло издевающийся над старухой, или мальчишки в сцене с Юродивым в «Борисе Годунове».

В творчестве композитора достаточно ярко просматривается индивидуальная *авторская музыкальная поэтика детства*. Исследование отмеченной темы в подобном аспекте подводит к постановке и решению проблемы редкого в истории музыки феномена композитора-«детского психолога». Рассмотрим эволюционный путь формирования и развития подобной образности у Мусоргского.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ПОЭТИКА МИРА ДЕТСТВА В СОЧИНЕНИЯХ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

Как подлинный психолог, композитор сразу же, с самых ранних опусов запечатлевает крайние по-

люсы состояния души маленького по возрасту, но уже содержащего микрокосм взрослых страстей, человека: ласковую мягкость и яростно-напряженную агрессию. Более того, он педалирует этот контраст, и даже не контраст, а внутренний психологический конфликт, живущий в любой личности, в которой сложно переплетены добро и зло, горнее и долнее, высокое ангельское и низкое мирское. Так, в цикле «Из воспоминаний детства» (1865), состоящем всего из двух пьес, в концентрированном виде сосредоточен именно такой контраст-конфликт: светлые эмоции (№ 1 «Няня и я») и крайне негативные (№ 2 «Первое наказание»).

Комплекс детской музыкальной поэтики намечается в самой первой фортепианной пьесе композитора — в *h moll'*ном «Воспоминании детства» (1857). Его определяет изысканность в выборе средств при интонационной и жанровой простоте тематизма. И хотя типично детских интонаций здесь еще нет, в целом пьесе отличает настроенные мягкости, лиризма и поэтичности, элегической дымки воспоминаний по прекрасному романтическому времени, по домашнему теплу. Ее стиль близок фортепианным сочинениям Чайковского: полетность аккордов вступления, задумчивость основной темы, ее романсные интонации (т. 30), *G dur'*ные мотивы русских плясовых притоптываний (средний раздел, т. 72) — все окрашено особой ласковой нежностью. Изяществу и в то же время эмоциональной согретости в большой мере способствуют темп (*Allegretto, quasi Andante*), «задушевность» плагальных гармонических красок (с опорой на Π^5_6), преобладание высоких регистров, гибкость фактуры и артикуляции.

В *D dur'*ной пьесе «Уголки» — тот же комплекс, но при ином жанрово-содержательном модуле: *скерцо* (обозначение композитора). Здесь индивидуально переосмыслен типичный образ веселой и светлой *детской игры*. Этому способствует в первую очередь сложная прихотливость индивидуально сконструированной формы² с характерным нарочитым «запутыванием» тематического материала (точные и варьированные повторы простейших мелодических оборотов, интонационное сходство рефрена и эпизодов). Ощущение полетности, изящества, даже некой «игрушечности» создается благодаря быстроте темпа (*Vivo*), высоте регистра (вплоть до *fis*³; поначалу низкого регистра нет вовсе), прозрачности фактуры, преобладанию стаккато, квадратности структур и т.п. Тому же эффекту способствуют бесконечные мелодические «кружения» (т. 50–71), переключки нисходящих квинтовых мотивов в разных регистрах инструмента (т. 75–79), множество «бегущих» гам-

мообразных движений «вверх — вниз». Все это легко ассоциируется с подвижностью детей, их болтовней и быстрыми мельканиями, с бегом в процессе игры.

Так со всей отчетливостью выразилась присущая творчеству Мусоргского яркая театральность, «зримость» изображаемых сцен — качество, достигающее кульминации к концу «Уголков» (кода), где особо изысканна динамика ($ff < > pp < > sf$ — т. 390–401), гармония (последовательность трезвучий $h\text{ moll} — B\text{ dur} — h\text{ moll}$), регистр (высочайший — вплоть до d^4). Искристость звучания заключительного «улетающего» пассажа ($pp < > sf$ — т. 398–401) может произвести впечатление реальной зарисовки быта: дети стремительно убегают, «разлетаясь» в разные стороны. Ярko ощутим и национальный колорит пьесы, особенно при звукоподражании игре на балалайке (т. 87–99, 157–167, 362–370).

Это сочинение настолько удалось двадцатилетнему композитору, что прочно вошло в его исполнительский репертуар: именно «Уголки» неоднократно звучали во время последней совместной гастрольной поездки Мусоргского с певицей Леоновой.

То же сочетание простоты и изысканности, но с другим образно-жанровым поворотом заметно в первом $G\text{ dur}$ -ном номере цикла «Из воспоминаний детства» — «Няня и я». Содержание пьесы перекликается с созданной впоследствии песней «С няней» (№ 1 цикла «Детская»). Тонкую материю переданного в фортепианном сочинении психологического состояния ребенка можно воспринять как ласковую чистоту обращения малыша к любящему, родному, все понимающему человеку. В пьесе явно выражены черты *колыбельной* (эффект покачивания, многократный повтор и варьирование небольших по масштабу мотивов), которые придают ощущение *растворенности в тихом счастье*, погруженности в поэтическое состояние покоя, когда детское сознание находится на грани полуяви-полусна. В то же время сочинение от начала и до конца проникнуто *речевой интонацией мягкой просьбы* и во многом перекликается с «Просящим ребенком» Шумана («Детские сцены»). Не случайно по поводу именно этой миниатюры К.В. Зенкин говорит о «шумановском качестве концентрированной обращенности интонации к собеседнику» у Мусоргского [6, с. 278]. Как и у Шумана, в пьесе «Няня и я» особенно выразительна заключительная интонация доверительного детского вопроса (можно представить малыша с широко распахнутыми глазами)³. Она предвосхищает окончания песен «Жук» («*Что ж это с ним случилось, с жу-*

ком-то?»), «На сон грядущий» («*Так? Нянюшка?*») из «Детской» или «Кот Матрос» («*Каков кот-то, мама, ... а?*») из цикла «На даче». Изысканность настроения кроется не только в жанровом и интонационном своеобразии пьесы, но и в гармоническом языке этого номера в целом⁴. Простота определяется неизменной повторяемостью мотива нисходящей секунды, ясностью гомофонно-гармонической фактуры, небольшими масштабами сочинения и отсутствием контрастов.

Новый образный модус в мировой музыкальной литературе о детях впервые появился в $a\text{ moll}$ -ном «Первом наказании» (вторая часть «Из воспоминаний детства»). Перед нами — сложное душевное состояние ребенка, лишенного свободы, запертого в чулан (подзаголовок пьесы — «Няня запирает меня в темную комнату»). В нем кипят страсти: *обида, доходящая до бессильной ярости, отчаяния, злости*; в его душе — полная дисгармония. Здесь налицо важное художественное открытие Мусоргского: детские эмоции, пусть и возникшие по ничтожному (с нашей точки зрения) поводу, сильны не менее, а возможно и более, чем у взрослых.

В жанровом отношении это выражено достаточно непривычным для музыки о детях непрерывным бегом *токкаты*, которая в отличие, например, от легкого игрового скерцо «Уголков» направлена не на сюжетные перипетии сценки, а на душевное переживание ребенка, контрастирующее внешней ситуации — ограниченности свободы передвижения запертого в чулан малыша. При этом сам психологический контраст — порыв к освобождению и невозможность его осуществить — создают особое состояние «внутреннего кипения» при нервозности, неуравновешенности, злости и ярости от собственного бессилия. В сходную ситуацию попадает и герой песни «В углу» из «Детской», но он блестяще преодолевает создавшееся положение.

В философско-психологическом плане существенно то обстоятельство, что образный строй и даже сам характер агрессивно-напористого движения этой пьесы с присущими ему (как будто не связанными друг с другом интонациями) предвосхищает многие «взрослые» трагедийные образы Мусоргского. Прежде всего, сцены разбушевавшейся толпы в картинах «У Василия Блаженного» и «Под Кромами» из оперы «Борис Годунов». Так Мусоргский чисто музыкальными средствами подчеркивает один из важных законов психологии: сильно выраженные агрессивные свойства человеческого характера (и тем более взбунтовавшейся толпы) вполне могут иметь своим истоком нанесенную в детском возрасте обиду.

Отмеченное эмоциональное состояние героя в большой мере определяется фактурой заполняющих практически весь диапазон фортепиано «вздыбленных» октавных репетиций при кажущейся нерасчлененности метра и композиционной структуры (что непосредственно близко, например, оркестровому вступлению к сцене «У Василия Блаженного»). Мусоргский предвосхищает здесь крещендирующие композиции XX века с их текучестью формы, непропорциональностью разделов и мощной кульминацией в конце (*fff* и *sff*, тритоновость, сталкивание крайних регистров: *A-gis*⁴)⁵. Подобная структура в сочетании с «разорванностью» мелодии (резкими скачками, в том числе на тритоны, децимы, уменьшенные кварты, септимы, октавы и т.п.), с диссонантностью гармонических образований (вплоть до оборота: VII³₄ с прибавленной квартой [*d-f-gis-h-c*] — T [т. 62–63]) весьма способствуют характеру жесткого напора. Непредсказуемость, буйство, дикость этой силы усугубляются «насильственным» членением формы — внезапными вторжениями резких кадансирующих аккордов, что может восприниматься и как чисто сценический эффект: при попытке выбраться из «темницы» «узник» время от времени колотит в запертую дверь, физически наталкиваясь на нее (см. т. 14, 15, 29, 44, 62, 63).

Так в ранних фортепианных пьесах Мусоргского предстают весьма разнообразные, в том числе не затрагиваемые ранее в произведениях о детях, содержательные модусы и жанровые характеристики. Определяются и черты музыкальной поэтики, присущие миру детства в его творчестве: при явном новаторстве и огромном разнообразии каждого из языковых средств, все они направлены на достижение синтеза простоты и изысканности, а пути создания этого синтеза бесконечно разнообразны, как и сами средства музыкального языка.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ПОЭТИКА МИРА ДЕТСТВА В ВОКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ

Особенно полно детская психология раскрывается тогда, когда музыка мастера сочетается со словом. В области камерно-вокального творчества — часто с текстом самого композитора. Первые песни из этого ряда — «Озорник» (декабрь 1867), «Сиротка» (январь 1868) и «Дитя» (апрель 1868). Ими отмечено начало нового этапа творческой эволюции композитора: психологизм подхода к решению образа героя предстающей перед слушателями сцены доходит до чрезвычайно высокого уровня, что непосредственно связано с новым и оригинальным художественным методом, охарактеризованным

в исследовательской литературе как «вокальный театр»⁶, воистину потрясающий душу «зрителя».

Ничего подобного и сравнимого с песней «Озорник» с точки зрения проникновения в глубины психики героя, а также с точки зрения ее содержательного и жанрового модуса, в художественной музыкальной литературе до Мусоргского не существовало. Нигде до этого не была показана дерзкая насмешка мальчишки над старухой, перерастающая в наглую *издевательство*. Сама же разбушевавшаяся анархия эмоций (уже не маленького ребенка, а скорее, подростка «тинэйджера»), не сдерживаемая тормозящими центрами, удивительно сильна. «Героя» буквально распирает лихая, наотмашь, весельем брызжущая злость. По замечанию Ц.А. Кюи, текст и музыка проникнуты «тем щемящим комизмом, от которого делается жутко и больно» [7, с. 210], Г.Л. Головинский и М.Д. Сабина говорят о порою создаваемом впечатлении, что «герой пьесы ведет жестокую игру со своим жалким, немощным «противником», увертываясь от воображаемых ударов и забегая с разных сторон» [4, с. 252].

Перед нами — наиболее ранний в истории музыкального искусства пример детского «антигероя», вписанного в трагическую сцену. Метод гротеска, к которому прибегает автор, потому воспринимается здесь столь тягостно и мучительно, что он заостряет внимание на искореженной жизнью душе *ребенка* (пусть даже подростка).

По мощи выраженной агрессии конец «Озорника» («Раззудись плечо, размахнись клюка, расходишь, карга старая!» — т. 55) явно перекликается с хором «Расходилась, разгулялась сила, удаль молодецкая» из «Бориса Годунова». В.В. Стасов сравнивал пьесу со сценами из последнего акта оперы (правда, другими) — с издевательством народа над боярином Хрущовым и с мальчишками в сцене с Юродивым⁷. Мусоргский показывает, что в детских «забавах» может быть заложено начало многих отталкивающих свойств человека: ненависти, злости, жестокости, цинизма. Они возрастают во сто крат, когда люди сплываются в толпу, охваченную стихией издевательства, мести и разрушения.

Жанровый облик «Озорника» представляет собой сложный микст, включающий речевую скороговорку, детскую дразнилку, отчасти сказовость («По лесам бредешь — звери мечутся», — т. 26), отчасти глумливое величание-хорал («Ой, поджарая, баба старая», — т. 19), а также аллюзию на девице причитание («За тобой же след, моя родная», — т. 38); здесь наблюдается непосредственное сходство с хоровым плачем девушек «Ты помилуй

нас, не во гнев тебе, не в обиду будь это сказано» из первого действия оперы Бородина «Князь Игорь». Все составляющие аккумулярованы в своеобразное скерцо, образно-этическая оценка которого была дана еще Ц.А. Кюи: «мучительное скерцо» (цит. по: [4, с. 252]). Е.А. Ручьевская акцентирует в пьесе истоки «речевой «дразнилки» и шире, — речевой интонации в целом [15, с.149]; Е.Е. Дурандина подчеркивает (как и в других «вокальных скороговорках» Мусоргского — «Гопак», «По грибы») тяготение к промежуточным типам народного творчества, первоосновой которых являются считалки, прибаутки, дразнилки [5, с. 105], то есть жанры детского фольклора.

В «Озорнике» акцентирован театрално-актерский слой произведения: можно легко представить старуху, не раз пытающуюся ударить парня (рефрен «*Ой, не бей!*»). В конце концов она, возможно, попадает в него своей клюкой («*Ой, ой, ой, не бей, ой!*»). Но, разумеется, на первом плане — действия «озорника», через которые и составляется его яркий психологический портрет. Он, все больше и больше втягиваясь в злую игру (когда шутка постепенно перестает ею быть), упивается природной силой и безнаказанностью, возвышаясь, таким образом, в собственных глазах. Он язвит, оскорбляет и больно жалит человеческое достоинство (например, — «*Востроносая, серебряная, пучеглазая, поцелуй!*»), пуская в ход, по справедливому замечанию Г.Л. Головинского, «сопутствующие дразнилке, так сказать, житейские «исполнительские приемы» — гримасы, жесты, ужимки» [4, с. 252].

Как и фортепианная пьеса «Первое наказание», эта песня построена по принципу крещендирующей композиции, в которой текучесть формы, непропорциональность композиционных разделов и кульминация в конце вызваны, разумеется, содержанием — как бы единой волной нарастания лихой разнузданности распоясавшегося «героя». Последняя фраза — «*Ой, баушка! Ой, родная, ой, красавушка! Ой, ой, ой, не бей, ой!*» — отмечена хроматизмами в средних голосах, квартерсекундаккордами, тритонами, динамикой *ff* (ее последнему звуку соответствует *sf*).

При всем богатстве сценического действия «Озорника», сам психологический портрет мальчишки дан в едином эмоционально-смысловом ракурсе издевки, диапазон которой колеблется от дерзости до жестокости и упоения собственным превосходством над противником.

Песня «Сиротка» — следующий этап в раскрытии детской психологии. В ней показан не только широкий спектр одного внутреннего состояния, но и перерастание этого состояния — под

воздействием сильнейших эмоций — в другое, противоположное первоначальному. В данном случае, скорбь, мольба о помощи сменяются отчаянием с заключенной в нем потенциальной угрозой. В целом, песня вызывает чувство острейшего сострадания и жалости, в особенности потому, что перед нами не просто голодающий человек, но *голодающий ребенок*. Он абсолютно беззащитен в своем горе и, что очень важно, он потерял всяческую надежду на милосердие людей, более того, веру в справедливое устройство мира. Его никто не любит, душа его глубоко страдает, поскольку в ней не может не пошатнуться система человеческих (христианских) ценностей. Голод, о котором здесь идет речь, — не только физический, но и духовный. А мастерство Мусоргского-психолога и драматурга создает эффект присутствия и, соответственно, острого «со-страдания». Думается, никто ранее в истории музыкальной культуры не выразил столь трагическую картину рушащегося мира в детском сознании, буквально умирающей от горя души.

В этом контексте уместно привести слова статьи В.В. Стасова «Перов и Мусоргский»: «Выражения безысходных страданий, следы вечных побоев нарисовались на усталых бледных личиках; целая жизнь рассказана в их лохмотьях, позах, в тяжком повороте их голов, в измученных глазах...» [16, с. 129]. В связи с «Сироткой» Ю.Д. Энгель пишет о «будничном трагизме непримиримой нищеты» [17, с. 97], И.Я. Вершинина — о «страхе и недетской укоризне» [2, с. 76], Г.Л. Головинский — о «вопле голодного, доведенного до отчаяния, до крайней черты маленького существа» [4, с. 239].

Подобного содержательного модуса до Мусоргского не существовало. И хотя повышенный тонус трагической экспрессии в выражении душевной боли, даже безумия, проникает в камерно-вокальную лирику уже с первой половины XIX века (Шуберт, Шуман, Даргомыжский), он все же столь остро не касается детской темы. А фортепианные пьесы Шумана «Просящий ребенок» («Детские сцены») и «Бедный сиротка» («Альбом для юношества») при всей выразительности их начальных по-детски искренних, доверительных, не предполагающих отказа мотивов-«обращений», при почти речевой убедительности их интонационного профиля, отражают различную степень печали, но никак не безысходной обиды, горя и страха от угрозы голодной смерти.

Жанровая основа песни также весьма проста. Здесь сочетаются речитатив, плач, эпическая сказовость (средний раздел) и черты колыбельной

(начальная размеренность движения, повторы мотивов). Подобный сплав (исключая сказовость), как и интонации мольбы (в объеме нисходящей терции), близки характеристике Юродивого из сцены «У Василия Блаженного». Такое соприкосновение вполне закономерно, поскольку в обоих случаях перед нами — детская чистота души, ее наивность, неумение подозревать и предвидеть «злое», в конечном счете — столь пронзительная для нас полная незащищенность перед злом.

Как и в других остро эмоциональных пьесах или сценах из крупных театрально-драматических произведений Мусоргского, в песне «Сиротка» — крещендирующая композиция. Ее структурный профиль и экспрессивный накал, равно как и непосредственное сюжетное сходство, явно перекликаются с хором «Хлеба!» из «Бориса Годунова». Можно даже считать, что мольба ребенка о милостыне является одним из прообразов этой оперной сцены. В обоих случаях из жалобы постепенно прорастает требование и скрытая до поры до времени угроза (правда, степень ее различна), а из жанра плача вызревают мотивы могучих речевых скандирований, напоминающих некоторые фольклорные и «кучкистские» образцы богатырских песен вольницы. Звучание обеих кульминаций жестко, а фраза «С голоду смерть страшна, с холоду стынет кровь» интонационно сходна с темой «Ой, ты, сила, силушка» из «Сцены под Кромами» и содержит общие для них черты плясовых притоптываний.

Родство песни с оперными сценами из «Бориса Годунова» свидетельствует о глубинном художественном постижении Мусоргским важных законов психологии. Личность ребенка бунтует, кричит от обиды, и это детское унижение, смятение его души вполне могут заложить в нем готовность в будущем к бунту деятельному, социальному.

Новый поворот детской темы, вполне закономерный для эволюции творчества Мусоргского — в песне «Дитя» («С няней»)⁸. В отличие от двух предыдущих вокальных сценок, мы попадаем в комфортный, защищенный от социальных катаклизмов и экстремальных ситуаций мир «детской» из обеспеченной семьи. Маленькая девочка просит нянюшку рассказать ей сказку «про Буку страшного» и перебирает запомнившиеся и потрясшие ее воображение эпизоды. При этом она настолько себя внутренне взвинчивает, погружаясь в содержание «страшной» сказки, что с трудом выбирается из него, переключаясь на сказку «смешную». Так в художественном анализе детской души автор подошел к «чистому случаю» психологического исследования. Он показал присущие детям бурные

всплески эмоций как бы «на ровном месте», импульсивность их мировосприятия, повышенную возбудимость, не зависящую от жизненных обстоятельств (проявляющуюся даже в самых, казалось бы, спокойных ситуациях и при благоприятных условиях). То, что часто неверно воспринимается как детский каприз. В результате перед нами — не только яркий портрет-зарисовка, но именно психологическая сценка со сложно-прихотливой сменой настроений, обусловленной способностью героини сопереживать сказочным героям как живым людям, воспринимать сказку как реальность.

Тонкость художественного воплощения имманентно присущих психологии ребенка черт проявилась и в жанровом генезисе пьесы: мгновенные, словно непредсказуемые чередования разных типов интонации в большой мере способствуют здесь передаче спонтанности хода мысли, неожиданных эмоциональных поворотов (*сказовые, песенные, декламационные* мотивы буквально разбиваются *речевыми* вторжениями). То же относится и к абсолютно новаторской музыкальной поэтике (особенно в области метрики), направленной на выражение естественности речи героини⁹. Повторяя zapomнившиеся фрагменты нянинных сказок, она естественно имитирует нянины интонации. Однако их ступенчатый характер рушится чрезвычайно непосредственным эмоциональным стилем изложения у ребенка: длинные строки разбиваются короткими иррегулярно чередующимися мотивами (хореическими, амфибрахическими, дактилическими и т.д.). Балансирование между хорошо запомнившейся девочке взрослой речью и потребностью выразить мысль по-своему передает индивидуальность маленькой героини, «по-детски философствующее сознание» (выражение Б. В. Асафьева: [1, с.101]).

«Индивидуализация чужого» дает особую возможность прочувствовать во всех нюансах, что именно ребенок ощущает в каждый конкретный момент, подслушать его интонацию, «увидеть» то, о чем говорится.

Нежность, сердечное тепло, любовную доверительность выдает характерное изменение строки тонического стиха, особый эмоциональный акцент на слове *милая*. Вместо «Расскажи мне, нянюшка, / расскажи мне, *милая*» (обычная для эпического сказа акцентировка) звучит: «Расскажи мне, нянюшка, / расскажи мне, / *милая*» (иррегулярная акцентировка).

Смешанное чувство притягивающего к себе ужаса воссоздано неожиданными остановками-паузами, долгим по времени звуком на слове «*страшного*», падающими — «летающими в пропасть» — тритоновыми мотивами. Можно пред-

ставить себе мимику ребенка, его расширенные и наполняющиеся ужасом глаза. Вместо сказовой «няниной» строки «Про того, / про буку страшного» (обычная акцентировка) звучит интонация замирающей от страха девочки «Про того, / про буку, / страшного» (иррегулярная акцентировка).

Испуг девочки передает, прежде всего, множество «лишних» акцентов, способствующих ощущению нервного трепета, эмоциональной взвинченности. Вместо спокойной интонации «И как грыз он их белые косточки, / и как дети кричали, плакали» (обычная акцентировка) звучит «И как грыз он их белые косточки, / и как дети, / кричали, / плакали» (иррегулярная акцентировка, непосредственно сопряженная здесь с мелодическим рисунком — превышением вершин, совпадающих с каждым новым акцентом внутри мотивов).

Все это, в конечном счете, рисует на редкость живой детский портрет.

Написав песню и, возможно, почувствовав столь желанную способность выразить в музыке сложный мир души человека, Мусоргский решил посвятить «Дитя» музыканту, которого боготворил, художественные принципы которого всячески стремился развить. Торжественность момента отражена в надписи на дарственном экземпляре: «Великому учителю музыкальной правды Александру Сергеевичу Даргомыжскому».

Подлинный шедевр проникновения в глубины детской психологии — вторая песня цикла «Детская» «В углу». Ее герой — положительный мальчик из барской семьи лет четырех-пяти, ничего общего с Озорником не имеющий. Напроказившего (не сильно) ребенка няня поставила в угол. Сначала он оправдывается, перекладывая вину на котеночка, затем обидевшись, убедившись в собственной правоте и несправедливости наказания, ворчит, подчеркивает нянюшкино «недостойство» («а няня злая, старая, у няни носик-то запачканный») и тем самым мысленно утверждает в моральной победе над ней. Вся эта логическая цепь проводится им не только с изяществом, свойственным не всякому дипломату, но и с полной искренностью, взрослым недоступной. Мишенька прекрасно (при том интуитивно) освоил и блестяще владеет всеми основными приемами взрослой демагогии. Подчеркнем: он не монстр, а хороший, добрый мальчик, о чем свидетельствует многое, в частности, наказание, которое он придумал няне («Миша больше не будет любить свою нянюшку, вот что!»)¹⁰.

Трудноразделимое смешение добра и зла, подмеченное автором в душе ребенка, не только не имело аналогов в современном композиторе музы-

кальном искусстве, но и намного опередило открытия детских психологов. Как и в других номерах цикла «Детская», в песне «В углу» Мусоргский воспользовался своим художественным открытием — новым способом претворения сложных психологических коллизий, происходящих в душе человека, что связано с особым качеством музыкального текста — с предельной концентрацией смысла в каждой интонации. Нейтральный в интонационном отношении материал при этом отсутствует вовсе. То есть весь содержательный, драматургический и сценический план пьесы-сценки можно прочесть только по ее интонационному развитию. Этот художественный прием, ставший важной составляющей творческого метода композитора, обозначен нами как «интонационный сценарий»¹¹.

Знаменательно, что он отрабатывался преимущественно в произведениях о детях, особенно в камерно-вокальных. Детский говор отличается необычайной выразительностью, смены различных интонаций происходят почти мгновенно, иногда совсем неожиданно и зависят от малейших изгибов мысли, эмоций, от речи собеседников, от темы разговора, от того, кому адресованы те или иные слова и т.д. Декларируя свои эстетические позиции по этому поводу («моя музыка должна быть художественным воспроизведением человеческой речи во всех тончайших изгибах ее»), Мусоргский выделяет в качестве «идеала, к которому стремится», четыре песни; три из них посвящены детям: «Сиротка», «Еремущка», «Ребенок»¹².

МИР ДЕТСТВА КАК МИР ТВОРЧЕСКИХ ОТКРЫТИЙ

Художественное внедрение в мир детства во многом способствовало нестандартным решениям Мусоргского, его творческим открытиям, касающимся самых разных областей стиля. Они непосредственно проявились в композиционной структуре произведений — в обращении к крещендирующей композиции или в намеренной «запутанности» формы, по внешней видимости происходящей от неумения, от недостатка мастерства, но совершенно необходимой для создания нужного образа. Включение любых, даже самых сложных, непривычных средств музыкальной поэтики сочеталось с тесным переплетением простоты и особой, тонкой изысканности, присущей детским портретам в любых видах искусства у художников разных эпох и национальных культур (вспомним, например, шедевры русских мастеров — Борови-

ковского, Левицкого, Рокотова, Брюллова, Тропинина, Венецианова, Перова, Маковского и др.).

Новой оказалась и жанровая система, где нередко синтезировались типичные интонации народной и бытовой музыки со специфическими, связанными именно с детским фольклором — считалками, дразнилками, прибаутками. Возникли неожиданные жанровые миксты, в разных случаях по-разному соединяющие сказовость, речевую скороговорку, детскую дразнилку, глумливое величание-хорал, девичье причитание, речитатив и др.

В связи с детской образностью у Мусоргского откристаллизовался и новый творческий метод — «интонационный сценарий», в целом определивший подход мастера к художественному претворению человеческой речи в музыку. К ярким новациям автора следует отнести и те содержательные модусы, которые ранее не встречались в музыкальной литературе. Обида, доходящая до бессильной ярости («Первое наказание»), грубое издевательство над старухой («Озорник»), умирающая от отчаяния сиротская душа («Сиротка»).

Те же модусы, к которым уже обращались предшественники и современники Мусоргского, трактованы им с несравненно большей глубиной психологического анализа: детские игры («Уголки»), наказанный ребенок («В углу»), пересказ нянинских сказок («С няней»), растворенность в тихом счастье, погруженность в поэтическое состояние покоя на грани полуяви-полусна («Няня и я») и др.

В собранных в единый цикл зарисовках детей («Детская») через мир ребенка композитором раскрыт микрокосм жизни человека. Перед нами важные ее проявления: забота и нежность («С куклой»), сочувствие («Жук»), обида и попытка самоутверждения («В углу»), мечта, где смешное торжествует над страшным, добро над злом («С няней»), сосредоточенность в молитве («На сон грядущий»), столкновение со смертью («Жук»). Все это передано необычайно драматично, можно сказать, с театральной выпуклостью, осязаемостью каждого образа, положения, ситуации.

И все же самое главное художественное открытие русского мастера в области мира детства — поразительная глубина проникновения в детскую психологию, в сложный мир логики, рассуждений, эмоциональных импульсов, настроений, во внутренние пружины поведения, стимулы тех или иных поступков, в процесс формирования убеждений и характера ребенка. С достоверностью подлинного исследователя он показал органически присущую детям спонтанность хода мысли, повышенную воз-

будимость, неуравновешенность, непредсказуемость неожиданных поворотов эмоций, бурные всплески чувств как бы «на ровном месте», выразил колоссальную амплитуду этих чувств, вплоть до их разбушевавшейся анархии, не сдерживаемой тормозящими центрами, вплоть до безысходности рушащегося в детском сознании мира.

Мусоргский запечатлел не только крайние полюсы внутренних состояний маленького существа, но и изначально содержащийся в его душе микрокосм взрослых страстей, воплотив в художественных произведениях глубинную, онтологическую природу любой человеческой личности с присущим ей нераздельным смешением добра и зла.

Композитор раскрыл в музыке о детях и некоторые фундаментальные законы психологии: в ребяческих небезобидных «забавах» могут быть заложены многие отталкивающие качества будущего характера человека, а сильно выраженные агрессивные свойства личности нередко берут истоки в нанесенной ребенку несправедливой обиде.

В основе отношения автора к своим героям лежит уважение к их личности, полная серьезность сопереживания их детским (а порой и не детским) проблемам. Художник смотрит на них не с позиции доброго дядюшки или мудрого старшего брата, а изнутри самого ребенка, как бы переселяясь на какое-то время в него самого, глубоко проникая в психологию сложно устроенной природы.

Все это позволяет говорить о Мусоргском как о редком в истории искусства феномене композитора-«детского психолога». Однако автор подходит к исследованию детской психологии не как к отдельной, самостоятельной теме, изолированной от других тем, не как к отдельному пласту жизни, важному наряду с другими жизненными пластами. Обращение к миру детства позволяет ему по-новому и с новой полнотой постичь общечеловеческие и социальные проблемы, через душу ребенка увидеть, как в капле воды, всю картину мира.

И именно этим своим качеством он входит в контекст русского искусства, для которого основной стимул художественного исследования всегда заключался не в специальных поисках новых жанров, тем или героев, но в прочтении огромной глубины жизни как единого целого. В этом Мусоргский оказался близок своим великим современникам и соотечественникам Некрасову, Тургеневу, Григоровичу, Достоевскому, Толстому.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ О самостоятельном значении неоконченного вокального цикла Мусоргского «На даче» см.: Немировская И.А. Забытый вокальный цикл Мусоргского // Музыка России от Средневековья до современности / ред.-сост. М.Г. Арановский. — М., 2004.

² Трех-семичастная, образующая свободное рондо, где центральный эпизод *h moll* (т. 171–291) в точности отражает общую композицию произведения.

³ Восходящий мелодический ход на неустойчивой гармонии: D_7 у Шумана; VI — у Мусоргского.

⁴ $D_9 - T$ с секстой (т. 2–3, 14–15), D_{11} (т. 20), хроматические сползания в мелодии с чередованием натурального и гармонического мажора на $T-D$ органном пункте, сопровождающиеся D_9 (т. 22), $II_7^{\#1}$ гармонический (т. 25).

⁵ Экспозиционный и средний разделы слиты и вместе занимают 44 такта, реприза — 19 тактов, кода — 8 тактов.

⁶ Проблема вокального театра Мусоргского была поставлена Е.Е. Дурандиной в ее кн.: Вокальное творчество Мусоргского. — М., 1985.

⁷ «Народ, собирающийся чинить расправу над боярином, — писал критик, — играет с ним как кошка с пойманной мышью, и насмешливо, с поклонами, величает его» [16, с. 82]. «Озорник» — «это еще фигура из одной породы с мальчишками из последнего акта в «Борисе» [там же, с. 130].

⁸ Первоначальный вариант названия песни — «Дитя» (1868), последующие — «Ребенок», «Дитя с нянею», окон-

чательный — «С няней» (№ 1 цикла «Детская», 1870).

⁹ Ломая традиционные представления о нормах записи музыки, размер этой песни вызвал крайнее раздражение у «пуританствующих» критиков. Оно оригинально проявилось, например, при знакомстве Листа с «Детской». Присутствовавшая при этом Аделаида фон Шорн ярко описала произошедший спор маэстро о новой русской музыке с известным тогда музыкальным критиком Отто Лессманом: «Критик, который с едва заметной усмешкой, взглянув на ритмы первой страницы, уже готов был торжествовать; счет на этой странице изменялся при всяком такте, начинаясь, как я сама в том убедилась, вместе с прочими с 7/4, продолжаясь в 6/4 и 5/4 и доходя до 3/2, 3/4 и 4/4, — семнадцать раз в течение 24 тактов». Но именно то, что Лессману показалось «чудовищной дикостью», вызвало восторг у Листа [9, с. 497].

¹⁰ О своеобразии интонационного развития и драматургии песен цикла «Детская», их жанровых истоков и музыкальной поэтики см. подробнее: [12; 14].

¹¹ См. подробнее там же. Иногда подобное интонационное развитие сопровождается яркими «сценическими ремарками», например: «капризно» («В углу»), «оживленно-болтливо», «свободно, почти говорком» («Кот Матрос»), «постепенно переходя в веселое настроение» («Поехал на палочке») и т.д.

¹² Письмо к Л. И. Шестаковой от 30 июля 1868 года [10, с. 68].

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б.В. Русская музыка о детях и для детей // Избранные труды. Т. 4. — М., 1955.

2. Вершинина И.Я. Речевая выразительность мелодики Мусоргского // Сов. музыка. — 1959. — № 7.

3. Голенищев-Кутузов А.А. Воспоминания о Мусоргском // Мусоргский в воспоминаниях современников. — М., 1989.

4. Головинский Г.Л., Сабина М.Д. Модест Петрович Мусоргский. — М., 1998.

5. Дурандина Е.Е. Вокальное творчество Мусоргского. — М., 1985.

6. Zenkin K.V. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. — М., 1997.

7. Кюи Ц.А. Избранные статьи. — Л., 1952.

8. Молас А.Н. Воспоминания о Мусоргском // Мусоргский в воспоминаниях современников. — М., 1989.

9. М.П. Мусоргский. Письма и документы / ред. А.Н. Римский-Корсаков. — М.; Л., 1932.

10. Мусоргский М.П. Письма. — М., 1981.

11. М.П. Мусоргский в воспоминаниях современников. — М., 1989.

12. Немировская И.А. Метод интонационного сценария в камерно-вокальном творчестве Мусоргского (на примере цикла «Детская») // Музыкальная культура XIX–XX вв. / ред.-сост. И.А. Немировская. — М., 2002. — Вып. 2.

13. Немировская И.А. Забытый вокальный цикл Мусоргского // Музыка России от Средневековья до современности / ред.-сост. М.Г. Арановский. — М., 2004.

14. Немировская И.А. «Интонационный сценарий» в камерно-вокальном творчестве М. Мусоргского // Келдышевские чтения — 2006. К 95-летию со дня рождения И.В. Нестьева / сост. Н.Г. Шахназарова; ред. С.К. Лашенко. — М., 2007.

15. Ручьевская Е.А. Слово и внесловесное содержание в творчестве Мусоргского // Музыкальная академия. — 1993. — № 1.

16. Стасов В.В. Статьи о музыке. — М., 1977. — Вып. 3.

17. Энгель Ю.Д. Глазами современника // Избранные статьи о русской музыке (1898–1918). — М., 1971.

Немировская Иза Абрамовна

ст. научный сотрудник

Государственного института искусствознания,

кандидат искусствоведения,

профессор Московского государственного

института музыки им. А. Шнитке

ПОЭТИКА И СЕМАНТИКА МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА



И. Р. БАШАРОВА

*Уфимская государственная академия искусств
им. Загира Исмагилова*

УДК
781.6.083.6:786.2

ГЕРОИ И ПЕРСОНАЖИ ФОРТЕПИАННЫХ ПЬЕС СОФИИ ГУБАЙДУЛИНОЙ ДЛЯ ДЕТЕЙ

София Губайдулина известна музыкальному миру, прежде всего, как автор «закрытой», психологически углублённой музыки, обращённой к *terra incognita* человека. Вместе с тем композитору в не меньшей степени близка иная тема художественного творчества, связанная с феноменом игры и игрушки, в том числе кукольные образы. Зрительно-пластические образы находят отражение во многих инструментальных сочинениях С. Губайдулиной¹.

Герои и персонажи миниатюр С. Губайдулиной необычны и своеобразны. Среди них обнаруживаются типизированные персонажи-«маски» («Злая шутка») и вымышленные герои, не имеющие конкретных прототипов («Кузнец-колдун», «Барабанщик», «Медведь-контрабасист и негрятянка»). Их образное претворение в музыке многогранно. Так, в облике отдельных героев и персонажей угадываются приметы механических игрушек («Кузнец-колдун», «Барабанщик» и «Злая шутка»). Кроме того, они изображают людей и животных и тем самым предстают на грани живого и неживого, реального и условного.

С. Губайдулина воссоздаёт в пьесах одного или двух героев и персонажей, которые показаны в состоянии действия и взаимодействия друг с другом. В большинстве случаев участники совершают несколько действий попеременно или одновременно, что подчёркивает их условно-театральные черты.

Герои и персонажи запечатлены в разнообразных сюжетных ситуациях: кузнёчного ремесла («Кузнец-колдун»), маршевого шествия с игрой

на барабане и трубе («Барабанщик»), а также карнавальное действо («Злая шутка») и джазовой импровизации («Медведь-контрабасист и негрятянка»). Эти ситуации немислимы вне *игровой* стихии. Известно, что главными свойствами игры являются: отсутствие грани между условным, знаковым образом мира и миром реальных, а также соединение закономерных и случайных процессов, утверждение правила и отклонение от него². Данные свойства игры своеобразно претворяются в детских пьесах С. Губайдулиной и выявляют в музыке театральные «приёмы остранения и отчуждения» (В.Б. Шкловский, Б.А. Успенский, Б. Брехт)³. В результате их действия игровое пространство миниатюр представляет совершенный — целостный и гармоничный — «микро»-мир, сторонним наблюдателем которого выступает автор.

Репрезентация героев и персонажей в музыкальном тексте пьес осуществляется с помощью «персонажной интонации» (В.В. Медушевский), оплотнённой пластикой и речью, обозначающей черты и поведение действующих лиц. Её функцию выполняют два типа интонационной лексики: рельефный — *семантические фигуры* и фоновый — *общие формы движения*. Последние содержат инструментальные клише и различные виды линейно-мелодического развёртывания.

Воплощение героев и персонажей в миниатюрах композитора достигается афористичностью и лаконизмом стилистических средств. Посредством контекстных «регуляторов смысла» (Л.Н. Шаймухаметова)⁴ семантические фигуры

пластического, речевого и инструментального происхождения преобразуются, а именно — обретают качества утонченности, «кукольности» звучания. Этот эффект формируется в опоре на художественные приёмы гиперболизации, детализации, комбинаторики и «соположения разнородного» (Ю.М. Лотман).

Например, в пьесе «Кузнец-колдун» герой представлен в ситуации ковки металла как магического действия. На это направлено вращение мелодии по кругу с повторением и маркированием каждого её тона. Стремительное чередование *фанфар*, имеющих структуру мажорного ($e^2-h^1-gis^1$ в т. 2, $e^1-h-gis$ в т. 4 примера № 1), минорного ($a^2-fis^2-cis^2$ в т. 1 примера № 1) и уменьшенного созвучий ($cis^2-b^1-g^1$ в т. 1 — т. 2, $gis^1-f^1-d^1$ в т. 2 — т. 3, $des^2-b^1-g^1$ в т. 3 — т. 4 примера № 1), обрисовывает красочный облик героя-игрушки — фантастического умельца, искусника Кузнеца.

С целью изображения героя в ситуации шествия и игры на трубе в музыкальный текст миниатюры «Барабанщик» вводятся ритмоформула шага и семантическая фигура *фанфары*. Они синтезируются в целостную смысловую структуру (т. 2 — т. 3 примера № 2). Инструментальное клише в виде краткого сцепления «ударных» тонов фортепиано имитирует барабанную дробь (т. 1 — т. 2 примера № 2). При этом возникает семантическая ситуация «*тембр в тембре*»⁵ (фортепиано → труба, барабан). Благодаря двухоктавной дублировке, артикуляции *staccato* и динамике *f* смысловые структуры текста звучат нарочито жёстко. Заострение их деталей в быстром темпе направлено на претворение «кукольного» марша.

Персонажи и герои в пьесах «Злая шутка», «Медведь-контрабасист и негритянка» воплощены в сюжете диалога. При этом одни участники вступают в пластический и речевой конфликтный *диалог*, а другие образуют инструментальный *дуэт* совместного музицирования, где их реплики звучат, соответственно, поочередно и параллельно.

Так, *диалог* персонажей-«масок», прообразами которых возможно являются Арлекин и Пьеро, помещён автором в художественное пространство пьесы «Злая шутка». Здесь типажи итальянской комедии dell'arte также изображены в ситуации непримиримого противоречия. Они узнаваемы в контексте музыкальной лексики скерцо по персонажным интонациям, которые включают

семантические фигуры с контрастными значениями. С одной стороны, музыкальные знаки содержат информацию о движениях, жестах и мимике «театральных» персонажей, а с другой, — об интонациях их речи. При этом в персонажных интонациях раскрываются как внешние, так и внутренние качества: поведение, темперамент и эмоции разнохарактерных музыкальных «масок».

К примеру, *ритмоформулы прыжка и шага* направлены на изображение, соответственно, резких *движений* эксцентричного, пылкого Арлекина и плавных *жестов*-поклонов мечтательного, сдержанного Пьеро. Кроме этого, они обрисовывают застывшие «*гримасы*» порыва и уныния. Так, пластические фигуры Арлекина и Пьеро, структуру которых образуют минорные созвучия, противоположны по направлению мелодического движения: восходящего (пример № 3) и нисходящего (затакт — т. 3, верхняя строка примера № 3а). Аффективные интонации, передающие *гнев* и *настойчивость* Арлекина, включают гаммообразные пассажи (верхняя строка примера № 3б). *Просьбу* и *мольбу* Пьеро выражают нисходящие, преимущественно малообъёмные семантические фигуры, основанные на интонации *lamento (вздоха)* (верхняя строка примера № 3в). Ладово-напряжённые восходящие ходы, главным образом на узкие интервалы, моделируют интонацию *вопроса-просьбы* ($h^2-a^2-cis^3$ в верхней строке примере № 3г)⁶. *Речитация* на тоне a^2 (верхняя строка примера № 3д) звукоизображает капающие слёзы Пьеро.

В роли контекстных регуляторов смысла семантических фигур Арлекина и Пьеро выступают громкая и тихая динамика, артикуляция *staccato* и *legato*, а также типы интонирования, обозначенные в нотном тексте ремарками «стремительно» и «выразительно, жалобно». Они акцентируют различие видов пластики и мимики «театральных» действующих лиц. Здесь художественный приём соположения разнородного заостряет характеристичность и воссоздаёт ситуацию антагонизма персонажей-«масок».

Фантазийный, игровой сюжет в пьесе «Медведь-контрабасист и негритянка» формирует изображение героев — Медведя и Негритянки — в ситуации совместного музицирования. Медведь показан в инструментальном *дуэте* играющим на контрабасе, а Негритянка — на трубе. Это осуществляется путём ассимиляции на фортепиано тембров иных музыкальных инструментов — струнного и духового. Вместе с тем в му-

зыка воспроизводятся пластические и речевые прообразы человека и живого существа.

Дуэт музицирующих Медведя и Негритянки дан в «предлагаемых обстоятельствах» (К.С. Станиславский) джазовой импровизации. В музыкальный текст миниатюры вводится *жанровая модель* блюза с его специфическим фортепианным *стилем* исполнения — буги-вуги (англ. *boogie-woogie* — звукоподражание). При этом, с одной стороны, метод стилизации имплицитно воссоздает характерные особенности музыкального языка блюза, с другой, — его трансформация в пьесе направляет реальное изображение в сторону условного. И в этом смысле преобразование жанрово-стилевой модели сопряжено со сферой игры.

Звучание басовой линии фортепиано в отрывистой артикуляции и низком регистре имитирует способ звукоизвлечения *pizzicato* на контрабасе, вызывая в представлении образ Медведя-музыканта (нижняя строка примера № 4). Вместе с тем с помощью фактурной формулы «блуждающего баса» передана пластика героя. Басовую формулу организует шафл-ритм (англ. *shuffle* — развинченная походка) — ритмическая фигура остигатного типа, в которой акцентируется каждая метрическая доля четырёхчетвертного такта. Темброво-регистровая характеристика направлена на воспроизведение внушительной массы шагающего зверя. Внимание слушателя переключается с показа условной ситуации «Медведь — музыкант-импровизатор» на изображение реального героя.

Характерность блюза запечатлена в персонажной интонации Негритянки (верхняя строка примера № 4). Типичное для блюза звуковое скольжение в речевых семантических фигурах *плача* придаёт мелодике пьесы чувственно-эмоциональную выразительность. Офф-битная фразировка (англ. *off beat* — не в долю) формирует зонные микроотклонения от строгой метрической пульсации баса в быстром темпе. Своеобразный ритмический рисунок очерчивает запаздывание тонов на четвертную и половинную длительности по отношению к ударным долям такта. Данный приём временного отклонения от акцента положен в основу эффекта «momentum» [1, с. 48]. Вместе с тем в мелодии наблюдается тембровое уподобление фортепиано звучанию трубы, которое, как это принято в джазовой традиции, имитирует голос. Создаётся ситуация двойного опосредования «тембра в тембре» (фортепиано → труба — голос). Игра автора инструментальны-

ми и вокальным тембрами так-же подчёркивает многозначность, условность воплощения образа Негритянки.

Композитор стремится дословно воспроизвести в «партии» Негритянки (мелодия) характерные черты блюзовой импровизации посредством ладового колорита (ангемитонный тетракорд, блюзовые тоны), а также форшлаггов, которые имитируют на фортепиано (в условиях двенадцатитоновой темперации инструмента) яркий темброво-фонический эффект детонирования — специфического «фальшивого» интонирования, основанного в джазовых образцах на микрохроматическом понижении ступеней⁷. Вместе с тем блюзовая импровизация изображена в музыке условно сквозь призму вымышленного дуэта Медведя-контрабасиста и певицы-Негритянки.

Объектами игры в пьесе «Медведь-контрабасист и негритянка» становятся тембр, жанр и стиль. При этом образуются семантические ситуации «тембр в тембре», «жанр в жанре» и «стиль в стиле». Художественным эффектом их действия оказывается смысловая полифония, порождающая поэтику удвоения (Ю.М. Лотман).

Сцены пластического и речевого диалога, совместного инструментального музицирования (дуэта) в пьесах представляют собой метапространство игры, в котором обособлены пространства её персонажей — Арлекина и Пьеро (их реплики даны в тексте поочередно), а также героев — Медведя (низ) и Негритянки (верх). Логика соотношения «игровых» пространств Медведя и Негритянки также продиктована спецификой объёма (тяжёлый — лёгкий) и расположения героев по отношению к слушателю (близко — далёко). Следовательно, музыкальная игра автора не хаотична, но творит порядок и создаёт совершенство.

Герои и персонажи миниатюр С. Губайдулиной в отдельных образцах приближены к участникам кукольного театра. Они запечатлены в малом пространстве воображаемой «сцены»⁸. Здесь ими движет условно-игровое (сжатое) время «кукольного» действия, которое запрограммировано на быстрое течение и сводится к заданным границам начала и окончания. В этой связи жесты действующих лиц предстают ясно очерченными, минималистичными, чему способствуют высокая степень инерционности метро-ритмического движения, быстрый темп, моторика и токкатность. Трактовка фортепиано как молоточкового (ударного) инструмента максимальна направлена на персонификацию двигающихся

кукол. Данная функция «ритмо-ударного материала», по мнению музыковедов, обусловлена ассоциациями с действием [2, с. 106]. В результате гиперболизации и детализации жесты героев и персонажей пьес обретают механистичность.

Особый эффект превращения героев и персонажей в заводные игрушки формируется посредством структурных преобразований семантических фигур *фанфары*. В одном случае они включаются в поток линейных видов *общих форм движения* (ОФД)⁹ (пример № 1). При этом вуалируется рельефность семантических фигур. В другом — осуществляется их модификация в ОФД¹⁰ (верхняя линия фактуры в примере № 10). В результате возникает впечатление работы игрушечных механизмов. Они *одушевляют* искусственные и завораживающие «живыми» жестами заводные куклы¹¹.

Посредством гиперболизации и детализации образов реальных движения композитор создаёт в пьесах яркие картины механистичного перемещения героев и персонажей в пространстве. В музыкальном тексте миниатюр их характерные заводные жесты передают различные виды линейно-мелодического развёртывания¹². Они представляют отображение в звуковой форме реально существующих форм механических движений, которые, однако, в контексте учащённого темпоритма и малой амплитуды принимают яркий оттенок «игрушечности» звучания. Линейно-мелодические движения развёртываются фрагментарно и совмещаются последовательно и одновременно преимущественно в верхних голосах музыкальной ткани.

Анализ мелодической графики пьес показывает наличие и сочетание как простейших: «*восходящего*» и «*нисходящего*» (верхняя строка примера № 1а), так и более сложных и опосредованных форм движения. К примеру, репетиционное повторение тона воспроизводит «*прямолинейное*» движение по горизонтали (т. 1 — т. 2, т. 3 — т. 4 примера № 1б), а возвращение тонов к определённой точке-импульсу — «*сферическое*» (т. 2 — т. 3 примера № 1б, т. 1 — т. 2 верхней строки примера № 2б). Они имитируют громкие удары по барабану и «звонкий» стук молота по наковальне, изображая тем самым заданные заводным механизмом жесты Барабанщика и Кузнеца. Другой вид репрезентирует «*стоячее*» движение, содержащее повтор исходной фазы линейного развёртывания (мелодические хо-

ды gis^1 — fis^2 в т. 2, gis — fis^1 в т. 3 верхней строки примера № 13). Оно создаёт представление о марширующем на месте и бьющем в барабан Барабанщике.

Звукоизобразительные жесты и пластические движения заводных игрушек в миниатюрах воплощают также «волнообразные» формы движения. Так, чередование двух тонов c^3 и h^2 образует «*периодическое*» движение, которое озвучивает дробь Барабанщика (т. 3 верхней строки примера № 2). Ещё один эффект убыстрённого кругообразного перемещения Кузнеца и Барабанщика воссоздаёт «*винтовое*» движение. Например, секвентное сцепление кратких мелодических оборотов по тонам трезвучий *C dur* в терцовый ряд претворяет образ вращающейся заводной игрушки — Барабанщика (пример № 2в). «*Волновое*» движение посредством повторяющихся групп гармонических фигураций запечатлевает монотонные поклоны Пьеро (нижняя строка примера № 3а). «*Зигзагообразное*» движение моделирует «угловатую» пластику эксцентричных прыжков Арлекина (пример № 3е). Его формируют уступообразные интонационные ходы со сменой восходящего и нисходящего мелодических направлений. Названные виды движений выполняют функцию изображения героев и персонажей в облике заводных кукол.

Эффект утрированной заданности движений и жестов заводных игрушек («Барабанщик» и «Злая шутка») создаётся путём включения интонационной лексики в контекст «концентрированного метра» (В.Н. Холопова). С гиперболизацией свойств «обычных», реальных движений также связано ритмическое *ostinato* («Кузнец-колдун», «Злая шутка», «Медведь-контрабасист и негротянка»). Оно устанавливает определённую закономерность. Однако её нарушение в параметрах звуковысотности и метроритма порождает случайность. К примеру, в пьесе «Кузнец-колдун» тон cis^2 , образующий «ось» мелодической линии, выступает то в сильной, то в слабой метрической позиции (пример № 1б). Приём акцентного варьирования мотивов в миниатюрах «Кузнец-колдун» и «Барабанщик» отображает изобретательство автора в игре с музыкальным тоном. Специфика «театрально-игрового действия» проявляется и на уровне гармонической организации пьес. Здесь фрагменты хроматического звукоряда, тритоны и уменьшённые созвучия, а также красочные бифункциональные звучности и аккорды мажоро-минора формируют сказочно-фантастический колорит.

Филигранно отточенная пластика «кукольных» героев и персонажей в пьесах обусловлена игровым приёмом комбинаторики. Его формируют преобразования знаковых структур текста по полифоническим принципам на основе линейной симметрии (ракоход, инверсия, зеркальная симметрия и т.п.).

Фортепианные пьесы для детей С. Губайдулиной представляют героев и персонажей, разнообразных по внешнему облику, характеру и поведению в ярких сюжетных ситуациях. Звуковое моделирование образов «музыкальных игрушек», в том числе кукол, осуществляется посредством семантических фигур. Героев и персонажей «оживляют» и включают в игровое пространство линейные виды общих форм движения. При этом композитором акцентируются как прямые, так и переносные — метафорические — смысловые значения интонационной лексики. Они направлены на претворение «кукольного» действия, в котором герои и персонажи показаны через *пластику* (шаги, жесты, приседания, прыжки и механические движения), *ми-*

мику и *речь* (волеизъявления, интонации, просьба, мольба, вопрос, речитация, плач), а также *игру на музыкальных инструментах*, то есть в семантической ситуации «*тембр в тембре*».

Ведущее значение в пьесах С. Губайдулиной обретают принципы и механизмы игры, охватывающие различные уровни музыкального текста: интонационной лексики и её организации, а также тембра, жанра и стиля. Игра выстраивает также процесс образной персонификации героев и персонажей в предлагаемых автором обстоятельствах сюжетного действия, которое часто несёт фантазийный оттенок.

Художественный мир миниатюр ограничен игровыми «рамками» условного пространства и времени, внутри которых герои и персонажи предстают «живыми», одухотворёнными игрушками. По воспоминаниям о детстве, они являлись для С. Губайдулиной «звучащей материей» и включались «в общий космос музыкальных представлений» (цит. по: [10, с. 118]).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. к примеру: «Пантомима» для контрабаса и фортепиано (1966), «Татарский танец» для баяна и двух контрабасов (1992), «Танцовщик на канате» для скрипки и фортепиано (1993) и др.

² Эти и другие признаки игры в культурологическом контексте исследует Й. Хейзинга [9], их проявление в художественном тексте описывает Ю.М. Лотман [5, с. 78–92].

³ «Приём остранения» литературовед Б.А. Успенский определяет как «отношение к описываемому явлению с точки зрения постороннего наблюдателя» [8, с. 217]. Специфической особенностью театра кукол, по мнению Б. Брехта, является «остранение актёра от игаемого им персонажа», которое формирует «приём отчуждения» (цит. по: [7, с. 258–259]).

⁴ Под ними подразумеваются любые элементы музыкального языка: темп, регистр, лад, динамика и др., которые воздействуют на семантические фигуры, «преобразуя и трансформируя заложенные в них значения» [13, с. 104–105].

⁵ «Тембр в тембре» и другие подобные семантические ситуации образуют сложносоставные структуры музыкального текста. Они употребляются в музыковедении по аналогии с литературоведческим понятием «текст в тексте» (Ю.М. Лотман) [6, с. 155].

⁶ Эта структурная форма близка интонации *вопроса* в текстах романтической музыки (к примеру, мотив *вопроса* Р. Вагнера). Структурная форма интонации *вопроса* представляет «мелодический ход от тона низкого к высокому» (цит. по: [13, с. 46]).

⁷ Применительно к нему в музыковедческой литературе используется слово «грязь» — «*dirt*» [1, с. 37].

⁸ «Ощущение границы, закрытости художественного пространства» отчётливо выражено в реальном театре [4, с. 419]. На наш взгляд, эта граница наиболее рельефно проявляется в кукольном театре, который отличает повышенная степень условности.

⁹ В дальнейшем принимается сокращение ОФД — общие формы движения.

¹⁰ Механизм перевода семантических фигур в ОФД рассматривается в брошюре Л.Н. Шаймухаметовой и Н.Г. Селиванец «Семантические процессы в тематизме сонат Д. Скарлатти» [12].

¹¹ Как замечает Ю.М. Лотман, двигающаяся кукла — заводная игрушка или театральная кукла — «неизбежно вызывает двойное отношение: в сопоставлении с неподвижной куклой в ней активизируются черты возросшей натуральности, но в сопоставлении с живым человеком резче выступает условность и ненатуральность» [3, с. 378]. Вместе с тем, особая, искусственная реальность предстаёт как идеальная. Не случайно В.П. Широкова подчёркивает, что в «мире механических чудес» не должен присутствовать изобретатель — «механик», но необходим зритель, созерцатель, который «оказывается включённым в наивную, но увлекательную игру в узнавание» [14, с. 64–65].

¹² В настоящей статье используется классификация Л.Н. Шаймухаметовой, направленная на исследование в музыкальных текстах барокко различных видов механических движений в связи с их графическим изображением и формами звукового воплощения [11].

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример № 1

«Кузнец-колдун»

2 в

Presto ($\text{♩} = 112$)

1а

Allegro ($\text{♩} = 144$)

1 б

Presto ($\text{♩} = 112$)

Пример № 3

«Злая шутка»

Impetuoso (Стремительно)

3 а

Пример № 2

«Барабанщик»

Allegro ($\text{♩} = 144$)

2 а

Espressivo flebile
(Выразительно, жалобно)

3 б

Allegro ($\text{♩} = 144$)

2 б

Impetuoso (Стремительно)

3 в

Allegro ($\text{♩} = 144$)

Espressivo flebile
(Выразительно, жалобно)

3 г



3 е



3 д



Пример № 4

«Медведь-контрабасист
и негритянка»



ЛИТЕРАТУРА

1. Королёв О. К. Краткий энциклопедический словарь джаза, рок- и поп-музыки: термины и понятия. — М.: Музыка, 2002.
2. Курышева Т.А. Театральность и музыка. — М.: Сов. композитор, 1984.
3. Лотман Ю.М. Куклы в системе культуры // Избранные статьи. В 3 т. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. — Таллин: Александра, 1992. — С. 377–380.
4. Лотман Ю.М. Семиотика сцены // Статьи по семиотике культуры и искусства. — СПб.: Академический проект, 2002. — С. 401–431.
5. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. — М.: Искусство, 1970. — (Семиотические исследования по теории искусства).
6. Лотман Ю.М. Текст в тексте // Избранные статьи. В 3 т. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. — Таллин: Александра, 1992. — С. 148–160.
7. Смирнова Н. И. Искусство играющих кукол. Смена театральных систем. — М.: Искусство, 1983.
8. Успенский Б.А. Поэтика композиции. — СПб.: Азбука, 2000.

9. Хёйзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня / пер. с нидерл. В.В. Описана. — М.: Прогресс, 1992.
10. Холопова В.Н. София Губайдулина: монография. Интервью Энцо Рестаньо — София Губайдулина. — Изд. 2-е, доп. — М.: Композитор, 2008.
11. Шаймухаметова Л.Н. Некоторые способы организации напряжения в музыкальном тексте (на примере сочинений И.-С. Баха) // Звук, интонация, процесс / отв. ред. Л.Н. Шаймухаметова. — М.: РАМ им. Гнесиных, 1998. — Вып. 148. — С. 36–45.
12. Шаймухаметова Л.Н., Селиванец Н.Г. Семантические процессы в тематизме сонат Д. Скарлатти. — Уфа, 1998.
13. Шаймухаметова Л.Н. Семантический анализ музыкальной темы: учебное пособие. — М.: РАМ им. Гнесиных, 1998.
14. Широкова В. П. О прототипах метроритмической организации тематизма concertogrosso в музыке Барокко // Ритм и форма / ред. Н. Афонина, Л. Иванова; СПбГК им. Н.А. Римского-Корсакова. — СПб.: Союз художников, 2002. — С. 58–96.

Башарова Ирина Раисовна

преподаватель, аспирант кафедры теории музыки Уфимской государственной академии искусств им. Загира Исмагилова

А. М. КУДИНОВА

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

УДК 78.045

**КОНТРАСТ В НАЗВАНИИ
МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ***Мне из людей всего понятней тот,
Кто лебедицу вороном зовет.*

Пьер Ронсар

Речь пойдет о названиях музыкальных произведений, смысл которых так или иначе связан с понятием контраста. Онтологическая сущность этого понятия очевидна: оно является одним из ключевых в культуре и связано с длинным рядом значений, предполагающих контраст в себе или как-то оттеняющих его — противоречие, противоположность, антитеза, альтернатива и т.д. Поскольку контраст проявляется в сравнении минимум двух объектов, то близкими контрасту оказываются такие понятия, делящие смысл «на два», как бинарность, дихотомия, амбивалентность¹, первоначально относившиеся к математике, биологии, психологии, но постепенно ставшие привычными в искусствоведении. Бинарность — единственный способ деления объема понятий, существуют и другие логические модели: троичные (теологическое триединство), четверичные (времена года), пятиричные (пентаграмма), шестиричные (гексаграмма), семиричные (7 чудес света), десятичная система исчисления и другие множественные концепты.

Но бинарная модель, возможно в силу своей биологической природы, более глубоко заложена в сознании. Примеров того, как в европейской творческой мысли разных эпох «оттачивались» бинарные концепты в разных проявлениях (в названии, поэтической организации, содержании, смысловой игре), даже и не всегда контрастных, можно встретить немало. Это трактат «Да и нет» средневекового философа Абельяра, панегирик «Похвала глупости» Эразма Роттердамского, романы Стендаля («Красное и черное»), Джейн Остин («Любовь и дружба», «Разум и чувство», «Гордость и предубеждение»), Л. Толстого («Война и мир»), Антиподы из «Алисы в стране чудес» Л. Кэрролла, роман «Живые и мертвые» К. Симонова, стихотворе-

ние «Что такое хорошо и что такое плохо» В. Маяковского, повесть «Чук и Гек» А. Гайдара, скульптура «Рабочий и колхозница» В. Мухомовой. Примеры можно продолжить.

Сочетание бинарности и контраста обладает большим выразительным потенциалом даже при простом сопоставлении материала, поскольку бинарная модель дает схему, в которую могут уложиться множество понятий и представлений разных смысловых уровней из разных областей знания и сторон жизни. А контрастные концепты легко «прочитываются» сознанием и далее «наполняются» образами-смыслами в той степени, в которой подготовлено восприятие читателя или слушателя.

Укорененность контрастных бинарных концептов в авторском сознании подчеркивают многие примеры музыкальных названий разных времен: «Мой конец — мое начало» — рондо Г. де Машо (XIV век), «Пиано и форте» — соната Дж. Габриели для 2-х труб, 2-х тромбонов и органа из цикла «Священные симфонии» («Sacrae symphonie», 1597), «Покой» и «Беспокойство» — два концерта для солирующей скрипки А. Вивальди, опера «Сила любви и ненависти» (1734) Ф. Арайи, оратория «Смерть и жизнь» («Mors et vita», 1884) Ш. Гуно, симфония для 2-х оркестров «Земное и божественное в человеческой жизни» («Irdisches und Gottliches im Menschenleben», 1841) Л. Шпора, песня «Радость и горе» Ф. Листа, симфоническая поэма «Сомнение и вера» Т. Йотейко (1872–1932). Но эти примеры относились к программному, как бы второму плану замысла произведения, а на первом был жанр. Симфония или концерт сочинялись по правилам жанра, а бинарные названия, содержащие в себе контраст, сообщали произведению дополнительную интригу, расши-

ряли поле его восприятия. Иногда контрастные оппозиции могли служить конкретной художественной задаче. Так, соната Дж. Габриэли «Piano e forte» строится на игре динамических оттенков, на сопоставлении звучания *tutti* и *solo*². Но все же на общем фоне названий XVIII–XIX веков таких названий-противоположностей было мало.

В музыковедении контраст оказывается одним из самых востребованных, рабочих понятий. На уровне взаимодействия элементов музыкального языка мы говорим о тематическом, интонационном, фактурном, тембровом контрасте. На уровне анализа эстетических закономерностей — об образном, стилистическом, драматургическом контрасте. О коренном контрасте рассуждает А. Шмитц в работе «Два принципа Бетховена»³. Принцип одновременного контраста на примере произведений Баха описан Т.Н. Ливановой⁴ и позже был теоретически разработан Е.В. Назайкинским в статье «Принцип одновременного контраста»⁵. В.А. Цуккерман выделяет противоречие как движущую силу музыкального развития, а контраст — как принцип развития, противоположный повторности. Ю.Н. Тюлин пишет о сопряженном контрасте, И.В. Способин — о производном контрасте (в связи с монотематизмом Ф. Листа). Е.В. Назайкинский говорит о жанровом, оттеняющем, прослаивающем контрастах и о контрасте сопоставления⁶.

Но, несмотря на такое активное обращение с понятием контраста, мы не найдем о нем статьи ни в «Музыкальной энциклопедии», ни в «Энциклопедическом музыкальном словаре». Наверное потому, что термин *контраст* большей частью использовался как служебный, вспомогательный при анализе музыки или входил в такие сложные эстетические концепты, как, например, аффект, а более общее осознание понятия контраста предлагалось «Философской энциклопедией», «Логическим словарем».

Изменение музыкального языка в XX веке затронуло разные его стороны, внутреннюю организацию, форму. Отказ от тональной системы, переосмысление параметров композиции, многообразие композиторских техник отражают интенсивную творческую работу, слом традиционных логико-конструктивных моделей и поиск новых. Так, например, А. Шнитке говорил, что «контраст» стилей может заменить контраст тем, который в наше время теряет значение»⁷.

В этом «хаотическом» пространстве смыслов особенно важным оказывается уровень творческого замысла произведения, его идея, при этом фактором устойчивости, постоянства становится имя — название произведения. В контексте музыкального произведения названием, которым прежде было, как правило, жанровое определение (соната, концерт, симфония и др.), теперь может быть практически любое слово. Оказываясь на месте названия, это слово или знак из многовекового словаря мировой культуры, наполненное ассоциациями, приобретает новое «измерение», заставляет в него всматриваться, вслушиваться, вдумываться и как бы заново открывать его смысл. Название эмоционально «комментирует» сочинение и часто становится его идеей, заставляя слушателя активно участвовать в ее постижении. Вся семантическая наполненность мира как бы «рассыпается» на имена-названия. Среди названий музыкальных произведений теперь можно встретить термины из таких наук, как филология, философия, математика, химия и физика, причем это не единичные названия из перечисленных областей знания. Таких названий много, их можно объединить в тематические группы. Одну из них представляют названия, отражающие разные смысловые оттенки слов «контраст» и «противоположность». Они могут касаться *общего* смысла контраста, выраженного разными понятиями: *альтернатива* («Альтернатива», 1976, рок-опера И. Барданашвили); *антагонизмы* («Antagonisme» для оркестра, 1989, С. Хорди); *дуализмы* («Dualismos», 1976, А. Ларраури); *дихотомия* («Dicotomo» для 2-х виолончелей, 1971, К.-К. де Кастро и «Dicotomo» для фортепиано, струнных и ударных У. Риггера); *антиномия* («Antinomy», 1917, Г. Кауэлла); *антитеза* («Anthithese» для 12-ти исполнителей и электронного ансамбля М. Кагеля); *диалектика* («Dialektika» для струнного квартета, 1938, А. Буша); *крайности* («Extreme» для 6 инструментов Б. Шеффера); *противоречия* («Contradizione» для камерного оркестра, 1966, Г. Бацевич); *контрасты* — их особенно много, для разных составов (балет «Контрасты», 1954, Б.-А. Циммермана; «Contrasts» для ансамбля ударных, 1988, Т.-Ю. Кюллонена; «Contrastes» для органа, 1989, Ж. Ланглэ; «Contro» для магнитофонной ленты [con l'impiego del suono del clavicembalo], 2001, Ф. Рацци); *контрасубъект* (пассакалия для 14-ти струнных «Contrasubjecte», 1980, У. Штранца); *противоположности* («Gegen-satze» для 4-х саксофонов, 1984, М. Денхофа); *полярность* («Polar»

для 11-ти инструментов, 1961-62, Л. де Пабло); *парадоксы* («Парадоксы» для меццо-сопрано и гитары А. Боярского). Иногда парадокс не объявлен в названии, но скрыт в нем («Полимонодии» С. Агаджаняна).

Но чаще встречаются названия-антонимы, в которых противоположные по смыслу слова и понятия охватывают *разные смыслы и уровни контраста: философско-онтологический* — «Vivente — non vivente» («Живое — неживое») для синтезатора и магнитофона, 1970, «Pro et Contra» («За и против») — Концерт для виолончели с оркестром, 1966, А. Пярта, «Pro et contra» для оркестра, 1989, С. Губайдулиной, «Негативные и позитивные образы» для оркестра, 1954, Мацудайро Йорицуне, «Восток-Запад» («Orient-Occident») для гобоя и кларнета, 1977, Х. Отте, «Восток и Запад» для струнного оркестра, 2000, А. Пярта; *восприятие* — «Слышу... умолкло...» («Stimmen... verstummen...») — симфония для оркестра, 1986, С. Губайдулиной; *лингвистические знаки* — музыкально-психологическая драма «Альфа и омега», 1911, В. Ребикова, «Альфа-омега» для органа, инструментального ансамбля и 2-х танцоров Х. Отте; *арифметические символы и понятия* — «Плюс-минус: 2x7. Страницы для разработок», 1965, К. Штокхаузена, «Чет и нечет» для семи ударных и клавиесина, 1991, С. Губайдулиной, «Minimum-maximum» для текста, звуков, изображения (text/ sounds/ pictures), 1973, Х. Отте; *грамматические формы* — «Singular-Plural» для 16-ти громкоговорителей и фортепиано, 1975, Х. Отте; *направление* — скетч «Hin und Zuruck» («Туда и обратно»), 1927, П. Хиндемита; *графические символы* — «Линия и точка» для фортепиано Б. Бартока (№ 64 из «Микрокосмоса»), «Puncty/linie» («Точки/линии») для кларнета, магнитофонной ленты и слайдов, 1973, К. Книттеля, «Точки и линии» для 2-х роялей в 8 рук, 1988, Э. Денисова; *цветовые контрасты* — «Black and White» («Черное и белое») для 37 струнных, 1964, Ф. Донатони, балет «Белое и черное», 1900, Анри Бюссе, «Светлое и темное» для органа, 1976, С. Губайдулиной; *время* — «Nacht und Morgen» («Ночь и утро») для 2-х фортепиано, литавр и струнных Г. Цильхера, симфоническая сюита для голоса с оркестром «День и ночь» Й. Хааса, балет «От сумерек до рассвета», 1917, А. Бакса; *ритм* — «Ритмы и антиритмы» для 2-х фортепиано и ударных М. Иштвана; *звук* — «Звук и отзвук» для тромбона и органа, 1983, А. Шнитке, «Ассонансы» для клавиесина, 1984, М. Кастальдо,

«Антифоны» — таких названий много для разных составов (для оркестра — Х. Хенце, 1960, Р. Твардовского, 1962; для струнного квартета — С. Слонимского, 1968; для сопрано, фортепиано, рога, ударных и магнитофонной ленты — Т. Сикорского, 1963), «Ассонансы» — струнный квартет № 4 Г. Биаласа, «Диафонии» Ж. Ами, А. Рекашюса, Ф. Бейера; *динамика* — «Пиано и форте» для фортепиано, 1958, Э. Лютьенс, «Пиано и форте» для оркестра, 1964, П. Кадоши, «Форте и пиано» для 2-х фортепиано и оркестра, 1967, К. Сероцкого, «Rumore e silenzio» («Шум и тишина») для клавиесина и ударных, 1974, С. Губайдулиной, «Крещендо-диминуэндо» для клавиесина и 12-ти струнных, 1965, Э. Денисова, «Крещендо и диминуэндо» для виолончели А. Руденко; *лад* — «Мажор-минор», «Минор-мажор» из цикла «Микрокосмос», 1926–37, Б. Бартока; *способы звукоизвлечения* — «Arco-pizzicato», «Pizzicato-arco», «Staccato-legato», «Legato-staccato» из «Десяти пьес» для виолончели соло, 1974, С. Губайдулиной; *тембры* — балет «Фагот и флейта» Э. Буриана; *темп* — «Largo и Allegro» для струнных, фортепиано и ударных Г. Канчели.

Как видно из приведенных примеров, названия-контрасты встречаются также внутри циклических произведений, не носящих контрастного имени («Микрокосмос» Б. Бартока, «10 пьес для виолончели соло» С. Губайдулиной).

Иногда название не включает в себя прямую слова «контраст» или «противоположность», но мы ощущаем их смысл: «Vis-a-vis» для 2-х музыкантов, 1986, Дж. Кейджа, «Asynchronie» для струнных, 1970, Й. Сиксты. Можно выделить также ряд «зеркальных» бинарных оппозиций: «Белое — черное» «Черное-белое», «Форте и пиано», «Пиано и форте».

При всей противоположности контрастных понятий наше сознание не воспринимает их плюса изолированными. Контрастная динамическая оппозиция «Форте и пиано» может подразумевать внутри произведения промежуточные градации, оттенки смыслов, так же, как и пара «Белое и черное». Интересно сравнить восприятие названий «Ночь» (симфоническая поэма, 1907, английского композитора Р. Боутона) и «Утро» (так названы поэма для оркестра, 1946, словацкого композитора Я. Циккера и симфония для оркестра литовского композитора П. Вакса) с их объединением — «Ночь и утро» («Nacht und Morgen») для фортепиано, литавр и струнных немецкого композитора Г. Цильхера.

Вербальный контраст, заданный в названии, и контраст музыкальный — не вполне идентичны. В музыке, помимо контрастных элементов музыкального языка, возникают дополнительные параметры «бытия» контраста — разделы формы, особенности стиля. И музыкальная ткань, более «контрастная» по своей природе, лишь отчасти может быть объяснена словом. Ниже приводятся примеры воплощения названий-контрастов в музыкальном тексте произведений.

Много названий подобного рода встречается у С. Губайдулиной («Живое-неживое», «Шум и тишина», «Сад радости и печали», «Слышу... умолкло...», «За и против»)°. Интересно говорит о проблеме контраста сама София Асгатовна: «В наше время мы не можем обойтись без сильнейшего контраста, без сильнейшего противопоставления — от светлого к темному, от дьявольского к божественному. Такой контраст внутри нас самих, мы вынуждены преодолевать его, это наша актуальность. Да, в жизни есть плюс и минус, существует негативное и позитивное, темное и светлое, но между ними должно быть найдено благостное равновесие, должна появиться подвижность, должно возникнуть стремление к свету, которое дает активность, и в то же время, уверенность и постоянство»¹⁰.

Иллюстрацией к этим словам может служить пьеса «Светлое и темное» для органа С. Губайдулиной (1976). В сонорном произведении контраст, заявленный в названии, реализован в сопоставлении высокого и низкого (фактурно-подвижного и статичного) регистров органа, в динамике, приемах тембрового эха, сонорных вспышках (от звука к кластеру), драматургической идее столкновения «темного» и «светлого». Ощущение потока времени, связывающего прошлое и настоящее, возникает в пьесе из-за отсутствия размера и тактовых черт. Время регламентируется двумя темповыми ремарками (быстро и медленно) и особыми паузами четырех видов (их названия и графический облик — авторские). Символическое название рождает несколько планов восприятия, старинный церковный инструмент орган оживает для свободной импровизации и словно становится современным синтезатором — с кластерами, регистровыми педалями, воплощая современный звучащий мир, символизируя возвышенное и земное.

«*Два контраста*» (в русском издании «Контрасты») А. Казеллы (1918) — так названы две пьесы для фортепиано с подзаголовками-антонимами «*Grazioso*» и «*Antigrizioso*». У первой пьесы в русском издании есть дополнительный подзаголовок — «Воспоминание о Шопене». Действительно, в теме пьесы легко узнается прелюдия Шопена *A dur* (ор. 28, № 7), особенно начальные такты, сохраняющие и структуру темы, и динамическую, темповую, выразительную ремарку шопеновской прелюдии — *p, andantino, dolce*. Изменение композитором темпа — *andantino molto moderato*, усиление динамического контраста — *mf, pp, ppp*, изложение темы в диссонантном *As dur*'е делают звучание пьесы напряженным

и резким. И контуры прекрасной темы Шопена в новом контексте звучат как мираж, мечта о красоте или как воспоминание об утраченной гармонии. Вторая пьеса контрастна первой и как бы олицетворяет собой этот диссонантный мир.

«*Контрасты*» Б. Бартока (Трио для кларнета, скрипки и фортепиано в 3-х частях) первоначально состояли из двух частей и назывались «Рапсодия для кларнета и скрипки», но в письме Йозефу Сигети Барток написал: «...я не очень люблю название *рапсодия*, ... скорее уж я хотел бы видеть заголовок «Два танца!» Название «Контрасты» «... родилось после многочасового обдумывания», — читаем в книге Йозефа Уйфалуши¹¹. При том, что в музыке трио множество контрастов — жанровых, ритмических, темповых, образных, — название воспринимается как обобщенное. «*Два портрета*» (оркестровый вариант Багатели № 14, ор. 5) — еще одно произведение Бартока, в котором отражена идея контраста: две части сочинения называются «*Идеальный*» и «*Искаженный*».

«*Противоположности*» для квартета саксофонов (1984) немецкого композитора Михаэля Денхофа (р. 1955). В авторском комментарии к сочинению он говорит о противоположностях «... в самом многообразном толковании этого понятия, о контрастах темпа, динамики, выразительности, контрапунктического ведения голосов, гармонии, ритмических зеркальных отражений, напевности и моторики, экспрессивности и виртуозности»¹².

«*Новое и старое*» (1947) — так называется цикл из 12-ти пьес для фортепиано американского композитора Уоллингфорда Риггера (1885–1961). Автор комментирует название, желая привлечь внимание к эволюции музыкального языка, в котором «модернизм, становясь новой ступенью, не порывает с прошлым»¹³, а использует элементы традиционного музыкального языка (они вынесены в названия пьес цикла — «Кварты и квинты», «Большая секунда», «Тритон», «7 раз по 7» и др.) в новом контексте.

Название сочинения С. Агаджаняна (р. 1929) «*Полимонодии*» (1989) для струнного оркестра сочетает два противоположных понятия: поли- и моно- (многоголосное одноголосие). Опираясь на традиционную армянскую монодию (песнопения таг и шаракан), автор выработал особую технику письма — начальное одноголосное изложение и последующее полифоническое варьирование музыкальной ткани, где одноголосие раскрывает свою интонационную природу в разнообразных тембровых и хоровых (от трех до девяти голосов) сочетаниях, а ритмическое богатство народной музыки — в статике и динамике ритмических пластов.

Приведенные образцы демонстрируют немало вариантов обращения композиторов к контрастным названиям. И хотя понятно, что бинарных оппозиций (антонимов) в вербальном языке гораздо больше (русский словарь антонимов, например, предлагает более 3000 пар слов с противоположным значением, примерно столько же в немецком)¹⁴, пере-

численные примеры показывают, что музыкальный язык «понимает» вербальную задачу, отзывается на нее, а порой идет дальше, расширяя смысловые границы.

Многообразие элементов музыкального языка, его комбинаторность — это своего рода «база данных», с которой всякий раз по-новому работает сознание авторов, порой рождая бинарные сочетания, на первый взгляд, парадоксальные, которые при ближайшем рассмотрении и размышлении открывают новые связи, способы взаимодействия элементов материи.

Аристотель, рассуждая о противоположностях, считал, что они должны относиться к одному роду («... противоположными называются ... наиболее различающиеся между собой вещи, принадлежащие к одному и тому же роду»)¹⁵. Однако музыкальные названия XX–XXI веков преодолевают традиционную бинарность, показывая нам примеры иных бинарных сопоставлений, — названий, состоящих из двух смыслов, не принадлежащих одному роду: «Навсегда и запах солнца» для голоса и ударных Дж. Кейджа (1942), «Мелодия и *ostinato*» С. Агаджаняна (1977), «Звук и свет» («*Son und*

lumiere», 1980) для фортепиано З. Дурко, «Звук и просветление» («*Ton und Verklärung*», 2002) для большого состава оркестра Ф. Караева. О названии последнего сочинения, посвященного памяти Э. Денисова, автор рассказывает как об аллюзии на название симфонической поэмы Р. Штрауса «Смерть и просветление» («*Tod und Verklärung*»).

Что дает контраст в названии? Идею организации элементов музыкального языка, идею формы, возможность смысловой игры, поиска ассоциаций, что составляет радостную сторону творчества. «Ассоциативно» наполненное слово, попадая в не менее «ассоциативный» звуковой контекст, создает как бы дополнительное измерение для сочинения и восприятия музыки. Название становится метафорой, берет на себя функцию расширения образно-ассоциативного параметра музыкального произведения, выводя творческую мысль на уровень более сложного, нелинейного мышления. Через слово-посредник музыка ищет новые конструктивные элементы, осваивает новые территории смыслов и идей.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Бинарность (*лат.* — двоичность, *греч.* — дихотомия) — деление на 2 части, не связанные между собой, способ логического деления классов на подклассы. Амбивалентность — противоречивость в одновременности.

² О многоорных композициях Дж. Габриэли см.: Барсова И. Из истории партитурной нотации // История и современность: сб. статей. — Л., 1981.

³ См.: Проблемы бетховенского стиля. — М., 1932.

⁴ Ливанова Т. Н. Музыкальная драматургия Баха и ее исторические связи. — М.; Л., 1948.

⁵ См.: Русская книга о Бахе. — М., 1985. — С. 255–294.

⁶ Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. — М., 1982. — С. 175, 191, 222.

⁷ Цит. по: Чигарева Е. Ощущение бесконечно продолжающейся жизни... // СМ. — 1991. — № 9. — С. 13.

⁸ По проблеме называния в музыке или музыкальной номенологии см.: Кудинова Л. Название в музыке // Слово и музыка. Памяти А. В. Михайлова: матер. науч. конф. — М., 2002. — С. 99–110.

⁹ Эту особенность отмечает В. Холопова в работах: Холопова В. Н. София Губайдулина. — М., 2008; Холопова В. Н. София Губайдулина: путеводитель по произведениям. — М., 2001.

¹⁰ Губайдулина С. Музыкальная коллекция [Электронный ресурс]. Российский общеобразовательный портал. — Режим доступа: <http://www.school.edu.ru>.

¹¹ Цит. по: Уйфалуши Й. Бела Барток. Жизнь и творчество. — Будапешт, 1971. — С. 323.

¹² Цит. по: Музыкальная культура сегодня: буклет фестиваля Федеративной Республики Германия. Сентябрь 1989 — июнь 1990. — С. 102.

¹³ См. предисловие автора к изданию: Wallingford Riegger. *New and Old. Twelve pieces for piano*. — Boosey and Hawkes.

¹⁴ Львов М. Р. Словарь антонимов русского языка. — М., 2006; Agricola Chr., Agricola E. *Wörter und Gegenwörter. Antonyme der deutschen Sprache*. — Leipzig, 1977.

¹⁵ Аристотель. *Метафизика*. Кн. 5 // Аристотель. Сочинения. В 3 т. Т. 1. — М., 1975. — С. 159.

Кудинова Людмила Михайловна
соискатель кафедры теории музыки
Московской государственной
консерватории им. П. И. Чайковского

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕКСТ И ИСПОЛНИТЕЛЬ



УДК
781.071.2:787

В. В. ЕСАКОВ

*Московский государственный институт музыки
им. А. Шнитке*

СОНАТЫ ДЛЯ КЛАВИРА И СКРИПКИ В.-А. МОЦАРТА СКВОЗЬ ПРИЗМУ РЕДАКЦИЙ

К «золотым страницам» репертуара для камерно-ансамблевого музицирования принадлежат около четырех десятков сонат для клавира и скрипки В.-А. Моцарта. Эта музыка часто звучит и с концертной эстрады, и в учебных классах. Ноты сочинений широко доступны, они выдержали множество переизданий. Однако правомерно задаться вопросом: насколько эти издания идентичны? Ведь любое из них подготовлено редактором, функция которого в каждом конкретном случае может быть различна — от тщательного воспроизведения авторского текста до проставления собственных указаний, отражающих точку зрения редактора и шире, — его эпохи. Со времени первых, еще прижизненных, публикаций моцартовских сонат таких редакций накопилось немалое количество.

Нередко вопрос выбора редакции решается исполнителем просто: сочинения изучаются и исполняются по тем нотам, которые наиболее доступны — находятся в библиотеке, у коллеги, в Интернете и т.п. Однако проблема выбора редакции как в условиях концертного исполнительства, так и в педагогическом процессе представляет собой не только практический, но и академический (исследовательский) интерес. Выработать свою точку зрения на проблему редакций можно лишь путем их детального анализа и сравнения. Осознанное отношение к проблеме нередко невозможно и без представления о личности редактора, его эстетических и исполнительских взглядах, наконец, о той историко-культурной обстановке, в которой редакции

возникали. Следует также учесть, что с течением времени отношение редактора к авторскому тексту значительно менялось, изменялся и круг его «полномочий».

В развитии исторического редактирования нотных источников зарубежные исследователи Чарльз, Хилл, Стефенс и Вудвард выделяют три фазы. Верхняя граница *первой* из них — середина XVIII столетия, когда «издавались в основном новые, недавно созданные музыкальные произведения. Публикация «старых» произведений почти всегда означала, что они пользовались успехом у исполнителей и публики»¹. Заметим, что в этот «ранний редакторский период», как его называют исследователи, «не существовало никаких критериев отношения к нотному тексту. Каждый редактор *следовал собственным представлениям* [курсив мой. — В. Е.], которые часто сводились к подгонке источника под современные редактору музыкальные знания».

Вторая фаза началась примерно в середине XIX века. Это было время, когда издатели стремились представить творчество композитора наиболее полно и по возможности опубликовать все сочиненные им произведения. Именно в это время Лейпцигское издательство «Breitkopf & Härtel» осуществило выпуск полных собраний сочинений крупнейших композиторов, в частности, в 1877 году было осуществлено издание полного собрания сочинений Моцарта. На вторую фазу и приходится формирование критериев современного редактирования, когда «появи-

лось понимание того, что современный редактор должен отразить намерения композитора в терминах его эпохи, а не собственной».

Третья фаза исторического редактирования началась уже после второй мировой войны и характеризовалась резким увеличением числа исторических публикаций. Отчасти это связано, с одной стороны, с большим объемом уже изданных сочинений и повышением интереса к историческому музыкознанию, с другой, — с изменениями в технологии типографского и издательского процесса, которые сделали возможным широкое распространение ранних изданий и факсимиле.

Таким образом, современному исполнителю доступен ряд изданий, каждое из которых относится к тому или иному периоду и в зависимости от этого имеет свои особенности. Обобщая редакции по направленности, их можно разделить на академические, стремящиеся к текстологической точности (преимущественно относящиеся к периоду третьей фазы) и исполнительские, предлагающие музыканту определенный вариант прочтения нотного текста.

В середине XX века появилось понятие уртекста — издания, максимально точно воспроизводящего авторский текст. Опора на уртексты приобрела небывалые масштабы, что позволило отечественному музыковеду А. Меркулову обозначить это время как «эпоху уртекстов» и говорить о «моде на уртексты» и даже «фетишизации уртекстов»².

Исполнительская редакция — другой полюс редактирования. Как правило, такая редакция осуществляется известным исполнителем и является фиксацией его понимания, его интерпретации данной музыки. Зачастую в таком издании безоговорочно добавляются (или меняются) темповые, динамические, артикуляционные, фразировочные указания, проставляются аппликатура, педализация и иные исполнительские пометки. В некоторых случаях редактор составляет и текстовые комментарии. Такое исполнительское редактирование возможно сравнивать с исполнительской интерпретацией. Не случайно, по наблюдению А. Меркулова, «как только появилась звукозапись и вместе с ней возможность создавать более совершенные «звучащие редакции», число «письменных» редакций резко пошло на убыль»³.

Некоторые редакции пытаются совместить в себе достоинства текстологически точного уртекста и все плюсы исполнительской редакции, подсказывающей музыканту возможности решения той или иной проблемы. Такие издания А. Меркулов

называет «полууртекстами» или «полуредакциями». Однако и здесь кроется опасность: редакторские указания зачастую воспринимаются музыкантом наравне с авторскими (даже и тогда, когда они набраны более мелким шрифтом, или заключены в скобки, как это обычно делается в подобных изданиях). Таким образом «потенциально уртекстовые издания превращаются в мнимые, или псевдоуртекстовые, о чем многие исполнители даже не догадываются»⁴.

* * *

В настоящее время российскому музыканту доступны несколько редакций скрипичных сонат Моцарта. Именно они окажутся в центре нашего внимания.

Из изданий конца XIX — начала XX веков можно найти сборники сонат в редакции Фридриха Германа и Фердинанда Давида. Они не переиздавались и являются библиографической редкостью. Достаточно популярна неоднократно переизданная редакция Бернхарда Паумгартнера с редакцией скрипичной партии Теодора Мюллера. Широко распространена редакция Артура Шнабеля, партия скрипки в ней отредактирована Карлом Флешем; однако представляется, что популярность ее связана не с исключительностью достоинств (не всегда бесспорной) а с «маркетинговой» политикой издательства «Peters», выпустившего этот сборник большим тиражом в расчете на российский рынок. Редакции представляют собой яркие образцы *исполнительских редакций*, поскольку их осуществили крупные музыканты своего времени. Об этом также свидетельствует неразделенность авторских и редакторских указаний, множество исполнительских ремарок, отсутствующих в авторском тексте.

Два выпуска издательства «Editio Musica Budapest» включают в себя восемь ранних сонат, отредактированных Бориской Ковач и Иштваном Зеленым. Издание интересно уже самим фактом обращения к ранним моцартовским сонатам, несомненно представляющим значительную ценность и тем не менее игнорируемым многими издателями. Практически все исполнительские указания внесены редакторами по причине почти полного их отсутствия в автографах ранних сонат. Редакция особенно привлекательна с педагогической точки зрения, учитывая музыкальную ясность, эмоциональную открытость и техническую несложность произведений юного Моцарта, доступных даже начинающим исполнителям.

Из изданий, позиционирующих себя в качестве *уртекстовых*, упомянем редакции Эрнста Фрица Шмида (скрипичная партия отредактирована Вальтером Лампе и Карлом Рёрихом), Карла Маргера (с редакцией скрипичной партии Гидона Кремера). Эти издания включают в себя только зрелые сонаты и, судя по наличию редакторских «корректирующих» указаний, являются скорее «полууртекстами».

Редакция Эдуарда Резера снабжена подробными текстологическими комментариями. Она является наиболее точным и полным воспроизведением авторского текста с минимальной редакторской ретушью и охватывает все сонаты — как ранние, так и поздние, как законченные, так и незаконченные. Именно последнее издание мы и возьмем за основу для сравнения с остальными редакциями.

Одним из наиболее общих признаков, характеризующих отношение редактора к моцартовским скрипичным сонатам, является отбор сонат и порядок их следования в публикации, что, несомненно, составляет предмет обсуждения. Как известно, скрипичные сонаты Моцарт писал на протяжении всей жизни. Около полутора десятка сонат — одни из первых сочинений юного Моцарта и, несмотря на встречающуюся иногда некоторую композиторскую неловкость, они все же отмечены печатью гения.

Включение ранних моцартовских сонат в издание — проблема, которая по-разному решается редакторами.

Еще одна из проблем отбора сонат, которую предстояло решать редакторам, — вариантность исполнительских составов (особенно в ранних сонатах), связанная с принадлежностью скрипичных сонат преимущественно к жанру домашнего музицирования. Подобная вариантность ставит проблему позиционирования конкретной сонаты как скрипичной и соответственно необходимостью ее включения в сборник. Так, в цикле сонат KV 6–9 скрипка является необязательной, роль ее сводится к исполнению второстепенного материала и эти сонаты можно по замыслу автора исполнять сольно. Зато следующий цикл сонат KV 10–15 сочинен для инструментального трио: скрипка (или продольная флейта), виолончель (*ad libitum*) и клавир (клавесин). Есть аналогичная проблема и в зрелых скрипичных сочинениях. Так, Соната KV 547 предположительно написана изначально для клавирного соло, а скрипичная партия присочинена позже и, возможно, не Моцартом.

Несколько сочинений вероятно являются набросками или неоконченными циклами. Например, KV 372 представляет собой одну часть в форме сонатного *allegro*, фактурно напоминающую первую часть Сонаты KV 378, написанную в той же тональности, и возможно являющейся наброском. *Andante* и фуга KV 402, как и две последующие короткие сонаты KV 403 и KV 404, сочинены, по словам Эйнштейна, в период «духовного и творческого кризиса»⁵ и художественная ценность их представляется спорной. Включать ли эти сочинения в цикл сонат — также проблема для редактора.

Следующий важный вопрос, который предстоит решить редактору, — порядок следования сочинений. Ниже приводится сравнительная *таблица* последовательности сонат в рассматриваемых нами редакциях⁶. Для удобства после номера сонаты по каталогу Кёхеля проставлена тональность.

Как видим, в данных редакциях представлены в основном зрелые сочинения Моцарта: цикл из шести так называемых «мангеймских» сонат (KV 301–306), цикл из шести сонат, посвященных ученице, пианистке Жозефине фон Ауэрнхаммер (KV 376, 296, 377–380), и несколько поздних сонат, написанных в Вене и не включенных в циклы (KV 454, 481, 528, 547). В издания вошли также *Adagio* и фуга KV 402, небольшая Соната KV 403, посвященная Констанце, супруге Моцарта, а также переработанная для скрипки и клавирного сольного клавирного Соната KV 570 (партия скрипки возможно не принадлежит перу Моцарта).

Порядок сонат в исполнительских редакциях Германа, Давида и Шнабеля практически совпадает (Шнабель добавляет Сонату KV 402), очевидно он основан на порядке сонат в прижизненных публикациях.

В *уртекстовых* изданиях Маргера и Шмида порядок мангеймских сонат изменен и выстроен в хронологической последовательности, порядок же Ауэрнхаммер-сонат оставлен таким же. Возможно, это связано с тем, что, по словам Маргера, «Моцарт оставил работу по подготовке этих сонат к публикации его ученице Жозефине Ауэрнхаммер, приняв лишь небольшое участие в работе, которая (как и частные уроки) была «анафемой для гения»... Возможно, Жозефина сама определила порядок, поместив две ранние сонаты среди более поздних, поставив *Es dur'*ную сонату в конце, как наиболее экстрава-

Таблица

Герман	Давид	Шнабель	Паумгартнер	Маргер	Шмид	Ковач	Резер
						9 G	6 C
						11 G	7 D
						13 F	8 B
						29 D	9 G
						6 C	26 Es
						7 D	27 G
						14 C	28 C
						28 C	29 D
							30 F
							31 B
305 A	305 A	305 A	296 C	301 G	301 G		301 G
303 C	303 C	303 C	301 G	302 Es	302 Es		302 Es
306 D	306 D	306 D	302 Es	303 C	303 C		303 C
304 e	304 e	304 e	303 C	304 e	304 e		304 e
302 Es	302 Es	302 Es	304 e	305 A	305 A		305 A
301 G	301 G	301 G	305 A	306 D	306 D		306 D
376 F	376 F	376 F	306 D	376 F	376 F		376 F
296 C	296 C	296 C	376 F	296 C	296 C		296 C
377 F	377 F	377 F	377 F	377 F	377 F		378 B
378 B	378 B	378 B	378 B	378 B	378 B		379 G
379 G	379 G	379 G	379 G	379 G	379 G		376 F
380 Es	380 Es	380 Es	380 Es	380 Es	380 Es		377 F
402 A	402 A	402 A	454 B	454 B	454 B		380 Es
570 B	570 B	570 B	481 Es	481 Es	481 Es		454 B
454 B	454 B	454 B	528 A	528 A	528 A		481 Es
481 Es	481 Es	481 Es	547 F	547 F	547 F		528 A
528 A	528 A	528 A			403 C		547 F
547 F	547 F	547 F			402 A		404 C
		403 C			570 B		372 B
							403 C
							402 A

гантную, и разделив две *F dur'*ные, которые были задуманы как контрастирующая пара»⁷.

Остальные сонаты у Шмида вынесены в приложение, у Маргера вообще опущены, в редакциях Германа, Давида и Шнабеля поставлены перед четырьмя поздними, являясь для неискушенного исполнителя рядоположенными с окружающими сонатами, хотя художественная значимость этих произведений представляется все же не столь высокой. В редакции Паумгартнера сонаты расположены строго в соответствии с возрастанием порядкового номера по каталогу Кёхеля.

В комментариях к новому изданию моцартовских произведений («*Neue Mozart Ausgabe*»)»⁸ приведен список первых изданий каждой из моцар-

товских сонат. Однако очевидно в этих публикациях еще нельзя говорить о редактировании текста в современном смысле, это — воспроизведение печатным способом рукописного источника, написанного рукой автора или переписчика. В письме к отцу от 28 февраля 1778 года Моцарт сообщает: «... из 6 клавирных сонат [так Моцарт называет здесь сонаты для клавира и скрипки] мне надобно сделать еще 2, но я не спешу с этим, ибо не могу здесь отдать их в гравировку; с сускрипцией [подпиской. — *B. E.*] пока ничего не выходит, надобно упрашивать каждого, а гравер не желает гравировать их за свой счет; ... я лучше отдам их гравировать в Париже. Там граверы рады получить что-нибудь новенькое и

славно платят»⁹. Из этого фрагмента видно, как проходил процесс издания произведений: автор сам отдавал их в гравировку, соответственно, сам выполнял редакторские функции.

Обращаясь к сопоставлению и анализу редакций, следует отметить, что в авторском тексте моцартовских сонат для клавира и скрипки немало исполнительских указаний (в отличие, скажем, от баховских текстов, где исполнительские указания единичны). Их можно разделить на следующие группы:

1. Темповые указания. Авторские указания темпа проставлены в начале каждой части во всех сонатах и не оставляют никаких сомнений в характере движения части. Исполнителю остается лишь решать, насколько подвижным или сдержанным должен быть тот или иной темп. Ускорения и замедления в целом редки в музыке классического стиля, однако несколько встречающихся в сонатах замедлений указаны автором словом *rallentando*, возврат к прежнему темпу — словом *a tempo*. Отметим также и наличие ферматы в заключительном такте почти каждой части, которая относительно редко появляется в сочинениях для других инструментальных составов (например, в клавирных сонатах — всего несколько раз). Кстати, обычное место такой ферматы — в завершении менуэта, перед трио.

2. Динамические указания. В ранних сонатах, где партнером скрипки выступает клавесин, динамические указания практически отсутствуют. Они выставлены только во второй части KV 9 — медленном «театральном» менуэте с противопоставленными фразами-движениями и одним единственным указанием *f* в начале рондо Сонаты KV 26, однако все это скорее исключение из общего правила.

В зрелых и поздних сонатах Моцарт напротив, очень внимателен к динамике. Указания выставлены в начале каждой части (за исключением I части KV 379, всех трех частей KV 377, финала KV 481, I и III частей KV 547). Как правило, это *f* или *p* (в современном издании уртекста динамические указания Моцарта приведены к современному начертанию: *f* и *p* вместо авторских *for* и *pia*). Иногда громкость указывается словами *sotto voce* (вполголоса) — во вторых частях KV 304 и KV 378, *dolce* (нежно) — KV 305 (II часть), *mezza voce* (не громко) — KV 306 (II часть). В редких случаях используются термины *calando* (затихая), например, в KV 378 (I часть, переход к репризе).

3. Артикуляционные указания. Их также достаточно много в автографах Моцарта. В основном это указание на штрих *staccato*, обозначаемое в разных случаях то клином, то точкой. Вопрос о различии этих штрихов до сих пор дискутируется музыковедами. Сторонники отличия этих штрихов ссылаются на цитату Бетховена: «Если над нотой стоит точка, то нельзя превращать ее в клин и наоборот. Это не одно и то же»¹⁰. Однако сам композитор ставил эти артикуляционные обозначения крайне неразборчиво. То же можно сказать и о Моцарте. Позже клин изменил свое начертание и стал обозначать совершенно иной прием звукоизвлечения — резкий акцент.

К артикуляционным указаниям можно отнести и обильно встречающиеся в автографах Моцарта лиги. Моцарт никогда не указывал с помощью лиг границу фразы. Моцартовская лига всегда означала только указание играть *legato*.

4. Указания характера исполнения крайне редки. К примеру, *dolce* в Сонате KV 376 (I часть). Иногда *dolce* заменяет указание динамики в начале части. *Grazioso*, по мнению Е. и П. Бадура-Скода, указание скорее темпа, чем характера: «Подвижные Andante Моцарт чаще всего называет Andante grazioso»¹¹.

5. Тембровые указания, такие как *arco*, *pizz.*, проставленные автором, являются неотъемлемой частью его творческого замысла и лежат вне сферы действия редактора, следовательно, идентичны во всех редакциях.

Очевидно, что редакторский стиль в той или иной степени обнаруживает себя в любом фрагменте отредактированного текста и принципы редакторского подхода одинаковы в каждой сонате и в каждой ее части. Поэтому, строго говоря, при желании сравнить между собой несколько редакций, можно воспользоваться любым фрагментом каждой из сонат. Однако, на наш взгляд, несколько большее редакторское вмешательство претерпевают сонаты наиболее популярные, как, например, *C dur* KV 296, *G dur* KV 301, *e moll* KV 304. Именно популярнейшие сонаты каждая эпоха, по выражению Асафьева, «переинтонировала» с наибольшей интенсивностью. Исходя из этого, представляется возможным сделать некоторые обобщающие выводы на основании сравнения нескольких наиболее показательных фрагментов сонат в различных редакциях (сравним лишь начальные такты нескольких

сонат), а более глубокое и детальное исследование материала лишь в незначительной степени может откорректировать полученные результаты.

Рассмотрим начало первой части *Сонаты С dur KV 296*. Это первая из зрелых моцартовских скрипичных сонат, написанных после двенадцатилетнего перерыва. Она принадлежит к числу часто исполняемых.

Сравнивая между собой три уртекстовых издания, можно уже в первых тактах заметить отличия. В редакции Шмида клинья на слабых «затактовых» долях заменены точками. У Резера и Маргера клинья сохранены.

Много расхождений в нотной графике: у Шмида в октавах левой руки длительности четверть с точкой, точка ставится около обеих нот в соответствии с современными правилами нотации. В редакциях Резера и Маргера сохранена авторская нотация: точка стоит лишь у верхней ноты. Зато в редакции Маргера изменено начертание триольных шестнадцатых — они объединены скобкой, тогда как у Резера и Шмида цифра, означающая триоль, выставлена без всякой скобки.

В нотографическом положении триольной цифры также нет согласия. В редакции Резера в первых двух тактах цифра выставлена ниже триоли и приходится то напротив вязки, то напротив головок нот (при точном повторении этого материала в тактах 5–6 триольная цифра в первой триоли перемещается наверх, то есть меняется логика ее выставления, теперь она — напротив нотных головок). Точно такое же положение триольной цифры в редакции Шмида. В редакции Маргера триольная цифра выставляется напротив вязки, соответственно по противоположной первым двум редакциям логике.

В исполнительских редакциях Паумгартнера так же, как и у Шнабеля, триольная цифра стоит напротив нотных головок как в 1–2, так и в 5–6 тактах. Зато фразировочная лига, объединяющая первую и половину второй доли во всех уртекстах, у Паумгартнера начинается позже — со второй половины первой доли. В редакции Шнабеля фразировочная лига совпадает с уртекстом (и продублирована в скрипичной партии), однако стоит значительное число редакторских артикуляционных указаний: четверти левой руки снабжены ремаркой *tenuto*, а все восьмые снабжены ремаркой *staccato*.

Артикуляция в аккомпанементе левой руки клавира (т. 9–14) — яркий пример шнабелевского изобретательного переосмысления моцартовской музыки. Аккомпанирующие альберти-

евы басы в нечетных тактах редактор предлагает играть *legato*, в четных — *staccato*. В этом есть своя музыкальная логика — обостряется контраст чередующихся восходящих (в нечетных тактах) и нисходящих (в четных) интонаций. Но такое обострение — характерный прием именно шнабелевской редакции.

Отметим еще и наличие аппликатуры в редакциях Шмида и Маргера, помогающей исполнителю справиться с неудобными скачками, и удивимся отсутствию аппликатурных обозначений в редакциях Паумгартнера и Шнабеля, где они (как в исполнительских редакциях) были бы более уместны.

Соната G dur KV 301 — первая среди так называемых «мангеймских» сонат. Она также любима исполнителями. Необычность ее состоит в том, что она начинается мягкой лирической темой, проведенной у скрипки, тогда как в большинстве сонат тематический материал традиционно первым излагает клавира. Тема скрипки изобилует задержаниями, выписанными в виде форшлагов. В уртекстовых редакциях сохранено начертание всех форшлагов (лишь в редакции Резера мелким шрифтом дается рекомендация ритмического их исполнения), в исполнительских же редакциях Давида и Шнабеля украшения безоговорочно «раскрыты», выписаны обычными ритмическими длительностями. Более того, к трелям в третьем и седьмом тактах добавлено «заклучение», отсутствующее у автора. В этих редакциях третий и седьмой такт выглядят идентичными, ритмически «зарифмованными». В автографе же третий такт записан как целая нота с форшлагом и трелью на весь такт, седьмой — как две половинки, вторая из которых — с трелью. Действительно, традиционно эти такты исполняют одинаково, но все же представляется правильным дать исполнителю возможность прочувствовать неаккордовый, неустойчивый задержанный звук *fis* в третьем такте и сравнить его с устойчивым, незадержанным, входящим в гармонию кандансового трезвучия звуком *d* в седьмом такте.

Во фразировочных лигах альбертиевых басов (партия правой руки клавира) также есть расхождения. У Резера и Шмида ноты в первых полутактах (далее у Резера написано *simile*, Шмид оставляет дальнейшую фразировку без комментариев) сгруппированы по четыре, но вполне вероятно, что это — распространенная во времена Моцарта практика перенесения коротких «скрипичных» штрихов на партии других инструментов, соответственно обозначающая длинное *legato*. В редакции Маргера первые два такта сгруппирова-

ны по четыре ноты, третий и седьмой — по семь. Эта явно редакторская идея напоминает структуру суммирования. Шнабель «раскрывает» фразировку, объединяя все такты одной лигой. Давид выписывает фразировку по четыре ноты до окончания этого типа фактуры.

Наконец, в партии левой руки клавира также не все однозначно. У Резера есть единственная лига, соединяющая две ноты в четвертом такте, она присутствует во всех уртекстовых редакциях, но ее нет у Германа и Давида, Шнабель же советует и левую руку играть на *legato* так же, как и правую. Наряду с этим Шнабель выставляет указание «*molto p, con anima*» в партии скрипки, обильно проставляет педаль. Все это, безусловно, проясняет характер музыки в представлении Шнабеля, однако является искажением авторского текста.

Соната e moll KV 304 — одна из самых популярных скрипичных сонат Моцарта. Тема главной партии состоит из двух контрастных элементов — затаенного движения долгими длительностями с опорой на звуки трезвучия и энергичных восьмых. В автографе первый элемент лишен каких бы то ни было исполнительских указаний. В редакциях Давида и Германа характерны лиги в третьем и пятом тактах на восходящих секундах. Они добавляют в тему интонацию вдоха, сразу же выдавая романтическую направленность этих редакций.

Обратим внимание на фразировочные лиги в аккомпанирующей партии клавира при проведении темы у скрипки (т. 13–18). Сравнение их в разных изданиях весьма показательно характеризует редакторский подход. Все такты этого аккомпанемента однотипны по фактуре — одна четвертная нота в партии левой руки и три четвертных — в партии правой. В автографе Моцарта три ноты в партии правой руки объединены лигой только в первом такте, вероятно следующие такты должны, в соответствии с музыкальной логикой, исполняться аналогичным образом. В редакции Резера лиги в последующих тактах проставлены пунктиром, что ясно дает понять исполнителю, что лиги в автографе не проставлены. В редакции Маргера и Паумгартнера они безоговорочно проставлены, что роднит ее с исполнительской редакцией Давида. В редакции Шмида лиги отсутствуют. В редакции Германа — тоже отсутствуют, включая и первый такт аккомпанемента.

Как видим, тщательное сравнение редакций может стать увлекательным поиском различий,

каковых множество. Подробное их описание, однако, выходит далеко за рамки статьи. Наша задача — лишь показать многообразие точек зрения на «произнесение» моцартовского текста, точки зрения, порой меняющих смысл этой музыки. Такой масштаб сравнения конечно весьма детализирован и возможно для исполнительской интерпретации избыточен. Впрочем, подобный подход дисциплинирует внимание исполнителя к мельчайшим деталям текста, за которыми, может статься, скрыт глубинный смысл музыки.

Кратко охарактеризуем рассмотренные редакции, выделяя их характерные стилистические черты.

Уртекстовые редакции Шмида, Мергера и Резера, как это не удивительно, в некоторых деталях текста отличаются между собой. Очевидно это связано с тем, что они берут за основу разные прижизненные издания. Наиболее точной и близкой к автографу следует считать редакцию Резера. Все немногочисленные редакторские указания проставлены мелким шрифтом. Редакция Шмида воспроизводит авторский текст более скрупулезно, однако в этом есть свой недостаток — некоторые исполнительские указания Моцарт опускал, полагаясь на музыкальную логику и интуицию исполнителя, редактор же не счел необходимым указать исполнителю подобные места. Редакции Шмида и Мергера выделяются обильно проставленной аппликатурой, что делает их привлекательными для использования в рамках учебного процесса.

Редакции Давида и Германа во многом сходны. Они несколько романтизируют моцартовскую музыку, что выражено в изобилии фразировочных лиг и артикуляционных пометок, отсутствующих у автора. Исполнительские указания здесь призваны придать потенциальному исполнению сонат большую экспрессию. Основным недостатком редакций — обилие редакторских пометок, вписанных в нотный текст и неотличимых от авторских.

Редакция Паумгартнера достаточно близка уртексту, хотя и не позиционирует себя как уртекстовая. Сохранены практически все моцартовские динамические и артикуляционные указания (за небольшими исключениями). В некоторых случаях без комментариев добавлены собственные. Нотная графика изменена в соответствии с современными требованиями. В целом, исполнителям вполне можно посоветовать взять эту редакцию за основу.

Редакцию Шнабеля скрипичных сонат можно охарактеризовать как наиболее далекую от автор-

ского текста, наиболее «личностную» и поэтому не только имеющую право на существование, но и наиболее интересную. Однако все же нельзя посовещивать брать ее за основу для исполнительской интерпретации, она может послужить ярким дополнением к текстологически точной редакции, очерчивая безграничные возможности исполнительского «прочтения». К этой редакции вполне приложима характеристика, данная А. Меркуловым шнабелевской же редакции фортепианных сонат Бетховена: «позднеромантическая, временами экспрессионистская по напряженности и перепадам настроений»¹². В числе характерных особенностей этой редакции исследователь называет «интенсификацию всех средств исполнительской палитры, включая расширение динамической шкалы и импульсивность смены громкости, небывалое усиление темповых контрастов частей, ... нередко значительные и частые изменения темпа внутри частей, подчеркивание скрытых голосов, иногда обильная педализация»¹³.

Подведем итоги. Все редакторские изменения авторского текста можно типологически свести к следующим:

- выбор и порядок расположения сонат;
- изменение или уточнение авторских темповых указаний;

— добавление, уточнение или удаление авторских динамических указаний;

— добавление или изменение артикуляционных указаний;

— изменение фразировочных лиг;

— расшифровка (или зашифровка) авторской орнаментики;

— расстановка аппликатуры;

— изменение вида нотной графики (в основном касающееся распределения клавишной фактуры между руками, а также вязки нот).

Представление об объектах редакторского вмешательства, о степени его интенсивности, выявляемой при сравнении с уртекстом, дает исполнителю возможность оценить тот или иной вариант редакторской интерпретации, какая бы редакция ни оказалась в его руках, и самостоятельно сделать вывод о возможности его использования, что в конечном счете ведет к продуманной, текстологически точной, стилистически грамотной интерпретации. Ибо «путь к наиболее глубокому постижению любого произведения прошлого лежит через обращение к самым разным редакциям и уртекстам, шире, — ко всему ценному, что накоплено в истории осмысления музыки какого-либо композитора»¹⁴.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Sydney Robinson Charles, George R. Hill, Norris I. Stephens, Julie Woodward. Edition, historical // The New Grove Dictionary. В настоящей статье мы опираемся на электронный вариант словаря. Здесь и далее пер. автора.

² Меркулов А. «Эпоха уртекстов» и редакции фортепианных сонат Бетховена // Музыкальное исполнительство и современность: науч. тр. МГК им. Чайковского. — М., 1997. — Сб. 19, вып. 2. — С. 91.

³ Там же, с. 102.

⁴ Там же, с. 92.

⁵ Эйнштейн А. Моцарт. Личность. Творчество. — М., 1977. — С. 250.

⁶ Следует отметить, что в издание под редакцией Шнабеля включены еще шесть так называемых «Романтических» сонат, автором которых, как сейчас установлено, Моцарт не является. В издание под редакцией Шмида включены также два цикла вариаций для клавира и скрипки, которые в рамках настоящей статьи мы не рассматриваем.

⁷ Маргер К. Предисловие // Моцарт В. А. Сонаты для клавира и скрипки / ред. К. Маргера. — Вена, 1979. — С. VIII. — На нем. языке.

⁸ Wolfgang Amadeus Mozart. Kammermusik. Werkgruppe 23: Sonaten und Variationen für Klavier und Violine. — Barenreiter, 1964.

⁹ Там же. Пер. автора.

¹⁰ Цит. по: Аронов А. Динамика и артикуляция в фортепианных произведениях Бетховена // Об исполнении фортепианной музыки Баха, Бетховена, Дебюсси, Рахманинова, Прокофьева, Шостаковича. — М.; Л., 1965. — С. 54.

¹¹ Бадюра-Скода Е., Бадюра-Скода П. Интерпретация Моцарта. — М., 1972. — С. 44.

¹² Меркулов А. Указ. изд., с. 92.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же, с. 98.

Есаков Вячеслав Вячеславович

зав. сектором камерного ансамбля,
старший преподаватель
Московского государственного
института музыки им. А. Шнитке

А. В. АНИСИМОВ

Оренбургский государственный институт искусств
им. М. и А. РостроповичейУДК
787.1:781.5СИМФОНИЯ ВИРТУОЗА:
О ЧЕТВЕРТОМ СКРИПИЧНОМ КОНЦЕРТЕ
А. ВЬЕТАНА

Скрипичный концерт был и остается одним из самых «прославленных» жанров инструментальной музыки. На протяжении почти четырех веков своего существования (первые образцы созданы в конце XVII века) он не утратил своей значимости. Основная причина подобной популярности заключается в главенствующем принципе жанра, где яркая соревновательность солирующего инструмента с оркестром составляет сущность концертной игры. Этот определяющий фактор позволил концерту с момента его рождения до сегодняшнего дня оставаться одним из самых востребованных слушателем.

Основополагающие традиции жанра, заложенные его основателем Антонио Вивальди, неизменно сохранялись вплоть до середины XIX века (трехчастность цикла, чередование частей по принципу «быстро — медленно — быстро», сопоставление солиста и оркестра и т.д.). Тем не менее концерт как жанр оказался довольно гибким в отношении эволюционных изменений внутри частей цикла. Ритуральная форма первой части в творчестве Моцарта и Бетховена сменилась сонатной с обязательным наличием каденции-импровизации. В композицию второй части новое внесли Бах и Бетховен¹. Последний включил в Концерт *D dur* в качестве второй части оркестровые вариации, тем самым раздвинув рамки концертного формопостроения. Эволюционные изменения произошли с финалом — ритурнель сменился формой рондо, либо рондо-сонаты. До 1860 года ни один композитор не посягал на трехчастность цикла. Первым и единственным среди романтиков, кто осмелился на столь дерзкое новшество, стал бельгийский скрипач и композитор Анри Вьетан. Его Четвертый концерт (*d moll*, оп. 31) явился примером расширения цикла до симфонических масштабов. Произведение уникально как *единственный* четырехчастный скрипичный концерт романтического направления.

Несмотря на важность деятельности А. Вьетана в развитии скрипичной музыки, его заслуги в данной области до сих пор не признаны в полной мере. В частности, абсолютно новый подход к формообразованию концертного цикла и строению его частей. Чтобы понять революционное значение произведений Вьетана для жанра скрипичного концерта, необходимо вспомнить особенности, присущие музыкальному искусству этого исторического периода. Как писал Л. Раабен, «романтическое искусство первой половины XIX века выработало особый тип красочно-декоративной виртуозности. В эту эпоху эффекты инструментальной техники были исключительно популярны. Виртуозность приобрела, так сказать, принципиальное значение, превратившись буквально в некое стилевое качество целой линии романтизма, которую можно назвать «виртуозно-романтической» [8, с. 6].

Первая половина XIX века в Европе представляла собой время расцвета виртуозного исполнительства. Слушателей увлекали различного рода инструментальные эффекты, техника игры. Тембровая красочность, яркость, блестящая виртуозность становятся неперенным качеством скрипичного искусства. Соответствовала этому и стилистика произведений, создаваемых в жанре концерта. Значительно возросли масштабы цикла, расширился оркестровый состав. Но главная отличительная черта состояла в том, что возник новый тип концерта, так называемый «Большой скрипичный концерт» — доминантно-сольный, с полным преобладанием солирующего инструмента над оркестром. Основополагающим для жанра стало одно из высказываний Н. Паганини: «В концерте скрипка должна проявить всю свою мощь; рожденная, чтобы господствовать, она царствует здесь неограниченно и говорит властно». Соответственно этому упростилась структура формообразования: из сонатной формы исчезла разработка, ее сменил центральный эпизод. Форма второй части вновь при-

обрела черты оперной арии с доминантой солиста и аккомпанирующей ролью оркестра, который отодвинулся на второй план, превратившись из полноправного участника действия в некую «аккомпанирующую единицу». Музыкально-драматическое начало уступило место виртуозному концертному; драматургия по существу приобрела «дивертисментный» характер. Во имя виртуозности последователи Паганини стали игнорировать музыкально-тематическую составляющую ради блеска сольной партии². Многие произведения композиторов-инструменталистов этого периода были принесены в жертву самодовлеющей виртуозной направленности в ущерб содержанию и глубине музыки.

Первым нарушил стереотип романтического концерта Мендельсон. Его Скрипичный концерт представил органичный сплав виртуозности скрипичной партии и симфонического развития. Композитор совместил основополагающие принципы двух типов концертов: виртуозного и симфонизированного. Но Мендельсон-композитор являлся прежде всего симфонистом и профессионально не владел инструментом. Поэтому скрипичная виртуозность в его Концерте не достигает своих трансцендентных высот.

Для Вьетана — композитора-скрипача — было весьма рискованным создавать произведение симфонической концептуальности. Но в данном случае важную роль сыграла общая направленность его исполнительского и композиторского творчества. В отличие от «романтизма в истинном виде», определившего стиль Паганини, Вьетан, по словам Одоевского, есть «действительно, счастливая середина между классицизмом и романтизмом музыки и соединяет в себе достоинства обоих родов» [6, с. 170]. В. Солнцев в своей работе «Эволюция австро-немецкого скрипичного концерта от Бетховена до Брамса» пишет о Четвертом концерте Вьетана следующее: «Первый четырехчастный скрипичный концерт лишь намекнул на перспективы такой трактовки формы, но не дал образца убедительного решения задачи, подобно созданным ранее фортепианным «Симфоническим концертам» А. Литольфа. Достижение же листовского и брамсовского уровня симфонизации в данной жанровой разновидности оставалось пока в мире должного» [9, с. 126]. Возникает вопрос: правомерен ли столь принципиальный подход к композиторскому творчеству Вьетана, являющегося изначально не симфонистом, а скрипачом-виртуозом? Для жанра скрипичного концерта это был подлинный прорыв в область так называемой скрипичной симфонии не только по количеству

частей, но и по концептуальности цикла, синтезу симфонического и виртуозного начал.

СТРУКТУРА ЦИКЛА

Концепция цикла, с одной стороны, выявляет искания автора в симфоническом жанре, с другой, — становится образцом виртуозно-романтической линии в её крайнем проявлении⁴. Подобная бивалентность структуризации породила дисбаланс соотношения частей, но одновременно позволила сочетать виртуозно-романтическую линию с принципами симфонического концерта. Четырехчастность цикла может быть воспринята двояко: и как попытка симфонизации цикла в преломлении через призму мышления скрипача-романтика, и как образец исканий композитора в области новых форм и средств выражения концептуальности идей.

Первая часть необычна уже своим темпом — *Andante*. Ее форма соединяет черты оперной увертюры (оркестровое вступление), речитатива и арии (с момента вступления скрипки соло), а также сольной каденции разработочного (симфонизированного) типа. Все эти составляющие позволяют определить её структуру как большую оперную сцену. Э. Изаи характеризовал оркестровое вступление как великолепное вступительное *tutti*, торжественность которого покоряет, «многие вещи выявляются в скрипичном концерте впервые: разнообразие тембров, природа *crescendo*, — короче, все выходит за пределы установленного традициями. Превосходное начало излагается в форме поэмы и подготавливает драму. Все мрачно и угрожающе. Эта симфоническая страница, которую можно было бы слушать отдельно, так как она сама по себе значительна и чарующа. Автор мог бы придать своей концепции еще более широкий размах, если бы не хотел сосредоточиться исключительно на своем инструменте» [4, с. 234].

Отдельного внимания заслуживает каденция, являющаяся автономным, самодостаточным эпизодом части, что вполне оправдано логикой её построения (пример № 1). Начинается она с экспонирования новой темы, исполняемой аккордами, которая в дальнейшем подвергается развитию — композитор сочетает в каденции виртуозность и разработочность. Излагаемая аккордами тема начальных тактов каденции станет основной темой финала (в одноименном мажоре). Эта не раз встречающаяся у Вьетана особенность письма («арка») способствует утверждению элемента монотематизма, а тем самым — цельности своеобразного концертного цикла [2, с. 132].

Пример № 1



Вторая часть — *Adagio religioso* — представляет разительный контраст с первой. Столь явное сопоставление характеров смежных частей, некое столкновение двух стихий — вполне типичный для романтиков прием в построении цикла⁵. К тому же обращает на себя внимание бифункциональность тематизма. Пульсация духовых, несущая в первом разделе части тематическую нагрузку, становится аккомпанементом к новой теме, излагаемой солистом.

Третья часть (скерцо) наиболее симфонизирована из всех четырех. Написанная в трехчастной форме, она является своеобразным «реверансом» Вьетана в сторону Бетховена. Идентичность звучания крайних разделов формы (третий раздел полностью повторяет первый без каких-либо изменений как в партии солиста, так и в оркестре) позволяет провести параллель с композиторами-классиками и формой построения части *da capo*. Короткая интерлюдия (*Andante*) между третьей частью и финалом протягивает реминисцентную арку к первой части Концерта. Она представляет в сжатом виде и более насыщенной инструментовке тематизм её оркестрового вступления.

Четвертая часть Концерта — *Finale marziale* — является своеобразным итогом цикла, его полновесным симфоническим завершением. Об этом свидетельствуют два фактора. Первый — форма части (сонатная, в отличие от рондо или рондо-сонаты). Второй — постоянные тематические реминисценции (как явные, так и завуалированные). Свидетельством симфонизации финала может служить структура коды. В ней в оркестре композитор применяет скрытую цитату из концерта Бетховена *D dur* — остинатные удары литавр, служащие лейтмотивом первой части.

ОБ ОРКЕСТРОВОМ ПИСЬМЕ ВЬЕТАНА

Эмоционально-психологический тонус романтической музыки отличается сложной и переменчи-

вой гаммой оттенков, обостренной экспрессией, неповторимой яркостью каждого переживаемого мгновения. Это находит воплощение в расширении и индивидуализации интонационной сферы романтической мелодики, в обострении красочных и выразительных функций гармонии. Неисчерпаемы открытия романтиков в области оркестра, инструментальных тембров (см.: [5, с. 25]).

Подобно Паганини, в какой-то мере находившегося под влиянием Россини, что отразилось на его принципах инструментовки, Вьетан испытал воздействие композиторов французской оперной школы, особенно Мейербера. Когда Вьетан создал свой Первый концерт для скрипки с оркестром *E dur*, ор. 10, Париж находился под впечатлением, произведенным постановками опер «Гугеноты» и «Пророк» Мейербера. Молодой Вьетан не избежал воздействия оперного стиля Мейербера. Он оркестровал свои сочинения, используя приемы помпезной мейерберовской инструментовки, применяя трубы, корнеты, тубы, литавры, тарелки. Л. Ауэр писал: «В то время это было неслыханным для оркестрового аккомпанемента к сольным инструментальным концертам, особенно в Париже, городе, который в музыкальном отношении был ультраконсервативным. Генрик Венявский рассказывал мне, что когда Вьетан впервые играл этот концерт в зале Парижской консерватории и оркестр закончил исполнение помпезной интродукции (она кончается генеральной паузой перед вступлением солиста), то публика и музыканты устроили Вьетану овацию. Это было величайшей данью Вьетану-композитору! Позднее он выражал свое удовлетворение таким восторженным приемом, добавляя, что считает это высшей похвалой, которая когда-либо была воздана ему за всю его карьеру виртуоза» [1, с. 183]. В партитурах своих концертных пьес Вьетан «стремился поднять существовавший в то время низкий уровень оркестрового сопровождения и придать ему музыкально интересную форму, основанную на творческом, тематическом развитии» (там же).

Оркестровая палитра Вьетана не может быть подвержена четкой «систематизации» принципов инструментовки⁶. Связано это прежде всего с двойственностью подхода к жанру концерта, сплотившего в творчестве композитора принципы классической (симфонической) и романтической (виртуозной) стилистики оркестрового письма. Композитор сумел блестяще сочетать устоявшиеся симфонические принципы (развитие материала в оркестре, широкое использование духовой группы на уровне проведения тем) со стилем романтического концер-

та, где ведущая роль принадлежит солисту. Одно из доказательств тому — реприза второй части Четвертого концерта. Главная тема написана в характере хорала. Её инструментовка претерпевает постоянные изменения на протяжении части. В среднем разделе второй элемент темы (остинатная пульсация гобоев: пример № 2) трансформируется в аккомпанемент к новой теме скрипки solo (симфоническая бифункциональность тематизма).

Пример № 2

Adagio religioso

В репризе композитор полностью исключает из темы «хоральную составляющую», оставляя только мелодию, первоначально звучавшую у солиста. Её проводят виолончели на фоне фигураций аккомпанемента струнной группы (*pizzicato*), аккордов деревянных (флейты и кларнетов) и широких арпеджио арфы (солист параллельно с темой виолончелей ведет свою «контрмелодию» в высоком регистре) (пример № 3). Гобои с их специфической «вязкостью» тембра композитор использует во второй половине темы, на мелодических подголосках.

Пример № 3

Adagio religioso

Наиболее симфонизированная часть цикла — *Скерцо*. Довольно большая по объему, она сложна прежде всего для оркестра — партия солиста не является трансцендентной по своей трудности. Э. Изаи в этой связи писал: «Маэстро рассказывал мне, что *Скерцо* проходило с такими трудностями, что он близок был к решению изъять его. Тогда не понимали, что сопровождение инструментального концерта может потребовать не одной репетиции. Вьетан, несомненно, полагал, что по этой причине его Четвертый концерт не сохранится в репертуаре. Поэтому при его издании он пометил на первой странице, что при желании *Скерцо* может быть опущено; в наше же время трудности его исполнения возникают только при неумелом дирижере. Вьетану не хватило смелости, и, без сомнения, он повредил своему произведению. Поскольку *Скерцо* было объявлено частью, которой можно пожертвовать, то ею и пожертвовали» [4, с. 233]. К сожалению, слова Э. Изаи оказались пророческими: Концерт часто исполняют без третьей части и по сей день, что серьезным образом нарушает его симфоническую концепцию и с точки зрения выстроенности цикла является совершенно неприемлемым. Как уже отмечалось выше, *Скерцо* является своеобразной «данью уважения» Бетховену. Это прослеживается как в интонациях тематизма части, так и в некоторых приемах инструментовки. Особенности вертикального компонента фактуры позволяют провести некую параллель с бетховенской оркестровкой.

СОЛИСТ И ОРКЕСТР:
АСПЕКТЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

Если в Концерте Бетховена скрипичная партия носила несколько «подчиненный» общему симфоническому развитию характер, в концертах Паганини являлась образцом блестяще-виртуозного стиля, полностью доминируя над оркестром, то в Четвертом концерте Вьетана обе линии выступают во взаимодействии. Композитор сумел, не затмевая блеска сольной партии, сделать её органичным участником общего развития масштабной музыкальной идеи. Этот фактор является основополагающим в оценке творчества Вьетана как композитора. Создать полноценные симфонические полотна и при этом не затмить яркую виртуозность солиста, основанную на «звучащих» приемах скрипичной техники, оказалось под силу только Вьетану. И речь идет не о потере симфонизма во имя виртуозности, рав-

но как и наоборот — именно сочетание двух этих составляющих определяет манеру оркестрового творчества композитора.

Взаимодействие солиста и оркестра в каждой из частей Четвертого концерта разворачивается в различных плоскостях. Но необходимо отметить, что так или иначе в сольных эпизодах скрипка остается инструментом лидирующим. Этот факт явился прямым последствием мышления Вьетана-скрипача. Солирующий инструмент ни в одном из эпизодов не преподносится композитором как оркестровый, дублирующий партии отдельных групп или исполняющий темы параллельно с ними в вариативном виде. Единственное исключение — переход к репризе в Скерцо, где солист дублирует партию первых скрипок. Но этот пример единичен и не может быть преподнесен как характеристика общей направленности подхода композитора к трактовке взаимодействия солирующего инструмента и оркестра.

Новаторством композитора стало привнесение в концертный жанр свойств оперной драматургии. Вьетан был не первым из композиторов, обращавшихся к подобной модели построения соревновательности (достаточно вспомнить Восьмой концерт Шпора, носящий название «Вокальная сцена», либо речитативный эпизод в I части Первого концерта Паганини). Но Вьетан идет дальше: он превосходит Концерт Шпора драматической и виртуозной составляющими, а Паганини — масштабом⁷.

Соревновательность в первой части проходит на уровне больших эпизодов. После масштабного вступления оркестр уходит на второй план и в течение всей части ограничивается аккомпанементом оперного типа (тремолирующее сопровождение речитативных фраз скрипки соло; мерная пульсация виолончелей на фоне педальных нот духовой группы; короткие реплики-переклички, связанные более с оперной речитативностью). Во второй части проявляются черты соревновательности на уровне тематизма (в частности, применения полимелодики). В репризе главная тема части звучит у виолончелей, солист параллельно ведет свою «контрмелодию» в высоком регистре.

В третьей части солист и оркестр соприкасаются намного тесней. Для этой части характерны постоянные мотивные переклички оркестровых групп как с солистом, так и между собой. Несмотря на инструментовку, более свойственную композиторам-классикам, плотность и частота обмена репликами могут

быть отнесены к чертам романтического скерцо (для классиков столь частые темброво-инструментальные переклички — явление не типичное). Средний раздел отмечен соревновательностью на уровне тематических (а не мотивных) перекличек, а также «виртуозностью» изложения оркестрового аккомпанемента.

Наибольшей симфоничностью отличается, как это не парадоксально, четвертая часть Концерта. По всем законам финалы романтических концертных циклов должны являть собой жанровые части с явно выраженным превашированием сольной партии (Паганини, Венявский). И солирующая скрипка в финале Четвертого концерта безусловно лидирует. По словам Э. Изаи, «интересная инструментовка не мешает виртуозу с блеском господствовать в произведении» [4, с. 235]. Но структура изложения тематизма, его развитие у солиста и оркестра позволяют сделать выводы о четвертой части именно как о полномесном симфоническом финале цикла. Об этом свидетельствует ряд факторов:

1. Маршеобразный характер тематизма, в отличие от традиционного виртуозно-танцевального. Главная партия следует принципу темообразования так называемой «мангеймской стрелы»: фразы выстроены по звукам восходящего арпе-

Пример № 4

Allegro

Violino Solo
Violini I
Violini II
Violen
Cello
Fl.
Ob.
S.Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.

джио, и на каждой фразе солист словно «взлетает» на третью октаву.

Связующая партия (она появляется в части однократно) представляет собой аккордовую тему солиста, в которой слышны интонации как главной, так и побочной (пример № 4). Аккомпанемент оркестра лапидарен⁸.

2. Тематические реминисценции. Заключительная тема (она звучит в оркестре на фоне арпеджио солиста) является ничем иным, как трансформированным вариантом мотива из заключительных тактов крайних разделов скерцо, основанного на нисходящем движении по полутонам.

В коде части звучат мотивные реминисценции из концертов других композиторов, что является небывалым новшеством. Они настолько тщательно завуалированы автором, что не производят впечатления таковых, но при внимательном рассмотрении их можно обнаружить. Кода части начинается проведением темы оркестрового вступления у валторн и деревянных духовых на фоне остигатной трели виолончелей (пример № 5). Первая скрытая цитата: фразы солиста, исполняемые дубль-штрихом — аналогия с кодой из финала концерта Мендельсона очевидна. Вторая цитата: на фоне развивающейся темы солиста в оркестре звучат остигатные удары литавр — лейтмотив первой части концерта Бетховена.

Пример № 5

3. Трансформация тематизма и инструментовки. В разработочном эпизоде части звучит тема оркестрового вступления. Из кратких фраз, прерываемых паузами, она модифицируется в широкую мелодию солиста на фоне мерной пульсации струнной группы.

В репризе, при повторном проведении побочной темы кардинальным образом меняется инструментовка. Пульсация восьмыми звучит в партиях флейты, гобоя, кларнета и валторны. Изменения

Пример № 6

оркестровки влекут за собой смену характера темы. Она исполняется солистом в лирическом ключе (вместо *staccato* фразы звучат *legato*).

4. Изменение роли сольной партии на протяжении разделов, смена функций солиста и оркестра в изложении тематизма.

В заключительной теме⁹ солист берет на себя роль гармонического заполнения фактуры (пример № 6). Налицо сочетание симфоничности с виртуозностью: пассажи солиста, сложные для исполнения и звучащие в ярком регистре, не становятся целью для показа технических возможностей исполнителя, но служат общей идее, заложенной композитором в финале.

После авторского исполнения Четвертого концерта Серов писал: «Качество, которое преимущественно отличает Вьетана от его соперников, — значительный талант его композиторский. Концерт, исполненный им ... чрезвычайно интересная пьеса, это не просто — искусное сочетание мастерски

преодоленных виртуозных трудностей, а музыка, хорошая музыка, со взмахами кисти чисто симфоническими, с превосходными оркестровыми сочетаниями, с теплотой и серьезностью внутреннего направления. Тут есть, одним словом, музыкальность истинная, которой зачастую и следов не оказывается в том, что играют и пишут (!) гг. пресловутые виртуозы» (цит. по: [2, с. 134]).

Четвертый концерт Вьетана явился уникальным в своем роде примером глобализации виртуозно-концертного цикла. Масштаб произведения, четырехчастное симфоническое построение, намного возросшая в жанре «Большого концерта» роль оркестра — все эти факторы позволили произведению стать одним из самых заметных в жанре скрипичного концерта.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В Концерте И.-С. Баха *E dur* вторая часть написана в сложной трехчастной форме, но её главное отличие — характер и внутреннее содержание. Как считают В. Гинзбург и В. Григорьев, «это — уникальный в скрипичной литературе траурный марш» [3, с. 165].

² Этого ни в коем случае нельзя сказать о самом Паганини, чей тематизм отличается мелодизмом и яркостью.

³ Концерт написан в России. Авторское исполнение состоялось в Петербурге в 1860 году.

⁴ Первая часть Концерта написана в характере оперной сцены, вторая — арии, третья — симфонического скерцо, четвертая представляет собой героико-романтический маршеобразный финал.

⁵ Здесь следует привести в качестве примера части симфонической поэмы Ф. Листа под названием «Ад» и «Рай».

⁶ Состав оркестра Четвертого концерта следующий: 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона, литавры, арфа, струнная группа. Вьетан первым из композиторов-скрипачей вводит арфу, которая задействована только во второй части, построенной по типу арии, что лишней раз свидетельствует не только о симфонической, но и некоторой «оперной» направленности Концерта.

⁷ В сравнении с Паганини, у Вьетана вся первая часть Концерта написана в характере оперной сцены.

⁸ Унисонные фразы струнных и оркестровые педали, поочередно исполняемые гобоями и флейтами.

⁹ Её проводят флейты, скрипки и виолончели.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ауэр Л. С. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. — М.: Музыка, 1965.

2. Гинзбург Л. Анри Вьетан: монография. — М.: Музыка, 1983.

3. Гинзбург Л., Григорьев В. История скрипичного искусства. — М.: Музыка, 1990. — Вып. 1.

4. Изаи Э. Анри Вьетан — мой учитель // Музыкальное исполнительство. — М.: Музыка, 1973. — Вып. 8.

5. Музыка Австрии и Германии XIX века. Кн. 1 / под общ. ред. Т. Э. Цытович. — М.: Музыка, 1975.

6. Одоевский В. Музыкально-литературное наследие. — М.: Музгиз, 1956.

7. Раабен Л. Скрипка. — М.: Музгиз, 1963.

8. Раабен Л. Советский инструментальный концерт. — Л.: Музыка. — 1967.

9. Солнцев В. В. Эволюция австро-немецкого скрипичного концерта от Бетховена до Брамса: дис. ... канд. искусствоведения. — СПб., 1994.

10. Соловцов А. Концерт. — Изд. 3-е, доп. — М.: Музгиз, 1963.

11. Тараканов М. Инструментальный концерт. — М.: Знание. — 1986.

Анисимов Александр Владимирович

доцент кафедры оркестровых струнных инструментов, соискатель Оренбургского государственного института искусств им. М. и Л. Ростроповичей

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА НАРОДОВ МИРА



РИСА МОРИЯ

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

УДК 78.036

ЯПОНИЯ — РОССИЯ: ВЗАИМОПРОНИКНОВЕНИЕ ДВУХ МУЗЫКАЛЬНЫХ КУЛЬТУР

Япония и Россия — далекие соседи. Между этими двумя странами до сих пор нет мирного договора, и люди мало знают друг о друге, представляя другую страну иной планетой. Впрочем, история говорит нам об обратном: культурные контакты и взаимопроникновение культур России и Японии существовали всегда. Интерес к загадочным соседям в настоящее время все более усиливается. В данной статье речь пойдет о малоизвестных сторонах взаимопроникновения двух культур, главным образом, культур музыкальных.

РУССКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА В ЯПОНИИ

Каждая культура по-своему вступает в контакт с другими культурами. Если мы рассмотрим, как происходит взаимодействие, то обнаружим два направления: проникновение русской культуры в Японию — благодаря прямым личным контактам, и проникновение японской культуры в Россию опосредованно — через переводы книг, смежные искусства, другие национальные культуры.

Первый дипломатический контакт России и Японии состоялся 20 октября 1792 года. В этот день Японию посетили Адам Лаксман и его коллеги по дипломатической миссии на корабле «Екатерина». Там находились также японцы-моряки дрейфующего судна и среди них — Кодаю Даикокуя. Он известен как первый японец, который привёз русскую песню в Японию¹.

Следует обратить внимание и на то, что многие белоэмигранты, приехавшие в Японию после октябрьского переворота 1917 года, оставили в ней свой культурный след. Согласно данным о государственных налогах 1930 года, количество русских в Японии к этому времени достигло 3587 человек². Несмотря на то, что многие из них рано или поздно через Японию уехали в другие страны, они оказали определенное влияние на японцев в разных областях, например, в таких, как химия, медицина, философия, архитектура, религия, а также изобразительное искусство и художественная литература.

В музыке период пребывания белоэмигрантов-музыкантов совпал с периодом, когда японцы активно пытались освоить европейскую музыку. С педагогической точки зрения заслуга русских музыкантов состоит в том, что они способствовали процессу принятия европейской классической музыки японцами.

Первым русским педагогом по фортепиано в Японии был Р. Кебер, приехавший туда в 1893 году. Он преподавал в Токийской музыкальной школе³, а затем, с 1931 года в этой же школе, а также в консерватории Кунитачи работали русские профессора Л. Сирота, Л. Кройцер, Л. Коханский, П. Виноградов (одновременно в консерватории Мусашино) и др. Кроме того, в Японии давал концерты А. Рубинштейн.



Лео Сирота и его ученики в Токийской консерватории (ныне Токийский университет искусства и музыки)

В преподавании по классу скрипки в Японии особое место занимает Анна Оно. Она вышла замуж за японского скрипача, учившегося в Петрограде, и приехала в Японию в 1918 году, спасаясь от революции⁴. Анна преподавала в консерватории Мусашино и в институте Тохо. Ее называли матерью японских скрипачек. Она выпустила одну за другой таких исполнителей, как Нэдзико Сува и Мари Ивамото. Анна Оно была известна не только как руководитель музыкального класса, но и как поборник особой системы образования юных талантов. Кроме неё было ещё много педагогов по классу скрипки, таких, как Н. Шиферблат, Е. Клейн, А. Могилевский.

Дирижёры Е. Меттел, Ж. Кених и Н. Шиферблат были руководителями японских оркестров в 1920–30-х годах: филармонического оркестра Осака, оркестра музыкального факультета Киотоского университета и Нового симфонического оркестра. У Меттела учились японские дирижёры Такаши Асахина и Рёдзо Хаттори. Кроме того, дирижёр-композитор Клаус Прингсхайм начал работу с оркестром. В 1930-х годах в Токийской консерватории преподавали иностранные педагоги, как и в лучших консерваториях Европы.

Композитор А. Черепнин (1899–1977) с 1934 по 1937 год посетил Азию. В Китае и Японии он давал уроки молодым композиторам. В Японии он учил Фумио Хаясака и Акира Ифукубе. Учредив премию своего имени, Черепнин опубликовал сочинения молодых композиторов в серии издания «Cherernin collection» и сам исполнял их на фортепиано. Следуя его советам, ученики нашли свой индивидуальный стиль:

японский стиль (так называемый «японизм») — Ифукубе и азиатский стиль — Хаясаки.

В 1919 и 1921 годах в Токио существовала «Русская большая опера». Особенно очаровала японцев «Кармен», главную роль в которой сыграла примадонна И. Бурская. Писатель Рюносукэ Акутагава написал рассказ «Кармен». Концерт Шаляпина в 1935 году также имел фантастический успех.

Наряду с творческой деятельностью русских профессиональных артистов, в культурной адаптации необходимо упомянуть и движение «Утагоэ» (поющие голоса), а также роль военнопленных из Сибири — японских музыкантов 1950-х — 60-х годов⁵. Они сыграли важную роль в распространении русской музыкальной культуры в Японии. Благодаря им многие русские народные и советские массовые песни стали популярными в этой стране. Будущий композитор Нобуо Терахара получил возможность семь лет изучать композицию в Московской консерватории у А. Хачатуряна. А руководителя «Утагоэ» — композитора Ясуши Акутагава (сына писателя Рюносукэ Акутагавы) — привлекала музыка современных русских композиторов. Он познакомил японцев с российским музыкальным искусством, сам посетил Россию, встретившись с А. Хачатуряном, Д. Шостаковичем и Д. Кабалевским, а в 1956 году опубликовал своё сочинение «Триптих».

ЯПОНСКАЯ ТЕМА В РУССКОЙ МУЗЫКЕ

Что касается проникновения японской культуры в Россию, то можно утверждать, что японцы не оказывали прямого воздействия на русскую культуру, в отличие от проникновения русской культуры в Японию. Непосредственное личное влияние было минимальным, но следует отметить всё возрастающее развитие японской темы в русской музыке.

Первое прибытие к берегам России японского торговца Дэнбэи, случайно из-за бури попавшего на Камчатку, относится к 1695 году. В 1702 году Дэнбэи был приглашён в Петербург, где встречался с русским царём Петром I и сообщил ему разнообразную информацию о Японии⁶, — её политическом состоянии, экономике, культуре, религии, архитектуре, климатических особенностях. С XVII по XIX век Япония по политическим соображениям «закрывает» себя как страну, то есть практически разорвала дипломатические отношения со всеми государст-

вами, долго и настойчиво защищая и сохраняя свою самобытную культуру.

И только после того, как страна «открылась» миру (напрямую или через другие государства), русские узнали об искусстве Японии⁷. Например, русские художники познакомились с японским изобразительным искусством Укиё на Всемирной выставке в Париже 1889-го года. Выставка произвела сенсацию, она направляла моду, повлияла на возникновение так называемого «японизма» в творчестве импрессионистов, например, Моне, а также, как известно, способствовала тому, что композитор Дебюсси начал сочинять музыку в восточном стиле. И. Стравинский, живший во Франции, также откликнулся на увлечение Японией в своей опере «Соловей» (1908–1914).

В музыкальной культуре прямой контакт музыкантов Японии и России (или СССР) — явление редкое, хотя основоположник японской композиторской школы Ямада Косаку (его называли «японским Глинкой»), изучавший композицию в Германии, дал в 1931 году концерт в Ленинграде и познакомился здесь с М. Ипполитовым-Ивановым и молодым Д. Шостаковичем. Он написал вокальный цикл «Песни русских кукол» на стихи Хакушо Китахара. В период развития движения «Утагоэ» Ясуши Акутагава приехал в СССР и встречался с советскими композиторами.

Следы проникновения японской культуры в Россию можно найти в русском композиторском творчестве, что является отражением непрямого культурного влияния, так как образ экзотического соседа сформировался в творческой сфере русских композиторов через литературу, живопись, философию дзэн-буддизма и пр.

Хронологически возможно выделить три периода использования японского материала русскими композиторами: ранний период (конец XIX — первая половина XX вв.), включая Стравинского и Шостаковича, средний период (конец 1950-х — 1960-е гг.) — Слонимский, Шнитке, Немтин, Кикта и др., и настоящее время (конец XX — начало XXI вв.).

Ранний период начался, вероятно, на фоне моды на всё японское. У Г. Конюса есть «Японская сказка с танцами» в балете «Даита» (1896). Она считается самым ранним сочинением на японском материале в русском композиторском творчестве. Затем, много лет спустя, И. Стравинский написал «Три стихотворения из японской лирики» на тексты древних японских

поэтов для сопрано, двух флейт, двух кларнетов, фортепиано и струнного квартета (1912–1913). М. Ипполитов-Иванов сочинил «Пять японских стихотворений» для голоса с фортепиано (1923–1925). Д. Шостакович после встречи с японским композитором Ямадой Косаку создал «Шесть романсов на слова японских поэтов» соч. 21 для тенора с оркестром (1928–1932). С. Василенко написал «Японские мелодии» для высокого голоса и фортепиано ор. 49-а (1924) и «Японскую сюиту» для флейты, гобоя, кларнета, фагота и ксилофона ор. 66-а (1930). Конюс и Василенко использовали подлинные традиционные японские мелодии.

При всем этом в первой половине XX века Япония как тема творчества была редким материалом у русских композиторов. С. Василенко стремился писать музыку на темы разных стран, не только Японии, он имел собственную запись японской мелодии. Для И. Стравинского сочинение стало попыткой новой ритмизации слов, а для Шостаковича экзотическая древнеяпонская поэзия, в которой отображены вечные общечеловеческие темы природы, любви и смерти, стала средством выражения его затаённого чувства любви и страдания.

Кроме того, нельзя игнорировать тот факт, что в 1918 году С. Прокофьев посетил Японию, общался с японским музыкальным критиком Отагуро и давал концерты в Йокогаме и Токио, включая в них исполнение собственных сочинений. Он оказал на японцев большое влияние.

Во второй период (от середины XX века после второй мировой войны и до 70-х гг.) японская тематика использовалась более интенсивно, чем в ранний период, и прежде всего потому, что переводы японской литературы стали более популярными среди русских читателей. С другой стороны, произошла потрясшая всех трагедия атомной бомбардировки Хиросимы и Нагасаки. И это событие напрямую отразилось в творчестве композиторов. Возникла новая тематика сочинений — трагедия взрыва атомной бомбы.

В данный период появляются произведения С. Слонимского, А. Немтина, В. Кикты, А. Шнитке, Т. Ворониной. Что касается жанров, то большинство сочинений — вокальные, на стихи хокку (или танка): «Весна пришла!» — вокальная сюита Слонимского на стихи японских поэтов (1958–1959), «Японские песни» Немтина на стихи средневековых японских поэтов для голоса и камерного ансамбля (1964),

цикл Кикты «Плач по потерянному сердцу» для голоса и инструментального ансамбля на слова Исикава Такубоку (1966), цикл Ворониной «Песни одинокого странника» на слова Басё для голоса и трёх скрипок (1966) и др. С 1954 по 1960 год были опубликованы сборники японских поэтов, например, «Японская поэзия» в переводе А. Глускиной и В. Марковой. Многие композиторы использовали стихи в их переводах. Хокку и танки в сущности обращены к общечеловеческим темам жизни и смерти, вечного и преходящего, любви и разлуки, в них используется лексика, связанная с природой, животным миром, временами года. Поэтому вполне естественно, что у этих сочинений наблюдаются общие черты музыкального содержания.

Вторая актуальная тема — трагедия войны, взрыва атомной бомбы — также занимает большое место. А. Шнитке написал ораторию «Нагасаки» на слова Софронова, Тосон, Ейсаку (1958) и кантату «Песни войны и мира» (1964)⁸. Т. Воронина создала романс «Девушка из Хиросимы» (1956). Эти произведения по жанру относятся к вокальным⁹.

Третий период — после 1970-х годов и до начала XXI века — отличается широким распространением японской тематики. Так, переиздание сборника «Японская поэзия» В. Марковой в Москве в 1973 году показало, что японская поэзия приобрела русскую аудиторию, заинтересовала русских читателей. Этот период характеризуется тем, что большое число российских композиторов обращается к японской теме, это — Б. Арапов, И. Воинова, Ю. Воронцов, С. Губайдулина, И. Дубкова, Л. Ефимцева, Д. Калинин, А. Ларин, А. Локшин, А. Михайлов, А. Попов, Т. Смирнова, Б. Тищенко, Т. Чудова, Р. Щедрин и многие другие композиторы. К концу XX и в начале XXI века японские мотивы в композиторском творчестве становятся всё более частыми. Основной тематикой остаётся трагедия жителей японских городов, подвергшихся атомной бомбардировке. Например, Т. Смирнова создала одночастную кантату «Хиросима» — балладу для солистов, хора, ударных и фортепиано на стихи Л. Кондрашенко (1979), В. Михайлов написал «Балладу о Хиросиме» на стихи Ю. Воронова (1986) и подарил её японскому хору «Ширакаба» («Берёзка»).

Появился и новый японский элемент — использование японских традиционных инструментов или стилизация их звучания на европейских инструментах: «... Рано утром перед самым про-

буждением...» для 7 кото (1993) и «В тени под деревом» — концерт для японского кото, бас-кото, чжэна и оркестра (1998) С. Губайдулиной, «Пьеса для флейты сякухати и кото» (2003) И. Дубковой, «Укиё» — японская музыка для флейты, кото, арфы и сопрано (2003) и «Wa-on» для 4-х кото, сякухати, сопрано, фортепиано и органа (2007) М. Воиновой.

Постепенно в российском обществе складывается благоприятное отношение к Японии в целом, к ее истории и культуре. Новое увлечение Японией связано с изменениями, произошедшими в 90-е годы в политике, экономике и культуре самой России. В 1998 году стало возможным организовать и провести фестиваль «Душа Японии» при Московской консерватории.

Попытаемся определить главные музыкальные особенности произведений этих трех основных периодов. Как отмечалось, их объединяет общая тематика: одна группа тем, которая прослеживается в подавляющем большинстве произведений, — природа, любовь и смерть; другая появляется в связи с трагедией атомной бомбардировки — в оратории и двух кантатах о Хиросиме и Нагасаки.

Сочинения можно разделить по жанрам: вокальные и инструментальные. Вокальные сочинения на стихи японских поэтов стали главным жанром для русских композиторов, обратившихся к японской теме. Написаны вокальные циклы с фортепиано, камерным ансамблем, оркестром, кантаты и оратории. В группу вокальных сочинений входят произведения всего XX века. Помимо уже названных, есть такие сочинения, как цикл «Плач по потерянному сердцу» для голоса и инструментального ансамбля на слова Исикава Такубоку (1966) В. Кикты, «Горсть песка» на стихи Исикава Такубоку для голоса с фортепиано (1967/1983), «Шесть хокку Кабаяси Иссы» ор.12 (1973/2002) и «Пять пятистиший И. Такубоку» (1983) Д. Смирнова, «Саксофонист-японец» из вокального цикла «Человек из бара» на стихи Е. Рейна (2000) С. Слонимского и др.

Российские композиторы сочиняют музыку в жанре вокального цикла и это связано с тем, что их вдохновили японские стихотворения, особенно хайку (или хокку) и танка. Если говорить об обобщённой стилистике искусства японской поэзии, то, кроме основных правил ритма (5+7+5 в хокку и 5+7+5+7+7 в танке), обязательно включаются слова, обозначающие времена года, присутствуют традиционные образы и выражения. Каждое слово в хокку и танке является симво-

личным и многозначным, так как в коротких стихах необходимо выразить истину целого мира.

В инструментальной области находим ансамбли и оркестровые произведения. Инструментальные сочинения, отображающие пейзаж, образы любви и смерти по выбору музыкальных средств можно охарактеризовать следующим образом: в них используются определенные тембры инструментов, чаще — высокий регистр, им свойственна тонкость звучания, живописность (акварельность). Из инструментов характерно применение флейт и арфы. Общий образ Японии схож у разных русских композиторов. Это — образ экзотики, утонченности, архаичности, хрупкости и медитативности, которые напоминают о японской живописи, хокку и философии дзэн-буддизма. Кроме того, флейта и арфа появились ещё в древние времена и они несут в себе образы древности, завораживающую духовность. Легкое звучание этих инструментов подходит для выражения образа изменчивости мира. В дзэн-буддизме это — истина природы, часто переданная через хокку.

Помимо двух названных жанров есть ещё и смешанные. Например, вокально-симфоническое сочинение «Седьмая симфония» для контральто и камерного оркестра на стихи средневековых японских поэтов (1972) А. Локшина. Такое тембровое сочетание характерно для симфоний композитора. Другим образцом смешения вокально-хорового и симфонического жанров является упомянутая оратория Шнитке «Нагасаки».

В качестве показательного примера инструментального жанра укажем на «Японские акварели» — цикл из пяти частей для скрипки, флейты, гобоя, виолончели и клавесина (1976) Т. Смирновой, первое сочинение этого автора на японскую тематику.

Сюита «Японские акварели»¹⁰ (№ 1, 1976) написана по заказу камерного ансамбля «Барокко» для Второго музыкального фестиваля России и Советского Союза по инициативе Японской ассоциации продвижения музыкального искусства (Токио, 1978). Несмотря на то, что Т. Смирнова сама никогда не была в Японии, в своем интервью для передачи «Радио России» она говорит о подобии (во вступлении цикла) звучания японского традиционного инструмента *шо* (род деревянного духового инструмента, используемого в музыке *гагаку*).

В «Акварелях» внимание композитора прежде всего обращено к музыкальной красочности, именно «акварельности». Естественно, и в музыкальном языке существует множество живопис-

ных элементов. Тембр флейты позволяет использовать высокий регистр, тонкость звучания, воплотить образ древности, как отмечено в приведенных выше характеристиках. Кроме того, высокие тоны первых и вторых скрипок поддерживают партии флейты и гобоя, а другие струнные инструменты — альт, виолончель и контрабас — словно расширяют музыкальное пространство.

Наряду с этим, тема флейты в высоком регистре с повтором вращающейся фигуры вызывает ощущение лёгкости, полета, что позволяет автору добиться прозрачности звучания. Подобный выбор музыкальных средств типичен для «японистики» с классическим европейским составом инструментов («Там, куда улетает крик...» для 3-х флейт и фортепиано (1999) Ю. Воронцова).

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ КУЛЬТУР СЕГОДНЯ

В настоящее время, в конце XX и начале XXI веков, между Японией и Россией установились новые формы культурных связей — концертно-творческие и педагогические.

В Московской консерватории успешно функционируют центр «Музыкальные культуры мира» и Ансамбль традиционной японской музыки «Wa-on» («Гармония»), руководитель М. Каратыгина. Они регулярно проводят концерты и совместные акции с японскими музыкантами. В Новосибирске с 1970-х годов существует «Общество японо-российской дружбы», а с 1992 — Центр японской музыкальной культуры при Новосибирской консерватории (руководитель М. Дубровская), чьими силами проведено свыше 150 концертов японской музыки.

На постоянной основе в Москве проходит Международный музыкальный фестиваль «Душа Японии — Nihon — по Кокото». На этом ежегодном фестивале, начиная с 1999-го года, исполняется японская традиционная музыка приглашёнными из Японии музыкантами и участниками ансамбля Московской консерватории «Ва-он», а также новые сочинения российских композиторов. Фестиваль дает стимул российским авторам создавать музыку на японскую тематику. В то же время в Московской консерватории японские педагоги-исполнители обучают игре на японских инструментах (*кото*, *сякухати*, *сямисэн*) на мастер-классах.

В Японии пока нет подобного ежегодного фестиваля, но в 2006 году в Токио состоялся «Год России в Японии», в рамках которого про-

ведено большое количество концертов при участии музыкантов обеих стран, а также ряд музыкальных симпозиумов на тему о российской музыке в Японии. Кроме того, японский хор «Ширакаба» продолжает свою музыкальную деятельность в течение уже 50 лет, изучая и исполняя только русские песни на японском языке и постоянно организуя концерты¹¹. У этого хора есть опыт гастролей в России (1981 и 2002), планируется приезд в Россию в сентябре 2008 года для участия в фестивале юбилейных концертов Андреевского оркестра, с которым хор выступал на Токийском фестивале «Год России в Японии».

В 1984 году в Японии создано Японско-Русское общество музыкантов (ЯРОМ) с целью культурного обмена между странами и организации концертов с исполнением новых сочинений. Этому способствовали дружеские отношения тогдашнего председателя Союза композиторов СССР Т. Хренникова и Ясуши Акутагавы. А с 1998 года организуются обменные концерты, симпозиумы на разные темы, постоянные мастер-классы и открытые лекции под общим названием «Sound rout». Кроме того, Русский цыганский ансамбль «Цыганский двор» во главе с заслуженным артистом России В. Устиновским и театр «Ромэн» под руководством Н. Сличенко дают концерты в Японии.

В Японию приглашается много русских педагогов. Например, в консерватории Тохо преподаёт профессор Московской консерватории М. Воскресенский (фортепиано), в консерватории Мусашино — Е. Образцова (вокал). Университет Курасики-Сакуё сотрудничает с Московской консерваторией, обучает по той же учебной программе, поэтому по окончании этого университета студенты получают диплом образца Московской консерватории. В связи с этим в университете работают педагоги из Московской консерватории: Ю. Слесарев, В. Овчинников, А. Наседкин, А. Камалов, С. Доренский. В университете Хиросимы В. Пикайзен является профессором по классу скрипки.

Постоянное преподавание российских педагогов-музыкантов в Японии связано с желанием молодых японцев обучаться в Московской консерватории. Так, большинство японских студентов, которые в настоящее время продолжают образование в Москве, ранее занимались или слушали мастер-классы у российских педагогов в Японии, а также приезжали в Россию. Количество японцев, приезжающих в Россию для получения музыкаль-

ного образования, увеличивается с каждым годом. Вероятно, это результат того, что Япония активно приглашает многих известных русских педагогов, чтобы воспитать своих юных музыкантов на высоком, мировом уровне. Действительно, в последние годы японские исполнители нередко побеждают в различных международных конкурсах в разных странах. И в конкурсе имени П.И. Чайковского каждый раз участвуют несколько японцев. При возросшем уровне музыкального обучения в Японии это не удивительно.

С другой стороны, и в Японии проводятся международные конкурсы, в которых юные русские музыканты нередко участвуют и побеждают, как это было, например, на Международном конкурсе фортепиано в Хамамацу, на Международном музыкальном конкурсе в Сендае и др.

Становятся ближе и отношения между музыкантами высочайшего уровня. Например, В. Федосеев, главный дирижёр Московской филармонии, является и главным дирижёром Токийского филармонического симфонического оркестра с 1995 года. Под его руководством качество исполнения этого оркестра становится выше.

Обе страны часто приглашают современных композиторов и заказывают им музыку. Например, Р. Щедрин написал мюзикл «Нина и 12 месяцев» (1988) и Концерт для оркестра № 4 «Хороводы» (1989) по заказу японского зала и Тору Такемицу. Он написал также «Хрустальные гусли» для оркестра (первоначально «Флажолеты для Тору Такемицу», 1994). А Такемицу написал музыку к спектаклю «Братья Карамазовы» (1966) и сочинил «Ностальгию» для скрипки и струнного оркестра (1987) в память о любимом им кинорежиссёре А. Тарковском.



София Губайдулина и Казуэ Саваи

Губайдулина по приглашению Саваи приехала в Японию, где создала пьесу «...Рано утром перед самым пробуждением...», исполненную в Японии. В 1998 году она получила в Японии премию Импераале. А в 2001 году на фестивале к 70-летию С. Губайдулиной в Москве были исполнены её собственное произведение «В тени под деревом» японской исполнительницей на кото Казуэ Саваи и сочинение под названием «Софии Губайдулиной» японского композитора Юдзи Такахаши.

В настоящее время, в эпоху так называемой глобализации, благодаря развитию высоких тех-

нологий мы можем моментально связаться почти со всем миром через интернет или другие средства коммуникации. Существует больше возможностей установить контакт с любой культурой, любым человеком, изучать и понимать друга друга. При этом возможно сохранить достижения, особенности каждой культуры, приумножить их, не делая культуры однородными, игнорирующими национальные различия. Этот путь может стать дальнейшей перспективой взаимодействия культур в XXI веке.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Нагацука Х. Путеводитель: Россия в Японии. — Токио, 2001. — С. 2, 48–50. — На японском языке.

Его корабль забросило к берегам России в 1782 году. После тяжелых скитаний по Камчатке и Иркутску Даикюя и его моряки познакомились с ботаником К.Г. Лаксманом (отцом А.К. Лаксмана), поехали в Петербург через Сибирь к Екатерине II за разрешением вернуться на родину. Моряков с почетом приняли при императорском дворе. Екатерина II разрешила их возвращение и отправку дипломатической миссии в Японию (1792). См. в кн.: Кузнецов С. Японцы, посетившие Россию. — Токио, 2004. — С. 8–15. — На японском языке.

² Савада К. Белоэмигранты и японская культура. — Токио, 2007. — С. 1. — На японском языке.

³ Сейчас она является Токийским государственным университетом искусства и музыки.

⁴ В 1958 году Оно с сестрой Варварой уехали в СССР, где Оно стала профессором по классу скрипки Сухумской консерватории в Грузии. Умерла Оно в 1979 году в Сухуми.

⁵ См: Мория Л. Русская песня в Японии // Музыкальная жизнь. — 2007. — № 9. — С. 46–47.

⁶ Нагацука Х. и Редакция газеты «Япония и Евразия» // Нагацука Х. Путеводитель..., с. 46–47.

⁷ Однако нельзя упустить тот факт, что в XVIII веке существовало преподавание русским японского языка японцами, потерпевшими крушение у берегов России в 1744 году, и их потомками в Иркутске и Петербурге.

⁸ Примечательно, что с этим произведением он окончил Московскую консерваторию.

⁹ Если сравнить произведения Шнитке и Ворониной, то у Шнитке встречаем изображение гудящего самолёта и взрыва бомбы.

¹⁰ Существуют две версии. «Японские акварели» № 1 (1976) — сюита для скрипки, флейты, гобоя, виолончели и клавирина в пяти частях. «Японские акварели» № 2 (2000) — для 2-х скрипок, альты, флейты, гобоя, виолончели, контрабаса и клавирина — транскрипция для фестиваля Московская осень — 2000.

¹⁰ Автор статьи — участница японского хора русской песни «Шикараба» («Березка»).

Риса Мория

выпускница музыкального факультета и аспирантуры Токийского государственного университета искусства и музыки, аспирантка кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского



ВИКТОРИЯ ГУМЕННАЯ

Технологический университет, Перейра (Колумбия)

УДК
784.66.036РОЛЬ ПОЭЗИИ ЛУИСА КАРЛОСА ГОНСАЛЕСА
В РАЗВИТИИ ЖАНРА БАМБУКО

В сентябре 2008 года в Колумбии отмечалось 100-летие со дня рождения Луиса Карлоса Гонсалеса (Luis Carlos Gonzalez, 1908–1985) — поэта, гражданина, патриота родной земли и своего любимого города Перейры (Pereira). Гонсалес оставил изумительное по красоте, впечатляющее эмоциональной глубиной, подлинно национальное поэтическое наследие, нашедшее отражение в изданиях «Камера пленника» («Sibate» 1946), «Приют стихов» («Asilo de los versos» 1963), «Перейра поет» («Pereira canta» 1963), «Поэмы» («Poemas» 1983), «Страстные желания» («Anhelos» 1986) и др.

Но настоящая известность пришла к Гонсалесу благодаря музыкальному воплощению поэзии в жанре бамбуко, являющимся одним из самых ярких феноменов музыкальной традиции горного региона. Вдохновив своими строками не одно поколение композиторов и музыкантов-исполнителей на творческие искания, Гонсалес закрепил за собой титулы «народного поэта», «великого творца бамбуко», «поэта руаны»¹.

Бамбуко (bambuco) — колумбийский песенно-танцевальный жанр горного региона, возникший на рубеже XVIII–XIX вв. Уже в своих истоках он был известен в нескольких разновидностях: оркестровой военной музыки, сопровождавшей движение колонн на марше, и песни-танца (гуанэнья). В конце XIX — в XX вв. распространение получили вокальные бамбуко, исполняющиеся преимущественно мужскими дуэтами в сопровождении креольских струнно-щипковых инструментов: гитары, типле (tiple), бандолы (bandola), рекинто (requinto). Поэтической основой бамбуко служит романтическая лирика, во многом обусловившая характер музыки. Колумбийские поэты в своем творчестве опираются на традиции испанского силлабического стихосложения, где размер стиха определяется количеством поэтических слогов (sílabas poéticas). В текстах, написанных для бамбуко, преобладающей является строфа-восьмистишие (иногда состоящая из двух четверостиший). Ее структура воплощается в простой двухчастной форме, как правило, квадратных пропорций. Бамбуко предваряется инструментальной прелюдией, вокальные строфы разграничивают интерлюдии, контрастные по тематическому материалу. Вокальная мелодия двудольной пульсации (6/8), обогащаемая синкопами, развивается на фоне остинато аккомпанемента (партия типле), представленного ровным движением восьмыми и паузированием на сильной доле. На него накладывается размеренный бас (размер $\frac{3}{4}$) в исполнении гитары. Подрегионы колумбийских Анд

различаются бытованием инструментальной, вокально-инструментальной или танцевальной разновидностей бамбуко, а также исполнительскими особенностями. Современный бамбуко принадлежит профессиональной устной традиции, которая определяется в Латинской Америке термином «musica popular». В Колумбии данное понятие относят не только к городской культуре. Например, Анна Мария Очоа подчеркивает, что оно «охватило противоположные сферы: урбанистическую и сельскую, фольклорную и массовую»².

В начале XX столетия в столице страны Боготе шел активный поиск новых художественно-эстетических идеалов и языка искусства. Но становление поэта Гонсалеса протекало в атмосфере провинциальной Перейры конца 30-х — начала 40-х годов прошлого века. Здесь — в глубокой провинции — сохранялся традиционный уклад жизни, в литературе и искусстве господствовал романтизм³. Луис Карлос Гонсалес, не порывая с романтизмом, обогатил его, находясь под влиянием самобытного течения *literatura terrigena*⁴. Оформившееся в творчестве прозаиков⁵, это течение раскрывало отношения человека и земли, человека и его рода — предков, обосновавшихся на той земле, покоривших неуступчивую сельву крутых горных склонов. В поэзии Перейры темы и образы *literatura terrigena* впервые зазвучали в творчестве Гонсалеса.

Большая часть произведений Луиса Карлоса Гонсалеса пронизана чувством любви к родному краю. С удивительной тонкостью и точностью он передает красоту природы, уклада жизни, нравов жителей Кофейного региона (Eje cafetero) Колумбии. Поэта волнует и прошлое его предков, и настоящее родного города, социальные недуги общества, связанные с урбанизацией и экономическим прогрессом. Творчество Гонсалеса раскрывает темы, близкие и интересные каждому, где переплетены образы любимой женщины, своеобразного мира арриерро (коммерсантов-погонщиков выючных животных) и родной земли.

Эта поэзия, наполненная «новым дыханием», оказалась настолько созвучной эпохе, что явилась именно той ожидаемой и необходимой почвой, в которой нуждалась музыка бамбуко. Она способствовала оживлению интереса композиторов и исполнителей к этому вокально-инструментальному жанру и дала толчок новой волне его популярности. В 1940–1942 годах творчество поэта получило известность, прежде всего, благодаря бамбуко, в то время как первый поэтический сборник «Сибате» увидел свет только в 1946 году.

В этот период в Перейре, благодаря распространению грамзаписи и радиовещания⁶, звучали настойчиво внедрявшиеся в культуру страны произведения популярной колумбийской и латиноамериканской музыки разной жанровой и стилиевой принадлежности, среди которых пальма первенства принадлежала танцам — аргентинскому *танго*, мексиканской *ранчере*, испанским *пасодоблю* и *болеро* (в его латиноамериканской версии) и др.

В этом потоке поэт, не владевший ни одним музыкальным инструментом, но глубоко чувствовавший и понимавший красоту и животворящую силу музыки, постигал и впитывал музыкально-поэтическую сущность бамбуко. Гонсалес знакомится с творчеством создателей бамбуко предшествующих поколений: Алехандро Флореса (Alejandro Florez), Хулио Флореса (Julio Florez), Эдуардо Лопеса (Eduardo López), Пелона Сантамарты (Pelon Santamarta), Эмилио Мурильо (Emilio Murillo), Даниэля Урибе (Daniel Uribe), Хорхе Аньеса (Jorje Añez), Алехандро Вилса (Alejandro Wills) и др.⁷ Среди колумбийских исполнителей наиболее популярны были дуэты «Пелон и Марин» («Pelon y Marin»), «Вилс и Эскобар» («Wills y Escobar»), «Брисеньо и Аньес» («Brisenio y Anez»), «Оспина и Мартинес» («Ospina y Martines»). Немаловажным представляется тот факт, что все произведения популярной колумбийской музыки, которые мог в то время слышать Луис Карлос Гонсалес, созданы известными авторами, а композиторы и исполнители представляли культурные традиции разных регионов страны. Творчество Педро Моралеса Пино связано со столицей Боготой, Пелона Сантамарты — с Антиокией⁸, Хорхе Аньеса и Арнульфо Брисеньо — с Нью-Йорком. Авторы вокальных бамбуко, которые принадлежали бы непосредственно культуре Старого Кальдаса⁹, тогда еще не было.

В 40-е годы бамбуко был оттеснен с лидирующих позиций и именно тогда в Перейре начинает свою деятельность поэт Луис Карлос Гонсалес, который, не будучи музыкантом, дает новый

импульс развитию бамбуко в региональном и национальном масштабе.

Ко времени создания им поэтического текста первого бамбуко (1940) этот жанр почти не звучал в эфире местной радиостанции «Голос подруги» («Voz Amiga»). Когда в 1940 году после выступления на радио Перейры известного исполнителя популярной музыки певца Энрике Фигероа спросили, почему в его репертуаре нет бамбуко, певец пояснил, что «он уже не популярен в Колумбии»¹⁰.

Первым текстом Луиса Карлоса Гонсалеса, положенным на музыку в жанре бамбуко, стало стихотворение «Соседушка» («Vecinita»). Однако после двух трансляций по радио в исполнении автора музыки — Энрике Фигероа, известного исполнителя серенад, — «Соседушка» не получила никакого отклика, не говоря об успехе. Этот же бамбуко, преподнесенный в качестве серенады донье Камиле Маруланда¹¹, обрел неожиданный огромный успех, исполнялся в тавернах и кафе Перейры, вытеснив такие произведения модного репертуара, как «Темная ночь» («La negra noche») и «Платочек» («El panielito»). «Соседушка» стала первым бамбуко, созданным в Старом Кальдасе.

Спустя годы в своих воспоминаниях поэт признавался, что в тот момент, когда «Соседушка» обрела столь неожиданный успех, он понял: «Бамбуко не для радио, а для кафе (таверн)»¹². Данный эпизод дает основание предполагать, что бамбуко на стихи Луиса Карлоса Гонсалеса принадлежат к виду вокальных произведений, которые нуждаются в особом типе публики, в определенном месте исполнения.

Кафе и таверны Перейры 40-х годов прошлого века были местами сосредоточения колумбийской интеллектуальной элиты — поэтов, политиков, музыкантов, просто эрудированных людей, рассуждающих о политике, экономике, искусстве и других значимых и волнующих темах, связанных с непростой политической обстановкой Колумбии того периода. Кроме того, бамбуко оказался востребован и в камерной обстановке, где звучали традиционные серенады. Вслед за бамбуко «Соседушка», вдохновившим поэта и композитора Фигероа на создание новых произведений, появляются «Смуглая улочка» («Callecita morena»), «Огненный поцелуйчик» («Besito de fuego»), «Антиокеньита» («Antioqueñita»), «Воспоминания» («Recuer-dos»). В периодической печати Перейры публикуются отдельные стихотворения Гонсалеса, вскоре получившие музыкальное воплощение и превратившиеся в популярные бамбуко.

Поэзия Гонсалеса вдохновляла и профессионалов, и любителей. Вслед за первым композиторским опытом Энрике Фигероа, к его стихам обращаются другие авторы, чьи опусы нашли живой отклик в исполнительской среде.

В начале 50-х годов Перейру посетил знаменитый вокальный дуэт «Риос и Масиас» («Rios y Macías»), исполнивший «Руану» («La ruana») на музыку Хосе Масиаса (Jose Macías). «Руана», а также два других бамбуко на музыку Масиаса — «Мой род» («Mi casta») и «Вчерашние постоялые

дворы» («Las fondas de ayer»), — стали самыми известными бамбуко на слова Гонсалеса.

«Руана» превратилась в национальный колумбийский символ¹³. Она исполняется многими музыкантами и певцами Колумбии, других латиноамериканских стран, а также Испании¹⁴. «Руана» — это обращение ко всему колумбийскому народу и к жителям Старого Кальдаса, хранящим традиции Антиокии. Благодаря этому бамбуко за автором закрепились слава «народного поэта», «поэта руаны».

La Ruana

Letra: Luis Carlos Gonzalez
Musica: Fernando Leon Renguiño

La - - - ca - pa del vie jo hi dal go
se rom pa pa ra ser rua na Y
cua tro ra yas se fun den el cas ti llo y la ca ba
ña es fun da do ra de pue blos con el
ti ple y con el ha cha y con el pe rro an da rie
go que se tra gó las mon ta ñas

LA RUANA

La capa del viejo hidalgo
se rompe para ser ruana
y cuatro rayas confunden
el castillo y la cabaña.
Es fundadora de pueblos
con el tiple y con el hacha,
y con el perro andariego
que se tragó las montañas.

Abrigo del macho macho,
cobija de cuna paisa,
sombra fiel de los abuelos
y tesoro de la patria;
calor de pecado dulce
y dulce calor de faltas,
grita, con sus cuatro puntas,
el abrazo de la ruana.

Porque tengo noble ancestro
de Don Quijote y Quimbaya,
hice una ruana antioqueña
de una capa castellana;
por eso cuando sus pliegues
abrazo y ellos me abrazan,
siento que mi ruana altiva
me está abrigando es el alma.

РУАНА

Накидка старого идалго
Рвется, чтобы превратиться в руану
И четыре полосы путают
Замок и хижину.
Основательница селений
С тiple и с топором,
И с собакою бродячей,
Проглотившей горы.

Покров мужчины, мачо,
Покрывало колыбели пайса,
Точная тень предков
И сокровище родины;
Жар сладостного греха
И сладостный жар ошибок,
Кричит своими четырьмя углами,
Объятие руаны.

Потому что есть у меня благородный предок,
Дон Кихот и Кимбая*,
Я соткал руану в традициях Антиокии
Из накидки кастильской
Поэтому, когда ее складки меня обнимают,
И я их обнимаю,
Чувствую, как моя гордая руана
Согревает мне душу.

Перевод В. Гуменной

* Кимбая — индейское племя.

В бамбуко, как жанре популярной музыки, композитор и исполнитель традиционно сочетались в одном лице. Это относится к упомянутым уже композиторам-исполнителям Фигероа и Масиасу, квартету «Перейра» под руководством Артуро Энао (Arturo Henaо), которым записана одна из первых долгоиграющих пластинок, включившая 12 бамбуко на слова поэта. Музыка трех из них — «Булавка» («Alfiler»), «Клятва» («Juramento») и «Карриель» («El carriel») ¹⁵ — принадлежит Мануэлю Рамиресу (Manuel Ramires), одному из исполнителей квартета; музыка двух других — «Матапало» («Matapalo») и «Дорожка и сумерки» («Camino y tarde») — руководителю квартета Артуро Энао.

Исполнителями альбома «Девчоночка Перейры» («Muchachita pereirana») является «Трио Кальдас» («Trio Caldas»). Среди его участников — создатели бамбуко «Девчоночка Перейры», «Перекресток» («La esquina»), «Без слов» («Sin palabras») Фабио Ospina (Fabio Ospina) и «Благословляю одиночество» («Bandigo la soledad») Педро Нел Ospina (Pedro Nel Ospina).

Эдуардо Гонсалес (Eduardo Gonzales) — сын Луиса Карлоса Гонсалеса — в личной беседе с автором статьи рассказал, что поэт обычно сам вручал произведение будущему создателю музыки. Лишь в редких случаях композиторы обращались к поэзии Гонсалеса по собственной инициативе. Более 60 поэтических текстов автора продолжают жить в жанре бамбуко, и лишь два из них — «Прощаю тебя» («Yo te perdono») и «Гордость» («Orgullo») — воплощены в жанре *насильо*. Некоторые бамбуко имеют различные музыкальные версии, принадлежащие различным композиторам. Это «Без слов» («Sin palabras»), «Благословляю одиночество» («Bandigo la soledad»), «Рождественская ночь» («Nochebuena»), «Будь проклят» («Maldita sea»).

В последние десятилетия интерес к наследию Луиса Карлоса Гонсалеса продолжает возрастать не только на родине поэта, но и в стране в целом. Его поэзия, оставаясь востребованной, побуждает к творчеству все новых музыкантов. С фигурой Гонсалеса в наши дни связаны различные фестивали и конкурсы. Главным событием последних двух десятилетий стало учреждение «Национального вокально-инструментального конкурса бамбуко имени Луиса Карлоса Гонсалеса». Его учредителем является Общество Луиса Карлоса Гонсалеса, деятельность которого направлена на сохранение и распространение бамбуко на стихи по-

эта, привлечение аранжировщиков, исполнителей, композиторов из всех регионов Колумбии.

На этом важном мероприятии, ежегодно проводимом в Перейре, состязаются прежде всего исполнители и композиторы. В рамках конкурса присуждается Большая премия Луиса Карлоса Гонсалеса, а также премии за лучшее исполнение бамбуко на стихи поэта солистами, дуэтами, смешанными ансамблями. Кроме того, существует категория за лучший аккомпанемент. Отдельные премии присуждаются за лучшее аутентичное ¹⁶ исполнение на типле — струнно-щипковом инструменте, производном от гитары, а также за лучший неопубликованный авторский бамбуко (не только на стихи Гонсалеса). На конкурсе обязательно представлены традиционные мужские дуэты и трио в сопровождении струнно-щипковых инструментов (типле, гитары, бандолы). В 2006 году в городе Ибаге (Ibague) учрежден новый вокальный конкурс имени Луиса Карлоса Гонсалеса, отличающийся от Национального состязанием лишь вокальных дуэтов.

Чествованию поэта посвящены и другие музыкальные мероприятия. Это конкурс «Антиокия поет Колумбии» («Antioquia canta a Colombia» 1976), а также самый представительный конкурс региона колумбийских Анд — «Моно Нуñez» («Mono Nuñez» 2004), с выпуском CD из произведений Гонсалеса.

В последние годы в творческие состязания вовлекаются дети и молодежь. В 2004 году в Перейре впервые был проведен детский вокальный конкурс бамбуко, открывший возможность приобщения к этому жанру детей. В прилегающем к Перейре городе Доскебрадас (Dosquebradas) с 2004 года проходит Муниципальный студенческий конкурс бамбуко «Послание».

Со времени проведения «Национального конкурса бамбуко имени Луиса Карлоса Гонсалеса» планомерно осуществляются звукозаписи победителей и лауреатов конкурса. Для популяризации и распространения в аудиозаписи музыкальных произведений на стихи поэта ассоциацией «Луис Карлос Гонсалес» даже был создан вокально-инструментальный ансамбль «Rondalla Luis Carlos Gonzalez».

Как следует из вышеизложенного, на протяжении более чем полувековой жизни бамбуко на стихи Луиса Карлоса Гонсалеса существенное изменение претерпели условия бытования жанра. Из атмосферы вечеринок и дружеских собраний (*tertulia*) бамбуко переключивается на эстраду, в условия концерта и конкурсного состязания. Сложившись естественным путем как явление куль-

туры своего времени, бамбуко, избранный политической элитой в качестве символа колумбийской нации, теперь всячески оберегается от забвения, поддерживается и культивируется благодаря организации конкурсов и фестивалей.

Молодое поколение прочитывает стихи поэта по-иному, обновляя исполнительские составы бамбуко, используя в аккомпанементе ранее не применявшиеся клавишные (фортепиано) и духовые инструменты (Каролина Муньоз и ансамбль «Дороги Кальдаса» — «Caminos de Caldas») ¹⁷. Создатели новых бамбуко ведут поиск свежих гармонических и ритмических решений, стремясь вписать это явление популярной музыки в рамки других направлений (джаза, рока). Таковы бамбу-

ко «Принадлежность» («Pertenenencia») Леонардо Лаверде (Leonardo Laverde) и «Приключение» («Aventura») Густава Адольфо Ренхифо (Gustavo Adolfo Rengifo). Молодые музыканты в то же время сохраняют в составе инструментального ансамбля струнно-щипковый типле, служащий своеобразным тембровым маркером бамбуко.

Таким образом, и спустя два десятилетия после смерти поэта продолжают искания, связанные с его творчеством. Поэзия Гонсалеса не только отразила время, в которое создавалась, но и «проросла» сквозь него, перейдя на новый виток развития, обрела иной смысл, постигаемый нашими современниками.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Руана (guana) — традиционное колумбийское пончо.

² Ochoa Ana Maria. Tradición, género y nación en el bambuco // Revista Acontratiempo. — 1997. — № 9. — P. 44.

³ Caicedo C. Literatura risaraldense [Литература Рисаральды]. — Pereira, Colombia, 1988. — P. 627.

⁴ Terra — от лат. Земля, *genus* — от лат. происхождение.

⁵ Одно из первых произведений этого направления — роман Бернардо Ариаса Трухильо «Рисаральда» (1935).

⁶ Грамзаписи на 78 оборотов ввозились в основном из США. В 1933 году в Перейре была основана первая фабрика грампластинок «Маранго». Первая коротковолновая радиостанция Перейры «Радио Отун» основана в 1926 г. Впоследствии возникли «Голос Перейры» (1933), «Волны Отуна» (1938), «Голос подруги» (1940).

⁷ В большинстве случаев произведения соотносились слушателями не с авторами, а с исполнителями, так как автором музыки либо поэтического текста бамбуко был исполнитель. В то время еще не сформировалось «право интеллектуальной собственности, тем более в отношении популярной музыки». Поэты не подписывали стихи, предназначенные для вокальных сочинений: это ущемляло их достоинство (Restrepo Duque. A mi cánteme un bambuco [Спой мне бамбуко]. — Medellín, 1986. — P. 204).

⁸ Антиокия (Antioquia) — исторически культурный регион западных Анд, а также административная единица (департамент) Колумбии.

⁹ Старый Кальдас — культурный регион; до 1905 года входил в состав Антиокии, с 1905 года — независимый департамент. В 1966 разделился на департаменты Рисаральда, Киндио и Кальдас, объединенные ныне в Кофейный регион (Eje Cafetero).

¹⁰ El Espectador. — 1979. — 28.X.

¹¹ В Колумбии до сих пор преподнесение в дар серенады является проявлением любви и глубокого уважения к женщине.

¹² Ocampo Marín H. El poeta de la guana [Поэт руаны]. — Bogotá, 1985. — P. 173.

¹³ В 2006 году на церемонии принятия присяги президент Альваро Урибе в своей речи к нации упомянет создателя «Руаны» как поэта «новой демократии».

¹⁴ В Испании «Руана» была исполнена знаменитой певицей Паломой сан Базилио.

¹⁵ Карриель — сума арриеро, содержащая традиционные предметы, необходимые для дальних переходов.

¹⁶ В определении устроителей конкурса «автохтонное».

¹⁷ Название этой исполнительской группы происходит от одного из самых популярных бамбуко Луиса Карлоса Гонсалеса.

Виктория Гуменная —

преподаватель факультета изящных искусств Технологического университета, Перейра (Колумбия), аспирантка Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова



Ф. А. АЗИЗИ

Таджикская национальная консерватория
им. Талаба Саттора

УДК 781.7

К ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ ЖАНРА ТАРОНА
В СИСТЕМЕ МАКАМАТА

Удивительна судьба произведений устной музыкальной культуры. Они живут жизнью своего народа, непосредственно отражая все сложности и особенности его истории. Исторически музыка народов Ближнего и Среднего Востока сложилась таким образом, что в ней не только фольклорная, но и профессиональная ветвь развивалась изустным путём. При этом в развитии последней просматриваются во многом сходные процессы и явления, объединяющие это искусство в единую, хотя и многообразную систему, получившую в исследовательской литературе название «система макамата»¹. Единство во многом обусловлено тем, что истоки данной профессиональной музыки уходят в глубокую древность, в частности, в арийскую цивилизацию².

В становлении составляющих эту музыку элементов — макомов³, мы наблюдаем интересный процесс отбора бытовавших прежде самостоятельно фольклорных жанров вокальной и инструментальной музыки, их шлифовки и осмысления в рамках собственных канонов. В определенной степени это приводило к модификации первоисточника, иногда к его переименованию и пр. История показывает, что подобный процесс иногда мог длиться веками. И каждый раз он был обусловлен функциональной модификацией жанра-первоисточника в макомном цикле. В статье мы остановимся на жанре *тарона*, наглядно и отчетливо демонстрирующем обозначенные тенденции. Его значение и роль в истории формирования цикла *Шашмакома*, индийской раги и таджикского *фалака*⁴ трудно переоценить.

Истоки тарона (как термина и как жанра) восходят к музыкальной культуре древнеиранских народов. Он является одним из песенных жанров доисламского периода. В пехлевийских письменных источниках приводится множество сведений о жанре под названием «тронак», «таронак»⁵.

В традиционной таджикской музыке сегодня слово «тарона» имеет узкое и широкое значение⁶.

В широком понимании — это песенный жанр вообще. В узком, специальном значении тарона — простой песенный жанр с конкретной структурой. При этом одним из неизменных свойств тарона во всех значениях и во все времена была связь со словом. Этим и определяется понимание в современных музыкальных культурах под термином тарона любой песенной формы, то есть песни вообще. В процессе длительного многовекового пути развития жанр углубился и расширил ареал своего распространения. Сегодня, спустя тысячелетия, тарона является устойчивым компонентом музыкальных культур многих других народов Ближнего и Среднего Востока.

Первоначально в качестве поэтического текста в тарона использовались только тексты народного происхождения. В IX–X вв., в ренессансный период персидско-таджикской⁷ классической поэзии, за этим жанром закрепилась определенная поэтическая формоструктура. Упрочилось толкование данного жанра как музыкально-поэтического. Наряду с текстами народного происхождения в нем стали использоваться и стихи поэтов-классиков. Большая заслуга принадлежит основоположнику таджикско-персидской классической поэзии Абуабдуллоху Рудаки (858-941). Он был весьма хорошим музыкантом-практиком и именно в его творчестве тарона получает особое развитие как музыкально-поэтический жанр. Индийский автор XIX в. Вочид Али Хон пишет: «Тарона это быстрая по темпу песня, которую создал Рудаки (IX в.). Он пел в тарона все свои рубаи»⁸. Выдающийся таджикский советский писатель Садриддин Айни подчёркивает: «То, что известно про музыкальное творчество Рудаки, он создатель во-первых, тарона и, во-вторых, уфара»⁹.

Относительно создания тарона Рудаки возникают некоторые сомнения, прежде всего потому, что данный термин (как название) известен нам ещё по доисламскому периоду музыкальной культуры иранских народов. Однако приписывание его со-

здания Рудаки имеет свои причины. Интерес к жанру тарона у Рудаки возник не случайно. Совершенствуя и развивая в своих произведениях специфику народного формотворчества, поэты той эпохи подняли ее до уровня классической поэзии¹⁰. Важной особенностью поэзии Рудаки является её тесная связь с народным живым языком того времени. Во времена Рудаки, когда вся научная литература существовала на арабском, Рудаки и поэты — его современники (Абухафси Сугди, Масуди Марвази, Сипехрии Бухорои, Ахмади Бармаки, Шахиди Балхи, Балгами и многие другие) смело излагали свои стихи на разговорном новоперсидском языке — дари, который ныне известен всему миру как классический персидско-таджикский язык. Этим Рудаки и его современники внесли существенный вклад в формирование персидско-таджикской классической лирической поэзии. Таким образом, во многом благодаря им прекрасный певучий язык сохранял статус государственного вплоть до XIX — начала XX века на обширной территории ряда персоязычных стран Ближнего и Среднего Востока, а также современного Узбекистана. Такие языки, как урду или хинди в Индии ещё в XIII веке, как известно, сформировались на основе двух языков — фарси (таджикский) и санскрита. При формировании узбекского языка в нём сохранилось около 75% таджикских, а через него и арабских слов. До установления советской власти почти во всех ханствах на территории современного Узбекистана официальным языком считался фарси (таджикский).

Рудаки — поэт, стиль которого причисляют к так называемому *сахли мумтанеъ* — «гениальной простоты». В «Фарханги забони тоҷики» приводится следующее определение термина *сахли мумтанеъ*: «мастерство умения излагать глубокие философские идеи, мысли, простыми средствами»¹¹. Это определение помогает понять, к чему стремился великий Рудаки, и что истоки отмеченной простоты — в опоре на народное творчество. Большая часть его поэтического наследия написана в жанрах простых, всем близких и понятных. В своем трактате по поэтике Шамси Кайс утверждает: Рудаки первым в поэзии на языке дари¹² использовал форму рубаи (четверостишия): «Надо все же думать, что старые авторитеты упоминают о рубаи Рудаки не случайно, и это чрезвычайно интересно. Вспомним, что рубаи в то время (да и значительно позднее тоже) было преимущественно жанром устного народного творчества. <...> Очевидно, поэт ... порвать с народными традициями не хо-

тел»¹³. Именно этого направления Рудаки придерживался и в музыке. Поэтому простому народно-песенному жанру тарона он уделил в своём творчестве столь большое внимание.

С другой стороны, доподлинно известно, что Рудаки свои газели пел в различных ладах-макомах, например, известную газель «Буи чуи Мулиён ояд хаме» он спел в ладу Ушшок¹⁴. Это значит, что Рудаки был хорошо осведомленным о ладах-макомах. Таким образом, если даже учитывать, что тарона — жанр доисламского художественного творчества, вполне правомерно отметить особую заслугу Рудаки в проникновении тарона в классическую музыку и поэзию, его дальнейшем развитии в данном русле.

Обретя статус песенной формы, связанной с классической поэзией, тарона занимает прочное место в средневековом Дувоздахмакоме. А впоследствии длительное развитие рассматриваемого жанра в контексте системы макомата привело к тому, что с формированием во второй половине XVIII века Шашмакома в Бухаре — центре таджикской музыкальной культуры — тарона стала составной частью его циклической композиции.

Но гораздо раньше, в XIII веке, вместе с персидско-таджикской поэзией, тарона вошла в индийскую рагу. Первые образцы использования тарона в раге принадлежат великому Амиру Хусраву Дехлави¹⁵. Тарона (в индийском произношении тарана), являясь своего рода жанровым «мостиком» между макомом и рагой, сыграла существенную роль в истории взаимосвязей музыкальных традиций Индии и Таджикистана¹⁶. Этой простой, маленькой песенной форме своим появлением в рага-композиции удалось открыть новую страницу в истории индо-таджикских (персидских, то есть современных Таджикистана и Ирана) музыкальных взаимосвязей, а в самой Индии способствовать появлению нового вида раги — *хиндустани*.

Что же заставило ещё в XIII веке Амира Хусрава в числе первых вводить в индийскую рагу именно тарона? Великому музыканту вообще была свойственна тяга к сближению индийского и таджикского (персидского) начал в музыке. Персоязычный в поэзии Индии, он был «персоязычным» и в музыке. К песне, простой песенной форме, к которой в таджикской музыке относится и тарона, у него было особое отношение. И это подчеркивается многими исследователями его творчества. Так, Дж. Неру пишет: «Он [Амир Хусрав] был ... выдающимся музыкантом, внесшим в индийскую музыку много нового ...

больше всего он был известен в Индии своими песнями ... Эти песни поют и теперь ... Я не знаю другого такого примера, чтобы песни, написанные шестьсот лет назад, сохранили до сих пор популярность и любовь народа и исполнялись без всякого изменения текста»¹⁷. Одним из объектов такой любви и была тарона.

Как известно, великий поэт и музыкант поставил перед собой сверхзадачу — создать общие формы художественного творчества на благо сближения индусов и «пришельцев» — среднеазиатских мусульман¹⁸. По всей вероятности, во времена Амира Хусрава (XIII в.) пение тарона, этого несложного песенного жанра, было доминирующим видом музицирования, главенствующим жанром в музыкальной практике последних. Этим, по-видимому, и был обусловлен выбор данного жанра (как наиболее специфического таджикского) для создания общих форм музыкального творчества. Амир Хусрав, как и Рудаки, был прекрасным музыкантом, и это позволило ему также, как и его предку, достойно оценить возможности тарона не только как музыкального жанра, но и как музыкально-поэтического. Такое понимание жанра стало знаменательным в последующем развитии тарона. Одновременно следует отметить, что в индийскую музыку (рагу) тарона входит как персоязычный жанр и до сих пор в раге она поётся на таджикском (персидском) языке. Для Амира Хусрава рага была основой основ индийской музыки и наивысшим достижением музыкального мышления Индии. По всей вероятности, это и явилось причиной введения тарона именно в рагу. Во-вторых, необходимо было введение таджикского текста. Язык урду (или хинди) нового мусульманского населения Индии сформировался на основе санскрита и фарси. Данный процесс ярко отразился и в музыке, особенно в раге. Именно таким был выбор Амира Хусрава.

Итак, следует отметить, что, зародившись в музыкальной культуре древних иранских народов и пройдя столь длительный исторический путь развития, тарона всё же сохранила свои наиболее характерные изначальные черты, что выражается, на наш взгляд, в песенности жанра, фольклорности его природы, персидско-таджикском языке. Введение тарона в индийскую рагу обусловило ряд произошедших в ней изменений:

1. Таджикский фольклорный жанр, войдя в рагу, в жанр профессиональной музыки, на прищипке индийской музыки также поменял свой статус с фольклорного на профессиональный.

2. Введение тарона в рагу способствовало осуществлению больших перемен в роли поэтического текста в раге. До XIII века роль словесного текста с конкретным содержанием в раге сводилась к минимуму. В качестве словесного текста использовались отрывки санскритских текстов. В целом, отношение к слову в раге было как к началу фоническому, что скорее продиктовано наличием своего рода культа звука в индийской музыкальной эстетике¹⁹. Вместе с тарона в рагу был введен текст с определенным смысловым содержанием — текст на таджикском (фарси) языке. Следовательно для его исполнения необходимо сохранение акцента языка, что само по себе ограничивает возможности импровизационного начала в раге. Кроме того, данный фактор способствовал введению в индийскую рагу не только новых форм ритмоструктур, но и новых мелодических интонаций. И, что очень важно, текст был поэтическим, в связи с чем возникала необходимость нового для индийской раги явления — парадигму арузной метрики скоординировать с закономерностями метроритмической системы тала²⁰.

Это внесло новый момент в процесс формообразования раги. Ныне под тарона понимается часть раги-композиции, в которой наряду со смысловым текстом на таджикском языке используется и сарагама²¹. Известный исполнитель индийских раг Устад Амир Хан пишет, что использование *бол*²² в пении «...во времена Амира Хусрава было характерно для юга Индии, но не было понятно жителям Северной Индии <...> Язык двора был фарси [таджикский. — Ф. А.], который считался официальным в слоях интеллигенции»²³. Следовательно Амир Хусрав, взяв за основу песенный жанр таджикского происхождения, «индиизирует» его посредством использования характерных черт южноиндийского пения. В тарона раги имеет место активная импровизация, которая включается лишь после строки смыслового словесного текста. Это позволяет «индиизировать» тарона без ущерба ее основных свойств. Вместе с тем тарона раги стройно включается в рага-композицию и после *алана* продолжает сквозное развитие в форме, что достигается ускорением темпа, активизированием импровизационных каденций, которые берут свое начало в первой — *алана* — части.

Так, тарона в целом сохраняет свой первоначальный облик в раге, и лишь в ее промежуточных разделах (где активизируется импровизация и выполняются технически сложные вокали-

зы) посредством различных слогосочетаний наиболее полно проявляется индийское начало. И, если хотя бы на время представить тарона без этих разделов — вокализов, она ничем не будет отличаться от таджикских тарона. Подытоживая сказанное, отметим следующие перемены, произошедшие в индийской раге с введением тарона:

— возросла роль поэтического начала, поскольку ранее в качестве словесного текста в раге использовались либо нерифмованные отрывки на санскрите, либо не имеющие конкретного содержания слогосочетания, так называемые *saragama* или *бола*;

— вошли тексты на таджикско-персидском языке и жанры таджикско-персидской поэзии, что требовало соблюдения акцентности нового для раги языка;

— поэтические формы таджикско-персидской поэзии с наличием в них соответствующих парадигм арузной метрики изменили процесс метроритмической организации в раге;

— музыкально-поэтический жанр тарона (как позже и газель), сохранив на индийской почве своё первоначальное название и свойства, сформировал новый тип композиции раги в традиции хиндустан.

Таким образом, исторический путь развития тарона в русле индийской музыки также охватывает более семи столетий. Необходимо подчеркнуть, что использование тарона в раге открыло большие возможности для проникновения раги в музыкальные культуры персоязычных стран. В частности, во второй половине XIX века рага весьма активно исполнялась афганскими певцами и, более того, превратилась в одну из ведущих форм афганской музыки²⁴.

В таджикской музыке в контексте Шашмакома тарона считается единственным сугубо фольклорным жанром, вошедшим в циклическую макомную композицию. В макомном цикле тарона не меняет своего облика, структуры или каких-либо других критериев. Сохраняя свою автономность, своей простой структурой и легким характером мелодической основы контрастирует с глубоко философскими полотнами обрамляющих её макомных *шуьба* (частей). Функция тарона в Шашмакоме очень конкретна. Это позволяет достаточно полно определить ее назначение в драматургии макомного цикла. Количество тарона в каждом макоме различно. Они, как известно, имеют место лишь в первой группе вокального раздела — *наср*, и располагаются между её основными и дополнительными *шуьба* (частями).

Всего в цикле Шашмакома 74 тарона. Они различны по характеру, ладовой основе, ритму.

Тарона в макоме встречается в двух разновидностях: с *хангом*²⁵ и без него. Вторая представляет собой простую песенную форму, где почти нет распеваний слогов текста, соотношение мелодической линии со словом очень простое. Такая тарона бытует и вне макома. Первая более специфична для макомных композиций: в ней наличествует ханг. Именно с ним и связаны некоторые модификации, произошедшие с тарона после введения её в макомы. Однако, при всем своем многообразии, их назначение в макомном цикле сводится к следующим к трем функциям:

тарона — промежуточная часть;

тарона — связка;

тарона — вступление.

Как промежуточная часть тарона представляет собой самостоятельное музыкальное произведение и является как бы равноправной частью макомного цикла. Обычно тарона контрастирует обрамляющим её основным *шуьба* (частям) своей демократичностью, танцевальностью, простотой структурной организации и ритмической основы, яркой мелодией, своеобразной «легкостью» жанра вообще. Уже этими, контрастирующими основным *шуьба* свойствами, тарона подчеркивает свою автономность. Вместе с тем данный контраст имеет место в той мере, в какой по своему содержанию не нарушает общую драматургическую линию макомной композиции, то есть всё выдерживается в той же образной сфере. Отсюда возникает предположение, что тарона, наряду с другими основными частями макома, подчиняется ладовым, ритмическим и пр. канонам системы макома.

Своей легкостью, контрастностью, ритмическим и мелодическим разнообразием тарона вносит элемент простоты, одновременно придавая композиции структурную четкость.

Тарона как связка — *супориши* (букв. — вручение) имеет место перед и после *уфар* — последней, танцевального характера, части вокального раздела макома, под названием *супориши аввалин* (досл. с тадж. — первое вручение) и *супориши охирин* (последнее вручение). В обоих случаях тарона основывается на ритмоформуле — *усуле* первой *шуьба* вокального раздела — сарахбора. Малообъемная сама по себе, такая тарона охватывает словесный текст, равный одному *байту* (двустистию), а иногда даже и *мисраъ* (одной строке).

Анализируя подобный тип тарона в Шашмакоме, можно говорить о некоторых закономерностях, проявляющихся в функции тарона-связки:

- 1) тарона-связка начинается в одном ладу, а заканчивается в другом;
- 2) она основывается на байте или мисраъ, но большую часть в ней занимает ханг (вокализ);
- 3) именно ханг выполняет функцию ладовых переходов.

Тарона как вступление — даромад — располагается перед основными вокальными частями макомов — талкинами и насрами. Особенностью такой тарона является то, что она базируется на усуге того шуъба, чьим вступлением она становится. В изданиях Шашмакома на *тарона-даромад* указывается специально. По всей вероятности, она подготавливает основное шуъба и с точки зрения мелодии и лада. Но, учитывая функцию тарона как вступления, которое уже основывается на усуге последующей основной части, можно прийти к заключению о том, что тарона неслучайно в Шашмакоме не была закреплена каким-либо конкретным усугем. В Шашмакоме, где каждая часть конкретизирована определенным усугем, такое положение тарона и позволяло ей быть многофункциональной.

Таким образом, можно отметить, что как в раге, так и в макоме тарона способствует стройности циклического образования: в одном случае «разряжает» своей «легкостью» сложные, строгие усуги основных частей макомов, в другом, наоборот, «сдерживает» активную импровизационность природы раги, создавая новую стабильную, оформленную формоструктуру. В первом случае, на уровне цикла тарона не олицетворяется каким-либо усугем, во втором, наоборот, имеет место закреплённость ритмоформулы.

Чрезвычайно интересным становится и высказывание Е.Э. Бертельса со ссылкой на средневековые источники об уподоблении тарона жанру рубаи: «рубаи в древней поэзии было формой не поэтической (не декламационной), а музыкальной ... некоторые старые теоретики называют рубаи также тарона — песней»²⁶. Уподобление рубаи тарона открывает нам путь к пониманию роли тарона в таком профессиональном жанре таджикской традиционной музыки, как *фалак*. В связи с этим необходимо более подробно представить логику данного уподобления.

Сегодня мы являемся свидетелями того, что и рубаи в таджикской музыке известен не только как поэтический, но и как музыкальный жанр²⁷.

В современной традиционной таджикской музыке он бытует и как составная часть сложных

циклических произведений, и в качестве жанра самостоятельного.

Согласно закономерностям средневековой музыки, как пишет Е.Э. Бертельс, «основное требование, предъявлявшееся к его мелодии, состояло в том, что она должна была содержать по времени не менее десяти долгих нот. Как разобьются эти слоги внутри такта, — останутся ли долгими или распадутся на краткие, — не имело большого значения; необходимо было только, чтобы каждый такт начинался с долгой и давал не более двух кратких кряду. Отсюда внутри такта и получалась или структура - - v v, или - v - v. Другое построение метра при соблюдении этих условий было невозможно»²⁸. Подчеркнем, что такая структура, характерная для тарона и являющаяся основой рубаи, сохраняется и поныне в фалаке.

В циклическую композицию фалака рубаи гармонично вливается как основа его некоторых разновидностей. Усугль (ритмоформула) или как называют в контексте фалака — *зарб* рубаи первой части — видоизменяется в процессе цикла. Преобразовываясь в свои варианты, она становится основной ритмоформулой новых частей циклической композиции, то есть формирует новые составные части цикла. В практике традиционных музыкантов это называется *гардиши* (досл. с тадж. — переход). Таким образом, черед гардиш от основного зарба создаются несколько новых. Количество вариантов зарба зависит от мастерства и желания исполнителя. Ритмический фактор выступает здесь конструктивным началом. Вышеупомянутые формулы рубаи позволяют на основе одной ритмоформулы и её вариантов создавать многочастные циклические произведения. Таким образом, цикл фалака может быть различным в зависимости от таланта и намерений исполнителя. На основании представленных наблюдений необходимо подчеркнуть: если в композицию Шашмакома и раги тарона вошла на определенной стадии развития и является здесь составной частью с четкими границами, то в фалаке тарона (отождествляемая с рубаи) является основной поэтической и музыкальной формой, структурной единицей, лежащей в основе формообразования жанра в целом.

Завершая изложение, отметим, что тарона, она же рубаи, на сегодняшний день является одним из тех устойчивых, не подвластных времени жанров, который на длительном пути развития никогда не терял своих первоначальных черт, веками отстаивая их, гибко адаптируясь к различным художественным контекстам.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. подробнее об этом: Раджабов И. Макомы: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. — Ташкент; Ереван, 1970; Кароматов Ф. М. Макамат в условиях современности // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность. — Ташкент, 1981. — С. 9–15; Шахназарова Н. Г. Музыка Востока и музыка Запада (типы музыкального профессионализма). — М., 1983 и мн. др.

² См.: Бертельс Е. Э. История персидско-таджикской литературы // Избранные труды. — М., 1960; Бартольд В. В. Средняя Азия до XII века. Т. 1. Туркестан в эпоху монгольского нашествия. — М., 1963. — С. 238–385. А также: Рахимов С. Эстетика Зороастризма. — Душанбе, 2006; Азизова Ф. А. Системы устод-шогирд: аз ориён то имруз [Система устод-шогирд: от арийцев до сегодня] // Накши муассисаҳои фарханг дар густариши тамаддуни ориёи [Роль институтов культуры в развитии арийской цивилизации]. — Душанбе, 2006. — С. 46–64 и др.

³ *Маком* (араб.) — 1) место, местопребывание, жилище; 2) ранг (Таджикско-русский словарь. — М., 1954. — С. 223). В музыку вошло с XIV в. в значении местоположения пальцев на грифе музыкального инструмента, сменив в таджикское слово парда (лад, ладок). Позже обретает ещё значение музыкальной системы, циклического музыкального произведения, жанра. В истории таджикской музыки существовали три ладовые системы: доисламская — *Хафттарда* (с тадж. — семь ладов), средневековая — *Дувоздахмаком* (с тадж. — двенадцать макомов) (XII–XVIII вв.) и *Шаиммаком* (с конца XVIII в.). Если две первые системы носили универсальный характер на территории Среднего и Ближнего Востока, то *Шаиммаком* сформировался на почве таджикской музыки и глубоком синтезе с таджикской классической поэзией как таджикская национальная форма макамата.

⁴ *Шаиммаком* — ведущий жанр классического музыкального искусства таджиков. Представляет собой сложнейшую систему, в основе которой лежат шесть (тадж. — *шаи*) ладов — *макомов*. Формировавшийся в течение многих веков в недрах народной и профессиональной традиционной музыки, *Шаиммаком* представляет наивысшее достижение музыкального мышления таджикского народа. Признанный ныне ЮНЕСКО (2003) шедевром мировой музыкальной культуры, является национальным достоянием таджикского народа.

Рага — центральный феномен (жанр, система, принцип) индийской классической музыки, генезис которого уходит в глубокую древность. Термин *рага* — с санскрита — цвет, окраска. Сами учёные и музыканты Индии определяют рагу, как «последовательность звуков, которая трогает сердца людей и посредством варн [мелодических ходов. — Ф.А.] создаёт совершеннейшую красоту» (В. Бхаткханде), или «рага — научная, точная, изысканная и эстетическая форма» (Рави Шанкар). Рага представляет собой индийскую ветвь восточного макамата.

Фалак — ведущий жанр и система музыкальной культуры горных таджиков. В музыкальной практике наиболее популярны «фалаки кулоби» и «фалаки помири» (от местностей Куляб и Памир) в вокальном и инструментальном вариантах. Арабское слово *фалак* вошло в таджикскую музыку не в прямом значении этого слова — *осмон* — небо, а в своем переносном смысле — *сарнавишт*, что значит судьба (Фарханги забони тоҷики. Аз асрҳои X то ибти-

дои асри XX. [Толковый словарь таджикского языка. X — начало XX в.] / под ред. М. Шукурова, В. Капранова, Р. Хошима, Н. Маъсуми. — М., 1969. — Т. 1. — С. 407). Фалак как жанр чужбинных, скитальческих песен и мелодий известен также в Иране, Афганистане. В таджикской музыке с конца XVIII века сформировалась новая форма *фалака*, относящаяся сегодня к профессиональным жанрам традиционной таджикской музыки (см.: Азизова Ф. А. Падидаи фалак дар мусикии анъанавии тоҷик дар оғози садаи XXI [Феномен фалака в традиционной таджикской музыке начала XXI века] // Материалы II Международного фестиваля «Фалак». Посвящается 2700-летию города Куляба. — Душанбе, 2006. — С. 2–16; Азизова Ф. А. Феномен фалака в традиционной таджикской музыке начала XXI века // Аз таърихи Кӯлоби қадим [Из истории древнего Куляба]. — Душанбе, 2006. — С. 294–316). Ведущей ладовой системой таджикского фалака является система чормуком (иначе чормодарон). Последнее и другие черты фалака позволяют причислять его к системе макамата (см.: Азизова Ф. А. Фалак // Кулоб [Энциклопедия]. — Душанбе, 2006. — С. 520–523; Каримов С. Мафхуми чормодарон дар суннатҳои фалаки кулоби [Термин чормодарон в традициях кулябского фалака] // Накши муассисаҳои фарханг дар густариши тамаддуни ориёи [Роль институтов культуры в развитии арийской цивилизации]. — Душанбе, 2006. — С. 76–89).

⁵ Раджабов А. Лирикаи халкии тоҷик [Таджикская народная лирика]. — Душанбе, 1968; Раджабов А. Из истории развития таджикской музыкальной культуры (V–XII вв.): дис. ... канд. ист. наук. — Душанбе, 1982; Раджабов И. Макомы: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. — Ташкент; Ереван, 1970.

⁶ «Тарона» — несклоняемое имя существительное женского рода. — *Прим. ред.*

⁷ Определение «персидско-таджикский» сформировалось в среде востоковедов в конце 20-х — начале 30-х годов прошлого столетия. Первоначально выдвинутое величайшим таджикским писателем и учёным Садриддином Айни (1878–1954), данное определение вскоре было поддержано и другими выдающимися востоковедами, в частности такими, как И. Брагинский, Е. Бертельс, А. Болдырев и др. Суть данного введения заключалась в том, чтобы подчеркнуть однозначность языков фарси (персидский) и таджикского. В официальных документах СССР было изначально это отмечено в частности, в 1929 г., с основанием Таджикской Советской Социалистической Республики. Постановлением Верховного Совета в статье 34 было отмечено так: «Все издания и постановления ЦК, Президиума и Совета Народного Комиссариата СССР впредь будут печататься на языках союзных республик (русском, украинском, белорусском, армянском, ... таджикском (фарси)» // Съезды Советов Союза Социалистических Республик: сб. документов 1922–1936 гг. Т. 3. — М., 1960. — С. 196.

⁸ Вочид Али Хон. Матлаъ ал-улум ва мачмаъ ал-фунун. — Литогр. изд. — Хинд, 1873. — С. 261.

⁹ Айни С. Назаре ба гузаштаи санъати тоҷик [Взгляд на прошлое таджикской музыки] // Шарки Сурх [Красный Восток]. — 1941. — № 3.

¹⁰ См., например: Брагинский И. С. Из истории таджикской народной поэзии..., с. 268; Рачабов А. Лирикаи халкии тоҷик [Таджикская народная лирика]. — Душанбе, 1968. — С. 353.

¹¹ Фарханги забони тоҷики... [Толковый словарь таджикского языка...]. Т. 2, с. 226.

¹² Дари — название литературного персидско-таджикского языка, который берёт своё начало ещё в доисламский период (С. Айни). В VIII–IX вв. был особенно устойчив в регионах Бухары, Самарканда, Хорасана и Балха. Впоследствии, широко распространившись, явился основой литературного персидско-таджикского языка (Фарханги забони тоҷики... [Толковый словарь таджикского языка...]. Т. 1, с. 339; Айни С. Дар атрофи забони форси ва тоҷики [О языке фарси и таджикском]. — Куллиёт. — Т. 2, кн. 2. — С. 353; М. Шакури. Хуросон аст ин чо. Маънавиёт, забон ва эҳёи миллии тоҷикон [Это Хорасан. Духовность, язык и национальное возрождение таджиков]. — Душанбе, 1997).

¹³ Цит. по: Бертельс Е. Э. Указ. изд., с. 135.

¹⁴ Там же, с. 134. В современной практике макомов настоящая газель поётся в различных ладах-макомах, в частности, в Баёт.

¹⁵ Амир Хусрав Дехлави (вторая половина XIII — первая четверть XIV в.) — персоязычный поэт Индии, предки которого являются выходцами из Средней Азии.

¹⁶ Азизова Ф. А. Шашмаком и рага. — Душанбе, 1999.

¹⁷ Неру Дж. Открытие Индии. — М., 1955. — С. 257.

¹⁸ Об этом подробнее см.: Бакоев М. Хаёт ва эҷодети Амир Хусрави Дехлави [Жизнь и творчество Амира Хусрава Дехлави]. — Душанбе, 1975; Азизова Ф. А. Указ. изд.

¹⁹ Вспомним в связи с этим, что согласно концепции Нада-Брахман (букв. — звук-Брахман) «звук — высшее духовное начало, породившее мир, воплощающее в себе всю полноту бытия» (см.: Рагхава Р. Менон. Звуки индийской музыки. Путь к раге. — М., 1982. — С. 65, 70).

²⁰ Аруз — наука системы (метрики и правил) восточного стихосложения. Впервые разработана арабским учёным Халилом ибн Ахмадом в VIII в. Известно, что рага-композиция относится к типу формоструктур анибадх (с хинди — открытая), к которым относят импровизационные, структурно строго неоформленные композиции. Тарона не может относиться к этой категории, потому как имеет достаточно конкретную структуру, а также метроритмически оформлена, что требует соблюдения акцентности. Введение тарона в рагу осуществлялось при сохранении собственного типа формоструктуры.

²¹ Сарагама — вокализы, где в качестве текста используются индийские названия нот: *са, ри, га, ма, па, тха, ни*, — отсюда и берёт своё название данный тип вокализа. В них предусматривается активная импровизация, поэтому использование названий нот вместо смыслового тек-

ста удобно в том плане, что не требует сохранения акцентности.

²² Бола — вокализы, использующие в качестве текста различные слогосочетания, не имеющие конкретного содержания.

²³ Устад Амир Хан Таране ки гайки ... [Певцы тарана...] // Амир Хусрав аур мусики [Амир Хусрав и музыка]. — Исламабад, 1975. — На урду.

²⁴ В Афганистане предпочтение отдавалось раге с тарона. Этот вариант раги привлекал афганцев больше, нежели варианты без тарона, что можно объяснить тем, что жанр тарона не был чуждым афганской музыке. Многие формы и жанры афганской музыки основываются на ней. Её простая формоструктура давала возможность с легкостью вносить и заменять новые словесные тексты, что весьма популярно в практике афганских певцов вообще. Творчество известного афганского певца Устада Мухаммада Хусейна Сароханга (ум. в 70-х гг. прошлого столетия) — яркий тому пример.

²⁵ Предполагается, что слово *ханг* — искаженное *оханг*, то есть «мелодия». В макомных композициях данный феномен представляет собой вокализы с не имеющими конкретного смысла словами-слогами. Обычно они располагаются в каденционных частях макомов. В тарона месторасположение аналогичное.

²⁶ Бертельс Е. Э. История персидско-таджикской литературы..., с. 107.

²⁷ В упомянутом труде Е. Э. Бертельса сказано, что рубаи — (четверостишие) — «форма, созданная иранскими народами без какого-либо постороннего влияния». И далее: «Многими теоретиками средневековья отмечается, что метрика рубаи была известна ещё в доисламскую эпоху и не могла быть подведена под обычные формулы арабского аруза, созданного Ибн Халилом. Однако широко бытовавшие двадцать четыре схемы метрического построения рубаи были подведены под варианты метра хазадж [один из разновидностей метра, входящий в систему аруза. — Ф. А.]. Как утверждают знатоки арузной метрики, "рассмотрение этих схем показывает, что они являются результатом попыток уложить силлабическую конструкцию на прокрустово ложе квантитативного метра...". Таким образом, можно вполне согласиться с тем, что предок рубаи находится где-то в семье доисламской поэзии иранских народов...» (Бертельс Е. Э. Там же).

²⁸ Бертельс Е. Э. Там же, с. 108. Значки «-» — долгие слоги, а «v» — краткие.

Азизи Фарогат Абдукахорзаде

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры истории и теории музыки

Таджикской национальной консерватории им. Талаба Саттора,

докторант Новосибирской государственной

консерватории им. М. И. Глинки

МИХАИЛ КАРПЫЧЕВ



ЗЕЛЕНО-ЖЕЛТАЯ ЛИСТВА

Ю. Ф.

Зелено-желтая листва
Мне шепчет тихие прощанья.
Шумит сосновая молва:
«Я не прощаюсь... До свиданья!»

Реска течет сквозь теплый лес
Под барабанный бой пернатых,
Редает золотой навес,
Я провожаю провожатых.

Смотрю вослед я им тогда,
Когда они, свернув с дороги,
Уходят словно навсегда
В благословенный мир эколог.

Они со мной, они во мне,
Их лица с серыми глазами —
В июльских снах, в дождливом дне,
В косынках с желтыми цветами.

Года идут, бегут, летят,
Но вопреки привычке свыше
Я эти лица видеть рад
Все больше, искренней... Ты слышишь?

Ты слышишь, это я пою
Тебе, одной тебе — и только,
Тебе вручил я жизнь свою,
Не утаив единой дольки.

Прорвались мы — два трюкача —
Сквозь разносортные гоненья,
И на столе горит свеча,
Горит! — как памятник терпению.

С тобою мы пройдем весь лес
И подойдем к обрыву вместе...
Сквозь ткани дождевых завес
Твои глаза — на мокром месте.

2002

В ПОДРАЖАНИЕ ВЫСОЦКОМУ

Ю. Ф.

В прихожей общей дверь ключом открыли,
И легкий звук шагов проник из темноты,
Ко мне летит звезда на быстрых крыльях...
Ну, здравствуй, милая, я знаю — это ты.

Часы настенные стремятся страстно
Нарушить в восемь бремя долгой немоты...
И вот звонок — веселый, громогласный!
Ну, здравствуй, милая, я знаю — это ты.

В автобусе зимой трясусь привычно,
Смотрю в окно на снег... мелькнул
дарек «Цветы»...

Плеча коснулся кто-то необычно...
Ну, здравствуй, милая, я знаю — это ты.

Перрон в метро сегодня очень чистый,
И нет субботней, как обычно, суеты...
Не белый ли вдали платок пушистый?
Ну, здравствуй, милая, я знаю — это ты.

Я вижу сон: во время карнавала
В Венеции, на площади моей мечты
Брюнетка в маске покупает сало...
Ну, здравствуй, милая, я знаю — это ты.

В листве моей играют солнца блики,
Сияют небеса, спокойны и чисты...
Легли на теплый камень две гвоздики...
Ну, здравствуй, милая, я знаю — это ты.

Иду двором вдоль летнего газона,
Ты смотришь на меня с антенной высоты
И машешь за узорами балкона...
До встречи, милая, я рад, что это — ты.

2006

КОРИДОРЫ

Коридоры. Лестницы.
Нервы.
Полугодя. Месяцы.
Стервы.

Человеческая боль
Баха.
Побеждающая роль
Страха.

Вверх и вниз, вперед-назад.
Люди.
Concentrato. Стулья в ряд.
Судьи.

Смех сквозь слезы в клавишах.
Скерцо.
Истекает. Плавится
Сердце.

В коридорах кружатся
Жизни.
Незаметно суживаясь
К тризне.

Три ступеньки. Преддверье
Храма.
Жанры буффа и сери.
Драма.

Карнавалы. Праздники.
Елки.
За кулисами разные
Волки.

Мне карету. До скорого.
Кода.
Всем счастливого. Нового.
Года.

2003

ЛЕТНИЙ СНЕГ

Летний снег легко летает, летний снег...
Я — в преддверии блаженства летних нег...
Отдохну я и забудусь, и вздохну,
И спою я, глядя в полную луну.

Я зеленым цветом вволю наслажусь
И лесами, а не вымыслом упьюсь...
В санаторий я поеду, может быть,
И собаку очень хочется купить.

Я гулять с ней буду в летний снегопад,
Мой июль прогулкам нашим будет рад...
Летний снег и летний дождь придут с небес,
Их с улыбкой встретит изумрудный лес.

Ветер будет летний снег гонять по морям,
Будто бабочек по голубым полям...
А на танцах будет музыка играть,
Летний снег постелит мягкую кровать,
И заснем мы с колыбельною снегов
Без забот, без горя, без родных врагов.
Будет сниться летний снег июльским днем,
Подождем немного, скоро отдохнем.

2003

Карпычев Михаил Георгиевич
доктор искусствоведения, профессор
Новосибирской государственной консерватории
им. М. И. Глинки¹

¹ Опубликованы поэтические сборники Михаила Карпычева: Трюкач. — Новосибирск, 2002; Прощай, Париж! — Новосибирск, 2005; Не дальше дня продлится век. — Новосибирск, 2006; Maria, ave... — Новосибирск, 2008.



Е. А. САМАРИНА

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

УДК
781.034(450)

КАРТИНА УНИВЕРСУМА В ТРАКТАТЕ
ФРАНКИНО ГАФФУРИО «DE HARMONIA MUSICORUM»

Настоящая статья посвящена музыкально-эстетическим позициям крупного итальянского теоретика музыки XIV–XV вв. Франкино Гаффурио, труды которого ценны уникальным слиянием традиций древнегреческой музыкально-теоретической системы и гуманистических идей эпохи Ренессанса. В. Крейзиг в предисловии к английскому переводу трактата Гаффурио «Theologica musicae» называет автора ученым, на которого в равной степени повлияли, с одной стороны, придворные круги, церковь и преподавание в гимназии, а с другой, — изучение творений художников, поэтов и философов¹. Свою эстетическую концепцию Гаффурио, в соответствии с духом времени, строит под знаком возрождения греческой музыкальной теории.

Трактат «De harmonia musicorum instrumentorum orus» («Труд о музыкальной гармонии», далее — «О гармонии...») вышел в свет в Милане в 1518 году. Рукопись его была окончена ещё в 1500 году и посвящена Бонифацию Симонетта — аббату цистерцианского монастыря Сан Стефано дель Корно, крупному гуманисту, автору трактата «De christiana fidei» («О христианской вере», 1492), которого Гаффурио назвал «viro omnium scientiarum studiosissimo» («усерднейший среди всех учёный муж»). «De harmonia» — заключительная часть «музыкально-теоретической трилогии», включающей также трактаты «Theologica musicae» и «Practica musicae», обобщающая работа, суммировавшая взгляды автора на учение о гармонии небесных сфер.

Трактат состоит из 20 глав: 1–3 главы дают представление об общей музыкально-теоретической

системе Гаффурио, опирающейся в принципиальных позициях на пропорциональные отношения, изложенные в «Гармонике» Птолемея; в 4–11 главах содержится последовательное описание системы ладов, в свёрнутом виде представленной на фронтисписе; 12–20 главы посвящены наиболее общим философско-эстетическим вопросам, где главным образом и раскрыто учение о гармонии сфер. Уже при беглом просмотре содержания трактата становится очевидным, что в нём, в отличие от предыдущих сочинений Гаффурио, почти отсутствует практическая составляющая. Даже описание системы ладов становится наглядной иллюстрацией общих закономерностей, организующих мироздание и проявляющихся в природе, строении человеческого тела и музыке. Показательно название первой главы, репрезентирующее общую направленность воззрений автора: «Определение инструментальной музыки и её соотношение с четырьмя стихиями». Мы остановимся на философско-эстетической части трактата, то есть на тексте 12–20 глав как наиболее показательных для выявления специфики позиций Гаффурио и влияния на них гуманистических сочинений его современников. «Constatenim anima nostra ex omnibus proportionibus quibus anima mundi» («Строение нашей души во всём подобно строению души мира»), — это высказывание Марсилио Фичино, содержащееся в его комментариях к диалогу Платона «Тимей», можно считать основным принципом, исходя из которого Франкино Гаффурио представляет в трактате «О гармонии...» Небесную Гармонию. Наиболее важной в данном аспекте является позиция Фичино относи-

тельно путей рационального постижения соотношения души человека и строения Вселенной, а также акцентирование их взаимного соответствия и влияния на основе принципов подобия. Гаффурио сопоставляет идеи Фичино со взглядами пифагорейцев Платона и Боэция, вместе с тем «прикладывая» их к музыкально-теоретическому материалу, встраивая древние концепции музыки в современную ему антропоцентрическую картину мира.

Исходя из методологического принципа контаминации антропоцентризма и ренессансной неоплатонической космологии, онтологии и аксиологии, Гаффурио строит свой трактат на бесконечных аналогиях и сопоставлениях строения Мировой Души и души человека. Несмотря на то, что ряд этих аналогий не перерастает в стройное в формальном отношении, системное структурирование текста, мы всё же считаем возможным, исходя из постфактум осознаваемого результата, разделить изложение идей Гаффурио о небесной гармонии на три части: описание строения мировой души (*anima mundi*), описание строения души человека (*anima humanum*) и описание принципов подобия, на которых и строится учение о музыке сфер.

A n i m a m u n d i. Представления о строении Космоса², на которые опирается Гаффурио, в основном базируются на космологии Платона («Тимей»). Главный структурный принцип этих представлений заключается в тернарном делении Космоса на Ум, Душу и Тело. Части космоса согласуются между собой через пропорции, составляющие три базовых интервала пифагорейского строя: октаву (Ум:Душа = 2:1), квинту (Ум:Тело = 3:2) и кварту (Душа:Тело = 4:3). Таким образом, вслед за пифагорейцами и Платоном, Гаффурио видит Вселенную гармоничной лишь постольку, поскольку она строится на математических закономерностях музыкальной гармонии.

Космический Ум Гаффурио персонифицирует образом Аполлона как солнечного божества, играющего на вселенской лире, которая и создаёт всеобщее гармоничное звучание Вселенной. Дополняют этот уровень фигуры трёх Граций, которые, с одной стороны, представляют три ипостаси солнечного сияния Аполлона (Евфросина — радость, Талия — свет, Аглая — блеск), а с другой стороны, напоминают об образах трёх Мойр, вращающих вселенскую ось и властвующих над человеческой судьбой во главе с богиней судьбы Ананкой (см. об этом: Платон «Государство», 617 abc).

Душу космоса составляет совокупность вращающихся планет. Орбитой каждой планеты управляет определённая Муза, поющая присущий ей му-

зыкальный тон, от которого начинается один из ладо-звукорядов. Порядок планет приводится Гаффурио согласно геоцентрической системе Клавдия Птолемея: Луна, Меркурий, Венера, Солнце, Марс, Юпитер, Сатурн, Звёздное небо. Порядок Муз не строго иерархичен, их функции также переменны: в «ДН»:12³ автор приводит несколько версий последования Муз и их функций, предложенных Анаксименом⁴, Фульгенцием, Каллимахом, Геродотом и Аристидом Квинтилианом. При этом однако на фронтисписе трактата Гаффурио порядок Муз соответствует версии Аристида Квинтилиана, которая в свою очередь базируется на трактате Марциана Капеллы: Талия, Клио, Каллиопа, Терпсихора, Мельпомена, Эрато, Евтерпа, Полигимния, Урания. Во всех этих вариантах строго сохраняется лишь верховное положение Урании как музы астрологии, статусно соответствующей высшей сфере неподвижных звёзд, и нижнее положение Талии, традиционно управляющей Землёй.

Тело космоса составляют четыре стихии: земля, вода, воздух и огонь, согласованные через пропорции основных консонансов. В своих выводах Гаффурио опирается на пифагорейскую и боэцианскую традиции.

В последовательности трёх частей (уровней) Космоса присутствует строгая иерархичность, основанная на прибавлении «телесной плотности» или следовании за самой совершенной сущностью сущностей, всё менее совершенных. Эти три уровня также могут быть согласованы через музыкальные консонансы. Поскольку звуки, издаваемые частями Вселенной, происходят от движения, то типы движения также соотносятся иерархично. Ум и Душа Космоса составляют «верхнюю октаву», которая перемещается кругообразно, поскольку круговое движение более совершенно. Разделение видов движения на кругообразное и менее совершенное линейное воспринято Гаффурио от Платона («Федон»: 72b) и Аристотеля («Физика»: IV, 14), а Тело Космоса составляет движущуюся линейно «нижнюю октаву».

A n i m a h u m a n u m. Те же закономерности действуют и в описании природы человека. В основе здесь также лежит идея Платона, высказанная им в «Государстве» (439b-442d): душа человека состоит из трёх частей — разумной, мужественной и похотливой (там же, 441a). Эти части, как и части Космоса, подчиняются строгому иерархическому порядку — от наиболее совершенной к менее совершенной.

Нижний уровень — похотливая часть разума — соответствует базовым тетраордам античной со-

вершенной системы, соответствующим Земле и Воде, а также наиболее несовершенным консонансам: малой и большой секстам, большим терции и секунде. Вслед за Платоном Гаффурио считает, что диссонантные пропорции в теле человека возникают вследствие «загромождения телесной плотностью», что даже болезни, вызванные дисгармоничным сочетанием элементов в теле человека, наиболее опасны для его жизни.

В этой части души, которую Платон также называет «вождевающей», находятся желания человека, близкие животным, страсти, которые необходимо укрощать и преобразовывать в Добродетели («Государство»: 442b). Но если в дидактическом аспекте концепции идеального государства Платона указываются пути перевоспитания и преобразования человеческих пороков в добродетели с помощью наук, физических упражнений и музыкальных напевов в определённых ладах, то Гаффурио, будучи музыкантом, даёт в помощь человеку одно лишь искусство, олицетворяемое Музами. В частности, пороки, присущие нижней части разума, могут быть основой для воспитания таких добродетелей, как умеренность, воздержание и скромность через «воздержание от недозволенных удовольствий» и «умеренность в дозволенных удовольствиях». Соответствие периодов юности и средней молодости этой части разума вполне очевидно. Из сенсорных каналов данному уровню соответствуют вкус, осязание и обоняние. Это деление чувств на высшие и низшие восходит, возможно, к трактату Аристотеля «О душе», где три способа эмпирического восприятия отнесены также к элементарным чувствам как требующим непосредственного контакта с предметом чувственного опыта. В связи с этим можно обратить внимание на то, что к низшему уровню организации Космоса относятся стихии — единственный его компонент, каким-либо образом доступный непосредственному чувственному восприятию человека.

Таким образом, низший уровень иерархии небесной гармонии, реализуемой как в космосе, так и в теле человека, связан с преобладанием «телесной плотности», с чувственно воспринимаемыми явлениями, которые сами по себе имеют начальный ценностный статус, однако, являются необходимой частью, без которой невозможно построение целостной системы мироздания.

Второй (или средний) уровень иерархии образует часть души, которую Платон называет «яростным духом». Она преобладает у воинов, приходит в движение от нанесения оскорблений, от несправедливых поступков. К этой части души

Гаффурио относит тетрахорды разделённых и соединённых (Воздух и Огонь), согласованные, соответственно, с интервалами квинты и кварты и пропорциями 3:2 и 4:3, которые составляют совершенные консонансы. Согласно Платону, яростному духу соответствует добродетель справедливости, а пороки, которые на этом уровне преодолеваются с помощью силы духа, переходят в такие светские достоинства, как скромность, стойкость и терпимость. Из периодов жизни Гаффурио относит к этому уровню «средний возраст» и «возмужалость», поскольку это этапы, когда человек становится опорой семьи и защитником государства. Соответствующий канал чувственного восприятия — слух, занимающий также срединное положение в иерархии чувств, поскольку для своей реализации он уже не требует столь непосредственного телесного контакта с предметом, как осязание, но соприкасается с воспринимаемым предметом опосредованно, — через звуковую волну. Аристотель говорит — «через воздух» («О душе»: III, 8, 415–420).

Высший уровень иерархии, соответствующий разумной части души по Платону, отвечает тетрахорду верхних (Эфир) и совершенным консонансам — октаве и двойной октаве (пропорции 2:1 и 4:1). Эта часть души человека связана с интеллектуальными способностями. Только она обращена непосредственно к созерцанию космического номоса, а значит, к созерцанию божественных чисел гармонии небесных сфер. Интеллектуальная часть души, по определению Платона, преобладает у философов, в силу этого выполняющих миссию управления государством. Именно способность мыслить и постигать закономерности устройства мироздания и отличает человека от животных. Неслучайно Гаффурио приводит в «ДН»:14 цитату из «Метаморфоз» Овидия: «И между тем как, склоняясь, остальные животные в землю; Смотрят, высокое дал он лицо человеку и прямо; В небо глядеть повелел, подымая к созвездиям очи» (перевод С. Ошерова).

Главная добродетель, соответствующая этому уровню, — благоразумие; именно через благоразумие человек способен обуздать страсти и возвыситься до созерцания рациональных вечных истин. Однако любопытно, что к этому уровню Гаффурио присовокупляет список ещё из семи добродетелей, сугубо светских по сути, довольно часто перечисляемых в ренессансных этических и дидактических сочинениях ещё со времён Петрарки: «Изящество в движении, мастерство в беседе, уточнённая в восприятии, обоснованность

мнения, мудрость в созерцании, осторожность в действии, опыт в практике» («ДН»:17). Перечень этот показателен как для гуманистической этики в целом, так и для этических выводов, которые следуют из трактата Гаффурио.

«Изящество в движении» расценивалось как достоинство гармоничной личности Платоном, уделявшим особое внимание физическому воспитанию гражданина в своём проекте государства как второй, более высокой ступени после «мусического воспитания». В. Шестаков, исследуя ренессансный этап развития категории гармонии, пишет о привнесении в традиционное понятие красоты (каллокогати) личностного, субъективного смысла [11]. Красота превозносилась как отражение законов пропорциональности и гармонии всего мироздания (см. об этом: [1:VI, с. 5, 328]). Гаффурио выражает эту мысль так: «Когда вы смотрите на картину, то не находите в ней ничего, что бы не базировалось на пропорции чисел. Вы видите смешение и пропорции цветов, выполненные посредством чисел, и всё, расположенное на картине, исходит из этих пропорций. Так, пропорция в природных телах создаёт красоту, что следует из разделения форм и сравнения цветов; по этой причине художники понимают форму, фигуры и цвета, проникают и в саму жизнь» («ДН»:16).

Присутствие в «каталоге» Добродетелей «опыта в практике» можно объяснить воздействием традиции, восходящей к Аристотелю, считавшему, что «опыт создаёт искусство» и, вкупе с терпением и усердием, является необходимым условием для совершенствования в любом виде искусства. Включение в тот же ряд «мастерства в беседе» можно оценить как проявление общественной значимости высокой культуры гуманистической риторики, ориентированной на лучшие образцы произведений римских риторов: Цицерона, Сенеки⁵.

Главными можно считать добродетели «утончённость в восприятии» и «мудрость в созерцании», поскольку именно они репрезентируют основные достоинства человека — способность созерцать гармоничные законы Вселенной и умение воспринимать их в произведениях искусства через обнаружение пропорциональных соответствий, на которых они построены. В трактатах Возрождения мы находим постоянные подтверждения мысли о том, что основной задачей художника ставилось, по словам Леонардо, «самостоятельно обнять первую Истину» (цит. по: [3, с. 91]), то есть выразить законы гармонии мироздания. Из этого логично следует вывод, что искусство в эпоху Воз-

рождения выполняло отчасти функции философии, поскольку, по определению В. Библина, «не ограничиваясь организацией данностей, она [живопись. — Е. С.] перешла к поискам абсолютных первоначал сущего» [3, с. 91].

Период жизни, соответствующий высшему уровню иерархии — старость — этап, завершающий жизненный цикл, а также наиболее соответствующий спокойному созерцанию в отрешении от страстей, что признаётся Гаффурио, вслед за Платоном и Фичино, наивысшим благом⁶: «Завершение и замыкание природного цикла необходимо соотносится со зрелостью и старостью. Об этом мудрый поэт сказал: Когда я вполне предназначение, я вернусь в небытие» («ДН»:20). И, наконец, канал чувственного восприятия, соответствующий высшему уровню иерархии — зрение, поскольку оно не требует непосредственного контакта с воспринимаемым предметом и, прежде всего, ориентировано на восприятие формы предмета, пропорциональных соотношений частей этой формы, что Гаффурио, вслед за Аристотелем, признаёт статусно наиболее высоким. Леонардо также оценивает зрение как наиболее совершенный путь восприятия красоты⁷. Гаффурио состоял в переписке с Леонардо, и возможно, взгляды великого живописца и теоретика искусства на роль зрительного восприятия повлияли на воззрения Гаффурио.

Необходимо обратить внимание на следующий пассаж из заключительной главы «ДН», где автор сопоставляет уровни иерархии с тремя христианскими добродетелями: «Не будет противоречивым сравнить порядок трёх теологических добродетелей — веру, надежду и милосердие (любовь) — с тремя нашими уровнями и четырьмя добродетелями, которые мы назвали основными: это справедливость, воздержание, сила духа и благоразумие» («ДН»:20). Особенно любопытно сопоставить эту иерархию с приведённым Гаффурио в Главе 17 пересказом идей трактата Филолая, где он сравнивает три части разума с привычками, чувствами и интеллектом⁸.

Показательно здесь отнесение Веры к низшему уровню иерархии, поскольку это наглядно демонстрирует переориентацию картины мира с религиозной, признававшей истину Веры сверхразумными (Фома Аквинский), на рационально ориентированную натурфилософскую, по образцу античных философских систем. Вера сопоставляется с привычкой, то есть с подобием «интеллектуальной лени», чем снижается её аксиологический статус. Высшей же христианской добродетелью Гаффурио

признаёт Любовь, что свидетельствует, очевидно, о влиянии Фичино, поскольку его философская онтология строилась на основополагающей роли Любви как связующем звене между иерархично выстроенными уровнями бытия. Любовь, эмануясь в мир, охватывая его, и возвращаясь обратно к породившему её Богу, тем самым давала миру движение, делала картину мира динамической. Кроме того, Любовь признавалась Фичино, вслед за Платоном, высшей добродетелью, как любовь ко всему прекрасному, а достичь этого вида любви могла лишь душа, обращённая не к созерцанию прекрасного тела, но к самой идее Прекрасного. Это подтверждает и следующий пассаж Гаффурио: «Под красотой я понимаю не те части тела, что демонстрируют непристойную женственность, но те, что поощряют склонность к Добродетели, как говорил божественный Платон» («ДН»:18).

Понимание Любви как божественного переживания, помогающего человеку через созерцание подняться в мир идей, духовных сущностей, имеет в итальянской гуманистической литературе историческую традицию. Одними из первых о любви в таком ключе заговорили поэты тречентистской школы *dolce stile nuovo* во главе с Гвидо Гвиницелли. Воспевая любовь как земное чувство, они считали её высшим проявлением духовного богатства человека, которое может родиться лишь в благородном сердце. В этом отношении категория *Amor* коррелирует с одной из наиболее актуальных категорий ренессансной этики — *Nobilità* (Благородство). На новый уровень поднял стиль новизм Данте Алигьери. Понимание им Любви как движущей силы мироздания находит выражение в «Божественной комедии», где каждая часть завершается славлением Любви, «что движет солнце и светила» [6: XXXIII, с. 37]. В Канцоньере «На смерть Мадонны Лауры» Петрарка мыслит Любовь как лестницу, ведущую к созерцанию божественных добродетелей⁹.

Фичино предлагает философское осмысление категории *Amor*, в рамках которого Любовь становится динамической мирообразующей силой. Воззрения Фичино оказали огромное влияние на гуманистическое понимание Любви как эстетико-теологической категории, особенно в рамках ренессансной неоплатонической традиции. К этой традиции причислял себя и Франкино Гаффурио, считавший, что, как лишь через созерцание Красоты возможно подняться к божественным Добродетелям, так через знание принципов небесной гармонии возможно упорядочить, возвысить дис-

гармоничное по своей природе телесное начало в человеке.

Принцип подобия как методологическая основа соотношения *Anima mundi* — *Anima humanum*. Значимость самого понятия подобия в методологии научного знания эпохи Ренессанса, как и правомерность его использования, нет необходимости специально аргументировать. Если наука Нового времени для познания неизвестного объекта или построения доказательства оперирует причинно-следственной логикой, то ренессансное знание выдвигает в качестве стандарта качества и инструмента научности аналогию. Исходя из такого представления о критериях научности, любой неизвестный объект познаётся путём усмотрения и обоснования аналогий его свойств с уже известными объектами. Эта традиция мышления в системе аналогий имеет корни в неоплатонизме: «всякое познание происходит через и благодаря подобию» (Плотин, «Эннеады»: [9: I, с. 8]). Целеполагание и функцию выстраивания цепи уподоблений в ренессансной модели интеллектуальной культуры иллюстрируют слова Петрарки: «Мой высший дар, ценнейший, несомненно: / подняться, наделённому крылами, / над бранными телами / по лестнице подобий безвозвратно / к Создателю, почтив его хвалами; / Своей надежде следуя смиренно, / Он может постепенно / Достичь Первопричины [курсив мой. — Е. С.] благодатной, / О чём в стихах вещал неоднократно» [8: CCCLX].

Космос, Природа, Человек и Искусство мыслились как каталоги пропорциональных отношений между небесными светилами, элементами, стихиями, органическими и неорганическими феноменами, частями целого мироздания. В данном контексте Музыка понималась подобно универсальному реестру различного рода пропорциональных отношений элементов. Основанием стала пифагорейская классификация пропорций на арифметическую, геометрическую и гармоническую.

Следуя античной традиции, музыка включалась в число семи свободных искусств в качестве высшего звена их цепи, последней ступени, однако в более широком смысле её считали неким универсальным законом, организующим мироздание, Мировой Душой, общим принципом вселенской Гармонии, согласованности, соразмерности частей в целом. Выражением этого универсального понимания музыки и стало учение о гармонии небесных сфер, приобретшее колоссальное распространение и получившее множество метафорических преломлений.

Исследуемый раздел трактата Гаффурио «О гармонии...», целиком построенный на выявлении аналогий в строении Мировой Души и души человека, являет собой яркий образец ренессансной эпистемы знания. Принципы подобия в соотношении устройства Космоса и человека достаточно очевидны. Базовым является тернарное иерархическое деление их на три соподчинённых уровня, согласующихся между собой через одни и те же пропорции 2:1, 3:2 и 4:3. Стихии, составляющие тело космоса, соотносятся с похотливой частью души и несовершенными консонансами. Планеты, организующие тело космоса, соотносятся с мужественной частью души и совершенными консонансами. И, наконец, Ум космоса репрезентирует Бог в образе Аполлона, согласуясь с рациональной частью души человека и, соответственно, с наиболее совершенными консонансами. Динамическое сопряжение трёх уровней между собой наиболее точно отражает надпись на фронтисписе, предваряющем трактат: «*Mentis Apollinae vis has movet undique Musas*» («Ум Аполлона стремится охватить мир посредством Муз»).

Характеризуя принципы подобия на каждом уровне в отдельности, необходимо отметить рядоположенность элементов, находящихся на каждой из трёх ступеней иерархического целого. Для ренессансного текста это достаточно характерная черта, поскольку гуманистическое мировоззрение поставило творческое начало человека фактически на одну ступень с демиургической природой Бога. Таким образом, структура и свойства человеческой души трактовались не как производные от принципов строения Космоса, но как равные им по статусу. Есть все осно-

вания возводить идею о рядоположенности божественных и человеческих свойств, проводимую Гаффурио, к теологическим идеям Фичино, высказанных в его главном произведении — «*Theologia Platonica*»: «Если божественное провидение есть условие существования всего космоса, то человек, который господствует над всеми существами, живыми и неживыми, является некоторого рода Богом. И этот человек, который по природе царит над столькими вещами и занимает место бессмертного божества, без всякого сомнения также бессмертен» [10, с. 327].

Каждый из уровней тернарной системы характеризуется собственной функцией в гносеологическом процессе. Нижний уровень (стихии, вожделения) наиболее пассивен, он представляет собой то, что охватывается (мир). Средняя часть (планеты — душа космоса, мужественная часть души) — есть наиболее активная часть, то, посредством чего (с помощью чего) охватывается мир («инструмент» организации мироздания). И высший уровень (Ум Аполлона, разумная часть души) — есть самая совершенная часть, то, что охватывает мир (рациональный принцип, который является первопричиной; в соответствии с ним мироздание выстраивается в единый организм).

Таким образом, гармония небесных сфер в изложении Франкино Гаффурио представлена как подобие пропорциональных соответствий и динамических сопряжений частей Космоса и души человека. Подобие это основано на действии музыкальных законов, реализуемых через пропорции интервальных созвучий и системы тетрахордов и ладов.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Gaffurio Franchino. The theory of music / transl. with introd. a. notes by Walter Kurth Kreysig; ed. by Claude V. Palisca. — New Haven-London: Yale univ. press, 1993. — Пер. автора.

² Концепция космической гармонии в соотношении с системой греческих модусов представлена Гаффурио на фронтисписе к трактату. Это изображение, объединившее мифологические, герметические и музыкально-теоретические символы, стало хрестоматийным примером иконографии музыкальных трактатов. На фронтисписе обобщены воззрения автора на космическую гармонию как выражение божественного закона строения микро- и макрокосмоса — тела Вселенной и тела человека. Отсюда и включение универсальных символов Аполлона, льва, уробороса, четырёх

стихий и трёх Граций. С музыкально-теоретической точки зрения, на фронтисписе зашифрована совершенная система ладов и распределения звуков по тетрахордам (*systema teleion metabolon*). Восемь ступеней иерархии соответствуют восьми звукам — от *A* большой октавы до *a* малой, что охватывает нижнюю часть системы. В схеме нет обозначений конкретных звуков, но указано их положение (прослабаноменос, гипата, парипата, лиханос, мэса) и расстояния между ними — тоны (*Tonus*) и полутоны (*Semitonium*). Кроме того, к указанию функционального положения каждого звука добавлено обозначение соответствующего тетрахорда: тетрахорды нижних (*hypaton*), средних (*meson*) и разделённых (*diezeugmenon*). Также в иерархию вписаны названия ладов, расположенных в порядке их *finalis*'ов.

³ Далее по тексту название трактата сокращено и приводится через двоеточие с указанием номера главы.

⁴ Порядок Муз в связи с версией Анаксимена Гаффурио не оговаривает, но, в опоре на нее, функционально присваивает каждой из них определённую часть певческого аппарата (верхние и нижние зубы, верхняя и нижняя губа, язык, небо, лёгкие).

⁵ Л. Баткин, говоря о роли высокого владения гуманистами письменной и устной речью, подчёркивает не только фактор социального престижа, но и стремление через возрождение цicerоновской латыни возродить сам дух римской культуры, включить написанное в великую историко-культурную традицию, приводя по этому поводу высказывание Ф. Монье: «Латынь — это не язык, это идейная позиция <...> она повышает тон, делает шире жест, универсализует мысль» [2, с. 69].

⁶ Это соотношение иерархии частей души с добродетелями и жизненными циклами согласуется с учением Фичино о трёх видах жизни, изложенным в одноименном трактате «De triplici vita». Первый вид, оцениваемый автором как наиболее недостойный, — «животная жизнь», которую ведёт человек, потакая прихотям и желаниям, довольствуясь их сиюминутным удовлетворением. Второй вид — «действующая жизнь», сопоставимая с жизнью воина в платоновском государстве, существующему согласно законам, диктуемым мужественной частью души. И, наконец, третий, наилучший вид — «жизнь созерцательная», ориентированная на жизнь духовную, её ведут мудрецы, посвя-

тившие себя созерцанию божественных истин (см. об этом: [4; 5]).

⁷ «Глаз, называемый оком души, это — главный путь, которым общее чувство [гармонии] может в наибольшем богатстве и великолепии рассматривать бесконечные творения природы, а ухо является вторым, и оно облагораживается рассказами о тех вещах, которые видел глаз» [7: I, с. 337].

⁸ «В книге III, 5 его [Филолая. — Е. С.] «Гармоники» сравниваются три простых интервала с тремя частями разума, а именно: с интеллектом, чувствами и привычками. Он сравнивает октаву с интеллектом, квинту — с чувствами, а кварту — с привычками, потому что квинта замкнута в интервал октавы вместе с квартой и более консонантна, чем кварта. Она замкнута равенством, также как чувства замкнуты интеллектом и привычками, как участник другой части. Где есть привычка, там не всегда есть место чувствам, и там, где властвуют чувства, не всегда есть место интеллекту. И, наоборот, там, где есть чувства, всегда есть и привычка, и там, где есть интеллект, всегда есть привычки и чувства» («ДН»:17).

⁹ «О всесвятая, благословенная, / лестница чудная, к небу ведущая! / С неба ко мне приклони свои очи! / Дева единая меж земнородным, / Небо пленила ты чистой красой. / В цепи золотой ты звено неразрывное, / Зла не касаясь волей святого, / Думами ясными, Богу угодными / Храмом живым его стала ты, дивная» [8: CCCLXVI].

ЛИТЕРАТУРА

1. Альберти Л. Б. Десять книг о зодчестве / пер. В. П. Зубова. — М.: Изд-во Всесоюзной академии архитектуры, 1935.

2. Баткин Л. М. Итальянские гуманисты: стиль жизни и стиль мышления. — М.: Наука, 1988.

3. Бибихин В. В. От поэтической философии к художественной науке // Ренессанс: образ и место Возрождения в истории культуры. — М.: Изд-во Института философии АН СССР, 1987.

4. Брагина Л. М. Итальянский гуманизм эпохи Возрождения. Идеалы и практика культуры. — М.: МГУ, 2002.

5. Горфункель А. Х. Гуманизм и натурфилософия итальянского Возрождения. — М.: Мысль, 1977.

6. Данте Алигьери. Божественная комедия / пер. М. Л. Лозинского. — М.: АСТ, 2006.

7. Леонардо да Винчи. Книга о живописи // Эстетика Ренессанса / пер. В. В. Бибихина. — М.: Искусство, 1981. — Т. 2. — С. 360–371.

8. Петрарка Франческо. Канцоньере. Старческие письма / пер. В. В. Бибихина. — М., 1999.

9. Плотин. Эннеады. Об умопостигаемой красоте // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли / пер. А. Ф. Лосева, ред.-сост. В. П. Шестаков. — М.: Изд-во Академии художеств, 1962. — Т. 1. — С. 224–235.

10. Фичино Марсилио. Theologia Platonica (фрагменты) // Горфункель А. Х. Гуманизм и натурфилософия итальянского Возрождения. — М.: Мысль, 1977.

11. Шестаков В. П. Гармония как эстетическая категория. — М.: Наука, 1973.

Самарина Елена Анатольевна

аспирантка кафедры истории музыки
Новосибирской государственной консерватории
им. М. И. Глинки

Г. Н. ДОМБРАУСКЕНЕ
Морской государственный университет
им. адм. Г. И. Невельского (Владивосток)

УДК
783.034(4)

РОЛЬ РИТОРИКИ И ГОМИЛЕТИКИ В ФОРМИРОВАНИИ МЕТАТЕКСТА ПРОТЕСТАНТСКОГО ХОРАЛА

Эпоха немецкой Реформации, произведшая глобальные изменения в ходе европейской истории, обогатила мировую музыкальную культуру. Религиозные гимны в форме народной песни зазвучали не только в протестантских церквях. Их мелодии, отличающиеся несомненным интонационным богатством, легли в основу многих светских произведений различного рода: кантат, ораторий, опер, симфоний, фантазий и др. Распространение протестантизма в Европе и других странах мира сопровождалось бурным гимнотворчеством. Личностью номер один в этой области признан немецкий реформатор Мартин Лютер (1483–1546). Позже свои творцы религиозных песен появились в Швейцарии, Англии, Шотландии, Америке, Корее и т.д. Хоралы в принципе имеют сходное строение и образуют богатейший музыкальный словарь эпохи Нового времени. Мелодии были у всех на слуху, многие знали тексты гимнов, что и определило семантику их музыки.

Обращение к протестантским гимнам наблюдается на протяжении всех последующих веков вплоть до наших дней. Мелодии этих гимнов звучат с киноэкранов, создавая необходимый исторический и эмоциональный колорит (например, кинофильм Дж. Кэмерона «Титаник» 1997 г.; сцена катастрофы, когда музыканты исполняют мелодию гимна «Ближе, Господь, к Тебе» Л. Мэйсона), а также в период празднования Рождества и Нового года. Рождественские мелодии, созданные протестантской церковью, звучат повсюду, привнося светлое и радостное настроение (например, гимн «Тихая ночь, дивная ночь» Ф. Грубера).

Изучение любого церковного гимна отталкивается от определения его формы как *тексто-музыкальной* (или реже музыкально-текстовой) [6, с. 9]. Самым важным информативным рядом в любом церковном жанре является вербальный текст. Поэтические структуры — деление на строфы, строение строфы, метрика и ритмика стиха — оказывают воздействие на музыкальную

форму, поэтому при исследовании формирования семантики хоральной темы важно обращать внимание на механизмы усиления словесного убеждения. Таковыми являются риторика и гомилетика. *Риторика* (греч. *Rhētorikē*) — наука об искусстве убеждения, красноречия и построения словесного текста); *гомилетика* — учение о христианском церковном проповедничестве [2]. Необходимость учитывать их методы обусловлена фактом актуальности и распространения не только в Германии XVI века, но и во многих странах мира на протяжении последующих веков.

Риторика, возникнув еще в Античности, вплоть до конца XVIII в. была одной из самых важных дисциплин университетского образования. М. Лютер, являясь превосходным оратором, прекрасно знал и использовал ее законы, о чем свидетельствуют его многочисленные трактаты. Он произвел настоящую реформу гомилетики на Западе. По его учению единственно законное, нормальное содержание проповеди заключается в буквальном объяснении Священного Писания, предназначенном для простых людей. Цельного курса гомилетики Лютер не составил, но в своих сочинениях, особенно проповедях (главным образом в *Tischreden*), он часто высказывался о нормальных качествах проповеди. На основе его проповедей некто Порта в 1586 году составил книгу «*Pastorale Lutheri*».

В виду того значения, какое имеет храмовое проповедничество в протестантизме, вполне понятно, что сочинений по гомилетике в Германии имеется чрезвычайно много. Среди наиболее значимых — сочинения Меланхтона «*De officio concionatoris*», «*De rhetorica*», «*Unterricht der Visitatoren an die Pfarren*», в которых он следовал Рейхлину и Эразму; А. Гиперия «*De formandis concioni bus sacris, sive de interpretatione scripturarum populari*» (1553) в «*Topica theologica*» (1564) — идеи святых отцов церкви о проповеди скомбинированы здесь со взглядами Лютера на Св. Писание как единственный образцовый источник проповеди. В сочинении Веллера «*De modo et ratione concionandi*» (1562) компи-

лируются в одно целое идеи о проповеди Лютера и Меланхтона. Следует так же назвать сочинения Панкрауса «Modus concionandi, monstrans verum et necessarium artis rhetoricae in ecclesia usum» (1571), Л. Озиандера «Tractatus de ratione concionandi» (1595), Э. Гунния «Methodus concionandi, praescriptis et exemplis evangeliorum comprehensa» (1608), авторы которых являлись сторонниками риторического, ораторско-художественного типа проповедничества [2].

В 1958 году в Ганновере вышел обиходный сборник гимнов для богослужения лютеран [8]. В него входят более пятисот песнопений. При подробном рассмотрении выяснилось, что все они имеют единообразное тексто-музыкальное строение (песенная куплетная форма; строение куплета — либо форма Bar, либо период). Тексты протестантских хоралов построены по закону классического риторического канона.

В качестве примера будет рассмотрен самый популярный протестантский хорал, созданный М. Лютером в 1528 году «Ein feste Burg»

Пример № 1 М. Лютер.
Хорал «Ein feste Burg»

201 Psalm 46 Martin Luther 1528

1. { Ein fe - ste Burg ist un - ser Gott, ein Er hilft uns frei aus al - ler Not, die

gu - te Wehr und Waf - - fen. } Der uns jeht hat be - trof - - fen.

alt - - bö - se Feind mit Ernst es jeht meinet,

groß Macht und viel List sein grau-sam Rüs-tung

ist, auf Erden ist nicht seine-glei - - chen.

2. Mit unsrer Macht ist nichts gewirkt, wir sind gar bald verloren; [man, es streift' für uns der rechte Mann, den Gott hat selbst erkoren. Fragst du, wer der ist? Er heißt Jesus Christ, der Herr Zebaoth, und ist kein anderer Gott, das Feld muß er behalten.

3. Und wenn die Welt voll Teufel wär und wöllt uns gar verschlingen, so fürchten wir uns nicht so sehr, es soll uns doch gelingen. Der Fürst dieser Welt,

wie saur er sich stellt, tut er uns doch nicht, das macht, er ist geticht'. Ein Wörtlein kann ihn fällen.

4. Das Wort sie sollen lassen stahn und kein' Dank dazu haben; er ist bei uns wohl auf dem Plan mit seinem Geist und Gaben. Nehmen sie den Leib, Gut, Ehr, Kind und Weib: laß fahren dahin, sie habens kein' Gewinn, das Reich muß uns doch bleiben.

Martin Luther 1528

[8, с. 264–265] (пример № 1). В свое время Ф. Энгельс с позиции своей философии называл этот гимн «марсельезой», отмечая его пафосно-экспрессивный реформаторский характер (цит. по: [3, с. 44]).

К настоящему времени сделано немало переводов гимна¹. Предлагаемый ниже дословный перевод (подстрочник) автора статьи позволяет рассмотреть риторическую диспозицию:

1. Твёрдая Крепость — наш Бог,
Хорошая [прочная, надёжная] плотина и боевой успех.
Он освобождает нас от всех нужд,
Если у нас сейчас поражение.
Древний злобный враг сейчас серьезно полагает:
[Что у него] большая сила и много коварства,
У него страшное вооружение,
На земле никто с ним не сравнится.
2. Без Силы [Бога] очень скоро
У нас ничего не получится [наши усилия напрасны];
Стоит, сражается за нас праведный Муж,
Бог избрал Сам Своё предназначение.
Спросишь ты, кто это?
Он — пламенный Иисус Христос
Господь Саваоф, и нет другого Бога,
Он одерживает [победу] на поле сражения.
3. И когда Мир наполняется дьяволом
И он хочет нас проглотить
То нам бояться нечего,
[Божий] залог за нас всё уладит.
Князь этого Мира, как кисло он стоит (выглядит мрачным),
Он не навредит нам ни на йоту,
Сильный, он осуждён (его гибель — предписание).
Одно Слово [Божье] провозглашенное может его срубить.
4. Слово [Божье] должно сделать [нас] закалёнными,
И никому не принадлежит благодарение [кроме Слова];
Оно [всегда] близко и благо приходит свыше [от горизонта]
Со своим Духом и Дарами.
Возьмите [наши] Тело,

Благополучие, Честь, Детей и Жён:
Увезите [прочь] туда, никакой прибыли
не получите,
[Потому что] Царство [Божье] останется
нам.

Текстовая композиция этого хорала имеет трехчастное строение. Согласно нормам гомилетики выстраивается следующий план:

1 раздел — «Предложение» или главный тезис, содержащий основную мысль;

2 раздел — «Изложение», поясняющее и дополняющее главную мысль;

3 раздел — «Нравственное приложение», представляющее собой, как правило, молитвенный возглас, обращенный к Богу или к слушателям проповеди [5].

Рассматривая расположение (*dispositio*) текста лютеровского хорала по содержанию, можно обозначить его основные разделы:

I раздел — 1 куплет;

II раздел — 2–3 куплеты + 1-я половина 4 куплета;

III раздел — 2-я половина 4 куплета.

Первый куплет начинается с *риторического восклицания*, провозглашающего главный тезис гимна: «Твёрдая Крепость — наш Бог» («Ein feste Burg ist unser Gott»). По законам *dispositio* это — вступление (*exordium*). Далее в этом же куплете находится материал изложения (*narratio*), репрезентирующий образы Бога и дьявола. Согласно гомилетике второй раздел должен включать в себя доказательства (*argumentatio*) и разработку главной идеи (*tractatio*). Развитие материала во втором куплете подчеркнуто *эмпатическим акцентом*, включающим в себя две риторические фигуры: *риторический вопрос* «Спросишь ты, кто это?» («fragst du, wer der ist?») и ответ в форме риторического восклицания «Он — пламенный Иисус Христос Господь Савоф» («Er heißt Jesus Christ, der Herr Zebaoth»).

Заключение (*peroratio*) начинается с *риторического обращения*: «Возьмите [наши] Тело, Благополучие, Честь, Детей и Жён...» («Nehmen sie den Leib, Gut, Ehr, Kind und Weib...»). В нем заложена патетика чувств и беззаветная преданность Богу, являющаяся отличительной чертой протестантского вероучения. На последнюю фразу снова приходится *эмпатический акцент*: «Царство [Божье] останется нам» («das Reich muß uns doch bleiben»). Таким образом, Лютер заостряет внимание на превосходстве духовных благ над материальными. В этом выводе заключена основополагающая доктрина протестантизма, о которой должен был помнить каждый искренний христианин.

Следуя законам гомилетики, М. Лютер выстроил логику развития своей мысли таким образом: Бог — великий, непобедимый, спасающий из бед искренне верующих в него христиан, дает им в награду самое ценное и вечное — Божье царство.

Все движение Реформации, обращенное к широкому массам, стремилось прояснить (!) идеи «высокой науки» — философии, теологии, этики. Это проявлялось в тяге к зримой конкретности, живописной образности², которые выражались музыкально-риторическими фигурами. Работая над текстом, доктор М. Лютер применял риторические образные выражения, направленные на повышение уровня эмоционального воздействия. Он пользовался живописными ассоциациями и средством комментирования. В его памфлетах, полемических выступлениях, проповедях, а также гимнах встречаются как *риторические фигуры* (вопрос, восклицание, обращение), так и *метафора, анафора, синекдоха* и др.

Выше уже шла речь о наличии в тексте лютеровского гимна *эмфатических акцентов*, совпадающих с узловыми моментами *dispositio* и выраженными риторическими фигурами вопроса, восклицания, обращения. Характеризуя личность Бога, Лютер использует сильные метафоры. В начальном тезисе Бог сравнивается с твердой Крепостью («Ein feste Bürg»), далее — с надежной плотиной и т.д.

Во 2-м куплете духовное противостояние сил добра и зла сравнивается с военным действием; духовная борьба называется битвой, сражением, где Иисус Христос как могущественный воин удерживает победу в своих руках («das feld muß er behalten»). В 3-м куплете дьявол назван князем этого мира («Der fürst dieser Welt»). В 4-м куплете Слово Божие («Wort») персонифицируется. Сказано, что оно приходит свыше, наполненное Духом Бога, неся Его Дары всем верующим. В риторическом обращении использован художественный прием — синекдоха — при перечислении материальных физических благ (Тело, Добро и т.д.), которому противопоставлено высшее духовное благо — Царство Божие («Reich»).

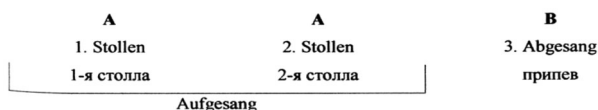
Средствами риторики была образована формальная структура протестантского хорала, которая выступает в роли посредствующего звена — информационного канала [4, с. 314]. Риторический метод Лютера согласовывался с усилением интереса немецких гуманистов XVI в. к символике и, в частности, к эмблематике. *Эмблема* (от греч. *ēmblēma* — «рельефное украшение») — одна из разновидностей *символа*, отражает

идею через изображение знакового образа. В XVI–XVIII вв. самые различные богословские, политические и этико-бытовые эмблемы имели широкое распространение и применение. Они привлекались в литературе, изобразительном и декоративно-прикладном искусстве. В поэзии Лютера эмблематика была связана с риторической традицией. Она стала средством создания комментирующей дуплановости. Эмблема, образуя первый, внешний план текста, заключала в себе перспективную глубину смысла [7, с. 116]. Вполне естественно, что эмблематика, которую использовал доктор богословия, каковым являлся М. Лютер, представляла собой библейские символы. Они образовали его собственную поэтическую систему. Важные религиозные идеи он заключал в краткие словесные формулы. Например, первая фраза гимна — «Твёрдая крепость — наш Бог». Средства риторики высвобождали ассоциативный уровень сознания, способствуя усилению текстовой экспрессии.

Творческий метод М. Лютера находился в русле общих тенденций немецкого поэтического языка эпохи Возрождения. Как чуткий и музыкальный человек, Лютер соотносил музыку с вербальным текстом: музыка должна была способствовать развитию идеи. В связи с этим музыка подчинялась риторической диспозиции. Деятели Возрождения неоднократно подчеркивали, какое благотворное воздействие оказывает на слушателей музыкальная сторона речи, которая в классификации риторических частей называется *actio* («произнесение, действие»). *Actio* означает «исполнение речи», для которой важными признаками являлись чистота, краткость и ясность.

Поэтическая структура гимна «Ein feste Burg» находится в согласовании с музыкальной структурой. Строеение хора типичное для этого жанра — форма *Bar* (*barform*), которая имеет свою характерную структуру. Для данной формы типичная определенная схема (см. *схему 1*) [6, с. 207].

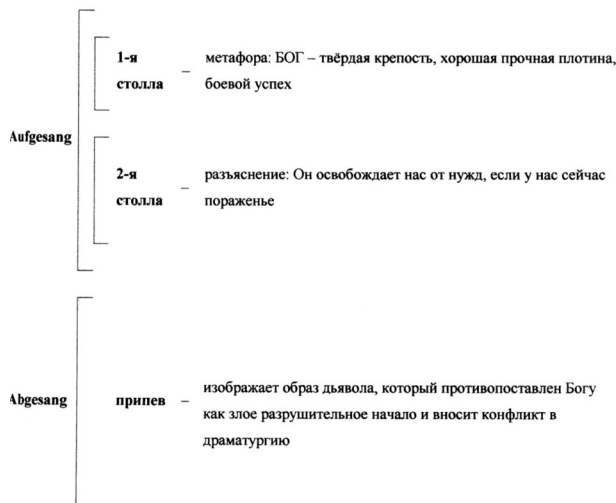
Схема 1



Первые две (или четыре) фразы — *столлы* (*Stollen*) корреспондируют друг другу, за ними следует нарушающий симметрию «хвост» (*Abgesang*) из трех — пяти фраз. Фразы *Abgesang*'а могли не совпадать строками стихотворения (например, делить строку пополам).

Схема 2 показывает расположения поэтического текста в рамках музыкальной структуры гимна.

Схема 2



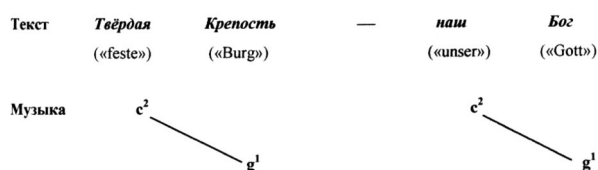
Из *схемы 2* видно, что первая и вторая столлы, абсолютно одинаковые мелодически, связаны с образом Бога. В припеве (*Abgesang*), где появляется новый мелодический материал, говорится о дьяволе. Таким образом, смысловое разделение сфер добра и зла разграничено и на уровне музыкальной формы.

В 4-м куплете *Abgesang* совпадает с началом текстового заключения, а именно — с риторическим обращением.

На музыкальном уровне основной образ хора выстраивается из соответствующих интонаций, передающих определенное свойство эмоции, полную религиозного пафоса и благородства. Здесь вполне оправдана опора на интонацию кварты — интервал, характерный для гимнической музыки.

Первая фраза представляет собой смысловую арку, включающую метафору («Твёрдая Крепость») и пояснения («Это наш Бог»). Опорные звуки, приходящиеся на эти слова, также образуют арку, только мелодическую. Кварта, звучащая дважды на расстоянии такта, задает общий тон всему гимну, интонационно усиливая текстовую метафору (см. *схему 3*).

Схема 3



Музыкально-риторическая фигура, призванная усилить эмфатический акцент в поэтическом тексте, образует мелодико-графическую формулу, за которой закрепляется стабильное графическое изображение, позволяющее выделять ее из музыкального текста.

Из данного примера видно, что область значений формируется сознательно, путем соединения идейного начала с музыкальной материей. Музыкальное богатство, образованное через связь с текстом, и текст, обогащенный экспрессией мелодии, обусловили в дальнейшем процесс образования тексто-музыкальных символов, свободно функционирующих в музыкальном пространстве. Инципитарная фраза гимна как носительница главного тезиса, вычлняясь из него в процессе исторического развития, превращается в символ-эмблему, который может входить в музыкальные тексты различных жанров — кантаты, концерты, симфонии и т.д. Такая способность к интертек-

туальному передвижению может быть соотнесена с понятием «метатекст», который, по определению М. Г. Арановского, должен отвечать ряду требований: «во-первых, указывать на объект, находящийся за пределами, вне исследуемого конкретного текста; во-вторых, иметь определенное отношение к интертекстуальному пространству; и, наконец, в-третьих, не вызывать ассоциации с временной последовательностью текстов» [1, с. 77].

Созданный при участии символов, церковный хорал впоследствии сам становится символом как для своей эпохи, так и для последующих столетий. Его изучение не может обойтись без исследования механизмов риторики и гомилетики, так как протестантский гимн построен по закону классического риторического канона. Они позволяют смоделировать рельеф образа, проследить и объяснить факторы его формирования, а также увидеть путь продвижения дериватов метатекста в музыкальном пространстве различных эпох.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Существует большое количество поэтических переводов на русский язык лютеровского гимна «Ein feste Burg». В музыковедческой литературе имеются переводы Р.И. Грубера (Грубер Р.И. История музыкальной культуры. Т. 2, ч. 2. — М.; Л., 1959), М.А. Сапонова (Сапонов М.А. Шедевры Баха по-русски. — М., 2005).

² Н. Эскина указывает на то, что принципы сопоставления двух параллельных смысловых рядов проявились в связи литературы немецкого Возрождения и изобразительного искусства. Живопись, графика являются

своего рода зеркалом, отражающим мир идей Реформации. Крупнейшие художники этой эпохи — А. Дюрер, Л. Кранах — иллюстрировали издания лютеровской Библии. Формированию одной из центральных идей доктора М. Лютера — трагического героизма как основы бытия, сопутствовало создание Грюневальдом Изенгеймского алтаря (1512–1516). Другой аспект учения М. Лютера отражен в одном из самых знаменитых шедевров графики Возрождения — гравюре А. Дюрера «Всадник, смерть и дьявол», сюжет которого соприкасается с лютеровским уподоблением человеческой воли вьючному животному [7, с. 115].

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М.Г. Музыкальный текст: структура и свойства. — М., 1998.
2. Брокгауз Ф.А., Ефрон И.А. Гомилетика // Малый энциклопедический словарь. — Репринт. изд. — М., 1997.
3. Грубер Р. История музыкальной культуры. Т. 2, ч. 2. — М.; Л., 1959.
4. Лотман Ю.М. Каноническое искусство как информационный парадокс // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. — СПб., 2002. — С. 314–321.
5. Словарь литературоведческих терминов. — М., 1974.
6. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений: учеб. пособие. СПб., 1999.
7. Эскина Н. Принцип «комментирования» и хоральная обработка Барокко // Проблемы теории западно-европейской музыки (XII–XVII вв.): сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. — М., 1983. — Вып. 65. — С. 113–132.
8. Evangelisches Kirchengesangbuch: ausgabe für evangelisch-lutherische Kirchen Niedersachsens. Mit Lektions. — Hannover, 1958.

Домбраускене Галина Николаевна

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

С. В. ТАРАСОВ

Астраханская государственная консерватория (академия)

УДК 781.5:784.3

ПЕСНИ В.-А. МОЦАРТА:
ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ

В австро-венской культуре второй половины XVIII века камерно-вокальная музыка (в жанрах песни и романса) заняла видное место. В.-А. Моцарт, как известно, был чуток к культурным веяниям эпохи: он обращался к камерно-вокальному жанру на протяжении всего своего творческого пути, создавая прекрасные песенные образцы, занявшие достойное место в сокровищнице мирового вокального искусства. Величайший гений обладал удивительным даром попадать в тон времени и, следуя его традициям, «схватывать» все новое, актуальное, предвосхищая прогрессивные явления мирового музыкального искусства. Уже только лишь само пристальное внимание и плодотворное, на протяжении всей жизни, обращение к австро-немецкой *Lied* во многом можно считать предвестием музыкального романтизма, культивировавшего среди прочих жанров вокальную миниатюру.

Песня, как и опера, в эпоху Просвещения уже имела свое историческое прошлое. Именно тогда стали активно складываться предпосылки для осуществления реформы песенного жанра — усиление интереса к народной песне, обновление под ее влиянием немецкой поэзии, обратившейся к отображению человеческих переживаний, а также «распространение взгляда, согласно которому поэзия нуждается в «пополнении» музыкой» [2, с. 9-10]. Борьба за песню «в народном духе» совершалась на актуальной эстетической основе, связанной с известной тенденцией демократизации искусства, характерной для эпохи, которую в частности представляли такие немецкие мыслители, как Иоганн Маттезон и Фридрих Рейхардт.

Процесс интенсивного развития немецкой песни ознаменовался появлением целых песенных «школ»: первой берлинской (основоположник К.-Г. Краузе, самый значительный представитель — К.-Ф.-Э. Бах) и второй берлинской (основатель — Й.-А.-П. Шульц, крупнейшие представители — И.-Ф. Рейхардт и К.-Ф. Цельтер, песни которых,

однако, появились уже после песен Моцарта). Для этих композиторов, как и для многих других — таких, как, например, И.-В. Гёрнер, К.-Г. Нефе, И.-А. Хиллер, песня стала основным или одним из основных жанров. Сознательное стремление к простоте и «чистоте» стиля, к безыскусственности объяснялось естественной потребностью расширить коммуникативную направленность песни, сделать ее доступной для различных общественных кругов. В результате уже к концу 1750-х годов сложился новый тип строфической песни с простой мелодией в народном духе, с несложными гармониями и относительно развитым и самостоятельным аккомпанементом. Такая общедоступность, а также лёгкость и развлекательность характера подчеркивались в названиях песенных сборников нового типа, число которых непрерывно росло: «Двадцать четыре частью серьезных, частью шуточных песен с легкими, почти для всех голосов подходящими мелодиями», «Музыкальные конфеты», «Музыкальное времяпрепровождение» и другие.

Что касается венской школы, то в столице Австрии с конца 1770-х годов также охотно культивировался жанр камерной вокальной лирики. Кроме ярчайших творцов музыкального классицизма Й. Гайдна и В.-А. Моцарта, ее представителями были Й.-А. Стеффан, М. Рупрехт и другие композиторы не первой величины, отказать в таланте которым тем не менее было невозможно. Венские песни композиторов «второго ранга» предназначались для исполнения в салоне или в домашнем кругу, причём их камерный замысел, тексты и собственно музыкальный склад уже предполагали известную тонкость художественного восприятия. Значительное влияние национального австрийского зингшпиля и итальянской оперы обусловило своеобразное сочетание народно-бытовых черт с особой мягкостью, напевностью, изяществом музыкального высказывания.

Венские авторы были свободнее в выборе средств музыкальной выразительности. Они широко использовали мелодические украшения и распевы, повторы текста, несколько более развитую и самостоятельную фортепианную партию. Масштабнее оказывается часто и форма песен, нередко уподобляющихся арии или ариетте. Интересно, что Моцарт также трактовал жанр песни очень широко и не дифференцировал, например, песню и ариетту. Для композитора гораздо важнее были коммуникативные свойства произведения для голоса — заключались ли они в узкие рамки сугубо камерного, бытового, любительского музицирования или же расширяли свои горизонты до театрально-сценического концертного исполнения профессионалом.

Известная легкость работы над вокальными миниатюрами не означала для него пренебрежение этим жанром. Об этом свидетельствует, в частности, достаточно большое количество ярких примеров использования песни в качестве жанрового архетипа оперных арий. Так, уже в ранних сочинениях Моцарта можно найти образцы самостоятельно существующей песни, которая была калькирована (с другим текстом) в оперу как небольшая ария: «Розы этих щечек милых» (KV 52) для голоса с сопровождением клавира и Ария Бастьена «Моя прекрасная возлюбленная» (из детского одноактного зингшпиля «Бастьен и Бастьенна»).

По мысли Ю. Хохлова, номера из опер и зингшпилей, как и переложения сочинений, в оригинале написанных не для голоса с сопровождением клавира, а для других составов, вообще не должны причисляться к песням Моцарта [4, с. 214–215]. К подобным опусам автор относит такие песни для голоса с сопровождением оркестра, как «Где взять слова...» (KV 382), «Предостережение» (KV 433), «Славьте мать...» (KV 146), а также мандолины — «О цитра ты моя...» (KV 351). На наш взгляд, это высказывание не бесспорно и нуждается в некотором уточнении.

Моцарт, великий мастер масштабных музыкальных полотен, виртуозно решает проблему «миниатюрности» жанра посредством гениального расширения границ художественного континуума песенных опусов, комплементарности временных и пространственных характеристик. Его камерно-вокальные миниатюры часто — как драгоценные осколки грандиозных творений, особенно оперных, — вдохновлены большим размахом чувств, полны блистательных характеристик. Так, несмотря на ограниченные рамки жанра временные параметры, песенные сочинения композитора обладают непре-

взойдённой силой воздействия во многом посредством использования многообразных тембровых метаморфоз сопровождающих голосов, различной плотности звучащих фактурных пластов и других средств музыкальной выразительности. Более того, такая имманентная коммуникативность, присущая моцартовским произведениям различных жанров, — неотъемлемая часть художественной системы композитора.

Возвращаясь к мысли о жанровом архетипе, отметим, что позднее, достигнув высочайшего композиторского мастерства, венский классик использовал песенный материал как амальгаму, переплавляемую в ариозном письме. Эту важную тенденцию моцартовского вокального стиля отметила Т. Ливанова [3, с. 496]. Так, интонационный строй Арии Сюзанны «Приди, мой друг, приди» явно близок песне «Госка по весне» (KV 596). К тому же эти произведения написаны в одной тональности — *F dur*. Кроме того, мелодика песни «Госка по весне», близкая, как известно, мелодии подлинной немецкой народной песни «Я девушка-швабка», сродни также теме финального рондо фортепианного концерта *B dur* (последний в этом жанре, KV 595), написанного восемь дней ранее песни. А жанровым образцом такого шедевра оперной музыки, каким является Канцонетта (серенада) Дон Жуана, могла послужить песня «О цитра ты моя» с сопровождением мандолины. Помимо интонационного родства и плавного движения на 6/8, обращает на себя внимание общность фактуры изложения, имитирующей звучание струнного щипкового инструмента.

Безусловно, плодотворная взаимосвязь оперной арии с бытовой музыкой той поры демократизирует оперную стилистику Моцарта, как народно-бытовой тематизм Гайдна — стилистику его симфоний, соответственно расширяя коммуникативные возможности наследия классиков. При этом В.-А. Моцарт, как величайший композитор-философ, в своем песенном творчестве, являющемся неотъемлемой частью целостной художественной системы (вспомним гётевскую характеристику своих произведений как «отрывков одной большой исповеди»), касается самых глубоких, общечеловеческих, вечных проблем, основополагающих духовных ценностей. Одновременно все сильнее проявляется тяготение композитора к возвышенному, трансцендентному. Охваченный всеобщим стремлением своего времени освободить веру от поверхностных атрибутов церковного богослужения и способствовать укреплению личной связи с Всевышним посредством религиозного переживания, композитор возла-

гает большие надежды на институт, вовлекший в свою сферу почти всю образованную Вену — на масонский орден, членом которого он стал предположительно осенью 1784 года.

Спустя несколько месяцев — 26 марта 1785 года — Моцартом была написана масонская песня «Достойный путь» (KV 468) на текст Й. Рачки, название которой буквально переводится как «путь подмастерья». Точно не установлено, написал ли композитор эту песню для своего собственного возведения в степень подмастерья или же — для церемонии посвящения его отца во вторую степень масонского ордена, которая состоялась в австрийской столице 16 апреля 1785 года. Известно, что Леопольд как раз в это время навещал сына.

Светлая, полная восторженного ликования песня «Достойный путь» относится к категории «однострофных». Примечательно, что именно этот простейший вид «сквозных» песен единого развития периодически привлекал композитора на протяжении всего творческого пути в области песни. Одновременно он явился историческим подходом к более масштабной сквозной песне единого развития, как, например, в песне «Вы, птички, каждый год» (KV 307) или «Как-то раз одинокий, печальный» (KV 308) и другим более поздним опусам, где музыка свободно следует за текстом, складываясь из более или менее контрастирующих частей или разделов. Однако в песне «Достойный путь» сколько-нибудь заметные «сдвиги» состояния отсутствуют, тогда как, например, песня «Пускай мрачен я, мой друг» (KV 147) характеризуется большей свободой введения контрастов. Также впервые у Моцарта песня «Достойный путь» имеет развёрнутое фортепианное вступление и заключение.

Как известно, в собраниях масонов музыка всегда играла большую роль, и этот факт очень увлекал Моцарта. Красноречивым свидетельством является целый ряд сохранившихся его сочинений, которые были написаны «на случай» — для различных масонских мероприятий. Помимо кантат и упомянутой песни «Достойный путь» в том же, 1785 году, возникли ещё два камерно-вокальных опуса, имевшие важное назначение открывать и закрывать собрания ложи: «К открытию ложи мастеров» (KV 483) и «К заключению работы мастеров» (KV 484). В этих песнях композитор в очередной раз, не выходя за рамки жанра, словно раздвигает их изнутри: к солирующему голосу присоединяется трёхголосный хор, аккомпанирующим же инструментом служит орган.

В этом контексте особый интерес представляет ария «Не страшись, прекрасный друг» (KV 505), написанная 27 декабря 1786 года для Нэнси Стораче — первой Сюзанны из «Свадьбы Фигаро». Текст — тот же, что и в арии Идаманта, дополнительно написанной для венского исполнения «Идоменей». Этот опус уникален в аспекте расширения традиционного инструментального состава концертной арии, когда композитор вводит в оркестр в качестве солирующего инструмента фортепиано. Обогащение звучания оркестровой партитуры тембром клавишно-струнного молоточкового инструмента создаёт эффект особой «пространственности» звучания: концертирующий инструмент и вокальная партия создают необыкновенно богатый оттенками чувств одухотворённый диалог, являясь, таким образом, неотъемлемым компонентом произведения. По мысли Иштвана Барна, эта восхитительная лирическая сцена могла указывать на любовную связь между Стораче и Моцартом (цит по: [8, с. 56]). Так или иначе, целостность художественного пространства этого сочинения открывается слушателю в своеобразии «фонизма», звукового воплощения неповторимых моцартовских образов.

Моцарт продемонстрировал свои непревзойдённые образцы камерно-вокального искусства, став уже специфически венским автором знаменитых песен (если говорить о нём как о песенном композиторе) «Фиалки» (KV 476 на текст И. Гёте) и «Когда Луиза сжигала письма своего возлюбленного» (KV 520). Так, после пятилетнего перерыва, решающими оказываются воздействия венской песни, которая как раз после 1780-х переживала свой первый расцвет. Среди ее отдельных представителей (Грюнвальд, Кожелух, Хольцер, Хофмейстер, Штадлер, Штеффан и другие) в качестве настоящей величины возвышался Йозеф Гайдн — в 1781 и 1784 годах вышли в свет два сборника его «Немецких песен». В эту богатую в музыкальном отношении, но все еще не совсем ясную в духовных ориентирах песенную жизнь вступил Моцарт со своими песнями 1785–1787 годов. Причем вклад, сделанный им в этот период в песенный жанр, был необычайно обильным. Его камерно-вокальные сочинения, созданные в промежутке времени между «Свадьбой Фигаро» и «Дон Жуаном», в известном смысле представляли своеобразный итог, венчающий все предшествующие устремления тогдашней венской песни.

Если верить одному из писем Констанцы Хертелю, Вольфганг имел свою собственную книжку, в которую вписывал понравившиеся ему стихи,

побуждающие его к сочинению музыки. Из немецких поэтов композитора привлекали анакреонтики — Хагедорн и Хёльти, а также Блюмауэр, Вайсе, Гермес, Гюнтер, Штурм, Овербек, Миллер, Рашки, Уц, Якоби и другие. Тот факт, что композитор написал лишь одну песню на текст Гёте и не обратился к произведениям Лессинга, Гердера и Шиллера, вовсе не означает, что он совсем не знал их литературного творчества, тем более что Моцарт был известным страстным театралом. Еще в Зальцбурге в архиепископском театре он имел возможность видеть различные драматические спектакли, полный список которых содержится в книге F. Pirckmayer «Über Music und Theatre am Salzburger Hofe» (1762 bis 1775). А после 1775 года, когда был открыт новый городской театр, Моцарт проявил живую заинтересованность к выступлениям странствующих трупп, например Бёма и Шиканедера, репертуар которых составляли произведения Шекспира и Лессинга [8, с. 6–38]. Ещё больше материала дают письма из Вены. Как справедливо подчёркивает Е. Лерт, они свидетельствуют о значительном влиянии серьёзной венской драматургии тех лет на искусство Моцарта.

В обширном диапазоне стихотворений, использованных композитором в своих песнях, трудно переоценить значение Гёте, который освободил лирическое выражение как в поэзии, так и в музыке от оков рационализма, пытающегося стеснить развитие иррациональных, творческих сил, то есть от всего чуждого креативному началу. Согласно утверждению многочисленных исследователей, текст «Фиалки» попал в руки Моцарта по счастливой случайности. Взятый из первого зингшпиля Гёте «Эрвин и Эльмира» (1775), он был напечатан в журнале «Iris» (Vd. 2, p. 3).

Следует отметить, что творения главы нового поэтического направления получили большой резонанс. Известно, что до Моцарта на текст «Фиалки» написали песни Й. Андре (1775), Ф. Кайзер (1775), герцогиня А. Брауншвейгская (1776), И. Рейхардт (1778), Й. Штеффан (1779), К. Фриберг (1781). Однако по оригинальности замысла и трактовке этого поэтического сочинения они не могли равняться с Моцартом. В «Сборнике немецких песен» Штеффана автором стихов по неизвестным причинам ошибочно был назван Глейм. Как выяснилось, Моцарт в записи своей песни воспроизвел данную ошибку, и по мнению многих исследователей это служит свидетельством того, что композитор изначально не знал об авторстве Гёте [7: 1, с. 46, 326; 7: 2, с. 164].

Как справедливо отмечает Г. Аберт, гениальный классик прежде всего отказался от строфической структуры и придал своей «Фиалке» совершенно свободную сквозную форму. Более того, он ввел речитатив, существенно усилил самостоятельность фортепианной партии, как и ее художественное значение. Это настоящая драматическая сцена, где во всем — в потоке музыкальных впечатлений, сценическом восприятии события, наконец, в его живописной передаче — ощущается не просто «иллюстрация» поэтического текста, а переплавленное в музыкальной фантазии гения новое его претворение. «Наша «Фиалка», — пишет Г. Аберт, — взгляд, брошенный в обетованную землю позднейшей шубертовской песни. Кто знает, как пошло бы развитие песни, если бы моцартовскую лирику озарил не один только этот заблудившийся луч нашей классической поэзии! Ибо здесь действительно возник настоящий «Феникс», которого Моцарт так пылко ждал в опере» [1, с. 245].

Характерно, что многие исследователи творчества композитора дают однозначную оценку этого моцартовского сочинения, где складывается новый тип вокальной лирики, характеризующийся признаками своеобразного перерастания куплетной песни в более сложную развернутую форму посредством гибкого чередования *G dur*'ного «куплета» с большим *g moll*'ным эпизодом и возвращением в *G dur* с его характерной каденцией.

Еще одна из наиболее значительных в этом ряду песен со сквозным развитием — «Когда Луиза сжигала письма своего возлюбленного» — вполне могла бы занять достойное место в оперном произведении, хотя речитативный стиль здесь заменен ариозным. Отличаясь страстной напряженностью, остро подчеркнутым минорным колоритом (*c moll*) и хроматизированным складом, она словно вводит в самую глубь как бы зримой драматической ситуации: пламя в камине, горькие сеговования, героиня сжигает дорогие ей письма, тоскуя о покинувшем ее возлюбленном. Любопытно, что среди рукописей, хранящихся в библиотеке Института музыки во Флоренции, есть тетрадь с шестью песнями из наследия Готфрида фон Жакена, где тот приписывал себе этот моцартовский шедевр, посвятив его предмету своей страсти — фрейлин фон Альтомонте. К счастью, как отмечает А. Эйнштейн, на этой рукописи есть пометка Моцарта: «26 мая. На Ландштрассе <...> В комнате г-на Готфрида фон Жакена» [5, с. 355]. Интересно, что у этой песни есть своеобразная предшественница, написанная всего лишь на три

дня ранее, — это «Песнь разлуки» (KV 519). По существу она является неким преддверием сюжетной канвы последующей песни. Здесь юноша, испытывая душевное смятение, расстается со своей любимой и клянется ей в вечной любви. Очевидно Моцарт придавал большое значение этой полной страстной скорби песне, так как лично опубликовал ее у венского издателя Артарии вместе с «Фиалкой». Но если «Песнь разлуки» характеризуется преобладающей лирической настроенностью, то «Когда Луиза сжигала письма своего возлюбленного» представляет собой миниатюрную драматическую сценку.

По мысли Г. Аберта, «такого рода песни образуют первую ступень на пути к более поздней «лирической монодии» Франца Шуберта, поскольку в них дело идет о выражении особого характера в определенных обстоятельствах» [1, с. 431]. Общему впечатлению, вызываемому шедевром, способствует достаточно развитая, многогранная и выразительная фортепианная партия, полноправно участвующая в общем драматургическом развитии сочинения. Важные моменты трактовки партии фортепиано как равноправного с вокальной партией носителя мелодии могут быть отмечены также в песнях: «В день рождения маленького Фридриха», «Приход весны», «Немая грусть», «Тайна», «Мой тяжек путь», «К Хлое», «Походная песня».

Поразительно, что Моцарту удается создать вокальные произведения, с одной стороны, полные внутренней динамики и драматизма, с другой, — как песня «Вечернее настроение» (KV 523) — прелестного лиризма. Пожалуй, можно сказать, что в XVIII столетии практически никому из композиторов-песенников не удалось подойти столь близко к свойственной Шуберту лирике настроений. Ярчайшее подтверждение этому — «Вечернее настроение», где находит непосредственное воплощение трепещущее чувство с тончайшими гранями своих проявлений.

Музыка — это и есть лирика. Таков фундаментально обоснованный вердикт немецких теоретиков Романтизма. В этом аспекте Моцарт, приблизившись к светлой лирической мечтательности романтиков, индивидуализации высказывания, передаче психологического развития чувства, полного новых драгоценных граней, оставил неизгладимый след в истории мирового вокального искусства.

Из песен, созданных в 1787 году, особого внимания заслуживает также «Старуха» (KV 517, на текст Ф. Хагедорна). Примечательно, что она является новым очередным отступлением к старой двустрочной форме записи с нерасшифрованным

генерал-басом, но в то же время представляет качественно новый ее уровень. Учитывая мнение некоторых исследователей и, в частности, Э. Баллина (согласно его мнению, «Старуха» «стоит ближе к театру, чем к песне» [6, с. 63]), можно предположить, что обращение именно к такой архаичной форме записи в период творческой зрелости композитора могло быть знаковым и символизировало все старое, неактуальное, изжившее себя. Свойственная поэтическому тексту Ф. Хагедорна периодичность восклицаний героини «О доброе время, о доброе время!» и «О скверное время, о скверное время!» логично обусловила обращение именно к такому типу простой строфической песни, когда первый возглас звучит с музыкой, утверждающей мажор, а второй — минор. При этом радостные восклицания (нечетные строфы) и горестные (четные) связываются в каждой из строф сначала с мажором, а затем с минором, допуская «эмоциональную переокраску» одного и того же выражения при его повторении, предвосхищая распространенную в песнях Шуберта переокраску-сопоставление, в особенности в его «афористических концовках».

Мысль о тщательно завуалированном подтексте подтверждается и «смотрящим вперед» гармоническим «заключительным» оборотом (последовательность I, III, II и I ступеней), используемым Моцартом уже в самом начале песни. Мажорный вариант этого типического «утвердительного» оборота, широко применявшегося в итальянской опере, композитор использовал также в начальном построении другой своей песни — «Немая грусть» (KV 391, на текст И. Гермеса). Это один из многих частных, но очень важных моментов предвосхищения вокальной лирики XIX столетия. Позднее, как известно, этот гармонический оборот применит Шуберт в начале своей известной песни «Ave Maria» на перевод из В. Скотта.

Заметим дополнительно, что в песне Моцарта «Мой тяжек путь» в качестве исходного интонационного зерна сочинения использован минорный вариант любимого шубертовского мелодического оборота V — IV — V с натуральной VII ступенью в качестве задержания к его верхнему звуку. Эта интонация, как совершенно справедливо отметил Ю. Хохлов, очень близка шубертовским песням «Скиталец», «Двойник» и другим [4, с. 226].

Среди камерно-вокальных произведений последних лет отметим предназначавшиеся для собрания детских песен «Три немецкие песни» (KV 596–598). Все они написаны в простой куплетной форме. Среди них — «Тоска по весне», а также

«Детские игры». Отдельного внимания заслуживает «Приход весны» (KV 597, на текст К. Штурма). По мнению Г. Аберта, «Приход весны» — неудача Моцарта, «поскольку он перенес характер детской песни на поэзию высокого религиозного стиля» [1, с. 270]. Действительно, в качестве текстовой основы песни Моцарт использовал сочинение гамбургского пастора, известного писателя и поэта богословского толка Кристофа Кристиана Штурма. Интересно, что Мозер и позднее Баллин оспаривают точку зрения Аберта [9, с. 77; 6, с. 50–60]. По их мнению, песня с ее исполненной торжественности и пафоса музыкой, сложная по средствам выразительности, не может рассматриваться как детская. В этой заочной полемике существенным является то, что поэтическое содержание вступает в известное противоречие с музыкой. Учитывая факт разочарования Моцарта в высоких религиозных идеалах (убежище от них, в частности, он искал в масонстве), можно заключить, что в этой, лишь на первый взгляд простой и непритязательной песне, посредством соединения взаимоисключающих, полярных явлений — возвышенного и обыденного, серьезного и гротескового, поэтического и жанрово-бытового — охватывается вся полнота мироздания. Семантическое поле вокальной миниатюры уникально: суть не в разделении мира на оппозиции, но в способности творения гармоничного целого. Эта гармония — то, что рождается из противоречий. В их единстве — диалектика художественного творчества великого классика.

Таким образом, устремленные вперед, в будущие столетия новшества Моцарта в области пес-

ни, затронув весь комплекс музыкально-выразительных средств, образное содержание, архитектонику и фортепианное сопровождение, имеют непреходящее значение. Творчество композитора явилось высшим выражением прогрессивных достижений музыкальной культуры его времени. Начав с непритязательных сочинений в духе бытовой песни, он вскоре достиг уровня лучших образцов вокальной лирики своей эпохи. Более того, композитор внес в песню свои, ярко индивидуальные черты, значительно подняв ее качественную составляющую. Песня в его творчестве обнаружила быстрый и значительный прогресс в соответствии с ростом художественного мировоззрения и мастерства классика, эволюционируя от простейшей ее разновидности — куплетной — до сочинений, основанных на сквозном развитии. Обладая исключительной восприимчивостью к наиболее прогрессивным течениям художественной мысли столетия, Моцарт воплотил уникальную по глубине постижения картину эпохи в многочисленных ее отражениях. Его камерно-вокальные сочинения, следуя сформировавшимся жанровым традициям, стали подлинной вершиной эволюции венской песни. Они по праву приобрели глубокое значение — явились носителями прогрессивного мироощущения, предвосхитившего вступление музыкального классицизма в новую фазу своего развития, которая ознаменовала высший расцвет жанра в XIX столетии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аберт А. В.-А. Моцарт. Ч. 2., кн. 2. — М.: Музыка, 1985.
2. Аберт А. В.-А. Моцарт. Ч. 2., кн. 1. — М.: Музыка, 1980.
3. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. — М.: Музыка, 1983. — Т. 2: XVIII век.
4. Хохлов Ю. Песни Моцарта // Музыкальная академия. — 2006. — № 4.
5. Эйнштейн А. Моцарт. Личность. Творчество. — М.: Музыка, 1977. — С. 355–357.
6. Ballin E. Das Wort-Ton-Verhältnis in den klavierbegleiteten Liedern W. A. Mozarts. — Kassel u.a., 1984.
7. Friedländer M. Das deutsche Lied. V. 1, 2. — Leipzig, 1902.
8. Lert E. Mozart and d. Theater. — Wien, 1982.
9. Moser H. Mozart als Liederkomponist // Österreichische Musikzeitschrift. 11. Jahrgang, Heft 3. — 1956. — März.

Тарасов Сергей Васильевич

преподаватель кафедры сольного пения
и оперной подготовки, аспирант
Астраханской государственной консерватории

С. А. АМИРХАНОВА

Уфимская государственная академия искусств
им. Загира ИсмагиловаУДК
78.01.071.2:785.16

ЭСТЕТИКА ДЖАЗА: PRO И CONTRA

Эстетический взгляд на мир в основаниях своих есть взгляд художественный, творческий, пылливо ищущий и утверждающий красоту мироздания. С «эстетическим» традиционно связаны человеческие представления о прекрасном. Переданная в произведениях искусства красота служит одновременно символом внутренней и внешней красоты мира и символом возвышенных человеческих устремлений. Несмотря на то, что эстетический взгляд изначально был взглядом человеческим, в нем всегда слышались отголоски, по сути, религиозного понимания красоты — как красоты, заданной миру и постигаемой человеком. Не случайно В. Конен, сравнивая джаз с музыкой профессиональной композиторской, отмечала, что последняя восходит в своих истоках «к возвышенному философскому характеру христианской литургии» [1, с. 94].

XX век в таком понимании эстетического усматривал его «сакрализацию» [2, с. 193], стремясь к изменению, точнее, расслоению прежде целостного наполнения эстетики. Акцентируя взгляд лишь на *человеческом видении*, то есть, отстраняя идеал возвышающей, объективно заданной красоты, эстетика XX столетия во многих своих «модернистских» декларациях под эстетикой начинает понимать провозглашаемый принцип художественной позиции. Провозглашения эти с начала прошлого века пестрят как разнообразием, так и остротой своих заявлений. В результате в искусствоведческий обиход попадает и утверждается новый ракурс эстетического — эстетика направления (существующая уже потому, что существует и декларируется само направление культуры) и эстетика нового времени. В большинстве серьезных исследований о джазе, начиная со второй половины прошлого столетия, охотно говорится об «особой эстетике» этой музыки (Дж. Коллиер [3]), «эстетической оригинальности джаза», его «собственной эстетической системе» (Е. Барбан [4]). Об эстетике джаза, складывающейся в новых социально-исторических условиях, писала В. Конен. Причину ощущаемой новизны верно подметил У. Сарджент, связывая ее с тем, что «джаз как будто не же-

лал, чтобы его приспособляли к привычным для европейских и американских интеллектуалов музыкально-эстетическим нормам» [5, с. 30].

Согласуется ли в действительности «эстетическое» в традиционном его понимании с «джазовым»? Корень этих сомнений кроется, на наш взгляд, в двух взаимосвязанных явлениях: 1) в эволюции и, даже, трансформации эстетических критериев в XX веке, в результате которой из эстетической оценки молчаливо удалялось качество возвышенного, идеального; 2) в некоторой «открытости» джаза для утрированно-чувственного, физиологического, механистического, низкопробного. Присмотримся к этим явлениям поближе.

Эстетически-возвышенное сознание европейца тяготело, прежде всего, к изысканной или, по терминологии Ф. Ницше, «*аполлонической*» области культуры. Однако это свойство эстетического мировидения обнаруживает порой и свою обратную сторону. Европейская культура, утвержденная на *стороннем созерцании, наблюдении, отстраненном усматривании красоты*, привила «эстетическому» некое качество «музейности», сценического экспонирования, художественного представления, направленного на дистанцированное восприятие зрителя. В противоположность этому многие обрядовые, коллективные действия, фольклор не предполагают стороннего созерцания. Коллективное творчество предполагает естественное «изнутри» — выражение, не предназначенное для эстетической оценки. Сторонний, изыскано разборчивый взгляд от эстетики подвергает критике проявления, к примеру, простонародного вкуса («необработанных» тембров, сленговых выражений), раскованно-свободного сценического поведения, «своего» общения со слушателями и т.д. Поэтому джаз, наполненный всем этим, нередко в штыки воспринимался традиционной эстетикой, а кое-где и социальной идеологией, которые видели в нем начало разложения культуры.

Почему же возможен подход к джазу с позиций эстетики, почему мы легко и естественно воспринимаем выражение «эстетика джаза»? Безусловно, это связано с тем, что эстетика главное свое

внимание направляет не только на проблемы красоты, формы художественного самовыражения, но и на то, каким образом искусство отражает жизнь, в том числе — жизнь личности. Вопрос — в чем жизненная правда джаза, или в чем, по замечательному выражению И. Стравинского, заключается «идея джаза», — и является принципиально эстетическим. Любое направление в искусстве в ту или иную эпоху выдвигает свои приоритетные «бытийственные» ценностные ориентиры. В джазе, как мы попытаемся увидеть дальше, эти ценности концентрируются в стремлении индивидуального сознания выразить свою глубинную потребность к свободному самовыражению, обнаружению безграничных личностных творческих сил, к воссозданию атмосферы гармоничного человеческого единения на основе творческой и общегуманистической. В основе эстетики джаза, на наш взгляд, лежит еще и тяга к простому (эстетически «нерафинированному») слушателю, желание вместе с ним создать особый, «свой» мир, порой необузданный, вызывающе дерзкий и принципиально противостоящий салонно-аристократической культуре.

Мысль о том, что джаз есть синтез африканской и европейской музыки на американской почве стала традиционной и неоднократно излагалась (Д. Коллиер, И. Берендт, Ю. Панасье, У. Сарджент, В. Конен, А. Баташев и др.). Эта мысль естественна, поскольку проявляет себя в очевидных параметрах джаза. Внешние характеристики этого синтеза связываются с элементами музыкальной речи (например, ритмическая танцевальная манера связывалась с африканской традицией, а гармоническая сторона и инструментарий — с европейской). Однако у этого синтеза культур существуют и более глубокие основания. Это «идея свободы» — доминирующая идея Нового света. Она владела умами уже первых американских поселенцев. Дух Америки, как известно, во многом замешан на идее освобождения от сословно-социальных и, в том числе, культурных стереотипов европейского континента. То есть желание быть свободным (be free) было желанием, привезенным из Европы, появившемся в Европе! Первые американские переселенцы (вольные и невольные) с одинаковой, хотя и по разному «сосредоточенной» остротой переживали идею свободы. Бывшие европейцы с самого начала пытались строить свою жизнь на основе собственных способностей и на утверждении свободной их реализации. Независимость от социальной иерархии, освобождения от академических канонов европейской культуры, от регламентации всякого рода — эта идея вошла как главная составляющая в музыку раннего американского джаза.

Со стороны темнокожего населения, оказавшегося в Америке на положении рабов, собственное национально-традиционное искусство также было овеяно духом свободы — свободы духовной, творческой. Африканская культура внутри себя имела свои собственные каноны. Это была преимущественно обрядовая культура: с одной стороны, замешанная на коллективном действии, а с другой стороны, как всякая ритуальная и общинная, несущая в себе мистический элемент — ощущение близкой связи человека с миром духов, космосом, мирозданием. То есть социальная, а вслед за ней и художественная регламентация африканского человека напрямую заявила об ощущении связи с природой, с миром и пространством, где живут духи предков, тайные силы природы, могучие энергии космоса. Космизм и пространственность музыки темнокожих во многом были усилены после их насильного переселения, религиозным духом протестантизма, глубоко воспринятым и культивируемым. В итоге у темнокожего населения Америки оказалось особое искусство, ставшее частью их жизни и формой творческой, расовой самоидентификации и самовыражения.

Здесь возникает интересный момент: для бывших европейцев музыка темнокожих срезонировала как уже готовая форма иного, а значит — свободного самовыражения, как некий художественный канон свободы. В музыке «черных» европейский менталитет «белого» американца воспринял все необычные для себя элементы африканского жизнеощущения и элементы его художественного проявления как *форму выражения собственной свободы*.

Что же конкретно воспринималось европейцем в музицировании темнокожих в качестве проявления свободы? Прежде всего, непосредственность высказывания, столь естественная для африканской, обрядовой по сути, музыки (отсюда — акцентность, ритмичность). Но обрядовую художественно-творческую непосредственность знало и европейское искусство — искусство народное. В противоположность академическому направлению многие обрядовые массовые действия не предполагали сценического экспонирования и сторонне-зрительской оценки, но были основаны на естественном «изнутри-выражении», не предполагающем сторонней рефлексии. Джаз, хотя и попадает практически сразу на сцену, все-таки улавливается зрителем как форма и его, зрителя, художественного соучастия. Поэтому такой естественной в джазе является активная подвижность в зале, непосредственные реакции на сольные выступления и легкое, «понимающее» отношение ко всем «погрешностям» музыканта. То есть, формы и каноны массовой народной культуры соединились в

начале XX века с *идеями свободы* в различных ее проявлениях. Именно эта идея составила суть творческого синтеза, который внешне неоднократно отмечался как синтез «географический» — союз африканской, европейской и американской (иногда присоединяют — азиатской) культур.

В литературе часто описываются случаи дискриминации темнокожего населения Америки в начале XX века. Гораздо реже упоминается тот факт, что многих европейцев неудержимо тянуло заглянуть на ту сторону улицы, куда вход разрешен был только чернокожему (в фильме «Индиана Джонс. Молодые годы» очень ярко отражена эта сторона жизни американского общества). Что же могло привлекать европейца в мире черных? Их дионисийское жизнелюбие, их необычные формы массового коллективного музицирования, построенного на ритмизированной пластике и танцевальности, своеобразный дух соревнования между музыкантами и участие зрителей в этом музицировании — все в этом мире было необычным и притягательным для белого человека. Ведь за много десятков лет в своем мире «только для белых» европеец-зритель (или европеец-музыкант) в процессе концертного выступления привык чувствовать себя скованным «рамками приличия».

Атмосфера непринужденного музицирования, непосредственного проявления эмоций и радости в процессе восприятия музыки, характерная для джаза, была когда-то характерна и для европейского концерта. Его «ритуал» не всегда был таким, каким его знали в Европе XIX и XX веков. Постепенное видоизменение концертного представления известный американский музыковед Р. Тарускин называет «одной из наиболее важных историй XIX века» [7]. Этот был переход от живой реакции публики на каждый нюанс (с аплодисментами не только после каждой части, но и после каждого впечатляющего момента) к чинному ожиданию конца исполнения. Еще Моцарт умел сочетать совершенство формы с эффектом неожиданности. Сейчас поведение Моцарта на концертной эстраде, как пишет Р. Тарускин, сочли бы некорректным. «Сакрализация «классического» искусства исключала спонтанность в поведении исполнителя. Тогда же были наложены ограничения на поведение публики, которой теперь следовало вести себя в концертных залах так, будто она находилась в церкви» (цит. по: [2, с. 193]).

Поэтому тяга европейца к музицированию темнокожих на рубеже XIX–XX веков представляется естественной и понятной как воплощение и собственной (бывшей) традиции. Кроме того, живое соучастие давало ощущение праздника, непосредственная причастность к которому подкрепля-

лась в джазе еще и языком — простонародным сленгом как словесным, так и музыкальным.

Пионеры джаза, как известно, не отличались высокой культурой речи. Жаргон и сленг — неприменные атрибуты негритянского гетто — вышли на концертную эстраду и постепенно влияли на формирование интонационного словаря этой музыки. Живая человеческая речь, пение и инструментальные импровизации тесно переплелись в джазе. Исполнители разработали целую гамму чисто музыкального «сленга», словно бы нарочито направленного вразрез с европейской культурой звука, утвердившейся еще со времен бельканто. Хрипловатое или «открытое» пение, фрулято на трубе, различные раскачки тона как по высоте, так и по метрической шкале — все это давало упоительное ощущение свободы и «моей» музыки. Став постоянными, эти находки нового сленгового звука и интонации легли в основу такого центрального для джаза явления как *свинг*. Естественное, непринужденное музыкальное исполнение («свингование») соединялось со свободным сценическим поведением — также, можно сказать, «свинговым», «раскачивающим» устоявшиеся исполнительские нормы («качание» — именно так дословно переводится термин «свинг»).

Чувство свободы особенно упоительно в джазе в момент творчески-самозабвенного импровизационного высказывания. Здесь просыпаются глубинные подсознательные импульсы искусства, которые Ф. Ницше назвал «дионисийскими», исконно характерными для народной культуры. Это джазовое дионисийство дополнительно усилено такой (еще одной) неизменной чертой музыки темнокожих американцев, как необычайное *жизнелюбие*. Она стала, пожалуй, главной составляющей музыки джаза, стойкой хранящей это искусство от его прямого сползания к антигуманному, «сатанинским», принижающим человеческое достоинство оргиям, до которого дошла, к примеру, музыка рока (панк-рок).

Состояние полной самоотдачи своему чувству передавалось слушателям. Считается, что подлинный джаз возникает именно при такой игре, когда приносящие катарсис формы музицирования ориентированы на радостно-жертвенную самоотдачу, и все — музыканты и слушатели — переживают состояние, которое ближе всего подходит к типу религиозного (скорее, дохристианского) опыта. Дионисийство, широко распространенное в искусстве XX века, будило древние языческие культовые ощущения. Обрядовое, массовое слияние в одном ритме чревато своей мрачной стороной — возможностью погрузить всего человека в бездну «психизмов», где вслед за освобождением от общественных норм он освобождался и от здравого

смысла. Из чего джаз мог внутри себя выстроить художественный заслон мутному вакхическому потоку — этому пути человеческого падения до уровня бессловесных? Напомним, во-первых, об уже упомянутом жизнелюбии этого искусства. Конкретной музыкальной формой жизнелюбия стал танец, особая (легкая) танцевальная основа, ставшая фундаментом всего джаза, и особенно его ранних форм. Как любое массовое искусство, основанное на четкой ритмической организации, музыка джаза *суггестивна*, психологична по существу. Но ритм легкого жизнелюбивого танца (также названного в 30-е годы «свингом»), его свободное (свободолюбивое!) вращение, — прибавим к этому еще обязательный налет доброй иронии, — защитил это искусство от участи откровенного мракобесия.

Второй устойчивый стержень джаза был задан ему по происхождению. Это духовные христианские песнопения темнокожих американцев — госпел и спиричуэл — жанры, привнесшие в это искусство *дыхание возвышенного*. Пусть это были особые, необычные для европейского слуха формы озвученного мистического погружения, характерные для протестантского темнокожего Юга Америки, но они придавали этому массовому искусству слышание идеального, чувство *гармоничного человеческого единения*.

И, наконец, третьим «гарантом» художественного эстетического достояния джаза является также заложенное в нем изначально «задание» на *высокое артистическое мастерство исполнителей*.

Иногда в литературе о джазе встречается мысль, что необходимость в профессиональном самосовершенствовании джазовые (особенно темнокожие) музыканты испытывали благодаря жесткой конкуренции. Массовая культура XX века, целиком охваченная коммерцией, путами шоу-бизнеса, действительно везде, во всех своих проявлениях живет по правилам конкурентной борьбы. Однако если бы джаз кроме этого не нес еще в себе дополнительный стимул совершенствования, он бы не сложился в особое направление искусства, отделившееся от массовой культуры. Именно этот стимул, на наш взгляд, главным образом предопределял желание совершенствования музыканта, его искреннюю устремленность к жертвенной самоотдаче. Это интуитивное осознание своей харизматической функции художника, своей задачи и ответственности по гармоничному объединению людей на основе светлого жизнеутверждения. Именно благодаря доброму жизне- и человеколюбию, возвышенным прозрениям коллективного пения и музицирования (не случайно, отметим, джазовый мир так любит Баха), и неэгоистической потребности в артистическом совершенствовании джазовое искусство собирает в себе достаточно весомую меру традиционно-эстетических критериев, и, следовательно, оказывается не испорченным ни растительным гедонизмом «попсы», ни животной бесноватостью рока!

ЛИТЕРАТУРА

1. Конен В. Дж. Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века. — М.: Музыка, 1994.
2. Дубинец Е. Определяя мир музыкально... // Музыкальная академия. — 2006. — № 1.
3. Коллиер Дж. Л. Луи Армстронг. Американский гений: [пер. с англ.]. — М.: Радуга, 1987.
4. Барбан Е. Эстетические границы джаза // Советский джаз. Проблемы. События. Мастера: сб. ст. — М.: Сов. композитор, 1987.
5. Сарджент У. Джаз. Генезис. Музыкальный язык. Эстетика: [пер. с англ.]. — М.: Музыка, 1987.
6. 150 джазовых тем / сост. и ред. В. Киселев. — М.: Музыка, 1994.
7. Taruskin R. The Oxford History of Western Music. Vol. 6. — Oxford: University Press, 2005.

Амирханова Светлана Анатольевна
аспирантка кафедры теории музыки
Уфимской государственной академии искусств
им. Загира Исмагилова





Н. В. САННИКОВА

Новосибирская государственная консерватория (академия)

им. М. И. Глинки

УДК
781.5.071.1

О ФЕНОМЕНАХ ФОРМЫ-СХЕМЫ,
ФОРМУЛЫ И СУПЕР-ФОРМУЛЫ
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ К. ШТОКХАУЗЕНА

Вряд ли существовал когда-либо композитор, писавший начисто: во все времена сочинители оставляли «следы» на пути к конечным вариантам своих опусов в виде схем, планов, набросков, черновиков, которые, несомненно, заслуживают внимания и весьма интересны в некоторых ракурсах изучения произведений (прежде всего, с точки зрения истории создания и кристаллизации замысла). Однако не стоит переоценивать значение авторских эскизов: они возникают спонтанно, по творческому наитию, и подчас отражают разрозненные детали будущей композиции, а значит, не дают целостного представления о ней. То же самое можно сказать о планах и схемах сочинения: чаще всего они оказываются хронометражной программой или предварительным графиком динамического движения в произведении и не сообщают о том, что за музыка будет звучать. Другими словами, схемы и эскизы не отражают полно музыкальную концепцию сочинения и уж тем более не имеют с ним «обратной связи». На этом стоит остановиться подробнее.

Ричард Туп в лекции под названием «Формы-схемы» [8, с. 166–207] рассуждает о том, что с давних пор композиторы осваивали музыкальное время двумя способами. Первый заключается в постепенном, диктуемом творческой интуицией «захвате» времени (и неизвестно, как далеко продвинется это «вторжение») по мере продвижения процесса сочинения, то есть структурный облик произведения и его продолжительность зависят от того, сколько музыкальных частей создаст композитор для сложения звучаще-

го целого. Другой способ состоит в том, чтобы изначально обозначить временное пространство, в рамках которого в дальнейшем будет размещаться музыкальный материал: например, композитор может установить, что та или иная часть его опуса будет длиться n -ое количество времени, и затем изыскивать возможности для того, чтобы занять эту временную нишу. Однако, по мнению Тупа, существует третий способ, который заключается в «определении структурного процесса до некоторой степени «вне времени» [8, с. 166]¹. Для Штокхаузена последний способ стал излюбленным практически с первых лет творческого пути и нашел отражение в феномене *формы-схемы*². Впервые композитор использовал его в сочинении «Gruppen» (1955–1957), которому предпослал нотный пример, лично озаглавив его «Форма-схема».

Форма-схема концентрированно, в масштабах не более страницы, отражает в первую очередь структуру произведения, но также и его музыкальную концепцию. Формы-схемы Штокхаузена совершенно перестают быть чем-то второстепенным после, собственно, музыкального произведения и становятся художественной целью сами по себе, и это — еще одно важное отличие формы-схемы от плана или эскиза, выполняющих «служебную» функцию по отношению к сочинению.

Этим обусловлено то, что форма-схема, чаще всего предназначена автором для всеобщего исследования, поскольку играет конкретизирующую роль и обнажает основания, на которых органи-

зован материал (иначе сказать, отражает музыкальную концепцию сочинения). В этом случае можно привести пример, предложенный Р. Тупом: при исполнении «Prozession» (1967) форма-схема служит регулирующим механизмом, своего рода дирижером для четырех исполнителей, которые следуют логике, заключенной в изломанных линиях графиков для каждого из них (форма-схема, отчасти трактованная как «партии»).

Заметим, что как только форма-схема перестает быть застылым чертежом или нотным примером и начинает принимать участие в жизни произведения, оказывать влияние на процесс исполнения сочинения, налаживается обратная связь между формой-схемой и произведением. Особо отметим, что подобная связь невозможна в случае, когда схема или эскиз — пройденный и навсегда забытый этап на пути к конечному музыкальному и графическому облику сочинения. Еще в большей степени обратная связь проявляется там, где форма-схема диктует не то, как будет исполняться произведение (в случае с «Prozession»), а то, что будет исполнено: Р. Туп описывает ситуацию вокруг сочинения «Momente», для которого существует практически уникальная форма-схема на основе взаимозаменяемых элементов, выступающих базисом для манипулирования по схеме.

В 1970 году Штокхаузен создает произведение «Mantra», схема которого названа композитором «форма-план», как будто в стремлении, с одной стороны, обозначить связь с феноменом *формы-схемы*, а с другой стороны, обратить внимание на то, что форма-план в данном случае не отражает музыкальную специфику сочинения, а является скорее «рабочим» планом и очерчивает динамический контур произведения. Возникает вопрос: значит ли это, что к моменту создания «Mantra» феномен формы-схемы достиг своего эволюционного предела и начал утрачивать актуальность в качестве «структурного концентрата» по отношению к произведению в целом?

Опыт дальнейшей композиторской практики Штокхаузена показывает, что это отнюдь не так: композиция «Trans», датированная 1971 годом, сопровождается тщательно разработанной, довольно развернутой формой-схемой и в дальнейшем, вплоть до окончания цикла «Свет»³, Штокхаузен остается верен этому принципу. Другое дело, что авторские представления о нем, точнее, о работе принципа формы-схемы в рамках каждого конкретного сочинения, несомненно, корректировались.

Помимо формы-плана с произведением «Mantra» связано еще одно новообразование, названное маэстро «формулой композиции» и, в данном случае, выполняющее функцию обоснования музыкально-тематической концепции сочинения, оставив форме-плану удел трудночитаемого наброска. Означало ли это, что феномен формы-схемы уступил свои позиции феномену формулы? Отчасти это действительно так: видимо, со временем композитор пришел к необходимости разъяснять не только структуру произведения и способ организации музыкального материала внутри него (заметим, что подавляющее большинство форм-схем написано не на нотных листах, а на бумаге, зачастую разлинованной в клетку — так удобнее всего создавать графические иллюстрации, что лишний раз подчеркивает нацеленность формы-схемы на обозначение, прежде всего, структурного компонента сочинения), но и саму природу этого материала, тематический компонент композиции. Тем не менее каждый из этих феноменов, заняв собственную функциональную нишу, стал неотъемлемой составляющей творческого метода К. Штокхаузена.

Принцип *формулы* стал «рабочим» для Штокхаузена, начиная с композиции «Mantra», в которой впервые был заложен некий «генетический код», «основополагающий звукообраз», интегрирующий все музыкальные параметры» [4, с. 9]. Гюнтер Петерс находит, что принцип формулы является своего рода проекцией/отражением штокхаузеновской концепции времени на музыкальную композицию. Немецкий исследователь пишет о том, что после музыкального воплощения Недели (цикл «Свет») композитор Штокхаузен планирует музыкальными средствами воссоздать течение Дня, Часа, Минуты и Секунды, чтобы звуком «...исследовать внутреннюю жизнь времени в его глубинных, наимельчайших слоях. Время предстает в вертикальном срезе как мгновение, которое настолько полно, что может длиться всегда. <...> Время содержит в себе точку вечности, и вся работа — музыкальный космос — может развернуться из бесконечного множества этих точек» [7, с. 153]. Подобно тому, как время несет в себе «точку вечности», в которой находится потенциал к развитию музыкального космоса, формула становится ядром музыкальной композиции.

Другими словами, формула — генератор музыкальной композиции, и в этом ее принципиальное отличие от формы-схемы: ее задачи не сводимы лишь к схематизации, это отнюдь не план

и не чертеж сочинения, несмотря на то, что в формуле непременно находит отражение стратегия временного развертывания музыкального материала. Формула, в отличие от формы-схемы, более универсальна: в ней «закодированы» все существенные аспекты произведения как на уровне средств выразительности, формы, так и, что особенно важно, на содержательно-семантическом уровне. Тем временем форма-схема отражает скорее какой-либо приоритетный (по мнению композитора) технологический аспект сочинения, при этом его содержательная сторона оказывается мало или практически не представленной.

В поисках логических оснований для возникновения феномена формулы в творчестве Штокхаузена наиболее очевидна генетическая связь формулы с серией. Т. Цареградская, а вслед за ней С. Тюлина, справедливо полагают, что в своем творчестве Штокхаузен пережил своеобразный «рост сериализма» и прошел путь от этапа усвоения серийной техники — через тотальный сериализм — к осознанию нового, сериального типа мышления. Такая «личная» эволюция композитора отражает путь серийности вообще. С. Курбатская пишет: «Смысловое значение серийности претерпело с момента зарождения существенную трансформацию. Возникнув как «метод композиции» с присущим ему комплексом технических приемов, серийность постепенно переросла в принцип мышления, став основанием новой музыкальной ментальности и новой эстетики» [1, с. 296].

Последнее замечание требует некоторой конкретизации. По мнению Т. Цареградской, сериальное мышление у Штокхаузена сложилось к концу 1950–1960 гг. Оно зиждется на описанном исследователем принципе *медиации*, ставшем одним из центральных понятий сериальной идеи. Медиация понимается как «сила посредования, равноступенность, распространяемая не только на серийное последование звуковысотностей, но и на любые другие параметры, вплоть до детерминированности или недетерминированности в формообразовании» [5, с.13].

Х. Вернер в своей монографии⁴ о Штокхаузене уделяет много внимания этому вопросу, отталкиваясь от той мысли, что сериальное мышление способно осуществить посредничество/медиацию⁵ между любыми данными противоположностями. При этом концептуально-значимым становится следующий принцип организации: установление спектра между противоположностями и затем составление серии, которая имеет определенные

пропорции. Согласно точке зрения Вернера, универсальное посредничество/медиация составляет первую базисную идею сериализма⁶. Другими словами, речь идет о шкале градаций, которую можно установить не только для звуковысотного, ритмического, но и частотного, динамического, пространственного и т.п. параметров звучания (особо благоприятствующие тому условия сложились с развитием электронной музыки). Отсюда вытекают все особенности штокхаузенской концепции «генерального сериального формообразования»: все участвующие в нем (формообразовании) элементы должны быть организованы *единой* шкалой градаций между своими крайними точками и управляемы единым рядом пропорций⁷.

Итак, «новый тип мышления [речь по-прежнему идет о сериальном мышлении. — Н. С.] устанавливается Штокхаузеном на основе упомянутого принципа медиации; по мысли композитора, все вовлекается в спектр действия этого принципа. После этого Штокхаузен освобождает принцип от породившего его звукового материала» [5, с. 14]. Это определило индивидуальность штокхаузенского сериализма и обеспечило условия возникновения феномена формулы в творчестве композитора. «Переход от сериальной техники к формуле композиции, который Штокхаузен совершил в «Мантре», сочинении для двух пианистов, является просто композиционным результатом многолетнего рафинирования и дальнейшего развития этого основополагающего инсайта» [7, с. 153].

С. Тюлина предлагает следующее определение формулы вообще: «... это комплекс базовых конструктивных факторов, то есть высотности, ритма, тембра, etc., который может развиваться в бесконечном количестве вариантов». И далее: «Нерегламентированность высотного строения формулы (равновозможность как серийности, так и тональности), вариативность выводимых из нее музыкальных параметров и форм, новая тональная среда — вот те существенные свойства, которые позволяют определить формулу как самостоятельное образование, генетически связанное с серией, но получившее в новых условиях новые системообразующие характеристики» [4, с. 9].

Штокхаузен определил собственную концепцию «формулы» во вступительном тексте к первому исполнению «Michael's reise um die erde» («Кругосветное путешествие Михаэля») в Донауэшингене (1978): «Формула — больше чем лейтмотив или психологический профиль, больше чем тема,

которая далее должна быть развита, или серия: Формула — матрица и план микро- и макрофор-мы, между тем в то же самое время, это — психический контур и вибрирующий образ сверх-духовного проявления» (цит. по: [7, с. 156]).

Супер-формула оперного цикла «Свет» (при-мер № 1) возникла в творческом воображении Карлхайнца Штокхаузена во время его пребывания в японском городе Киото: «Это произошло в марте 1977 года, за три дня. Эти три дня определили жизнь Штокхаузена на многие годы

вперед» [2, с. 46]. Здесь же проводится анало-гия между формулой гепталогии и молекулой ДНК, из которой, подобно живому организму, вырастает концепция оперного цикла. «Наиболее гармонична та композиция, которая строится по законам всего Сущего», — пишет К. Штокхау-зен (цит. по: [4, с. 8]). Сущее обладает «гене-тическим кодом»; в музыкальном организме геп-талогии таковым становится супер-формула как «основополагающий звукообраз».

Зачастую сам Штокхаузен и западные иссле-дователи (например, Гюнтер Петерс и Ричард Туп) имену-ют супер-формулу «тройной» или «трехслойной формулой», указывая тем самым на ее важнейшее ка-чество: формулой представ-лены три героя-образа, во-круг которых разворачива-ются события оперного цикла. Центральным обра-зом гепталогии является образ Михаэля, который выступает как хранитель, деятель Универсума. Ему соответствует тембр трубы, певец-тенор, голубой цвет. День Михаэля — четверг, «день Познания сил и Вы-бора Пути» [2, с. 46]. Об-разу Михаэля противопос-тавлен Люцифер, который характеризуется тембром тромбона, голосом певца-баса. Его цвет — черный, день Люцифера — суббота, «день смерти и Трансфор-мации» [2, с. 46]. Ева — символ Рождения, образ, олицетворяющий активность созидательных и восстано-вительных сил. Образ Евы характеризуется тембром бассетгорна, голосом сопра-но, ее цвет — зеленый, день — понедельник как день Начала всего, Зарож-дения Универсума.

Супер-формула гепталогии «Свет» состоит из трех мелодий-формул Михаэля, Евы и Люцифера, которые

Пример № 1

Супер-формула цикла «Свет»

Superformel für LICHT

Stockhausen

существуют в одновременности. Это качество супер-формулы определяет ее (и всего оперного цикла «Свет») отношение к тому, что сам композитор называл «мультиформальной музыкой» (до гепталогии примером того служил цикл «Сириус»), в противовес «униформальной», такой, как «Mantra» прежде всего. «Мультиформальная музыка создается тремя или более формулами, синхронная комбинация которых приводит к появлению суперформулы. Каждая отдельная формула имеет автономную организацию во всех параметрах. Тем не менее супер-формула представляет собой содержательное единство», — пишет Штокхаузен [6, с. 46]. Здесь необходимо пояснить, что супер-формула может рассматриваться как по горизонтали, в виде трех вышеупомянутых мелодий, каждая из которых представляет интерес сама по себе, так и в вертикальном срезе: в тексте суперформулы композитор осуществил разделение жирными тактовыми линиями на семь сегментов, соответствующих операм — семи дням недели в строгом порядке с понедельника до воскресенья. В каждом из этих сегментов формулы трех персонажей имеют неповторимый звуковысотный, ритмический, динамический и т.п. профиль, тем самым намечаются неповторимые соотношения образов Михаэля, Евы и Люцифера от оперы к опере.

Сам Штокхаузен выделяет следующие элементы, которые составляют мелодии Михаэля, Евы, Люцифера [3, с. 61]: в основе каждой темы лежит звукоряд *основных тонов*, формулу Михаэля составляют тринадцать тонов, Евы — двенадцать, Люцифера — одиннадцать (пример № 2). Кроме того, композитор говорит о существовании *расширяющих* и *продолжающих звукорядов* между двумя тонами формулы⁸. «Каждая из трех мелодий, — говорит Штокхаузен, — имеет также импровизационные звенья» (цит. по: [3, с. 61]).

Помимо обычного звучания тонов в супер-формуле представлены различные приемы работы со звуком. Они включают в себя ритмический, динамический, пространственный аспекты — вибрирующие тоны, мотивы «пред-эхо» (*Vor-Echo* — приближения и удаления звука), эхомотивы (связаны с динамическим переименованием ритмоинтонационной фигуры), ритмические ускорения и замедления *внутри* звука, окрашенные паузы. В нотном тексте супер-формулы вышеупомянутые элементы имеют соответствующие обозначения (см. пример № 1).

Пример № 2

«Свет»

Кроме тех, что упоминались выше, супер-формула содержит немало частных компонентов, участвующих в оформлении ее звукового образа. Совершенно очевидно, что такой набор компонентов супер-формулы открывает неограниченные возможности в ее использовании. Штокхаузен упоминает о том, что три основных звукоряда супер-формулы в своем вертикальном измерении образуют некую гармоническую систему. Если рассмотреть эту вертикаль, принимая во внимание выполненное композитором деление формулы на семь сегментов, то схема (пример № 2) обнаруживает потенциал супер-формулы к развитию как в рамках тональной среды, так и среды сериальной⁹.

Итак, существует основная, единая супер-формула гепталогии, из которой генерируется все образно-музыкальное пространство «Света». Формула «... не сводима к схеме. Это, скорее, некий субстрат, допускающий бесконечное множество структурных метаморфоз» [4, с. 9]. Она имеет «проекции» — по определению самого композитора — «малые формулы»: от оперы к опере музыкальный образ супер-формулы подвергается различным изменениям и трансформациям, однако сама идея, принцип супер-формулы остаются прежними.

Оперный цикл «Свет» Штокхаузена является, несомненно, уникальным сочинением среди тех, для которых композитором «выведена» музыкальная формула. До начала работы над гепталогией каждое из произведений имело свою формулу, тогда как множество отличающихся художественной полнотой оперных сцен цикла, рассчитанных не только на исполнение в рамках целостной постановки «Света» или его частей, но и на автономное существование, крепко связаны одной на всех супер-формулой цикла. Супер-формула поистине вездесуща в простран-

стве гепталогии и находит отражение на различных уровнях организации «Света»: ее действие распространяется как на оперы в целом, так и на их части, вплоть до мельчайших структур музыкального текста.

Р. Туп называет супер-формулу гепталогии «эпической формой-схемой» [8, с. 198], видимо, подразумевая под словом «эпическая» такие ее особенности, как константность, точнее сказать, неприкосновенность в плане дальнейшего развития внутри себя, абсолютная автономность. Несмотря на то, что исследователь признает зависимость (от супер-формулы) любой формы-схемы цикла, индивидуальность которой, по мнению Р. Ту́па, может проявляться лишь в способе отражения супер-формулы (иными словами, не в содержательно-тематической, а структурно-технологической плоскости), смешение иерархически неравных понятий и определение одного при помощи другого представляется нам недопустимым.

Дело в том, что Р. Туп рассматривает супер-формулу в качестве генеральной формы-схемы, которая проецируется на оперы «Света» с их локальными формами-схемами. Однако, как было ранее упомянуто, оперы гепталогии имеют собственные формулы, которые являются проекциями основной супер-формулы цикла, и именно они становятся следующими в иерархии, после супер-формулы, структурными компонентами «Света».

Между тем формы-схемы, несмотря на вторичный, в сравнении с супер-формулой, статус в определении музыкального пространства цикла, также организованы иерархически и проявляются на различных композиционных уровнях: существуют формы-схемы как для целых опер гепталогии, так и для их отдельных сцен.

В музыкальном пространстве цикла «Свет» назначение двух базовых компонентов композиции — формы-схемы и супер-формулы — различно. *Формы-схемы* различных сцен каждой из опер отражают структуру последних *композиционно-схематически* и таят в себе заданную последовательность развертывания композиции. Что касается *супер-формулы*, то она отражает струк-

туру каждой их опер *тематически*, обнаруживая при этом вариантно-вариационный, а подчас и пермутационный потенциал, превращая композицию в продукт интонационно-тематического комбинирования.

Эти потенциалы проявляются на уровне формообразовательного процесса. Супер-формула «Света», как известно, является продуктом сериального мышления и обладает некоторыми качествами серии, но в ее развитии сериальный принцип не находит продолженного действия: в дальнейшей жизни супер-формулы («за пределами самой себя») обнажается сущность *темы*, предназначенной для дальнейшего вариантно-вариационного преобразования, а не серии. И, как результат, супер-формула существует во множестве вариантов, что становится воплощением всеобъемлющего композиционного единства цикла.

Между тем двигателем композиционного развития оказываются формы-схемы, находящиеся во вне музыкального, «звучащего» пространства сочинения¹⁰. Таким образом, процесс развития стимулируется не изнутри (как это есть в сериальной музыке, где в *серии* заключен весь пермутационный потенциал для дальнейшего преобразования), а извне, «подталкиваемый» привходящими вариантно-вариационными воздействиями в виде форм-схем. И сериализм композиции, как это ни парадоксально, описывается не столько структурой супер-формулы, сколько структурой формы-схемы, что дает пищу для размышлений о «симптомах» кризиса сериального принципа в гепталогии «Свет».

В заключение необходимо отметить комплементарность двух композиционных подходов: функции супер-формулы и формы-схемы время от времени пересекаются, между ними постоянно налаживается хрупкий динамический баланс, что позволяет представить структурные категории творческого метода композитора в виде иерархически стройной, единой, неизменяемой системы лишь в отдельных аспектах.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Здесь и далее переводы автора статьи.

² Это обозначение введено самим композитором (*Formschema* — нем., *form scheme* — англ.) и широко, вслед за автором, применяется исследователями его творчества. Мы употребляем, на наш взгляд, аналогичное обозначение «форма-схема», намеренно не используя при этом возможно более

«гладкое» с точки зрения русского языка выражение «схема формы», которое, как правило, применяется в учебной практике по отношению к графическим построениям как инструментам анализа и не обладает характеристическими свойствами по отношению к феномену, о котором пойдет речь.

³ Не имеющее равного в масштабах произведения о мироздании и его духовных столпах. В операх гепталогии

«Свет» (1977–2003), названных согласно обозначениям семи дней недели от понедельника до воскресенья, поднимаются темы творчества и Творения, его героев и его порядка.

⁴ Возможность осуществления перевода с английского одной из глав («Новые формы в музыке») монографии Вернера (Wörner H. Karlheinz Stockhausen: Life and Work / translated by Bill Hopkins. — Berkeley: University of California Press, 1973) была любезно предоставлена доктором искусствоведения, профессором С. С. Гончаренко, располагающей фотокопией этого издания.

⁵ Вернер применяет для этого слово «mediation», которое можно перевести как «посредничество», или, по аналогии с применяемым Цареградской термином, как «медиация».

⁶ Другая идея — идея равного участия, она заключается в том, что в форму на основании равного участия должно быть включено все, что связано со структурой и требует определения.

⁷ У Вернера мы также находим формулировку идеи «специального (в противовес «общему», «генеральному») сериального формообразования». Она заключается в том, что каждый отдельный параметр композиции может быть организован в форме согласно собственным принципам, собственной шкале: «нужно иметь эквивалентный континуум для каждого параметра».

⁸ По-видимому, под «продолжающим» подразумевается такой звукоряд, ступени которого располагаются внутри границ, обозначенных двумя, из числа основных, тонами формулы; думается, что продолжающий звукоряд призван наметить возможность более длительного и плавного перехода по направлению мелодического движения от одного основного тона к другому. Ступени продолжающего звукоряда формируются из числа основных тонов каждой конкретной мелодии, хотя есть одно исключение, когда в теме Люцифера возникает продолжающий звукоряд с «чужим» звуком

«d». «Расширяющий» звукоряд, судя по всему, напротив, раздвигает границы, заключенные между двумя основными тонами мелодии, и очерчивает свой, более широкий диапазон («поверх» диапазона мелодии-стержня). Ступени такого звукоряда располагаются безотносительно направления мелодического движения от одного основного тона к другому; их последование образует витиеватую фигуру, близкую мелизматической, и это качество звукоряда усиливается его ритмической организацией: наблюдается учащение движения.

⁹ На сериальные качества супер-формулы указывают следующие характеристики: во-первых, ни один из образующих вертикаль звуков внутри каждого сегмента не повторяется в «чужих» голосах. Вследствие того, каждый сегмент имеет собственный, неповторимый в других разделах супер-формулы звукоряд. Во-вторых, отсутствие упомянутой выше повторности тонов звукоряда внутри отдельных блоков затушевывает проявления их опорности, «тоникальности». Тональные качества обнаруживаются в следующем: звуки различных сегментов складываются в аккорды, соотношение которых вполне объяснимо с функциональной точки зрения. Так например, первый и четвертый сегменты, включающие по семь тонов, таят в себе потенциал к «развертыванию» полного гармонического оборота. В шестом сегменте набор тонов дает возможность их выстраивания в мажорные, минорные, увеличенные, уменьшенные трезвучия. Интервальные соотношения между тонами отдельно взятых сегментов образуют некое индивидуальное качество супер-формулы. Организующую функцию по отношению к вертикали выполняют интервалы септимы, ноны, секунды.

¹⁰ Александр Соколов, размышляя о творчестве В. Екимовского, назвал подобные штокхаузенским формам-схемам явления «предкомпозиционными моделями нотного текста» (Соколов А. Константы индивидуальности // Музыкальная академия. — 1992. — № 4. — С. 46–50).

ЛИТЕРАТУРА

1. Курбатская С. Сериальная музыка: вопросы истории, теории, эстетики. — М.: Сфера, 1996.
2. Поспелов П., Чаплыгина М. Каменный ангел или божественный ребенок // Медведь. — 1996. — № 1–2. — С. 44–46.
3. Савенко С. Дышать воздухом иных планет // Советская музыка. — 1990. — № 10. — С. 58–65.
4. Тюлина С. Состояние звуковысотной системы в современной зарубежной музыке (К. Штокхаузен, Д. Лигети: 1960–80 гг.): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — М., 1995.
5. Цареградская Т. Критический анализ композиционных методов Булеза, Штокхаузена,

Бэббита: к проблеме сравнительного анализа музыкального авангарда 50-х годов: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — Вильнюс, 1988.

6. Штокхаузен К. Мультиформальная музыка / пер. С. Савенко // XX век. Зарубежная музыка: очерки, документы. — М.: Музыка, 1995. — Вып. 1. — С. 46–47.

7. Peters G. Holy Seriousness in the play. Essays on the music of Karl-heinz Stockhausen. — Stockhausen-Stiftung für Music, 2003.

8. Toop R. Six lectures from the Stockhausen Courses Kürten 2002. — Stockhausen Foundation for Music, 2005.

Санникова Наталья Владимировна

преподаватель Новосибирской государственной консерватории им. М. И. Глинки

О. В. ОСЕЦКАЯ

*Нижегородская государственная консерватория (академия)
им. М. И. Глинки*УДК
782.046.072.2**МУЗЫКА СВЯЩЕННЫХ СЛОВ
(О РОЛИ СЛОВА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
TINTINNABULI А. ПЯРТА)**

Существованием tintinnabuli мне хотелось бы в известной мере подчеркнуть, что истина Господня длится вечно, что эта истина проста! Можно было бы её непосредственно достигнуть¹.

Арво Пярт

Стиль *tintinnabuli* (колокольчики) Арво Пярта — это новый способ сочинения музыки, к которому пришел композитор в конце 1970-х годов. Поводом к его возникновению послужили обстоятельства личной жизни автора и его горячая жажда обрести Бога. Поэтому появление этого стиля рассматривается самим композитором как факт неисповедимого божественного промысла о человеке в мире. Но общение с Богом происходит прежде всего через таинство слова, поэтому вполне естественным видится стремительный рост количества произведений с текстом с момента рождения стиля *tintinnabuli* в творчестве А. Пярта.

Тайна слова поистине непостижимо глубока. Впервые она была осознана как таковая во всем своём неприступном величии и полноте апостолом Иоанном в первой главе его Евангелия. О магичности действия слова люди догадывались с древнейших времен. Для того чтобы обрести власть над природой, древние язычники начинали говорить с ней. Установление вербального контакта с природными силами считалось священным ритуалом. В монотеистических религиях ветхого мира высшим образцом праведности считалось служение Единому Истинному Богу в духе правды и выполнении десяти заповедей закона. С осуществлением ветхозаветного упования о приходе в мир Спасителя была приоткрыта ещё одна тайна — тайна нераздельной Троичности Божества, в которой Слову отводится роль основания бытия. С величайшим благоговением позволим себе привести несколько цитат из духовного наследия Святого праведного Иоанна Кронштадтского: «Каждое слово Владыки есть бытие духовное или вещественное, потому

что он бесконечный Дух, беспредельная Сила и Премудрость, а каждая мысль Его есть или может быть по Его воле, тотчас делом, жизнью»². «Каждое слово Священного Писания, каждое слово Божественной литургии, утрени, вечерни, каждое слово молитв и молитвословий имеет в себе соответствующую ему и в нём заключающую силу, подобно знамени Честного и Животворящего Креста. Такая благодать присуща каждому церковному слову, ради обитающего в Церкви ипостасного, вочеловечившегося Божия Слова. С каким же вниманием и благоговением надо произносить каждое слово, с какою верою! Ибо Слово есть Сам Жидитель — Бог, и Словом от небытия в бытие все приведено»³.

В произведениях Пярта слово выполняет функцию своеобразного канона, организующего не только весь творческий процесс, но и весь строй жизни автора, его способ существования в мире. «Мои ноты, наверное, лишь ключевые слова»⁴, — признаётся Пярт в одном из своих интервью. В другой же своей беседе он пытается сформулировать суть своего творческого процесса следующим образом: «Для меня мою музыку пишут слова»⁵. Учитывая абсолютно религиозную природу творчества Пярта, понятно, что он имеет в виду слово священное, то есть слово, исходящее от Бога, которое доходит до нас через пророков и текст Евангелия; и слово к Богу — слово нашей души, рождающееся в молитве.

В этих формулировках интересно обратить внимание на два момента: в первом случае композитор называет ноты (а для музыканта нота всегда равна звуку) ключевыми словами; во втором Пярт указывает на прямую зависимость сво-

ей музыки от слова — слова священного, которое является неким порождающим началом, источником будущего смысла, будущей интонации.

Таким образом, мы имеем дело с двумя, казалось бы, разнонаправленными процессами:

— звук как некое «смутное» и не вполне ещё оформленное движение души становится словом,

— и, напротив, священное слово рождает звук, рождает необходимую музыкальную интонацию.

Выяснить, какая из этих причинно-следственных связей является первичной, вряд ли представляется возможным. Разрешить эту проблему способен лишь евангельский стих святого апостола Иоанна Богослова о Едином Безначальном Слове, не знающем разделения внутри Себя, в котором звук и ритм, и мысль, и дыхание — всё было слито в одно нераздельное, единое целое.

Сам Пярт сравнивал свою музыку с непрерывным внутренним деланием — безмолвным творением покаянной Иисусовой молитвы, что в христианской аскетике именуется исихазмом. Вот что пишет о безмолвии величайший подвижник XX века афонский монах старец Паисий Святгорец (в миру Арсений Энепидис): «Безмолвие есть таинственная молитва, и оно очень помогает молитве, подобно тому, как кожное дыхание приносит человеку пользу. Тот, кто в безмолвии занят духовной работой, впоследствии погружается в молитву. Знаешь, что такое погружаться? Затихший в объятиях матери малыш не говорит ничего. Он уже находится в единении, общении с ней. Это внутреннее безмолвие — необходимая предпосылка для тонкого духовного делания. А тогда уже внешнее беспокойство перестаёт тревожить человека, потому что, в сущности, на земле находится только его тело, тогда как ум его пребывает на Небе»⁶. Прекрасным образцом такой безмолвной молитвы может быть II часть двойного скрипичного концерта *Tabula rasa* (1997) под названием *Silentium*. Динамическая крещендирующая форма этой части, а также техника мензурального канона с прогрессирующей темой, в которой она написана, в реальном и символическом планах моделируют процесс синергии Божественной благодати и человеческого духа. Поэтому так часто у слушателей рождается образ той самой картины, о которой упоминал старец Паисий — картины безмолвного тихого умиротворения младенца на руках матери.

Не менее показательным образцом внутренней безмолвной молитвы может быть произведение

для струнного оркестра «Песнь Силуана» (1991). Преподобный Силуан Афонский — величайший подвижник и насельник русского монастыря святого Пантелеймона на горе Афон, который за свои духовные труды был удостоен величайшего дара непрестанной Иисусовой молитвы от самой Пречистой Богородицы. Песни старца представляют собой чистый смиренный зов души, лишившейся в силу своего несовершенства божественной благодати: «Душа моя томится по Господу, и я ищущего в слезах». Другая же песнь воспевается старцем от лица Адама: «Душа моя изнурилась по Тебе, Господи, и я ищущего Тебя со слезами. Как мне Тебя не искать? Ты прежде взыскал меня и дал мне насладиться Духом Твоим Святым. И душа моя возлюбила Тебя». Текст этих песен вынесен Пяртом за рамки партитуры на место эпитафии и реально (в физическом смысле) в процессе исполнения музыкального произведения не звучит. Но его духовное содержание всецело выражается через музыкальную интонацию оркестровой партитуры. Каждый звук отдельной оркестровой партии представляет собой мелодическое интонирование определённого слога молитвенного текста, а каждая последующая фраза оркестра в свою очередь соответствует тому или иному слову молитвы преподобного Силуана.

Диалектическое единство двух творческих процессов в музыке Пярта (движение от звука к слову и от слова к звуку) нередко выливается в явление скрытого, немомго слова. Произведения с использованием скрытого слова занимают промежуточное положение между программными инструментальными сочинениями и произведениями вокальными (*a cappella* или с инструментальным сопровождением). Сам факт латентного присутствия молитвенного слова в некоторых сочинениях Пярта свидетельствует о непреходящей ценности для него того духовного мира, который в этих словах заключён, и о глубокой правде сердца, которая живет в нём, не имея порой нужды реализовываться каким-либо видимым внешним образом.

Наиболее показательными примерами скрытого воплощения молитвенного слова могут послужить два сочинения Пярта: *Trisagion* для струнного оркестра (1992) и сочинение 1984 года *Te Deum* для трёх хоров и оркестра, написанное на текст хвалебного гимна Пресвятой Троице.

Внешне *Trisagion* представляет собой программное сочинение для струнного оркестра. Сам заголовок, переводимый как *высшая Сущность* или *высшая Премудрость*, имеет религи-

озный подтекст. Инструментальные партии произведения представляют собой музыкальную интерпретацию 12 предначинательных молитв, с которых по обыкновению начинается любая форма Богослужения. Эти тексты используются Пяртом на церковнославянском языке и детальным образом выписываются в нотах под партитурной строкой в строгом соответствии звуков мелодии требованию нормам просодии.

С точки зрения музыкальной стилистики это сочинение — канонический пример *tintinnabuli* со всеми его атрибутами: 2 постоянных модуля (М-голос и Т-голос)⁷, выдержанная педаль на одном звуке (ладовом центре). Параметры молитвенного текста (число слогов, ударения, фразировка, пунктуация, особенности общей композиции) всецело регламентируют все нюансы музыкальной ткани.

Правильное просодирование молитвенных слов рождает выразительную мелодическую линию, пронизанную одухотворенными паузами. Как и в более ранних сочинениях *tintinnabuli*, число слогов текста согласно требованиям силлабики строго соответствует количеству музыкальных тонов. Ударные слоги здесь обособляются с помощью высотной дифференциации (каждый звук, соответствующий ударному слогу, максимально удален от центрального осевого тона *e*) и ритмических акцентов (большей временной протяженности). Кроме того, ударные слоги являются ориентиром для метрических акцентов, так как совпадают с началом каждого нового такта.

Синтаксическая сторона текста воплощается Пяртом не менее детально и охватывает абсолютно все его иерархические уровни. Каждое слово молитвы как величайшая драгоценность обособляется отдельными, едва приметными короткими паузами. Окончаниям вербальных фраз соответствует увеличение ритмических длительностей в завершающих фразу словах. Начало же каждой фразы иногда маркируется с помощью подключения новой педали на выдержанном центральном ладовом тоне *e* (как в первом разделе *A*). Немалое значение в передаче синтаксического строения молитвенного текста имеют знаки пунктуации. Так, все запятые «озвучиваются» паузами (или *G.p.*), равными чаще всего трём четвертным нотам. Завершающие предложения точки занимают четыре четверти благоговейной тишины. Знаменитые пяртовские паузы действительно становятся «священными», так как именно в их «бесконечном» пространстве оковы времени исчезают в беспредельности вечности (пример № 1).

Пример № 1

А. Пярт. Trisagion

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 1-6) features five staves: Violin I (vi. I div.), Violin II (vi. II), Viola (va.), Violoncello (vc.), and Contrabass (cb.). The tempo is marked '♩ = 69 ca.' and the performance instruction is 'tutti unti senza sord.'. Dynamics include *p cresc.*, *dim.*, and *p*. The lyrics are: 'Гос - по - ли И - и - сү - се Хрис - те, сн҃ - не Бѣ - жий,]'. The second system (measures 7-12) continues the instrumental parts and includes vocal lines for Violin I (vi. I), Violin II (vi. II), Viola (va.), Violoncello (vc.), and Contrabass (cb.). Dynamics include *ppp* and *p*. The lyrics are: '[мо - лия ра - ди Пре - вис - ты - я Тво - е - я Ма - те - ре и всех свѣ - тых]'. The third system (measures 13-18) features the Violin I (vi. I) and Violin II (vi. II) parts. It includes 'G.P.' (Grave Pause) markings and a 'rall.' (rallentando) section. Dynamics include *ppp* and *p*. The lyrics are: '[по - ми - луй нас. А - минь.]'.

Тридцать стихов *Te Deum*'а, составленные святыми Амвросием Медиоланским и Августином Блаженным, условно поделены Пяртом на семнадцать частей, согласно смысловой нагрузке каждой из них.

Композиция хвалебного гимна устроена в соответствии с древнейшим принципом антифонного пения, в котором так же, как и в респонсорном пении, можно увидеть идею вечного отражения Безначального Слова и Света в своём творении. Каждый стих излагается в унисон первым или вторым хором, а затем дублируется в музыкальных ответах третьего хора или в партиях оркестра. В выборе хоровых составов Пяртом прослеживаются и черты хорового концерта. Хор I (SA), хор II (TB) и хор III (SATB) противопоставляются по принципу:

solo — tutti;
тема — ответ;
монодия — гармония;
интонационный метр — мензуральная ритмика на основе *proportia tripla*.

При этом смешанный третий хор, иногда дополняемый первым и вторым, выполняет некую соборную функцию и нередко заменяется оркестром. Таким образом, в ритуал восхваления Пресвятой Троицы вовлекаются абсолютно все музыканты (партии оркестровых «ответов» точно соответствуют эпизодам, исполняемым третьим хором).

Количество слогов в каждом слове строго регламентирует количество различных по высоте тонов. Ударные слоги латинских слов выделяются благодаря особому распеву: два тона на один слог (пример № 2).

Пример № 2 А. Пярт. Те Деум



Помимо этого в распев ударных слогов нередко включаются звуки *T*-голоса (см. пример № 4).

Логика выстраивания мелодической линии в целом уже известна по *In Spe*. В качестве отправной точки Пяртом избирается начальный тон *d*, играющий роль тонального центра во всём произведении, он же служит не только импульсом для восходящих и нисходящих линий, но и их конечной целью финалисом (пример № 3).

Пример № 3 А. Пярт. Те Деум



Унисонное хоровое «прочтение» каждой из строк *Te Deum*'а по стилистике напоминает древнее григорианское пение. В действительности это не более чем стилизация. Ощущение григо-

рианики возникает вследствие магического действия низкого унисонного звучания мужских голосов, отсутствия строгого ритма, использования бесштилевой нотации, ровного поступательного движения мелодической линии, чёткая логика которой маскируется благодаря введению тонов *T*-голоса (пример № 4).

Пример № 4 А. Пярт. Те Деум

В хоровом «ответе» (см. партии альтов и басов) звучит та же тема, но на квинту выше (с осевым тоном *a*), в четком трехдольном метре и со своим зеркальным контрапунктом в партии альты (пример № 5).

Пример № 5 А. Пярт. Те Деум

В партиях сопрано и теноров звучат неизменные спутники *T*-голоса.

В идентичности хоровых и инструментальных партий можно убедиться, проанализировав один из разделов, где в роли антифонного ответа выступает оркестр. К примеру, в разделе IX ц. 50, строка *Te Deum*'а первоначально звучит в унисон у двух хоров (пример № 6).

Пример № 6 А. Пярт. Те Деум

Затем она подхватывается всем оркестром, переходя из партии в партию согласно фразировке. Примечательно, что именно в оркестровом варианте (где текст не произносится и не фиксируется в нотах) фразировка и синтаксис стиха переданы более детально, нежели в вокальных партиях, в которых текст интонировался явственно. Эта деталь лишней раз подтверждает факт «осознанного перевода» автором молитвенного текста в область чистого инструментального звучания, в котором молитва не приостанавливается, а напротив, продолжается, и внутренне про себя произносимое слово находит своё адекватное воплощение в музыкальной интонации (пример № 7).

Пример № 7

А. Пярт. Te Deum

Факт замены в некоторых случаях вокальных антифонов на оркестровые может быть расценён в соответствии со святоотеческим наследием как переход молитвы в сердце, где она начинает жить самостоятельной жизнью.

Интересно, что Священное Писание говорит о сердце чрезвычайно часто. Сердцу придаётся значение не только центрального органа чувств, но и важнейшего органа познания, органа мысли и восприятия духовных воздействий. И больше того: сердце, по словам Священного Писания, есть орган общения человека с Богом, а следовательно оно есть орган высшего познания. Преподобный Ефрем Сирийский пишет: «Недоступный для всякого ума Бог входит в сердце и обитает в нем. Земля же возносит стопы Его, а чистое сердце носит Его в себе и созерцает Его без очей по слову Христову: блаженны чистые сердцем, ибо тии Бога узрят»⁸.

Пример этих сочинений Пярта подтверждает собой его утверждение о сущности своего творчества в стиле *tintinnabuli*. Священное слово действительно служит для него источником художественного замысла и вдохновения, духовным канонам, ориентирующим и наделяющим смыслом абсолютно все аспекты его жизни, а потому оно действительно является словом животворящим, дающим человеку образец высокой духовной жизни и неугасимое стремление к её осуществлению.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Sowjetische Musik im Licht der Perestroika. — Laaber, 1990. — P. 269. — Перевод автора.

² Святой праведный Иоанн Кронштадтский. Моя Жизнь во Христе или минуты духовного трезвения и созерцания, благоговейного чувства, душевного исправления и покоя в Боге. Извлечение из дневника протоиерея Иоанна Ильича Сергиева. Т. 1. — М.; СПб., 1998. — С. 382.

³ Там же, с. 384.

⁴ Цит. по: Бротбек Р., Вехтер Р. Учиться слушать тишину // NZfM. — 1990/3. — P. 13.

⁵ Цит. по: Савенко С. Строгий стиль А. Пярта // Советская музыка. — 1991. — № 10. — С. 18.

⁶ Старец Паисий Святогорец. Слова. Т. I. С болью и любовью о современном человеке. — М., 2004. — С. 186.

⁷ Термины заимствованы у Пауля Хиллиера для обозначения неизменной двухголосной структуры *tintinnabuli*: *M-голос* — мелодический голос, движущийся по ступеням гаммы; *T-голос* — голос *тинтиннабули*, следующий по звукам тонического трезвучия.

⁸ Цит. по: Архиепископ Лука (Войно-Ясенецкий). Дух, душа и тело. Гл. 2. — М., 2006. — С. 19.

Осецкая Ольга Валериевна

аспирантка кафедры истории музыки
Нижегородской государственной
консерватории им. М. И. Глинки

Н. В. КЛИМОВА

Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт
им. С. В. РахманиноваУДК
781.22.036:786.2МЕТОД «ДЫШАЩЕГО ЛАДА»
В ФОРТЕПИАННОЙ ПЬЕСЕ А. ИЗОСИМОВА
«ХАМЕЛЕОН»

Александр Михайлович Изосимов (р. 1958) — поэт, философ, композитор, член Союза композиторов Санкт-Петербурга, уроженец Тамбовского края (п. Кочетовка). Окончил Ленинградскую консерваторию по классу Б. Тищенко. Среди крупных сочинений — балет «Цветок Белого Лотоса» (1990–2006), «Лики» для низкого женского голоса и симфонического оркестра на стихи Ар. Тарковского (1985), «Благодарность жизнедателю» для хора, органа и оркестра (2004). На ежегодных фестивалях «Петербургская музыкальная весна», «Звуковые пути» особую популярность приобрели Соната для виолончели и фортепиано (1990), композиция «Когда душа моя была облаком» для кларнета, фагота, тромбона, скрипки, альты и контрабаса (2003); «Песни прекрасного пришельца» — вокальный цикл-эстафета на стихи А. Блока, Л. Уланда, Э. Мерике, Новалиса, Ар. Тарковского для сопрано, меццо-сопрано, тенора, баса и фортепиано (1979–2004); «Infernale» для скрипки и фортепиано (2006); «Tetr», «Песни, которые мне спела во сне Земля», 4 вокальных цикла (22 песни) для сопрано, меццо-сопрано и фортепиано (2007).

Для воплощения главной идеи творчества — идеи Духовного Величия Человека — композитор создал особую технику композиции — метод «дышащего лада», который использовал в фортепианном цикле «Превращение» — 12 характеристических пьес (1993–2004), Сонате для фортепиано (1999), сюите «Боги легконоги» для кларнета, бас-кларнета, виолончели и фортепиано (2005) и других сочинениях.

Новый метод в творчестве петербургского композитора А. Изосимова — результат многолетнего поиска. Он формировался постепенно, под влиянием разного рода информации, порой конкретно не связанной с музыкальным искусством, но определённым образом стимулирующей его появление. У истоков ее стояли выдающиеся личности — поэт Арсений Тарковский и основатель антропософски ориентированной духовной науки Рудольф Штайнер. «Один учил слушать листву, быть ближе к земле, другой, — вспоминает автор, — точил грани моего характера...»¹ Музыкальный мир стал для композитора миром адекватного отражения человеческой души. Её

границы безмерны как сама Вселенная, она живёт и существует как единое целое с космосом и в единовременном «звучании» с ним. Центр существа — праидея, в которой концентрируется энергия будущей жизни-роста.

ИДЕЯ И КОНСТРУКЦИЯ
«ДЫШАЩЕГО ЛАДА»

В 1993 году в фортепианной пьесе «Хамелеон» главная идея творчества композитора получила реальное воплощение, а её формой стал «дышащий лад» (выражение автора). Это искусственный модус, имеющий универсальную природу. Конструкция лада образует пентахорд, в рамках которого как в молекуле живого организма или в зерне, заключён ген роста. Его жизненная сила предопределена законами природы. Она естественна, предсказуема и в тоже время свободна и неповторима как все в окружающем мире. Традиционные имманентные свойства музыки обретают в нём новую жизнь. «Старые абстракции, — замечает композитор, — согретые многими мастерами, позволяют и ныне писать живую музыку, но когда абстракция ещё не прогрета, она даёт очень мало плодов и мне приходится выбирать, либо насиловать идею, либо ждать, порой долго, когда возможно следующее новое решение "дышащего лада"». Уникальность его состоит не в *изобретении* конструкции, а в *обретении* её как способа отражения духовного мира человека. «Дышащий лад» представляется некоей генеральной идеей, которая одновременно может быть и программой сочинений. «На протяжении ряда лет, — продолжает автор, — возможности «дышащего лада» открывались постепенно. Какая-нибудь одна грань выходила в Сонате для фортепиано, другая — в секстете «Когда душа моя была облаком», нечто новое в этом смысле показала пьеса для скрипки и фортепиано «Infernale» и т.д. Так — шаг за шагом, осваивался мой метод».

Суть «дышащего лада» как метода — в его универсальной природе, способной сформировать целое из заданной, предельно ограниченной по


своим параметрам звуковой модели. Элементы лада, тоны и полутоны образуют в «Хамелеоне» восемь рядов. По словам автора, «осью» тоновой организации является «сжатое» состояние лада: с *des es fes ges* в диапазоне уменьшенной квинты. Наличие трёх малых терций отличает его от традиционного минора, а дополнительные полутоны (между 1 и 2, 3 и 4 степенями) усиливают «тёмную» окраску лада. Последующие ряды образуются на основе «ротации малых и больших секунд, смысл которой заключается в осуществлении плавного перехода к самому «светлому» ладу»: *c d e fis g*. Тоновое наполнение его иное. В диапазоне чистой квинты теперь прослушиваются две большие терции и целотоновый ход от 1 к 4 ступени, что отличает лад от традиционного мажора. «Крайние состояния, — комментирует автор, — обеспечивают максимальное напряжение ладовой материи в самом светлом и самом тёмном, мрачном вариантах. Промежуточные звенья не обладают ярко выраженной рельефностью и напряжением».

Схема ладов

1. *c des es fes ges* («тёмный»)
2. *c d es f ges*
3. *c des es f g*
4. *c d es f g*
5. *c des es f ges*
6. *c d es fes ges*
7. *c d e f g*
8. *c d e fis g* («светлый»)

Природа ладовых образований полигенна. Ступенный состав основных и промежуточных рядов имеет смешанно-интервальную структуру, элементы которой восходят к трем системам звукоряда — пентатонике, диатонике, миксодиатонике. Метаболичность гена реализуется в срастании родов, образующих нерасторжимую целостность модуса. Свойства слившихся полиладов различимы по тоновому наполнению и зонам сонантности, возникающих на границах интервального объёма ладов — уменьшенной квинты «тёмного» и увеличенной кварты «светлого». В промежуточных ладах тоновая переменность как стабильный фактор в организации ступенной конструкции регулирует внутренний свет, степень плотности и разряженности тоновых последований, продвигаясь в сторону бемолей («тёмного лада») и дизиев («светлого»). Пределы олиготонных ладов, ограниченные звуковысотными рамками, создают свойственную ладовому «пятиграннику» специфическую неподвижность. Динамика движения модального звукоряда происходит в замкнутом круге. Но модальность обладает, как известно, богатыми ре-

сурсами раскрытия. Лад в пьесе «вращаются», «распадаются» на микротоны, меняют высотную диспозицию, перемещаются в разных направлениях. Таким образом, метод организации целого исходит из концепции звукосостава.

Однослойная модальность в пьесе сочетается с полимодальностью, возникающей вследствие контрапунктического соединения голосов, ритмически варьированных канонов. В отдельных случаях соединения образуют 12-тоновую гармоническую последовательность или близкие к тому созвучия. Приведём в качестве примера заключение «Хамелеона» (т. 57, *Molto vivo* $M \pm 176$ : пример № 1). Первый аккорд, выделенный ремаркой «колокольным звуком», динамикой *fff* состоит из двух субаккордов, образующих последовательность тонов: *as des es b - fg a h - d e fis c*. В основном варианте тоны располагаются следующим образом: *c des d es e f fis g as a b h*. Выбор тонов обусловлен единицами высот восьми ладов. Возникшая конструкция универсальна и содержит бесконечное число ротаций рядов, границы которых образуют 12-тоновый звукоряд неоктавной структуры:

- c* - *c des es fg* - 3-й лад
- des** - *des es f g as* - 8-й лад
- d** - *d e fis g a* - 7-й лад
- es** - *es f g as b* - 7-й лад
- e** - *e fis g a h* - 4-й лад
- f** - *f g as b c* - 4-й лад
- fis** - *fis g a h c* - 5-й лад
- g** - *g as b c des* - 5-й лад
- as** - *as b c des es* - 7-й лад
- a** - *a b c des es* - 6-й лад
- b** - *b c d e f* - 7-й лад
- h** - *h c d e f* - 5-й лад
- c** - *c d e fis g* - 8-й лад

В заключительном гармоническом созвучии тоновые границы ладов «складываются» в структуру «аккорда-хамелеона» (выражение автора), готового мгновенно изменить конфигурацию.


Свойства искусственного модуса подчиняются принципу «полярностей» (крайних состояний лада) и организуют целое. Один из них проецирует форму лада, которая условно разделяется на «сжатую» и «расширенную». Первая образует вертикаль в виде кластера (т. 9, 11, 17–34), высоко нейтральной горизонтальной (т. 40, 42, 54), сонорно окрашенной вертикали созвучий (т. 57), «свёрнутого» до масштабов полутона звука. Вторая является катализатором модальной функциональности и реализуется по горизонтали — в линейном развертывании рядов лада. Подчиняясь природной кинетике, звукоряды меняют высотные позиции, мутируют, движутся в разных направле-




















ниях и «функционально оживляют» разделы пьесы. В «сжатой» форме лада происходит сгущение модальности, фиксируются свойства исходной величины, сгустка энергии или «пра-мотива». «Расширенная» — инициирует мотивные образования, реализуется в полифонии голосов, многопластовости фактуры, в мелодических потоках зон кульминаций. Форма ладов подвижна. Здесь очевидны конвергентные свойства модуса, способные перестраивать вертикаль и горизонталь в зависимости от контекста. «Сжатая» форма в большинстве случаев удерживает линейную энергию, «расширенная» — растворяет её и становится отражением убывающей силы. Промежуточные формы рядов совпадают с зонами сонантности, усиливая или ослабляя её действие. Их тоновая ротация регулирует степень напряжения. Чередование напряжений и спадов уподобляется биологическим ритмам: систоле и диастоле, вдоху и выдоху.

Частота пульса и световая смена фаз регулируются метроритмом. Временная структура направляется не тактом, а ритмической долей, равной одной тридцатьвторой. Она — регулятор ритмических пропорций, временных соотношений целого. Почти потактовая смена метра — свидетельство свободного перемещения единиц времени. В результате каждая звуковысотная ячейка «проживает» мгновение благодаря интенсивности тонового накопления и энергии ритмической доли.

Формы ладов приведены в соответствии с кратностью и длением ритмических единиц — пары временных категорий контраста, которые условно могут совпадать с «действием и противодействием», «развитием и торможением». Так, «сжатая» форма лада, сдерживающая энергию, выделена крупными длительностями: 1/5, 3/5, 2/5, 5/16. «Расширенная», освобождающая энергию, сопровождается дроблением ритмической единицы, частотой пульсации: 17/32, 11/64, 9/32. Ритмические структуры ладов образуют два равноправных временных потока: «сжатое» время в «расширенной» форме лада и дление ритмических единиц в «сжатой». Условно их можно принять за основной уровень пульсации. Его принцип есть проявление «дыхания лада». Этой задаче подчинены и числовые пропорции ритма, в которых автор

воплотил «имагинативную идею четных чисел, имеющих тенденцию «отвердения», и нечётных, обладающих прямо противоположной силой». Общая картина времени-пространства этим не исчерпывается. На микроуровне, как и на макро-, время — главный элемент в организации целого. Оно многослойно, свободно, как окружающий нас мир, и существует в разных измерениях: линейном, диагональном и глубинном. Возникающие поливременные пласты в виде статических и энергетически взрывчатых полей, движущихся в разных направлениях, постоянно меняют границы музыкального пространства.

Оно преобразуется с помощью динамики и темпа. Выставленный композитором в начале произведения темп $M \pm 176$  объединяет целое, но так, что реально прослушиваются другие членения времени. «Из центра понятия, — пишет автор, — вырастает идея темпового мерцания или легкого перехода без подготовки (aberplötzlich) из одного такта в другой, причем с любого места. И такой скачок уравнивается стабильным темпом». Приводим Схему первого раздела пьесы:

Такты	Масштаб	Связь, функции	Метр	Темп	Динамика	Авторский комментарий
1-2	2 т.	Исходный мотив квинтоли и его две формы	17/32  1/4 	Molto vivo $M \pm 176$ 	<i>fff</i>	
3-7	5 т.	«расширенная» форма «тёмного» лада	11/64	$M \pm 138$ 	<i>mp</i>	«с легкой поступью»
8	1 т.	Производное сочетание тонов «тёмного» лада — a	4/16	$M \pm 176$ 	<i>ff sf</i>	
9	1 т.	Аккорды-кластеры из тонов промежуточных ладов: 2,3,4	5/32	$M \pm 52$  $M \pm 176$ 	<i>pp</i>	«из глубины»
10	1 т.	Производное сочетание тонов «тёмного» лада — a^1	4/16	$M \pm 176$ 	<i>ff sf</i>	
11	1 т.	Аккорды-кластеры из тонов промежуточных ладов: 4, 5, 2	5/32 	$M \pm 52$ 	<i>pp</i>	
12	1 т.	Производное сочетание тонов «тёмного» лада — a^2	4/16	$M \pm 176$  $M \pm 176$ 	<i>fff sf</i>	Poco rit.
13	1 т.	Аккорды-кластеры из тонов промежуточных ладов: 2, 6, 6	5/32 	$M \pm 104$ 	<i>mp</i>	
14	1 т.	Аккорды-кластеры: 7, 8, 7 ладов	9/32 	$M \pm 144$ 	<i>mp</i>	
15	1 т.	Производное сочетание тонов «тёмного» лада — a^3	4/16	$M \pm 144$ 	<i>Piu f sf</i>	«крепко прижимая клавиши»
16	1 т.	Беззвучный аккорд на тонах 4 лада	1/5 	$M \pm 144$ 		«нажать беззвучно»

Темповым изменениям подчиняется и «молчащее» время — паузы. Они продлевают временной поток в форме мысленного его переживания и погружают в глубину запредельного. Ремарки композитора о концентрации на внутренней силе звука при исполнении *fff* (т. 12), а также: «из глубины» (т. 9), «крепко прижимая клавиши» (т. 15), «нажать беззвучно» (т. 16) — обязывают музыканта слушать время. Градации темпа совпадают с зонами смен динамики и отражают переменность тонов световой гаммы. Совокупность пластов формирует полихромные потоки сонорного пространства, которое рождается из непрерывного вращения рядов «дышащего лада».

Время в пьесе лишено привычной устремлённости в будущее, оно многомерно и синхронистично, что приводит к пониманию музыкального «события» как ощущения. В таком контексте моменты «расширения» и «сжатия», «дыхания» лада обретают самоценность. Многомерность параметровых изменений обуславливает становление формы подобно органическому росту. Смысловой вектор формы составляет движение от модуса-кристалла через расслоение («разветвление») музыкальной ткани к заключительной модели и отражает метафизическую идею роста-превращения. «Удлиняясь, поэма удаляется от своего конца, а самый конец наступает нечаянно и звучит как начало»².

ФОРТЕПИАННАЯ ПЬЕСА «ХАМЕЛЕОН» ЗВУКОВЫСОТНЫЕ И ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ СВОЙСТВА ЛАДА

В фортепианной пьесе «Хамелеон» функциональные связи ладов организуют целое и на микро- и макроуровне становятся центральным элементом композиции. «Звукоряд, — пишет автор, — лишь звуковой материал, дополнительная краска, подобно тому, как художник, когда растирает краски, добавляет то тёртую кость, то лазурит по мере надобности. Так и мои звукоряды «дышащего лада». Они весьма оригинальны, но Боже упаси сделать их глобальным принципом на все произведения». Однако в фортепианной пьесе «Хамелеон» функциональные связи ладов организуют целое и на микро- и макроуровне становятся центральным элементом композиции.

Из «темного», сжатого состояния лада мотива-квинтоли в «Хамелеоне» рождается, пройдя четыре стадии превращения, новое мелодико-гар-

моническое образование, которое как вырвавшийся «огонь золотого цветка» (М. Волошин) меркнет в пространстве. Смысл исходного ладового звукоряда и его изменений близок идее метаморфоз Гёте — стадильности роста органической жизни растения. Его первичная формула содержит ген дальнейшего развития. В первом такте ладовых форм две, но они обе «сжатые» в виде краткого мотива-квинтоли и аккорда-кластера. Ладовых звукорядов тоже два — «темный» (первый по «Хамелеону», поскольку с него начинается произведение) и промежуточный четвёртый, более светлой окраски: *(as) ges fes es des c* — основной; *as ges fes es des* — промежуточный.

Отмеченная в скобках ступень выявляет скрытое присутствие промежуточного лада, звуки которого вписаны в мелодическую основу «темной» квинтоли. И только *as* как сверхтон квинтоли, выделенный ударом левой руки, указывает на искру «дремлющего» света. Мощное динамическое звучание *fff*, мгновенная смена метра (17/32, 1/4) ассоциируются с первоначалом, импульсом к действию (пример № 2). Тьма и свет, как вдох и выдох, сконцентрированы в энергичном и символическом по смыслу зачине. Преобразование горизонтали в вертикаль, кратных единиц квинтоли в дление аккордов-кластеров создаёт ощущение молниеносного падения. Действие сменяет торможение, свет гаснет в «молчащем» такте (1/4, \curvearrowright). Образовавшиеся знаки неподвижности переключают внимание на глубинный слой, в котором продолжается бесконечное движение. «Несущая» конструкция пятигранника-квинтоли, выбрасывая тоны-созвучия (ум. 8), погружается в нижний регистр, удерживая завоёванное пространство. Она представляется чем-то вроде пучка биоэнергии, излучающего световые импульсы и осуществляющего переход от тверди материала к его глубинному истоку.

Иные свойства мотива-модуса раскрываются в разделе $M \pm 138$ ♩ («с лёгкой поступью» — т. 3–7, 11/64: пример № 3). Ступени ряда образуют мелодическую горизонталь в нижнем голосе в пределах пятитактного построения. Тоны автономны, ритмически обособлены и служат фундаментом вертикали в виде нон. Кинетика горизонтали ослабевает, и рассыпанные в высоком регистре ноты, как искры света, расслаивают тьму. В разреженном фактурном пространстве слух фиксирует повторение тонов

$ges^2 as^2 c^2$, образующих сонорное созвучие из краевых тонов «тёмного» лада. Застывшая гармония сонора выделена ритмически (♩ — в метре 11/64), подчеркнута штрихом артикуляции и выполняет роль «устоя», торможения времени. Продлевая свет, ноны самовоспроизводятся от каждой ступени лада — $fes^1 g^3, es^1 fis^3, des^1 e^3, c^1 dis^3$, — очерчивая границы сонорного поля. Образуются две параллельно движущиеся линии: из ступеней основного «тёмного» звукоряда в нижнем и верхнем голосах. Регистровая удалённость линий, разреженность звучания чередуется с застывшими гармониями сонора. Полярность чередований отражает ритм дыхания модуса. Пульс ритма, как и преобладающая тихая динамика, тесситурное расположение голосов остаются неизменными на протяжении пяти тактов. В совокупности с постоянным метром и темпом течение времени замедляется в рамках обозначенного пространства. Точнее, происходит «стояние времени», которому подчиняется горизонталь. Разновременное звучание 4-х звукорядов приводит к утрате тоновой связи. При этом транспонированные ряды первого лада продвигаются по вертикали, образуя высотные конструкции, грани которых колеблются, но ось — «застывший» сонор — остается неизменной:

$a^3 g^3 fis^3 e^3 dis^3$ - верхний голос
 $g^2 f^2 e^2 d^2 cis^2$ - средний голос
 () $es^2 f^2 ges^2 as^2$ - средний неполный звукоряд
 $ges^1 fes^1 es^1 des^1 c^1$ - нижний голос

В сформировавшемся сонорном поле развёртывание модуса во времени приводит к распаду звукосостава и образованию пуантилистической ткани. Тоновые созвучия нон, децим размещены в высоком регистре, в пределах трёх октав (1–3) и фиксируют «запредельность» звучания. Разбросанные лучи света преломляются во временном потоке гомогенной мерцающей массы.

Второй пример позволяет сделать вывод о бифункциональности форм лада: расширение ладовой конструкции по вертикали приводит к ослаблению энергетического напряжения, но возрастанию светового. Пуантилистические точки-созвучия, как и гармония соноров, отражают стояние времени, и по отношению к аккорду-кластеру в первом такте пьесы, где регулято-

ром является количественная сторона — плотность звукоряда, — раскрывают качество внутренней структуры, «внутреннюю жизнь» формы лада.

Для сравнения рассмотрим кратко тот же пятитакт в разделе Andante (т. 39–45, М ± 92 ♩ 11/64: пример № 4). Характер вертикали и горизонтали меняется, возникает функциональная инверсия компонентов ладовой структуры. «Ожившая» горизонталь «окружает» неизменный гармонический сонор, разрушая временное стояние. Мелодические линии транспонированных рядов формируют взрывчатые, неравномерно сходящиеся световые волны. Это горизонтальные кластеры в ритмических пределах 1=64. Их энергетика направлена в глубину тонов, к двойным трелям секунд (т. 44). Сонорное поле «яростно» пульсирует, увеличиваются градации динамики, учащается долевая смена в такте: т. 41 — *mp, pp, pp, sub. p, ff*. Возрастает роль агогических оттенков: *sempre, sub., poco a poco cresc., dim*; расширяется диапазон (добавляется басовый ключ). Движение звуковых масс осуществляется по всем звуковым параметрам. Поливременные пласты перемещаются в пространстве, организуя обращенный процесс звуковой ткани в зоне избранного действия.

Таким образом, «сжатие — расширение» — не столько центральный элемент композиции, сколько природное свойство музыкальной материи. Обозначим его метафорическим термином «обратимость» (О. Мандельштам). Музыкальная морфология «обратимости» основана на непрерывном обновлении состояний-движений, заменяющих развитие. Традиционное сложение целого из «кирпичиков-элементов» для неё не характерно. Структурно-смысловый феномен пьесы — модус и его полипараметровые свойства — проявляет способность перестраиваться, мутировать, самовоспроизводиться, создавая новые формы, но оставаясь в пределах избранной модели и раскрывая её изнутри.

Четыре раздела пьесы последовательно воспроизводят идею роста-движения, отраженную в смене хронотопа пространства. Первый (т. 1–16) представляет собой модус в пределах исходного целого (см. Схему); второй (т. 17–35), *Poco sostenuto* (строго в темпе) М ± 126 ♩ 3/5, 4/16, 9/32, 2/32, 7/32 — «сжатая» форма лада как ролевая единица вертикали, образующая крещендирующую волну с раздвижением границ звукового поля (от полутора до 4х октав) и изменением светового колорита — движение

от темного спектра тонов к самому светлому (2–8 лады); третий (т. 39–45), Andante $M \pm 92$ ♩ 11/64, 12/32 — «расширенная» форма лада, короткая световая волна, приводящая к первой кульминации — моноритмической фигуре 11-тоновой вертикали; четвёртый (т. 46–58, $M \pm 108$ ♩) — «как бы с любовью рассматривая лист растения» (3/5, 2/5, 5/16, 9/32) — состоит из 2-х блоков, в совокупности представляющих волновое движение от мелодико-горизонтальной формы ладов, образующей непрерывную асимметричную цепь звукорядов, парящих в пространстве, и интенсивное взаимодействие ладовых форм, приводящее к генерации тонов

и образованию 12-тонового заключительного додекаряда.

Жизнь лада во времени и пространстве обуславливает весь механизм движения. Метод «дышащего лада» есть результат эволюции генной природы модальности, обогащенной множественными логическими связями. Подобно поэтическому слову, обладающему «пучком смыслов» (О. Мандельштам), модус «Хамелеона» — это последовательное воплощение имажинативной формулы «воление — свет — путь — душа».

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример № 1

Пример № 2

Пример № 3

Пример № 4

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Здесь и далее в тексте приводятся слова композитора из переписки и бесед с автором статьи.

² Мандельштам О. Разговор о Данте // Слово и культура. — М., 1987. — С. 118.

Климова Наталья Викторовна

преподаватель Тамбовского государственного музыкально-педагогического института им. С. В. Рахманинова



ДИССЕРТАЦИОННЫЙ СОВЕТ: НАУЧНЫЙ ОБЗОР, ХРОНИКА, АРХИВЫ

ПЕРВЫЙ РЕГИОНАЛЬНЫЙ

В октябре 2005 года впервые в России был открыт региональный совет по защите кандидатских диссертаций по специальности «Музыкальное искусство» (17.00.02). Вокруг Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова объединились несколько музыкальных вузов — Астраханская государственная консерватория, Воронежская государственная академия искусств и Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С.В. Рахманинова. Создание подобного совета отвечало возросшим потребностям в аттестации научных и научно-педагогических кадров в российских регионах, и не случайно совет был создан на базе Саратовской консерватории — старейшего музыкального высшего учебного заведения, основанного в 1912 году.

Председателем Диссертационного совета стал декан искусствоведения, профессор А.И. Демченко, а членами-соучредителями утверждены две работы ведущих ученых: доктора искусствоведения Л.И. Казанцева, кандидата искусствоведения Л.В. Саввиц (Астрахань), докторов искусствоведения Е.В. Третьяковской, Е.У. Давыдова (Воронеж), кандидата искусствоведения С.В. Полошко, Е.И. Вартанову, Т.Ф. Милославску, кандидата педагогических наук Л.И. Варламова, докторов искусствоведения О.И. Славина, А.А. Яценко, доктора философских наук Л.В. Фролов, А.В. Шаров, доктора педагогических наук А.С. Козлова (Тамбов). В качестве приглашенных членов в деятельности совета приняли участие известные музыковеды — доктора искусствоведения В.И. Сыров (Нижний Новгород), Г.А. Маслов, И.В. Степанова, И.П. Сусидко (Москва).

Тот факт, что открытие подобного совета на деле подтвердила первая же сессия, в которую было проведено восемь защит, а в целом за год через совет прошло двадцать одно диссертационное исследование.

Предлагаемые к защите диссертации показали несколько широк круг проблем, интересующих молодых ученых. Продолжая традиции отечественного музыковедения, они обращаются к

исследованию творчества великих композиторов прошлого, находят ракурсы, позволяющие по-новому взглянуть на казалось бы изученные вопросы. Представим некоторых авторов.

Привлекая научный аппарат феноменологии и герменевтики, Г.Ю. Демченко в диссертации «Феноменология романтизма в фортепианном творчестве Р. Шумана (аспекты музыкальной герменевтики)» анализирует фортепианное творчество Р. Шумана, выявляет сущностные свойства романтического мировосприятия и романтического искусства в целом.

Изучение стилевых особенностей организации музыкального пространства К. Дебюсси дало возможность С.А. Мозго в диссертации «Музыкальное пространство и творчество Клода Дебюсси» предложить приемы и способы анализа музыкального пространства с позиций музыкального звука, музыкальной интенции и музыкальной драматургии.

Исследовательский интерес неизменно вызывает история и теория музыкальных жанров как традиционных, давно сформировавшихся, так и новых, в том числе формирующихся в современном искусстве.

А.Н. Лебедев посвятил свою работу «Музыкальная игровая логика в жанре концерта для баллы с оркестром: проблемы композиции и исполнительской интерпретации музыкального феномена игра в жанре концерта, прослеживая феномен как на процессы, происходящие внутри музыкального текста, так и на процессы исполнительской интерпретации.

Проблемы поэтики вокального творчества С.В. Рахманинова и исполнительской трактовки его романсов легли в основу диссертации Н.А. Русановой «Камерно-вокальное творчество С.В. Рахманинова: Поэтика жанра и вопросы исполнительской интерпретации». Автор предложила новую типологию романсового наследия композитора.

Целостная картина развития жанра фортепианного дуэта с момента зарождения (XVIII век) до перехода на концертную эстраду в XX сто-

летию, принципы систематизации дуэтных сочинений, анализ наиболее ярких произведений были представлены в работе В.О. Петрова «Фортепианный дуэт XX века: вопросы истории и теории жанра».

Специфику характерного для русской музыкальной культуры явления — «действия» — исследовала О.Н. Ромашкова в диссертации «Действо как жанровый феномен русской музыки XX века». Автор воссоздает диахроническую картину его существования, раскрывает типические признаки, определяет феномен действия как жанровый архетип, претворяющий национальные культурные традиции.

Развитие современной отечественной музыки невозможно представить без возвращения к ее корням, к народной традиции. Изучение фольклора, его влияния на композиторское творчество по праву является важной сферой современного музыковедения. Анализ собранных в экспедициях музыкально-поэтических текстов, бытовавших в Саратовском Поволжье, позволил Е.Л. Сверловой ввести в научную практику неизвестный ранее музыкально-этнографический материал, а также исследовать в диссертации «Потребительские духовные стихи Саратовского Поволжья как открытая полистилевая жанровая система» феномен погребального духовного стиха.

Расширение представлений о фольклоризме и его новых тенденциях (интернационализме), влияние фольклора на академическую музыку для балла, создаваемую современными композиторами, стали предметом исследования в диссертации А.А. Михайловой «Фольклоризм и неофольклорные стилевые тенденции в музыке отечественных композиторов для балла».

Воздействие ориентальных и западно-американских музыкальных факторов на европейскую культуру привлекло научное внимание А.А. Винниченко. В его диссертации «Внеславянские музыкальные факторы в музыкальном искусстве начала XX века» выявлена близость влияния внеславянских музыкальных факторов на традиционные композиторские школы, обозначив факт существенного изменения под их воздействием свойств академической культуры европейского типа профессионализма.

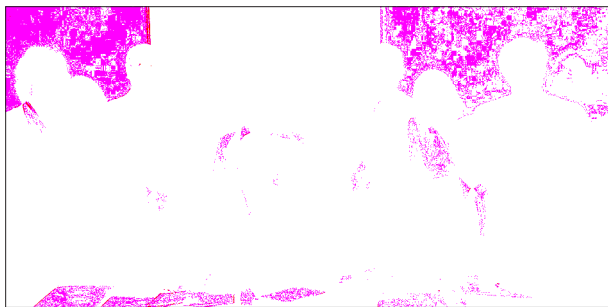
История, теория и практика хоровой музыки и хорового исполнительства тематически объединили несколько исследований: Труханова А.Г. «Тематическая тематика в русской хоровой музыке конца XX века (опыт типологического исследования)», Карлов П.Е. «Творчество А. Ларина в

контексте традиций московской хоровой школы», Девуцкий О.В. «Теоретические аспекты искусства хоровой аранжировки». В этих работах, как и во многих других, отразилась очевидная тенденция последних десятилетий — приход в музыкальную науку исследователей, основная деятельность которых связана с исполнительской практикой. Их взгляд на музыку определяется особой погруженностью в музыкальный текст, сопричастностью и сопереживанием по отношению к материалу.

Соединение многолетней практической деятельности и научного аналитического подхода к избранной проблематике дает, как правило, плодотворные результаты. Так, Н.Г. Драч, обобщив научные данные в области исполнительства, выделила в диссертации «Основные стилевые тенденции в отечественном фортепианном искусстве второй половины XX века» понятие исполнительского стиля: исторической эпохи, рассматривая его как системную категорию и как целостное явление культуры. Е.А. Островская в исследовании «Психологические аспекты деятельности концертмейстера в музыкально-образовательной сфере инструментального исполнительства» создала теоретическую модель концертмейстерской деятельности, включающую в себя исполнительский, педагогический и психологический компоненты, с единым системообразующим фактором, вызвала комплекс личностных, профессионально значимых свойств концертмейстера.

Среди диссертаций, представленных к защите, выделим те, что являются плодом накопленного длительного педагогического опыта. Воспитание музыкального слуха и связанные с этим вопросы методики сольфеджио определили проблематику работы Н.В. Ивановой, спроецировав научную теорию психологической установки на практику преподавания сольфеджио, автор предложила новую методику, в которой центр тяжести переносится с работы над элементарными музыкальными навыками на развитие слухового восприятия, памяти, мышления.

Некоторые диссертации посвящены вопросам, которые не часто оказываются в фокусе музыкаловедческого внимания. История музыкальной критики посвящена диссертация А.В. Украинской «Современная критика и ее влияние на отечественную культуру», музыкальной текстологии — О.Н. Налобской «Солециология музыкального исполнительства: теоретические основания и системный анализ», истории музыкальных инст-



1-й ряд слева направо: Степанова И.В., Ярешко А.С., Демченко А.И. (председатель), Волошко С.В. (секретарь), Сыров В.Н., Фомина З.В.

2-й ряд: Кулапина О.И., Мальшева Т.Ф., Маслов Р.А., Девуцкий В.Э., Саввина Л.В., Варламов Д.И., Трёмбовельский Е.Б., Варганова Е.И., Базиков А.С.

рументов — В.Р. Ганеева «Классическая гитара в России: к проблеме академического статуса».

Необходимо отметить опыт научного осмысления социокультурного феномена рока в работе Е.В. Мякотина, предложившего принципы истолкования структурных кодов содержания рок-музыки и оригинальную аналитическую базу для построения структурно-семантического инварианта рок-композиции в диссертации «Рок-музыка. Опыт структурно-антропологического анализа».

Процедура защиты диссертации строго определена и формализована, но, пожалуй, слова «формальный» или «скучный» менее всего описывают атмосферу заседаний совета. Выступление соискателя, отзывы оппонентов, вопросы, задаваемые в ходе свободной дискуссии, — все это становилось эпизодами, этапами научного диалога, зачастую выходящего далеко за пределы проблематики, заявленной в исследовании. Высокий научный уровень полемики очевидно привлекал слушателей, наполнявших зал, в котором проводились заседания.

В ноябре 2007 года для первого регионального совета, как и для большинства российских диссертационных советов, истек срок полномочий, но столь многообещающее начало позволяло надеяться, что история совета продолжится, хотя и в новом качестве. И в 2008 году открылся объединенный совет по защите докторских диссертаций, в котором перечень специальностей расширен («Теория и история искусства» — 17.00.09), а состав совета пополнился преподавателями одного из ведущих вузов России — Саратовского государственного университета им. Н.Г. Чернышевского. Желаем ему успеха.

С. В. Волошко —

Ученый секретарь регионального диссертационного совета,
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры истории музыки
Саратовской государственной
консерватории им. Л.В. Собинова
Контактный адрес: v_svetlana_v@mail.ru

КОНФЕРЕНЦИИ, СЕМИНАРЫ, СИМПОЗИУМЫ

О IV МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ «С. В. РАХМАНИНОВ — НАЦИОНАЛЬНАЯ ПАМЯТЬ РОССИИ»



**Рахманинов —
национальная
память России**

26–28 мая 2008 года в Тамбове состоялась IV международная научно-практическая конференция «С. В. Рахманинов — национальная память России». Организаторами конференции выступили Управление культуры и духовного дела Тамбовской области, Администрация г. Тамбова и Уваровского района, Рахманиновский центр Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С. В. Рахманинова, Музей-усадьба С. В. Рахманинова «Ивановка», Тамбовский колледж искусств.

Цель конференции — обмен современной научной информацией в области использования жизни и творчества композитора, обобщение существующего опыта и обсуждение перспектив развития научных исследований. В конференции приняли участие более 60 ученых из России (Москва, Санкт-Петербург, Ростов, Саратов, Иваново, Ижевск, Астрахань, Уфа, Воронеж, Волгоград, Тамбов, Холмск (Мамский) и из-за рубежа (США, Германия, Украина, Эстония).

Тематика докладов, представленных на конференции, отличалась глубиной и разнообразием. Двухдневное заседание было посвящено наиболее общим научно-методическим проблемам изучения творчества С. В. Рахманинова и включало в себя доклады А. И. Демченко, Е. Б. Долинской, Т. Н. Левой, В. Б. Бальковой, М. А. Киракосовой, С. Г. Зве-

ревой, Н. В. Бекетовой. I и II секции конференции объединили доклады под рубрикой «Творческое наследие С. В. Рахманинова: язык, стиль, интерпретация». Второй день конференции прошел в Музее-усадьбе С. В. Рахманинова «Ивановка». Это был день Государственного центрального музея музыкальной культуры им. М. И. Глинки. Работой III секции руководили засл. работник культуры РФ, директор Музея-усадьбы А. И. Ермаков и кандидат искусствоведения, зам. директора по научной работе Государственного центрального музея музыкальной культуры им. Глинки И. А. Медведева.

Проблемы сохранения и трансформации музейных ценностей обсуждались в докладах И. А. Медведевой (кандидат искусствоведения, заместитель директора по научной работе ЦМММК им. М. И. Глинки), Н. Ю. Таваложской (зав. отделом архивно-рукописных материалов ЦМММК им. М. И. Глинки), А. А. Петрова (научный сотрудник ЦМММК им. М. И. Глинки), А. Ю. Николаевой (зав. отделом «Музей-усадьбы А. Б. Гольденвейзера» ЦМММК им. М. И. Глинки), А. С. Скрыбина (кандидат исторических наук, доцент, научный сотрудник ЦМММК им. М. И. Глинки), Л. Н. Сахаровой (кандидат искусствоведения, зам. отделом «Музей С. С. Прокофьева» ЦМММК им. М. И. Глинки), О. Н. Федоровой (научный сотрудник ЦМММК им. М. И. Глинки), А. М. Кавычкиной (засл. работник культуры РФ, кандидат педагогических наук, профессор Тамбовского государственного университета им. Г. Е. Державина), С. В. Семикаленовой (зам. генерального директора по научной деятельности Государственного центрального театрального музея им. А. А. Бахрушина), Н. В. Сукача (засл. деятель культуры Украины, художественный руководитель, главный дирижер Черниговского симфонического оркестра), Ю. И. Тимофеева (засл. работник культуры РФ, президент Межрегиональной общественной организации «Шалапинский центр»).

Третий день конференции включал в себя работу IV секции «Культурно-исторические параллели в Усадьбе «С. Рахманинов и русская художественная культура».

Международный статус конференции был подтвержден участием исследователей творчества С. В. Рахманинова из США, Грузии, Украины, Эс-

тонию: В.В. Ноллан (профессор Rhodes College, Мемфис, США), М.А. Киракосовой (доктор искусствования, член Союза композиторов Грузии), Е.Г. Рощенко-Аверьяновой (доктор искусствования, профессор Харьковского государственного университета искусств, Украина), Л.Н. Трубниковой (кандидат искусствования, профессор Национальной юридической академии Украины имени Ярослава Мудрого), В.Б. Бобылёвой (кандидат культурологии, председатель Пушкинского общества Эстонии), Л.Е. Матросовой-Зыбиной (председатель Союза Славянских просветителей и благотворительных обществ Эстонии).

В работе конференции приняли участие представители многих вузов и научных учреждений страны: Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского (заслуженный деятель искусств РФ, доктор искусствования, профессор Е.Б. Долинская; доктор искусствования, профессор К.В. Зенкин; кандидат искусствования, старший преподаватель П.В. Седов); Государственного института искусствознания (кандидат искусствования, старший научный сотрудник С.Г. Зверева); Русского музыкального издательства (кандидат искусствования, руководитель Научного совета В.И. Антипов); Российской академии музыки им. Гнесиных (доктор искусствования, профессор В.Б. Валькова; доктор искусствования, профессор Е.Е. Дурандина; кандидат искусствования, профессор С.Е. Сенков); Московского государственного института музыки им. А.Шнитке (кандидат искусствования, доцент Н.О. Цветкова; преподаватель П.В. Сабаринашкова); Санкт-Петербургской государственной консерватории им. П.А. Римского-Корсакова (кандидат искусствования, доцент С.В. Фурасов); Нижегородской государственной консерватории им. Глинки (доктор искусствования, профессор Г.Н. Левая); Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова (заслуженный деятель искусств РФ, академик Российской академии искусствознания, доктор искусствования, профессор А.Д. Демченко; кандидат искусствования, доцент С.Д. Конозов; кандидат искусствования, профессор С.А. Бартанов; студентка Е.Ю. Мигунова); Уфимской государственной академии искусств им. Загара Исмагилова (заслуженный деятель искусств Республики Башкортостан, доктор искусствования, профессор Е.Р. Скурко); Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова (кандидат искусствования, профессор Н.В. Бекетова; кандидат искусствования, доцент Г.Е. Калодина); Астраханской государственной консерватории (доктор искусствования, профессор Л.П. Казанцева; кандидат искусствования, преподаватель В.С. Петров); Воронежской государствен-

ной академии искусств (доктор искусствования, профессор В.Э. Девуцкий; кандидат искусствования, профессор А.В. Дубовик; аспирантка Е.А. Курбатова); Волгоградского муниципального института искусств им. П.А. Серебрякова (старший преподаватель Д.А. Рахимова; доцент О.В. Шмакова); Тамбовского государственного музыкально-педагогического института им. С.В. Рахманинова (заслуженный работник культуры РФ, профессор О.В. Генебарт; кандидат педагогических наук, профессор И.Н. Вановская; кандидат искусствования, доцент Е.О. Казьмина; преподаватель Е.В. Парусова; преподаватель И.Е. Зимина; зав. Музеем истории Б.И. Кашнова); Тамбовского государственного университета им. Г.Р. Державина (доктор педагогических наук, профессор М.И. Долженкова; кандидат педагогических наук, доцент К.А. Строков); Ханты-Мансийского филиала Российской академии музыки им. Гнесиных (кандидат искусствования, доцент Л.М. Царегородцева).

В конференции также участвовали: кандидат исторических наук, заведующий Информационно-издательским отделом Тамбовской епархии Русской Православной Церкви Московского Патриархата иерей В. Лискин; преподаватель Астраханского музыкального колледжа им. М.П. Мусоргского Ю.С. Петрова; засл. работник культуры РФ, член Союза писателей России В.И. Дорожкина; засл. работник культуры РФ, краевед, преподаватель Тамбовского Национального общества А.М. Белкин; зам. директора Центра по сохранению историко-культурного наследия Тамбовской области, искусствовед М.А. Ковылова; засл. работник культуры РСФСР, краевед П.А. Казьмин; кандидат искусствования, профессор М.Ю. Кусков.

Помимо научной части на конференции прозвучал ряд концертов. 28 мая 2008 года в Рахманиновском зале ТГМПИ им. С.В. Рахманинова прошел концерт «Годы учения Сергея Рахманинова» автор идеи и ведущий — руководитель Научного совета Русского музыкального издательства, кандидат искусствования Валентин Антипов. Концертными произведениями С. Рахманинова исполняли преподаватели и студенты института.

По материалам конференции издан сборник статей (см. титульный лист на фото).

И. Н. Вановская — проректор по научной и методической работе, кандидат педагогических наук, профессор Тамбовского государственного музыкально-педагогического института им. С. В. Рахманинова

О МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ «ЗВУК. ЧИСЛО. СИСТЕМА»

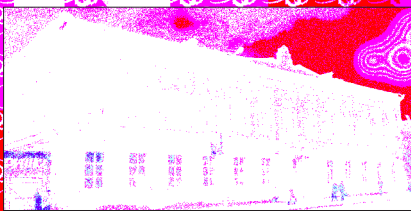
В мае 2008 года в Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского прошла международная научная конференция «Звук. Число. Система», организованная Управлением по координации программ международной деятельности и центром «Музыкальные культуры мира» под руководством профессора М.И. Каратыгиной. Интересная, насыщенная программа включала обсуждения теоретических концепций. Профессор Г. Лыжов представил доклад о системе Петра Мещанинова, математические аспекты теории музыки народов мира озвучили в своих докладах Н. Берлизова, М. Вавилова, А. Новоселова, А. Козытник. Поэтические и философские аспекты звука в разных культурах были широко освещены в докладах Т. Карташовой, М. Воиновой, Н. Григорович, К. Ноговициной. Ученники и последователи Дж. К. Михайлова представили универсальные концепции

числа в мировой культуре (доклады Б. Аврамекса, Д. Горбатова, Н. Реновой, А. Михайловой).

Интересными оказались выступления участников конференции, прибывших из Украины (Е. Морев и Э. Миронова), Беларуси (Е. Гороховик) и Казахстана (Д. и М. Останковичи). Приятным сюрпризом стало участие специалистов из Московского высшего технического училища им. Баумана А. и И. Куликовых с докладом об акустических свойствах гармонии в европейском и китайском контекстах. Так наметилось и одно из направлений для следующей международной конференции: обсуждение математических моделей звука, в том числе и музыкальной топологии. Предварительное согласие для участия в конференции дали и западные коллеги, включая профессора Принстонского университета Дмитрия Тимошко.

Участник

40 ЛЕТ УФИМСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИИ ИСКУССТВ ИМ. ЗАГИРА ИСМАГИЛОВА



Один из ведущих творческих вузов России – Уфимская государственная академия искусств – отметила в 2008 году 40 летний юбилей. Основанный как институт искусств в 1968 был в следующем году статус академии, а также имя основателя и первого ректора, классика башкирской музыки Загира Исмагилова. В настоящее время академией руководит И.Г. Галляутдинов – член-корр. Академии наук РБ, доктор филологических наук, профессор. С самых первых лет существования коллектив развернул широкую концертную, просветительскую и научную деятельность, отличительными особенностями которой являются интеграция восточных и западноевропейских культур, сохранение самобытных национальных корней художественного творчества.

На 5 факультетах (инструментального исполнительства, музыковедения, вокально-хорового исполнительства, башкирской музыки, театральном и факультете образных искусств), 26 кафедрах студенты обучаются по 15 специальностям. За четыре десятилетия выпущено около пяти тысяч специалистов высшей квалификации. Воспитанники

академии известны не только в России, но и за рубежом, при этом число победителей творческих состязаний постоянно растет. Профессорско-преподавательский состав включает высококвалифицированными кадрами, имеющими ученые звания, степени и почетные звания в области культуры и искусства.

Уфимская академия является инициатором разработок ряда инновационных научных областей, базой и организатором проведения фестивалей, конкурсов. Здесь проводятся международные научные симпозиумы и конференции, имеющие широкий общественный резонанс. Важнейшая роль в разработке новых методов исследования и инновационных подходов в педагогике принадлежит единственной в России Лаборатории музыкальной семиотики.

Благодаря деятельности Академии выросла и окрепла башкирская композиторская школа.

В академии функционируют аспирантура, Институт дополнительного и послевузовского образования, Детский театр, Концертный зал им. Ф.И. Шаляпина, Редакционно-издательский совет, редакция Российского журнала «Проблемы музыкальной науки» и другие подразделения.

УГАИ им. Исмагилова, являясь в период зрелости одним из авторитетных и востребованных российских вузов, имеющих значительный потенциал дальнейшего совершенствования и развития.

КОНФЕРЕНЦИЯ

«ПУТИ РЕАЛИЗАЦИИ КОНЦЕПЦИИ РАЗВИТИЯ ОБРАЗОВАНИЯ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА ДО 2015 ГОДА»

18 октября 2008 года в Уфимской государственной академии искусств (УГАИ) им. Загира Исмагилова в рамках мероприятий, посвященных 40-летию вуза, состоялась выездная конференция Ассоциации учебных заведений искусства и культуры Российской Федерации. Для участия в ней собрались ректоры и проректоры российских вузов Москвы, Санкт-Петербурга, Кемерово, Тюмени, Магнитогорска, Самары, Ростова, Саратова, Улан-Удэ, а также директора средних специальных учебных заведений.



Президент
Ассоциации учебных
заведений искусства
и культуры РФ,
профессор, РАМ
им. Гнесиных
М.Н. Саямов

С докладом «Пути реализации Концепции развития образования в сфере культуры и искусства в Российской Федерации до 2015 года» выступил М. Н. Саямов — президент Ассоциации учебных заведений искусства и культуры Российской Федерации. Он подчеркнул, что в подписанной Председателем Правительства Российской Федерации В.В. Путиным 25 августа 2008 года Концепции обозначен ряд приоритетных позиций, которые должны стать существенным драйвом в действующем «законе законодательства о культуре». Принципиальная исходная позиция, отраженная в Концепции, связана с необходимостью сохранения Российской трехзвенной системы образования «школа-училище-вуз», а вместе с ней — в целом традиции общехудожественного воспитания подрастающего поколения на основе знаний, полученных в отечественной и зарубежной культуре. Этот вопрос приобрел особенную остроту, когда Россия подписала известное «болонское соглашение», и роль стала о реконструкции сначала высшего образования (разделение на бакалавриат и магистратуру), а затем за ним и всей вертикали художественного образования. Опасение связано с тем, что для России подобная модель может привести к снижению профессиональной планки подготовки специалистов.

С обозначенным общим положением связаны и многие другие. К примеру, вопрос о необходимости определения статуса детской музыкальной или

художественной школы. Сейчас данные учебные заведения законодательно обозначены в рамках дополнительного образования, что не соответствует их роли в трехзвенной системе как этапа начального профессионального образования, что дезориентирует работу школ, принижает статус педагога.

Другой, крайне важный вопрос — о творческой аспирантуре, о системе послевузовского обучения музыкантов и художников. В законодательстве последних лет, к сожалению, эта структура вообще отсутствует и бывшие ассистенты-стажеры (пианисты, скрипачи, вокалисты и так далее) практически потеряли право заканчивать аспирантуру по своей специальности: сейчас им, по логике нехудожественных вузов, предписывается писать диссертации. Концепция конкретно указывает на те аспекты, которые необходимо ввести в соответствующие статьи законов для возвращения понятия и структуры ассистентуры-стажировки как формы послевузовского образования, аналогичной аспирантуре.

Затрагивался на конференции и вопрос о процедуре ЕГЭ при переходе абитуриентов из среднего звена образования в высшее для вузов культуры и искусства, они оказываются практически неприемлемой, поскольку представляет формализованный путь отбора талантливой молодежи.

Спецификой системы художественного образования является практика непрерывного, многолетнего обучения, вступающая в противоречие с законодательством о службе в Вооруженных силах РФ. Перерыв в образовании зачастую губителен для профессии музыканта и артиста, существенно зависящей от физиологии и ежедневных многочасовых занятий. Вносимое Концепцией предложение направлено на законодательное обозначение отсрочки от службы в армии, а также отныне в том случае, когда абитуриент продолжает образование по той же специальности.

Рассматривался на конференции и вопрос о вступном (семинарному) высшем образовании по некоторым специальностям. Такая поправка в законодательство предложена тем, что к отдельным профессиям (дирижер, композитор, дирижер симфонического оркестра, вокалист) человек приходит постепенно, порой уже в зрелом возрасте, часто на основе имеющегося профессионального опыта.

Отмеченные в основном докладе президента Ассоциации учебных заведений искусства и культуры М.Н. Саямова положения в ходе обсужде-

ния дополнялись и аргументировались представителями российских вузов и средних специальных учебных заведений культуры и искусства.

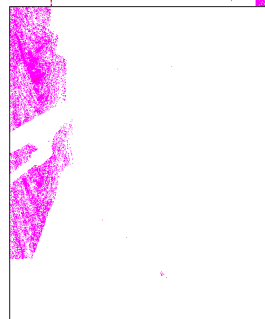


**Ректор УГАИ
им. Загира Исмагилова,
профессор И.Г. Галаяутдинов**

В докладе ректора УГАИ им. Загира Исмагилова, профессора И.Г. Галаяутдинова «Региональный вуз искусств в условиях модернизации образования» раскрыты достижения академии, ее специфика и тенденции современного развития. Сочетание в УГАИ академических основ обучения с традициями национальной культуры, успешное взаимодействие в ней трех видов искусств (соответственно факультетов музыкального, театрального и изобразительного), функционирование в ее составе творческих научных лабораторий, аспирантуры, редакционно-издательского отдела, редакции российского научного журнала «Проблемы музыкальной науки» приближают Академию к типу университетской модели. Эта модель охарактеризована как гибкая, пригодная для решения задач, в том числе связанных с Болонской декларацией. Комplexность будущего университета на базе Уфимской государственной академии искусств представлена как в горизонтальных, так и вертикальных проекциях. Горизонталь связана с объединением институтов разного профиля по разным видам искусства. Вертикаль же — с тем, что в состав университета войдут все три звена художественного образования. Докладчик напомнил об опыте сотрудничества Уфимской государственной академии искусств с открытой в 1975 году при ее стенах (Золотой палатке) Средней специальной музыкальной школой, где профессиональная подготовка осуществляется в рамках начального и среднего профессионального музыкального образования. Важно, что в средних классах школы (ныне колледжа) работают преподаватели академии, практически и методически выстраивающие учебный процесс в направлении дальнейшего вузовского обучения. Тесное сотрудничество у академии сложилось и с региональными музыкальными училищами, училищами искусств, детскими музыкальными и художественными школами Башкортостана. Все эти коллективы, по большей части укомплектованные выпускниками академии, работают практически как единый образовательный комплекс.

Нацеленность УГАИ им. Загира Исмагилова на университетский комплекс — стратегическая задача развития Академии, которая во многом зависит от решения на государственном уровне

проблем, актуальных для всех вузов искусств сегодня. В университетском комплексе возможным видится большая централизация образования, внутренняя организационная сплоченность всех звеньев, в том числе и в области управления, реалистичнее высвечиваются способы модернизации и сокращения общего количества лет профессиональной подготовки, что приведет к экономии государственных средств.



**Главный редактор
журнала «Проблемы
музыкальной науки»,
профессор
Л.Н. Шаймухаметова**

С докладом о концепции, программных целях и перспективах развития Российского специализированного журнала «Проблемы музыкальной науки» выступила главный редактор Л.Н. Шаймухаметова. Она рассказала о перспективах сотрудничества с европейскими и американскими учеными, о создании Международного отдела, поставила вопрос о бюджетном финансировании журнала.

Активно и заинтересованно участники конференции обсуждали вопросы совершенствования качества публикаций в свете требований ВАК РФ.

В заключении конференции участники отметили, что само появление Концепции за подписью Председателя Правительства Российской Федерации — это важный шаг в направлении совершенствования не просто законодательства, но российской системы образования в целом. Однако сегодня — это только коллективная воля, намерение, но не закон. Конференция от имени Российских вузов и вузов искусств и культуры подтверждает необходимость и своевременность намеченных преобразований. Предстоит еще большая работа на уровне Комитетов Государственной Думы по законодательной реализации предложений в соответствующих статьях Закона. Итогом обсуждения является принятая участниками резолюция «О внесении изменений в Законы Российской Федерации «Об образовании» и «О высшем и послевузовском профессиональном образовании», а также предложение в Государстве в Министерство культуры РФ о бюджетном финансировании российского журнала «Проблемы музыкальной науки» с целью поддержки вузовской науки в лице авторов и творческого коллектива редакции.

**В. А. Шуранов —
профессор по научной работе,
кандидат искусствоведения,
профессор Уфимской государственной академии
искусств им. Загира Исмагилова**

НОВОСТИ МЕЖДУНАРОДНОГО ОТДЕЛА

Международный отдел журнала предлагает Вашему вниманию информацию о готовящихся в Западной Европе и США конференциях, а также о сайтах журналов и музыкальных сообществ:

Международные конференции

Ежегодная Конференция Американского музыкаловедческого общества (AMS) совместно с Обществом теории музыки (SMT) прошла в ноябре в Нэшвиле (Nashville, 6–9 November, 2008). Можно подавать заявки (в виде абстрактов в 200 слов) на конференцию на следующий, 2009-й год (Philadelphia, Pennsylvania, November 12–15). Крайний срок подачи заявок в электронном формате — январь. Веб-сайт для информации: <http://www.ams-net.org>.

Минимальные требования: знание письменного английского языка.

Следующая Международная конференция Университетского общества музыки (CMS) состоится в Хорватии, в 2009-м году (International Conference of The College Music Society June 30 — July 7, 2009 Zagreb, Split, and Dubrovnik, Croatia). Особый интерес конференция представляет для тех, кто занимается исследованием в области музыкальной педагогики. Детальная информация будет представлена на сайте общества <http://www.music.org/cgi-bin/showpage.pl>.

Интересные научные конференции проводятся ежегодно Голландским обществом теории музыки (<http://www.ovg.nl/mtm/>). Немецким обществом «Гемтх» (GEMT) (<http://www.gmth.de/start.html>). Международным конгрессом по музыкальной символизации (ICMS). Европейским обществом музыкального анализа (EuroMA) и Международным colloquium в Брюсселе. Вся информация об этих важнейших форумах доступна в интернете. В некоторых случаях студентам и аспирантам оказывается финансовое содействие в виде одноразовых грантов. Требования: знание языков — английского, немецкого или французского.

Журналы и сайты музыкальных сообществ

Уважаемые авторы и читатели! Все перечисленные ниже журналы принимают заявки (абстракты) для рассмотрения возможности публикации. На каждом сайте есть требования, которые

несложно выполнить. Главное требование всех редакций — высокое качество перевода. Помимо этого, нет никаких препятствий для издания и распространения Ваших трудов!

ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ МУЗЫКОВЕДЕНИЕ

<http://www.ucpressjournals.com/journal.asp?j=mts> Music Theory Spectrum. Официальное издание Американского Общества теории музыки.

<http://mto.societymusictheory.org> Music Theory Online. Интернет-журнал Американского Общества теории музыки. Содержит список новейших диссертаций по теории музыки и объявления о конференциях.

<http://www.dukeupress.edu/jmt/> Journal of Music Theory.

<http://theory.esm.rochester.edu/integral/> Intégral. Журнал теории музыки с широким спектром публикуемых материалов.

<http://www.djmt.nl/> Dutch Journal of Music Theory. Орган Голландского общества теории музыки. Публикует статьи членов общества и участников его ежегодных конференций.

<http://www.gmth.de/www/zeitschrift.htm> Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie. Интернет-журнал Немецкого Общества теории музыки. Публикует статьи членов общества и участников его конференций.

<http://www.sfam.org/secteur3.htm> Societe Francaise de L'analyse Musicale публикует две журнала Musurgia и Analyse musicale.

<http://www.amspe.unibo.it/period/gatm/> Голландское общество анализа музыки.

<http://www.ucpressjournals.com/journal.asp?j=mp> Music Perception. Журнал музыкальной психологии и когнитивистики.

<http://www.musicandmeaning.net/> Journal of Music and Meaning. Журнал, посвященный музыкальной семантике.

http://www.perspectivesofnewmusic.org/Perspectives_of_New_Music. Старейший журнал, посвященный исследованию музыки XX века.

<http://www.lancs.ac.uk/sma/journal.htm> Music Analysis. Орган Британского Общества по музы-

кальному анализу. Общество входит в сеть подобных организаций в Европе, объединенных названием Euro MAS. Конференции Euro MAS являются самыми престижными форумами по музыкальному анализу и учению о музыкальной форме в мире. Проводятся конференции один раз в 4 года. Последняя проходила в городе Фрайбурге в 2007 году.

ИСТОРИЧЕСКОЕ МУЗЫКОЗНАНИЕ

<http://www.ucpressjournals.com/journal.asp?j=ncm> 19th-Century Music. Один из самых престижных музыковедческих журналов в мире.

<http://www.ucpressjournals.com/journal.asp?j=jams> Journal of American Musicological Society. Официальное издание Американского музыковедческого общества. Сайт общества содержит список новейших диссертаций в области музыковедения.

<http://ml.oxfordjournals.org/> Music and Letters. Журнал, публикующий материалы в широком историческом диапазоне: от античности до современности. Издается в Великобритании.

<http://mq.oxfordjournals.org/> Musical Quarterly. Старейший музыковедческий журнал. На его страницах в 1925 году впервые появился термин *musicology*.

<http://jrma.oxfordjournals.org/> Журнал Королевской Музыкальной Ассоциации Великобритании.

ПЕДАГОГИКА

<http://www.music.org/cgi-bin/showpage.pl?tmpl=/pro-factiv/pubs/sym/symhome&h=35> College Music Symposium. Орган Университетского общества музыки (CMS). Это крупнейшее в мире музыкальное общество насчитывает около 70 000 членов. Журнал публикует статьи на музыкально-педагогические темы.

<http://music.ou.edu/publications/jmtp/index.html> Music Theory Pedagogy. Журнал посвящен специфике преподавания теории музыки.

<http://atmionline.org> Association for Technology in Music Instruction (ATMI). Сайт Общества технологии в музыкальном обучении — важный источник для тех, кто интересуется компьютеризацией музыкального образования. Общество проводит ежегодные конференции.

ЭТНОМУЗЫКОЛОГИЯ

<http://webdb.iu.edu/sem/scripts/publications/journal/journal.cfm> Ethnomusicology. Журнал Общества Этномузыковедения, одного из самых влиятельных музыкальных обществ США.

ТРЕБОВАНИЯ

Сформировать абстракт и кратких биографии на английском языке для публикации в журнале «Проблемы музыкальной науки»

Абстракт — это короткий текст, максимум два абзаца, в котором выделяются основные аспекты статьи. В абстракте необходимо привести формулировку основного тезиса. Упомянуть источники (без детального описания). Показать научную актуальность темы и завершить описание итоговым предложением. ВСЕ ИМЕНА, приводимые в Абстракте, включая имя автора, должны быть представлены ПИРНИКИМИ ИМЕНЕМ и ФАМИЛИЕЙ полностью, без сокращений. Например, не *A. Праг*, но *Александр Праг*. Все сокращения нужно расшифровать. Например, не АПСН, но Академия педагогических и социальных наук. НЕ ЗАБУДЬТЕ НАЧАТЬ С ВАШЕГО ИМЕНИ И НАЗВАНИЯ СТАТЬИ.

Пример абстракта на английском языке:

Alexander I. Petrov
Specificity of Modal Thinking
 in the Zither Music of China, Korea and Japan.
 This article describes the process of development of pentatonic modal system, typical of the Far Eastern region and depicts its original realization in Chinese, Korean and Japanese musical cultures, which becomes particularly obvious in the way Far Eastern long zithers are tuned. The Japanese term «*iyoshi*» (similar to «*dyaos*» Chinese, «*hyun*» Korean) is discussed in comparison with terms «*tone*», «*mode*», «*tonality*» of the European theory of music. The author relies not only on the literature on that subject, but also on the knowledge gained by playing the Japanese, Korean and Chinese zithers.

Александр И. Петров

Специфика модального мышления в музыке для цитры в Китае, Корее и Японии.

В статье рассматривается процесс развития пентатонической модальной системы, типичной для дальневосточного региона, и представляются частные случаи ее реализации в китайской, корейской и японской музыкальных культурах на примере настройки дальневосточных цитр. Японский термин «тиоши» (аналог китайского «ди-ао» и корейского «чио») представлен в статье в сравнении с такими терминами европейской теории музыки, как тон, модус и тональность. Автор полагается не только на литературу по теме, но и на знания, полученные в процессе исполнения на японских, корейских и китайских цитрах.

Информация об авторах — это еще более короткий текст, максимум один абзац. В нем необходимо представить следующую информацию: а) место и должность, связанные с Вашими исследовательскими интересами; б) краткая информация о Вашем образовании, научной степени (если Вы — аспирант или аспирантка, указывается только название Вашего ВУЗа и тема); Ваши достижения последних лет (публикации, лекции, конференции, концертные выступления).

Приводим образец из журнала «Music Theory Pedagogy»:

Thomas Christensen

Thomas Christensen is currently Assistant Professor of Music Theory at the University of Pennsylvania. His degrees in theory are from Boston University, University of Michigan, and Ph.D. from Yale University. He recently completed a year of study in Germany on a grant researching the reception of Rameau's theory among early 18th-century German music theorists. He has presented numerous papers at regional and national meetings and will have forthcoming articles published in the *Journal of Music Theory* and *Music Theory Spectrum*.

Томас Кристенсен

Томас Кристенсен является профессором теории музыки университета Пенсильвании. Его научные степени получены в Бостонском университете, в университете штата Мичиган, докторская степень — в Йейлском университете. Он недавно завершил годичное обучение в Германии по гранту, исследуя восприятие теории Рамо немецкими теоретиками XVIII века. Автор выступал на национальных и международных конференциях и его статьи будут вскоре напечатаны в журналах «Музыкальная теория» и «Спектр теории музыки».

Уважаемые авторы!

В «ПМН» будут помещены абстракт и краткая биография только в указанном выше формате. Чтобы облегчить работу редакции и избежать ложной информации, необходимо следовать требованиям к оформлению рукописных листов. Если английский перевод на русский по разным причинам не представляется возможным, можно прислать материалы на русском языке. Редакция сделает перевод, соответствующий современным нормам письменного английского языка.

С целью облегчения коммуникации с западными коллегами авторам по их желанию предлагается прислать контактную информацию. Редакция предоставляет телефонные номера по месту работы или вторичные электронные адреса.

Д-р Илдар Ханнанов —
зав. Международным отделом,
редактор текстов на иностранных языках
Contact information:
Ph.D. Ildar Khannanov
ikhanna1@jhu.edu



Л. А. СЕРЕБРЯКОВА

*Уральская государственная консерватория
им. М. П. Мусоргского*

УДК
781.6.04:782.1

**«МЕРТВЫЕ ДУШИ» РОДИОНА ЩЕДРИНА:
МИФОПОЭТИКА НАРОДНЫХ СЦЕН**

Опера «Мертвые души» принадлежит к вершинным завоеваниям творчества Родиона Щедрина, в целом русской оперы XX века и была уже многократно исследована. Вместе с тем, как произведение выдающееся, сопряженное с великой поэмой Н. Гоголя и глубинными смысловыми пластами русской культуры и духовности, она, подобно своему литературному источнику, подтверждает ту истину, что «вещественная сторона поэзии остается неизменной, идеальная, наоборот, осуждена на вечное изменение и в пространстве, и во времени»¹. Прошедшие с момента создания «Мертвых душ» тридцать лет существенно изменили российскую духовную, художественную и научную действительность, контекст которой рождает новое слышание и понимание оперы, способствует обнаружению в ней скрытых прежде смысловых пластов.

В этом плане особый интерес представляют народные сцены оперы, в которых подобный «захват глубины», прикосновение к корневой системе отечественной культуры и духовности выразились наиболее масштабно и сильно, причем не только в данном сочинении Щедрина, но, возможно, и во всем его творчестве. На народные сцены со дня премьеры сложилась устоявшаяся точка зрения: в них нашли выражение лирико-философские отступления поэмы Гоголя, воплощающие тему России, размышления писателя о судьбах народа и отечества. Однако содержание «народной оперы» представляется еще более объемным и многомерным. Вспомним, что

и сам композитор в аннотации, выпущенной к первой постановке оперы в Большом театре, отмечал комплекс своих задач: «"Мертвые души" — поэма о русском народе, признание в любви к нему, вера в его мудрость и добросердие ... Мне хотелось ... музыкой очертить национальный характер».

Поэтому начнем сразу с изложения гипотезы, которая состоит в следующем: основываясь на лирических отступлениях поэмы Гоголя, Щедрин в свойственной ему афористически-монтажной художественной манере создал многоплановую обобщенно-типологическую картину — эпопею народной жизни, в которой нашли отражение устойчивые, упорядоченные традицией и обрядами формы бытия народа во всеедином мире и одновременно — социальная трагедийность его жизни; картина его души, масштаб характера — и взыскания философской мысли; историософские размышления о пути и судьбе народа — и образ его религиозной духовности и веры.

При отсутствии традиционно развивающегося сюжета и привычных народно-жанровых картин Щедрин решает эту крупномасштабную задачу разными способами. Организация художественного текста народных сцен основана им на взаимодействии «разнородных семиотических пространств», направленных на выявление различных пластов содержания. Один из них задан претворением фольклора и находится в русле исканий отечественного неофольклоризма 1960-х — 1970-х годов. Второй — мифопоэтикой ино-

го происхождения, направленной на раскрытие религиозно-духовной концепции, выраженной в интонационно-образной и композиционной структуре народной оперы. Пласты эти взаимосвязаны, и второй нередко «просвечивает» сквозь первый. Однако его «прикровенность» требует для своего узрения некой исследовательской оптики, выходящей за границы традиционных аналитических методов. В данной статье и будет предпринята попытка подобного поиска. Не останавливаясь специально на принципах композиторского претворения фольклора, равно как и на трактовке помещичьих сцен, сосредоточим свое внимание на втором из обозначенных семиотических пластов народной эпопеи.

ПРОСТРАНСТВО — ВРЕМЯ — БЫТИЕ

Основное содержание фольклорных сцен, воплощающих тему народа и народной жизни в ее противопоставленности миру «мертвых душ», как известно, составляет лирическая песенная стихия, воссозданная как процесс песнетворчества, развернутый на всем их протяжении. При этом разработка фольклора в народных сценах сочетается у Щедрина с мифопоэтической трактовкой ряда константных в русской культуре смысловых моделей, мотивов и символов, являющихся проводниками метасмыслов, относящихся к области национальной онтологии, психологии и феноменологии.

Основополагающие среди них — переживание, осмысление и символизация пространства. Бескрайнее пространство, «пророчащий необъятный простор» — важнейший смысловой феномен, предпосланный русской духовности географически. Языком пространства говорит в отечественной культуре многое, и Щедрин наследует здесь богатейшую традицию. Поистине Щедрин, как и Гоголь (а также Пушкин, Римский-Корсаков, Левитан, Рахманинов и многие другие русские Художники), обладает феноменальной пространственной одаренностью. Пространство для него никогда не фон, но один из особо притягательных феноменов, актуальное художественное переживание и способ решения многих содержательных задач, и приемы выражения пространства у него многообразны. Партитуру народных сцен «Мертвых душ» можно назвать энциклопедией пространственных решений композитора. Причина этого — в генеральной мифопоэтической оппозиции профанного и сакрального, закрытого и открытого, линейно-плос-

костного и объемно-многомерного пространства в двух «параллельных мирах» оперы.

Уже при беглом взгляде на народные и помещичьи сцены заметно различие их фактурной и композиционной организации. В противоположность преимущественно одноплановой фактуре картин помещичьего мира, народные сцены всегда основаны на контрапункте нескольких самостоятельных фактурно-смысловых пластов, создающих в сумме объемную пространственную картину, в которой развернуты и высота, и широта, и даль, и глубина.

Стереофоническое звучание пространства создается Щедриным рядом приемов. Один из них — организация многоярусной фактурной вертикали, сочетающей до восьми самостоятельных планов. В основе их бывает четыре: 1) план оркестра с немолчно звучащей темой дороги и своей внутренней жизнью, нередко также состоящей из нескольких линий; 2) «народный» хор, разветвленной гетерофонией голосов создающий эффект охвата песней всего пространства; 3) звучание песен «крупным планом» у двух солисток «в народной манере пения», и поверх всего 4) диалоги Селифана с Чичиковым и с мужиками у обочины дороги, а также его сольны (пространные и пространственные) распевы и высказывания. При этом все пласты и голоса этой развернутой многоэтажной оркестрово-хоровой партитуры звучат в различном метре и ритме и по вертикали, и по горизонтали, образуя поли-метроритмическую, нередко полиладотональную, политембровую звукопространственную картину, рождающую яркие иллюзорно-образные представления чисто звуковыми средствами, ибо действие в народных сценах происходит чаще всего в «полной темноте» (это обычная ремарка перед началом народных сцен — рычаг переключения от «яркого света» в сценах помещичьих). Особой важностью в нем обладает и то, что это пространство не замкнутого, «безвоздушного» помещения, как в мире «мертвых душ», а пространственно-временной континуум макромира — открытого пространства природы, наполненного множеством ее голосов и звучаний, всеединого мира природы и народного бытия, в котором происходит действие эпопеи.

Однако развертывание пространства макромира, важное само по себе, одновременно выступает и средством изображения, служит выражению картины души народа, формируемой филогенетически в этих необозримых просторах,

объемлющей окружающей мир и соизмеримой с ним. Утверждения разных мыслителей о том, что «пейзаж души» народа соответствует пейзажу его земли, — не произвольный пассаж, не афоризм. Исследования психологов подтверждают объективно существующую связь между характером природного окружения и структурой его эмоционального переживания, которое всегда имеет предметное обоснование и соотносимо с отражаемым объектом. Тем самым научно обосновываются и размышления философов, среди которых, помимо «русской классики» (Н. Бердяев, Н. Лосский, С. Франк и др.), одно из самых глубоких на эту тему оставил О. Шпенглер: «Переживание мира связано исключительно с феноменом глубины — дали или отдаленности... Глубина представляет выражение, природу; с нее начинается «мир»... Картина души также имеет свое направление глубины, свой горизонт, свою ограниченность или бесконечность»². Не случайно пейзаж и пространство в русском искусстве стали выразителями масштабных философско-художественных и духовных концепций, онтологической проблематики смысла жизни и национального бытия, идей всеединства мира, человека и народа, глубины и масштабности народной души и исканий духа. Все эти смыслы оживают и в опере Щедрина, где в песнетворческом процессе народных сцен «пространственно» звучит душа народа, имеющая свое «направление глубины, свой горизонт, свою бесконечность», — но одновременно в песне-плаче представляющая и все трагически пережитое и переживаемое народом в его истории.

Подобную же концепционную трактовку получает в опере Щедрина и время, оно здесь тоже «бытийствует». Времени конечному, преходящему, времени как мгновению, поглощаемому вечностью, в мире «мертвых душ» противопоставлено бесконечное, непреходящее, неизбежно длящееся время народной жизни. Ведущая роль здесь принадлежит композиционным факторам. В противоположность замкнутым, конструктивно отграниченным формам в построении помещичьих сцен, народные сцены всегда разомкнуты и не завершены: звучание в них не заканчивается, а прерывается, словно бы продолжаясь за кадром, чтобы в следующей народной сцене не начаться сызнова, а возобновиться и продолжиться в своем едином и целостном развертывании. Создается впечатление непрерывности и неиссякаемости песенного потока, подобного неизбежности самой народной жизни, а время по-

мещичьих сцен приобретает значение эпизода, над которым смыкает свои воды вечность народного бытия.

Так прекращается становление песни «Не белы снеги» во вступлении, а затем возобновляется в конце следующей за ним картины «Обед у Прокурора», где пятая строфа песни вводится приемом наплыва на «захлебывающуюся» ажиотажную кульминацию (ц. 30 — «Виват, Павел Иванович, виват, виват, ура!»), динамически и пространственно-эпически перекрывая и поглощая ее. В ней продолжается начатое во вступлении восхождение к кульминации песни в шестой строфе, которая тоже внезапно вторгается (attacca после № 9 «Ноздрев») в своем мощном звучании, как продолжение неуклонно становящегося, но прерванного песенного потока (ц. 165). Подобным же образом прерывается песня «Ты не плачь» в № 3; «Шибень» № 5 завершается молитвой (звукописью дождя), которая может быть продолжена бесконечно; № 7 «Песни» начинается сразу, как давно и постоянно звучащий гетерофонный песенный фон, на котором крупным планом возникает песня «Ты, польнь», в конце сцены также обрываемая на полуслове вторжением помещичьей картины (№ 8 «Ноздрев»), и так далее. Финал оперы тоже вводится наплывом, поглощая последние фразы Ноздрева, а завершается долгим, постепенно затухающим звучанием основных образов народной эпопеи — всех ее песен, колоколов и темы дороги, — звучанием, которое не заканчивается конструктивно, а уходит в бесконечность, словно продолжаясь за пределами произведения, размыкая границы времени и пространства народного бытия.

Вслушиваясь в его звучание и символику, проникаем в еще одно «семиотическое пространство» — в мифопоэтические пласты содержания, создаваемые символической трактовкой основных образов народной оперы. Она осуществляется композитором разными путями, но направлена к единой цели — переводу образа в символ и приданию ему смысловой многомерности, глубины и перспективы, при которой образ «должен быть понят как то, что он есть, и как то, что он обозначает»³.

ДОРОГА — ДВИЖЕНИЕ — ПУТЬ

В мифопоэтической структуре народных сцен главная роль принадлежит теме и образу дороги. Смысловой мотив дороги, разделяющей и связывающей огромные российские пространства,

имеет особую значимость в русской культуре и выступает многозначным символом в отечественном искусстве. Выражаемые с его помощью художественные идеи образуют в своей совокупности некое смысловое единство, выступающее одним из факторов духовной целостности русской культуры.

Дорога и движение по ней являются основой действия народной эпопеи у Щедрина и местом свершения всех событий. И одновременно дорога выступает здесь средоточием жизни и всего бытийно-сущего, онтологического, означенного в ней колоколами, песнями, молитвами, философскими рефлексиями (монологами и диалогами). Она здесь «подает мир» (М. Хайдеггер) и «изоморфна самой жизни» (Ю. Лотман)⁴.

Музыкальная тема дороги, главная в драматургии народных сцен, излагаемая вслед за начальной песенной экспозицией (в № 3 «Дорога») — времяизмерительна и образно-ассоциативна. Ее исходный ритмозвуковой образ задается мерной пульсацией восьмых в размере 3/4 и «однозвучно гремящим» в верхнем регистре *dis* третьей октавы — колокольцем тройки, окружаемым множеством других дорожных звучаний: переключек рожков у гобоев и валторн, далеких грустно-песенных переборов балалайки, отдаленных гулких колоколов. Она, действительно, объемлет собою все многомерное пространство, которое звучит в ней и вокруг нее разными голосами природы, песенным потоком, диалогами действующих лиц. Она и сценически задумана композитором идущей на фоне открывающейся в темноте, в глубине сцены панорамы пространственной глубины и дали. Завершается же тема дороги двумя ударами низкого, отдаленно звучащего колокола-благовеста, который, по народной и церковной традиции, «отмеряет» эпическое время народной жизни и символизирует сакральное время вечности. И несмотря на то, что нескончаемая езда задана сюжетом, все, что в дороге происходит, исполнено особого смысла. Начиная с того, что дорога — локус пересечения путей и судеб, и по ней в одной бричке едут Чичиков и Селифан — представители разных миров оперы. Факт этот, осмысленный Щедриным в его концепционной значимости, привел к созданию важнейшей в опере кульминации — пересечению миров (о чем речь впереди), раскрывающей еще один смысл трактовки им образа дороги: как границы, разделяющей народный и помещичий — социальные — пла-

сты, но объединяющей их в историческом пути и общей национальной судьбе.

Такая дорога задает свой масштаб и «соразмерному» с ней человеку. Поэтому особым значением в содержании образа дороги обладает связь предметных представлений и переживаний с духовными устремлениями. Дорога рождает чувство причастности к бескрайнему пространству, «большому» времени и огромному всеединному миру. Возникает внутреннее состояние, которое можно назвать вступлением в другой смысловой хронотоп: выключение из плана суетной жизни, освобождение от повседневного, бытового и устремление к вечным вопросам цели и смысла бытия, жизни и смерти. Иначе — духовный трансцензус в смысловое пространство непреходящего, провиденциального («Что пророчит сей необъятный простор?» — один из метафизических вопросов Гоголя в размышлениях о дороге). Не случайно важным компонентом темы дороги в русском искусстве стал особый лирико-философский жанр «дорожных монологов» — исповедей, размышлений, духовных «возлетов».

Есть такой монолог и в опере Щедрина у кучера Селифана, которому в драматургии народных сцен предназначена особая роль — как «героя дороги» и главного героя «мужского цикла», представленного еще мужиками у обочины, — их И. Анненский называл «трансцендентными мужиками» Гоголя⁵. Дорожный монолог Селифана (№ 10 «Кучер Селифан», с. 166–168) — философского характера размышление о «последних вопросах» жизни и смерти, о судьбе, об истинах бытия среди необозримых просторов родной земли. Высказывание Селифана звучит в полный голос — на *ff*, *con tutta forza*, как рвущееся из души раздумье-сострадание. Дума же его масштабна, во всю ширь русских полей: «Эх, русский народец! Не любит умирать своей смертью! Эй, вы, мужики русские, сердешныя(е) мое(и), что вы поделывали на веку своем? как перебивались?»

По типу интонирования монолог Селифана как будто представляет собой богато орнаментированный «большой» лирико-кантиленный распев. Однако его развернутое сольное высказывание находится в русле основной песенно-плачевой стилистики народных сцен и имеет ту же интонационно-жанровую природу. Все его фразы подобны плачевым распевам одностроичного строения. Как правило, начинаются они с долгого или взятого скачком высокого звука, име-

ют нисходящую направленность, характеризуются обилием мелизматики, сложностью и прихотливостью ритма, постоянной переливчатостью ступеней, множеством малосекундовых нисхождений во внутрислоговых распевах. Есть в них и прямое цитирование (как и в основном высказывании Селифана «Эй вы, любезны(е) мое(и)») песни «Не белы снеги» — вплетение в цветистые распевы монолога ее начальной интонации (ц. 168 и др.). Текст монолога также исполнен обращений и восклицаний, отражающих энергичность характера, полет раздумий и состояние души героя — ее широту, удаль и в то же время сострадательность, общую со всем остальным звучанием народных сцен «щемящую» ноту. И, конечно же, ее соответствующую миру пространственность. По окончании монолога пространство и время макромира вновь возвещает о себе гулками ударами большого колокола (в самой глубине оркестра) и бубенцами удаляющейся тройки.

Дорога у Щедрина становится и основой историсофской концепции оперы. Образом, формирующим этот смысловой пласт, выступает движение. Движение по дороге, интегрируя пространство, одновременно переводит его во временную плоскость, символизируя путь народа — исторический, по «непогоды» его истории, и метаисторический — духовный, данный и заданный ему его религией и верой. При внимательном рассмотрении обнаруживается, что та эсхатологическая (историсофская) модель, которая выражена во многих трудах русских мыслителей (религиозных философов, писателей, поэтов, богословов), в художественном творчестве, в народных легендах проступает в народных сценах оперы Щедрина со всей очевидностью и «законодательностью» национальной смысловой модели, парадигмы русского сознания и духовности. Проступает из корневой системы культуры и глубин индивидуального композиторского сознания в самое глухое застойное время, весьма далекое от религиозно-философских концепций. Скрытая в глубине, она вместе с тем организует все смысловое пространство народных сцен и одновременно формирует самостоятельный пласт драматургии, раскрываясь в мифопоэтической символике образов и в той системе связей внутри многомерного целого, которая образована его композицией и в которой образы народной эпопеи приобретают еще одно глубинное значение.

Символика пути задана уже в № 3 «Дорога», но становится основой в следующей народной сцене, № 5 «Шибень», которая «переводит» онтологический образ дороги в историсофский символ. «Шибень» являет другой образ дороги — ухабистой, грозовой, в полной темноте, освещаемой резкими вспышками молний, и на первый взгляд представляет собой звукописную пейзажно-жанровую картину. Езда по ухабам обрисована в ней интонационными скачками и раздроблением песни на отдельные сегменты, звукопись дождя — хоровой речитацией, а искание дороги впотьмах — диалогом Чичикова и Селифана. Вместе с тем это звукоизобразительное полотно трактовано Щедриным как символическая картина искания пути в грозу, где основным способом перевода образа в символ служит скрытое, сокровенное звучание молитвы.

Постоянство движения, заданное в теме дороги безостановочной пульсацией восьмыми, сохраняется и здесь, но переходит в фон (звучит у ударных на *p*). Основу выразительности сцены составляет звукопись грозы и езды по выбоинам бездорожья. Она обрисована в оркестре постоянными ритмическими «сбоями», «рваными» (разорванными паузами) репликами отдельных инструментов (преимущественно низких медных на *ff, marcato, pesante*), широкими скачками и резкими сопоставлениями крайних регистров с акцентированными «провалами» в басах. Символизация грозовой картины, ее соединение с бытийным потоком народной жизни осуществляется включением в звукоизобразительное полотно песни «Не белы снеги» и ее метаморфозой. Песня переходит к оркестру, теряет свою эпическую целостность, драматизируется: ее отдельные интонации в резком звучании трубы на фортиссимо обостряются ритмически, хроматизируются, расчленяются паузами, звучат драматически напряженно.

Возникающий на этом фоне диалог Чичикова и Селифана, представляя по характеру действия жанрово-бытовую сценку и участвуя в звукописи картины широкими интонационными скачками, «аритмией» и «подпрыгивающими» акцентами их вокальных фраз, также приобретает символический характер. Он — о поиске дороги-пути в грозу: «Эй, Селифан!.. Погляди-ка, не видно ли деревни» — «Нет, барин, нигде не видно! Потьма такая, кнута не видишь!..» Его символизация осуществляется вступающим по ходу этого диалога народным хором (*coro piccolo in orchestra*) — тем, который является в опе-

ре «носителем» эпического песенного потока. Его роль в создании картины непогоды — звукопись дождя, в которой Щедрин вновь отталкивается от поэтической метафоры — его «немолчного говора». Она и прямо воссоздана композитором в немолчной речитации хора, изображающего «частокол» дождя в нескончаемом моноритмическом бормотании тридцатьвторыми в переплетающихся линиях-голосах.

Стоит, однако, вслушаться в это бормотание: текст народного хора основан на отрывках из наиболее употребительных молитв о защите:

...святыи пророче Божий Илье, моли Бога о нас...

...сохрани нас, Боже, Твоею рукою...

...пронеси Ты, Боже, тучу грозовую...

...сам суди врагу нашему диаволу ныне и присно и во веки веков...

...Царица Небесная, Заступница, матушка...

...пронеси Ты, Боже, тучу грозовую,

...сохрани нас, Боже, Твоею рукою, пронеси Ты, Боже, тучу...

Молитвы звучат безначально-бесконечно, вводясь и завершаясь многоточиями у поочередно вступающих и выключающихся голосов, на ровной динамике *ppp*, вполголоса. Но что особенно важно — они звучат в открытом пространстве природы, во всеедином мире народного бытия, многомерно заполняя его и сливаясь в единую молитву народа в грозовой час его жизни. Тем самым звукоизобразительная сцена грозы и езды по бездорожью превращается композитором в символическую картину исторических катаклизмов, которым несть числа в российской истории, искания пути-дороги в кромешной грозовой тьме и взыскания помощи у сил вышних — молитвы всенародной о заступничестве в лихую годину. Символический же диалог Чичикова и Селифана, едущих в грозу в одной бричке, идет в контрапункте с этой объемлющей все жизненное пространство народа молитвой.

ИСТОРИЯ И СУДЬБА

Повторяемость исторических гроз и бурь формирует в душе народа то, что психологи называют «ключевыми переживаниями», и, возможно, главное среди них — переживание своей судьбы. Обобщению и выражению этого переживания и посвящена новая песня, появляющаяся в следующей сцене (№ 7 «Песни»), — «Ты полынь, полыничка трава». Фоном для нее, как то свойственно всем песнетворческим номерам, служит возникающее в темноте многомерно раз-

вернутое пространство, воссозданное алеаторическим многоголосием народного хора, на протяжении всей сцены звучащем на *ppp*, вполголоса, «с неясной дикцией». В каждом из его восьми пластов звучат разные песни, со своим метроритмом и синтаксисом (при общей темпометрической характеристике *Andante, senza metrum*). В них едва различимы «разновременные» отрывки песни «Не белы» («Не белы снеги...», «не плачь красна девица...», «...мово дружка...», «...ты не плачь, не плачь...», «не печалься, девица, не печалься...»). Но интересно и появление нового образно-жанрового элемента, расширяющего «плачевую палитру» народно-песенного потока, — лирического страдания у двух верхних голосов «Ох, я бедная, несчастная... Ох, горюю по милому...», обе строфы которого звучат также одновременно, в контрапункте.

В заданном таким путем бытийном контексте появляется и внятно (на *ff*, в терпком двухголосии меццо-сопрано и контральто) раздается песня «Ты полынь, полыничка трава, трава горькая...», три куплета которой проводятся полностью. Песня звучит открыто эмоционально, вольно, в полный голос, соответствующим пространству открытым «белым» звуком, и в то же время с глубоким внутренним драматизмом и той самой «щемящей бабьей нотой», о которой писал композитор. Именно эту песню Щедрин делает затем главным обобщающим песенным образом Финала, где она кульминационно широко, масштабно и экспрессивно, на *ff* проводится всем исполнительским составом народной эпопеи — солистками и хором, умножаясь оркестром с солирующими трубами (ц. 371–372). Ввиду подобной важности этой «песни судьбы» стоит более внимательно отнестись к ее композиторской трактовке.

Как известно, в народно-песенной лирике образ полыни традиционно служит метафорой горькой, горестной (преимущественно женской) судьбы. На эту семантику, безусловно, опирается композитор, «подтверждая» ее вплетением в алеаторическое многоголосие хора лирического страдания с темой неразделенной любви и ставя его на первенствующую позицию — у двух верхних голосов. Однако в том смысловом контексте, в который композиционно помещена народная песня, она приобретает более объемное значение. Здесь, помимо контекста пространственно-бытийного, возвышающего песню до обобщения судьбы народной, важно также ее звуча-

ние в контрапункте с колокольным звоном, воссоздающим подлинный церковный праздничный трезвон и образующим еще один — религиозно-духовный, сакрально-символический контекст.

Колокольный звон в «Песнях» Щедрина поручает *Campane russo* (звоннице на сцене). Вступая контрапунктом к песне в конце ее первого куплета, он идет в самостоятельном темпе и, в противоположность песне, имеет четкую метроритмическую организацию. Как то свойственно многоголосному церковному звону, он образован ритмически кратным соотношением ударов разных колоколов в четырехчетвертном размере: большого низкого, задающего равномерную пульсацию половинными; среднего «гармонического», вторящего ему с отступлением на четверть; и двух колоколов с ритмо-мелодическими фигурациями — восьмыми с шестнадцатыми и шестнадцатыми с тридцатьвторыми. Ввиду значительной развитости мелодико-фигуративного звона, его орнаментальной «затейливости» и «малиновых переборов», Щедрина явно воспроизводит здесь не будничные, а именно большой праздничный трезвон, с присущей ему духовно-радостной «танцевальностью». Особенно яркое звучание, как известно, она имеет в пасхальных звонах.

Щедрина называет колокольный звон в «Песнях» «ярмарочным трезвонном», указывая на большой церковный праздник, традиционно сопровождавшийся ярмаркой. Имея в виду особое значение в народной жизни, в русской культуре и духовности праздника Светлого воскресения и переживания Пасхальной радости, можно предположить, что в контрапункте с народной «песней судьбы», как земной полынной горькой доли, Щедрина церковным звоном на сцене знаменует именно этот, главный в России церковный праздник, также символизирующий судьбу, но уже в религиозно-духовном плане, — возвещающая путь спасения как светлое эсхатологическое пророчество. И тем самым соединяет два горизонта судьбы народной — земной катастрофической, полынной — и иномирной, определяемой эсхатологической перспективой. Колокольный звон здесь, принадлежа одухотворенной атмосфере народной жизни (звучит на *pp, sotto voce sempre*, как доносящийся издали), уже прямо обозначен композитором как праздничный трезвон церковных колоколов, который и в храмовой службе «собственно есть уже самое богослужение», есть «священное действие»⁶ и выступает в своем духовно-символическом значении. Он вво-

дит контрапунктирующее литургическое смысловое пространство, в котором народная песня обретает еще одно значение и семантическую глубину.

Помимо фольклора, полынь горькая является важным символом и в Священном Писании, в Ветхом и Новом Заветах. Здесь она, с одной стороны, «представляет нечестие и пороки человеческие под видом полыни, как крайне горькие по их последствиям»⁷, а с другой, — «изображает тягость наказания Божия», символизирует страдания и бедствия, претерпеваемые за грехи. Вот пронзительные строки Плача пророка Иеремии как человека, «испытавшего горе от жезла гнева Его»: «Он пресытил меня горечью, напоил меня полынью ... и сказал я ... Помысли о моем страдании и бедствии моем, о полыни и желчи» (Иер.: 3, 15–19). Апокалиптический образ полыни дан в Откровении Иоанна Богослова в описании тех бедствий, которые поражают землю после звучания семи труб (ОИБ: 8, 10–11). Такая судьба постигает нераскаявшихся грешников, но обходит тех, кто очистил душу покаянием.

Так содержательная полнота песни «Ты, полынь, полынечка трава», как обобщения судьбы народной, раскрывается композитором в двух мифопоэтических системах: фольклорной и религиозной сакрально-символической, — и в двух смысловых пространствах: как судьбы земной и как эсхатологического пути спасения. Мотив же «полынной» судьбы как воздаяния за грехи очень важен в концепции народной оперы и прямо подводит к ее первой, трагедийно-экспрессивной кульминации, каковой является «Плач солдатки» (№ 12).

СУДЬБА НАРОДНАЯ — СУДЬБА ЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ

«Плач солдатки» поражает глубинным проникновением Щедрина в самое существо народного жанра, создает эффект обжигающей подлинности обрядового похоронного плача, достигаемый путем моделирования фольклорного жанра во всей его целостности, включая тембр голоса и манеру «плаканья». Все предыдущее интонационно-драматургическое и эмоциональное развитие народных сцен выносит на гребень трагедийной кульминации именно сольный обрядовый вопль, раскрывающий в такой трактовке редкостное, присущее только данному жанру фольклора сочетание предельно обостренной лирико-трагедийной экспрессии и эпического, бы-

тийственного звучания, предпосланного обрядом. Весь плач солдатки идет в максимальной динамике (большой частью — *fff, con tutta forza*) и темпо-ритмической свободе интонирования (*a piacere, quasi improvisato*). Напряженная интервалика и ритмика, мелизматика, выкрики, нотированные глиссандо, словообрывы, имитации срывов голоса через резкое сопоставление регистров, широкие скачки — весь набор мобильного плачевого интонирования использует и развивает здесь композитор. Усилению воздействия способствует и сценическая обстановка: «Плач солдатки» звучит в полной темноте, где ничто не отвлекает внимания от пронзительной экспрессии одинокого женского голоса, в котором сконцентрировалась вся сила трагедийной выразительности.

Плач матери-солдатки — таков финал рекрутской темы, заданной песней «Не белы снеги», и обобщение огромной трагедийной силы. В нем вся острота переживания трагического звучит, как прорыв к истине — поверх всех идеологических догм советского времени. И как пророчество: уже через три года Россия сорвется в пропасть затяжных азиатско-кавказских войн. Потому на вопрос: «Что в нем, в этом плаче? Что зовет, и рыдает, и хватает за сердце?» — хочется ответить формулой М. Хайдеггера: «развержение истины». Так звучит обнаженная истина о жизни народа и одновременно — вся сила сострадания и любви к нему.

Вместе с тем вслушивание в «Плач солдатки» обнаруживает в нем еще один смысловой пласт, выходящий за границы «фольклорного реализма» (М. Бахтин) и также до настоящего времени оставшийся прикровенным. Ключом к нему служит текст средних, кульминационных в нем строк:

Не во радости тебя я, знать, носила,
В Божью церковку не почасту ходила,
Свещи воску ярова не вдосталь я теплила,
Не жалостливы молитовки творила...

Они и произносятся по-иному — не плачевым интонированием, а молитвенным псалмодированием (*portamento*), но *con tutta forza*, на предельном фортиссимо (*ffff*). Становится ясно, что, начинаясь как фольклорно-обрядовый, «Плач солдатки» в средней части переходит к «стихам покаянным», к истовому «воплю душевному», в котором переживание смерти сменяется осмыслением переживаемого в метафизическом плане — «в отношении к Богу». «Большая эсхатология» судьбы народной соединяется здесь

с «малой эсхатологией» судьбы человеческой, где также акцентирован мотив воздаяния за грехи и выражена вся глубина покаяния, переживания трагичности греха.

Плач покаянный — особый духовный жанр, имеющий важное значение в религиозно-духовной жизни человека и народа, в исповедании веры и во внутреннем религиозном взыскании, а также в историческом и метаисторическом пути и судьбе народа. Пронзительные строки о нем оставил Гоголь — думается, десять лет работая над оперой и изучая множество документов, композитор нашел их в его письмах, настолько их опаляющая сила близка звучанию «Плача солдатки». Гоголь открывает свое «святое святых» Н. Языкову в письме 1844 года: «Есть средство в минутах трудных, когда страдания душевные или телесные бывают невыносимо мучительны; его добыл я сильными душевными потрясениями, но тебе его открою. Если найдет такое состояние, *бросайся в плач и слезы*. Молись рыданием и плачем. Молись не так, как молится сидящий в комнате, но *как молится утопающий в волнах* [курсив мой. — Л. С.], ухватившийся за последнюю доску». Эту молитву «в плаче и слезах» Гоголь называл «воплем душевным»⁸.

Покаяние и по слову святых отцов Церкви должно быть «с рыданием и воплем», исторгаясь «из глубины сердца», «из бездны бед». Не случайно такое «сокрушение сердца» называется подвигом покаяния, а сам покаянный плач и очищающие слезы, как дар свыше, призывается молитвами: «...даждь ми, Господи, слезы, да плачуся дел моих горько...». «Достоин похвалы от естественных слез переходить к плачу духовному», — наставляет Иоанн Лествичник⁹, — ибо покаянным воплем пробуждается «духовное око». Именно так и построен «Плач солдатки», глубинным смыслом которого является восхождение от обрядово-бытового к религиозно-духовному, вознесение от земного к горнему и вечному. Прорыв к истине звучит здесь как пробуждение духовное к «покаянию прежде конца», как очищение души и сознания «сокрушенным сердцем», как важнейший этап на пути спасения — этап исповеди и перехода к иному. Покаянный плач всегда эсхатологичен, он — во имя Царствия Божия. И потому особо значим в «эсхатологическое время», в Великий пост и Страстную седмицу.

Что же исповедуется в «Плаче солдатки» (напомним, что текст его подлинный, народный,

притом советского времени)? В нем — не мольба о слезах, не просьба о помиловании, не обращение к Богу. В нем — именно исповедание грехов, и даже не грехов, а единого всеобщего, всенародного греха — греха отпадения от Церкви как источника «злой бедушки», что «ту случилась». Как и других бед народных: этот плач-покаяние литургически символичен и свое высшее, религиозно-духовное обоснование получает в последующей кульминации оперы — «Отпевание Прокурора» (№ 18).

«БЛАЖЕННЫ ПЛАЧУЩИЕ...»: СУДЬБА В МЕТАФИЗИЧЕСКОМ ИЗМЕРЕНИИ

«Отпевание Прокурора» только на первый взгляд является драматургической вершиной лишь помещичьих сцен, значение и смысл этой картины объемнее и глубже. Событийно она относится к «господской» опере, и церковный обряд отпевания здесь выступает драматургической параллелью к фольклорному похоронному обряду («Плачу солдатки») в народных сценах. Но Щедрин решает эту сцену более масштабно и ее особое положение в концепции и драматургии «Мертвых душ» обозначает рядом факторов. Во-первых, здесь на сцену прямо выведен храм и церковное богослужение — совершаемая священником с хором погребальная служба с воспроизведением ее основных этапов, что само по себе является событием исключительного значения. Во-вторых, «мертвые души» здесь впервые переступают порог отведенного им замкнутого мира и перемещаются в открытое пространство — выходят на улицу, притом после богослужения в храме. Кроме того, монтаж одновременных действий, происходящих в разных местах, здесь настолько «спрессован», что эта картина, при всей ее непродолжительности, объединяет по сути все смысловые пространства оперы. Три ее композиционно-действенных раздела (в храме, на улице и в гостинице) монтируются приемом вторжения — мгновенного переключения в другое пространство и наложения нового музыкального материала на завершение предыдущего. Наконец, здесь единственный раз в опере происходит символическая «встреча» двух миров, их пересечение, озаменованное участием в помещичьих сценах и особой ролью здесь народного (оркестрового) хора. В результате эта необычно краткая для помещичьих сцен картина оказывается плотно насыщенной событиями чрезвычайными и глубоко символичной. В структуре мифопоэтического пространства оперы

она знаменует достижение его сакрального центра — храма, колокола которого звонили на протяжении всех народных сцен, и откровение его высшей ценности — эсхатологической перспективы. В драматургическом же развитии погребальное богослужение «на грани миров» становится для героев «хронотопом порога» — моментом истины, откровений, прозрений, решающих переломов и духовного пробуждения.

Начинается эта тихая кульминация оперы доносящимся в темноте из глубины сцены заупокойным канонем Священника («Упокой, Господи...»), совершающего службу «на исход из жизни временной и скорбной в жизнь вечную и блаженную», вслед за которым он произносит полагающиеся здесь по чину отпевания блаженны — Заповеди блаженств из Нагорной проповеди Христа о тех, кто наследует Царствие Небесное. Из них Щедрин отбирает и вкладывает в уста Священника только две — те, которыми он обобщает и пророчествует судьбу народа в метафизическом плане, уже за пределами социальных трагедий и исторических катастроф. «Блажени плачущии, яко тии утешатся. Блажени чистии сердцем, яко тии Бога узрят», — звучит как символ веры, как великая эсхатологическая надежда и как высшее оправдание страданий и плача, которыми открываются «врата иного». Воссоздавая, а точнее будет сказать, лишь озаменовывая основные этапы погребальной службы (заупокойный канон, стихиры самогласны, блаженны), Щедрин вносит в него малозаметное поначалу, но весьма существенное для концепции оперы изменение. Оно касается респонсорного чередования с репликами священника «народного» хора, здесь становящегося церковным, с тихой сокровенной молитвой «Помяни нас, Господи, во Царствии Твоем...».

Молитва эта заслуживает особого внимания. Не противореча воссоздаваемой на сцене конкретной храмовой ситуации, она вместе с тем, в данном текстовом выражении, является принадлежностью другой службы: именно так, в диалоге со священником, это песнопение поется в Великую Пятницу на Страстной Седмнице. Знаменателен текст этого песнопения. Истинно «страстной», он восходит непосредственно к центру мистерии Страстей Христовых — к Распятию и Кресту. «Помяни мя, Господи, егда приидеши во Царствии Твоем!» — слова Разбойника благоразумного ко Христу на Кресте. Разбойника, который услышал в ответ: «Аминь».

глаголю тебе: днесь со Мною будеши в раи» (Лука: 23, 43). Евангельские события, которые встают за этой молитвой, выступают моделью отношений Бога и отпавшего от Него «блудного сына»: образцом данной откровением веры, свидетельством истинного покаяния и прощения, а также провозвестием Царствия Небесного как пути и места спасения. В них — прозрение перед смертью, обретение веры, прощения и надежды.

Включая это «страстное песнопение», со всей глубиной его сакрального смысла, в помещицью сцену отпевания Прокурора и поручая его народному хору, композитор превращает ее в символическую картину, объединяющую «параллельные миры» оперы в храмовом пространстве — перед лицом смерти и «вблизи Бога» — и обозначающую пробуждение мира «мертвых душ» через катастрофу смерти и переживание момента истины на богослужении в храме.

Оно засвидетельствовано композитором в реплике Губернатора («Губернаторше, идучи из церкви», ц. 358), которую по глубине исторгающегося из души и пытающегося выразиться содержания можно назвать монологом. Монологом прозрения и взыскания ответа на два вечных онтологических вопроса: о смысле жизни и о смысле смерти, также корреспондирующим с народной оперой, с монологом Селифана, и образующим ему драматургическую параллель. Музыкально-стилистически монолог Губернатора основан, как то характерно для помещицких сцен, на стилизации определенного жанра и типа интонирования, на этот раз *Lamento*. Однако его основу составляет не лирически распетая интонация стона, жалобы, а ее изначальный прообраз, что принципиально важно для композитора. Это судорожно «вздрагивающая» интонация сдерживаемого рыдания, так называемая «первичная интонация-эмоция» (по принципу распетого форшлага с акцентированием более краткого верхнего тона), подкрепленная тщательно выписанной «чрезвычайной» нюансировкой: буквально над каждым звуком стоит какое-либо динамическое или агогическое обозначение. Складывается впечатление, словно сквозь панцырь «мертвой материи» пробивается «внутренний человек», переживающий потрясение и рыданием обретающий голос. «Плачу и рыдаю, егда помышляю смерть...», — текст читаемой на богослужении стихиры, определяющей содержание монолога Губернатора (а также последующей реплики

Чичикова «Чтоб вас черт побрал всех, кто выдумал эти балы...» в другом конце сцены, в гостиничном номере, ц. 359) и символический сакральный смысл происходящего. Высказывания Губернатора и Чичикова об одном: о тщете земной суеты перед лицом Бога и вечности, и по сути оба они — на тему звучащих здесь по чину отпевания восьми стихир преп. Иоанна Дамаскина, изображающих скоротечность жизни, тщетность богатства и славы земной.

Сцены этой нет у Гоголя, она полностью создана Щедриным. Это его решение — вывести на сцену храм как сакральный центр всего мифопоэтического пространства оперы и воссозданного универсума российской жизни, явить духовный центр национального бытия как фокус пересечения всех смысловых пластов и «параллельных миров» оперы. Путь к этому центру, отмеченный присутствием религиозно-духовного пласта в каждой народной сцене и нарастанием сакральности по мере приближения к нему, трактован композитором буквально как дорога к Храму. Его вехи: далекий благовест в бытийном пространстве народной жизни (№ 1, № 3) — молитва о защите (в грозу, в пути историческом, № 5) — праздничный колокольный трезвон (праздник духовный в народной жизни, в противоположность «обедам» и «балам» в помещицких сценах, № 7) — истовый покаянный плач (№ 12) — богослужение в Храме с молитвой о спасении (в пути духовном, № 18). Само же церковное отпевание, завершая сюжетное развитие оперы и сопоставляя два горизонта бытия — временного и вечного, — трактовано как «страстной» порог для всех ее героев.

Появление в конце картины Чичикова и введение его в освященное богослужением пространство обозначает достижение хронотопа порога и для него, что подтверждается Щедриным в следующей *attacca* краткой, но очень важной сцене, предваряющей Финал. Здесь после стремительного вторжения и исчезновения Ноздрева, доведшего Чичикова до потрясения, композитор помещает экспрессивную оркестровую интерлюдия (ц. 368), которая выражает драматический взрыв и перелом в судьбе главного героя, понимающего, что «мешкать более нечего, нужно отсюда убираться поскорей». Но одновременно это и более значимая кульминация, которую можно назвать «оправданием Чичикова». После нее начинается синтезирующий оркестрово-хоро-

вой Финал, вновь разворачивающий эпическое пространство народного мира, образ дороги и движения по ней, но вводящий новые интонационно-образные элементы и смысловые акценты. И то, и другое предпослано поэмой Гоголя, но сделано Щедриным иначе.

«КУДА ТЫ МЧИШЬСЯ, ТРОЙКА-РУСЬ?»
ИСТОРИОСОФИЯ SUB SPECIE
ЭСХАТОЛОГИИ

Сцена похорон Прокурора у Гоголя иная. Она дана повествовательно: о его смерти Чичикову сообщает Ноздрев (глава 10), а описание похоронной процессии в главе 11-й дано глазами повстречавшегося с ней отъезжающего Чичикова, и текст оперного монолога Губернатора в поэме Гоголя также принадлежит расчувствовавшемуся вослед процессии главному герою: «Вот, прокурор! Жил, жил, а потом и умер!...» Но похороны Прокурора, встреченные Чичиковым, у Гоголя тоже определяют перелом действия. После них, завершив вердикт Чичикова о тщете земных почестей, Гоголь переходит к другому повествованию. Все самое возвышенное, вдохновенное, философское и лирическое в поэме сказано здесь: о могучем пространстве, о дороге, о затянутой вдаль песне, о пропадающем далече колокольном звоне и горизонте без конца, — обо всем, что «зовет, и рыдает, и хватает за сердце» при слове Русь, о непостижимой связи с ней и ее пророчащим необъятным простором, «страшную силою» отражающимся во глубине души...

Именно здесь, завершив сюжетную часть поэмы — странствия Чичикова по миру «мертвых душ», — Гоголь перемещает своего героя в открытое пространство и создает вдохновенную синтезирующую картину русской природы в разные времена, помещая подряд три пейзажа: «лермонтовский» ночной («А ночь! небесные силы! какая ночь совершается в вышине!...»), «пустынный» рассветный («занимается утро; на побелевшем холодном небосклоне золотая бледная полоска...») и сияющий солнцем полуденный («На вершине неба солнце... широкий ясный пруд, сияющий, как медное дно, перед солнцем...»), задав камертон всей картине звучанием в ее начале песни «Не белы снеги» и одухотворяя каждый пейзаж присутствием в нем церковных куполов или колокольного звона.

Только создав эту поистине гимническую картину русской природы, начав и завершив ее столь же восторженным гимном — «похвалой дороге» («Какое странное, и манящее, и несущее, и чудесное в слове: дорога! и как чудна она сама, эта дорога...») и приобщив к ним Чичикова (который «чувствовал в это время не во все прозаические грезы»), Гоголь приступает к анализу и осмыслению образа своего героя — в макропространстве «русского мира», в контексте созданного им социального и природного «русского космоса». При этом изложение биографии Чичикова писатель начинает вынесением ему приговора («пора наконец припрячь и подлеца!»), а заканчивает его «оправданием» («Бесчисленны, как морские пески, человеческие страсти...»), переходя на высокий евангельский стиль повествования: «Блажен избравший себе из всех прекраснейшую страсть ... Но есть страсти, которых избранье не от человека ... Высшими начертаньями они ведутся ... И, может быть, в сем же самом Чичикове страсть, его влекущая, уже не от него, и в холодном его существовании заключено то, что потом повергнет в прах и на колени человека перед мудростью небес».

Таким же вдохновенным синтезирующим звучанием всего «русского космоса» завершает свою оперу и Щедрин. Вновь разворачивается могучее пространство макромира, «хватает за сердце» несущаяся из края в край песня «Не белы снеги...», колокола отмеряют эпическое время народного бытия, многозвучье дороги «подает мир», звуки отдаленных рожков напоминают о необъятном просторе и вечном потоке жизни, идущей своим чередом, «трансцендентные мужики» размышляют о колесе российской «телеги жизни», а вторящий песне одинокий голос балалайки вносит в создаваемую эпическую картину ноту сокровенно звенящей грусти... И во всю мочь, «зоя и рыдая», рвется из души и выходит на первый план извечная песня о судьбе — «Ты, польнь, польнечка трава, трава горькая... Но не она становится последним образом народной эпопеи «Мертвых душ» и всей оперы. Финалы поэмы Гоголя и оперы Щедрина различны.

Дорога, организующая все мифопоэтическое пространство народных сцен, в финале оперы становится у Щедрина символом духовного пути — пути к обретению истины, которая открывается в конце. В заключительном разделе Финала (от ц. 378 до конца), контрапунктом к

затихающим звучаниям обеих песен и хоровой пространственной вертикали, к завершению монолога Селифана и символического разговора двух мужиков о колесе, в оркестре появляется новый звукообраз. Разрывая однозвучно звенящий (восьмыми на *dis* третьей октавы) колокольчик тройки, в превосходящем его самом верхнем регистре, в «небесном» тембре челесты, вибратона и флейты-*piccolo*, в стаккато тридцатьвторых на *p* шесть раз возникает легчайший пассаж, словно луч света, пронзающий толщу звучащего земного пространства, «шум» эпического потока. Этот серебристый «светозвон» увенчивает колокольную вертикаль, развернутую композитором по всему диапазону оркестра, идущую из глубины низких «земных» колоколов и устремленную в запредельную высь, от «на земле» до «в вышних». Именно он, — едва слышимый звон колоколов пространства спасения, Невидимого Града как сакрального центра и цели духовного пути, это светлое эсхатологическое пророчество, — и становится заключительным образом-символом народной эпопеи и всей оперы Щедрина, завершая воссозданную в ней «русскую картину мира» и увенчивая ее историософскую концепцию.

И раскрывая еще один символический смысл образа дороги.

Дорога как смыслообразующий центр, дающий бытийную меру всему эпическому пространству, выступает и образом возвращения в символике пути. Возвращения как обретения своих исторических и духовных корней, своей глубинной культурной самотождественности; возвращения к целостному и целостно постигаемому миру и к времени «собрания камней». Возвращения как символического пути домой, к «истокам происхождения». И к всегда значимому в русской культуре религиозно-философскому диалогу об историческом и духовном пути народа, о судьбе народа в его истории, ибо эсхатологизм отечественной историософии укоренен не только в историческом опыте, но и в вере народа и имеет религиозные обоснования.

В 1970-е годы само возвращение на этот путь и обнаружение восприимчивости к «священной глубине явлений» становилось «событием разверзания истины»¹⁰.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Анненский Инн. Избранные произведения. — Л., 1988. — С. 614.

² Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т. 1. — М., 1993. — С. 330, 482.

³ Аверинцев С. Символ художественный // КЛЭ. — М., 1971. — Т. 6. — Стб. 826.

⁴ Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. — М., 1993. — С. 239; Лотман Ю. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. — М., 1988. — С. 290.

⁵ Анненский Инн. Указ. изд., с. 631.

⁶ Скабалланович М. Толковый Типикон. — Киев, 1913. — Вып. 2. — С. 6.

⁷ Библийская энциклопедия. — М., 1990. — С. 573.

⁸ Цит. по: Мочульский К. Духовный путь Гоголя // Мочульский К. Гоголь. Соловьев. Достоевский. — М., 1995. — С. 31–32.

⁹ Преп. Иоанн Лествичник. Лествица. — СПб., 1996. — С. 91.

¹⁰ Хайдеггер М. Указ. изд., с. 111.

Серебрякова Любовь Алексеевна

кандидат искусствоведения,
профессор, зав. кафедрой истории музыки
Уральской государственной консерватории
им. М. П. Мусоргского



ЭКРАННАЯ МУЗЫКА МУЗЫКАЛЬНАЯ МУЛЬТИПЛИКАЦИЯ



С. С. СЕВАСТЬЯНОВА

Астраханская государственная консерватория (академия)

УДК
782:791.43-252.5

МУЗЫКАЛЬНАЯ МУЛЬТИПЛИКАЦИЯ: ОПЕРА И БАЛЕТ

Музыка играет большую роль в мультипликационном кинематографе. Именно поэтому руководитель мультипликационной мастерской на высших режиссерских и сценарных курсах Ф. Хитрук — известный режиссер, создатель популярной ленты «Каникулы Бонифация» утверждает, что мультипликатор не только должен хорошо и быстро рисовать, «он должен также обладать слухом, ... у него должно быть развито чувство ритма, наконец, он должен обладать уникальным свойством — держать в воображении движение» (цит. по: [11, с. 179]).

О сложностях, возникающих при сочинении музыки к мультипликационному фильму, в свою очередь высказывались многие композиторы. По сравнению с мультипликацией, в игровом кинематографе совпадения звука и изображения не столь регламентированы, и поэтому у композитора больше возможностей для того, чтобы свободнее сочинять темы и развивать их. Рассуждая о специфике художественного времени в мультипликационном кинематографе, А. Шнитке говорит следующее: «Работая в том и другом кино, понимаешь относительность времени... Ибо секунда мультипликационная может очень много вместить, она страшно насыщена в отличие от секунды в игровом кино, которая, наоборот, тяготеет к тому, чтобы сделать не только секунду, а даже час кратким» [там же, с. 92].

Многие явления музыкальной мультипликации до сих пор остаются недостаточно изученными. Публикации довольно подробно объясняют процесс съемки рисованных, кукольных работ и специфику фильмов, выполненных в технике комбинированной съемки. Среди подобных изданий отметим книги С. Гинзбурга [5], Н. Халатова [13], которые представляют интерес и как источник технической

информации, и как практическое руководство. А. Асенин [2; 3], А. Бабиченко [4], С. Гинзбург [6] анализируют истоки мультипликационного кинематографа, пытаются осмыслить эволюцию жанра. К ним примыкают издания, посвященные творчеству отдельных режиссеров, деятельности национальных кинематографических школ. Общеэстетические вопросы изучаются в работах С. Эйзенштейна [14], Ю. Лотмана [8], С. Гинзбурга [6], С. Фрейлиха [12] и других авторов, где ставятся проблемы синестезии, символики мультипликационного языка, взаимосвязи изобразительного ряда с музыкальным сопровождением.

В статье предлагается выделить музыкальную мультипликацию как особую ветвь, характеризующуюся основательным развитием законов музыкального театра. В музыкальной мультипликации возможно обозначить следующие жанры: *мультипликационная опера, мультипликационный балет, мультипликационный мюзикл и мультипликационный концерт*. Все они, включая жанр мультипликационного концерта, имеют ярко выраженный зрелищный ряд и могут рассматриваться как образцы экранного музыкального театра. Музыкальной мультипликации принадлежат и собственно кинематографические работы, сформировавшиеся по очевидным законам музыкального театра, мультипликационные версии опер и балетов — оригинальные проекции произведений, изначально созданных для музыкально-театральной сцены, а также музыкальные фильмы экспериментального характера, сочетающие новые самостоятельные изобразительные решения к известным произведениям музыкальной классики.

Обратимся непосредственно к мультипликационным жанрам оперы и балета.

Исторически первым из мультипликационных жанров на экране появился мультипликационный балет. Он по-настоящему заявлен в «Танце скелетов» (1929). Пионером в этой области стал У. Дисней. Параллельно в его мини-фильмах из серии «Наивные симфонии» (1929) началось движение к жанру мультипликационного концерта, идеи которого затем нашли продолжение в «Концерте для оркестра» (1935) и приобрели окончательную форму в «Фантазии» (1940). Собственно кинематографический поиск привел режиссеров к полнометражным мультипликационным кинолентам, в которых явно просматриваются законы музыкального театра. Так, например, всемирно известная лента «Белоснежка и семь гномов» (1938) стала первым образцом мультипликационного мюзикла. Более позднее распространение получает жанр мультипликационной оперы. В отечественной мультипликации его яркий образец — фильм «Снегурочка» (1952) по одноименной опере Н. Римского-Корсакова режиссера И. Иванова-Вано. Первыми же образцами этого жанра могут быть названы мультфильмы 30–40-х годов «Сказка о попе и работнике его Балде» и «Сказка о глупом мышонке» (режиссер М. Цехановский) с музыкой Д. Шостаковича.

Жанры мультипликационной оперы и балета на сегодняшний день составляют ограниченный круг произведений, поэтому многие фильмы могут оцениваться во многом как экспериментальные, поисковые, тем более что каждая из экранизаций довольно индивидуальна. В то же время знаменательно внимание официальной критики к достижениям в этой сфере кинематографа. Так, например, мультипликационная опера «Севильский цирюльник» (режиссер Н. Дабижа, художник Н. Виноградова) на музыку Дж. Россини была удостоена премии «Ника», серебряной медали на конкурсе мультипликационных фильмов в Нью-Йорке, ей были присуждены Гран-при «Крок» в Канаде за лучшую режиссуру, призы в Чикаго и Лондоне за лучшую кукольную анимацию. Участие в общем конкурсе мультипликационных работ произведений экранного музыкального театра и их высокие награды свидетельствуют о несомненных достижениях данной области, однако проблемы, с ней связанные, до настоящего времени остаются практически неисследованными.

ГЕРОЙ МУЛЬТИПЛИКАЦИОННОЙ ОПЕРЫ И БАЛЕТА

Необычность визуального ряда в мультипликационной опере и балете обусловлена новым типом условного героя, представленного куклой или рисованной фигуркой. «Специфика куклы как про-

изведения искусства заключается в том, что она воспринимается в отношении к живому человеку, а кукольный театр — на фоне живых актеров. Поэтому, если живой актер играет человека, то кукла на сцене играет актера <...> Эта поэтика удвоения, — отмечает Ю. Лотман, — обнажает условность, делает предметом изображения и самый язык искусства, поэтому кукла на сцене, с одной стороны, иронична и пародийна, с другой — легко становится стилизацией и тяготеет к эксперименту» [7, с. 648].

Кукла в мультипликационной опере, действительно, изображает актера, но в то же время она обязательно *моделирует символический образ*. Именно поэтому в мультипликационной опере «Севильский цирюльник» на музыку Дж. Россини (режиссер Н. Дабижа) розовый цветок украшает куклу, представляющую Розину, наделенную большими красивыми глазами и стройной фигурой. Напротив, нелепо выглядит кукла ее опекуна Дона Бартоло, — маленькая и толстая с короткими руками и ногами; нос-картошкой и выпученные глаза довершают ее неприглядную внешность. Нельзя не заметить узкие, хитро прищуренные глаза Фигаро и длинный нос Дона Базилио как символ постоянного любопытства. Следует заметить, что подобная визуальная символика вполне близка музыкальным характеристикам названных героев. Напомним комическую басовую скороговорку Дона Базилио, его глупые угрозы, которые никого не страшат, или кокетство красивой девушки, показанное Россини в многочисленных колоратурах вокальной партии Розины. Смекалка и изворотливость главного героя изначально заложены в содержании произведения, в музыке же его «фонтан идей» объединяет танцевальное начало — в знаменитой каватине это кружащиеся и «прыгающие» темы «Место, раздайся шире народ», «Фигаро здесь, Фигаро там».

Рисованной мультипликацией в мультипликационной опере «Волшебная флейта» (режиссер В. Угаров) реализованы самые немислимые трансформации и перемещения героев. Непрерывно следуют картины волшебных превращений: зеркальный диск на груди Царицы Ночи показывает рождение ее замысла о драконе и его воплощение в выползающем и преследующем принца змее; безликие дамы-фрейлины возникают из черного платка Царицы Ночи. Они музицируют, образуя виолончельное трио, и вновь исчезают, превращаясь в занавес-декорацию. Изображения Папагено и Папагены, словно ожившие фантазии из сказки, являются собой персонажи, представленные и как птицы, и в человеческом облике, и в виде полуптиц-

полулудей. Волшебные символы оперы Моцарта (колоратурное сопрано Царицы Ночи, сказочные тембры колокольчиков и виртуозные пассажи флейты) оригинально выполнены посредством мультипликации. Однако излишняя визуальная яркость и подвижность в определенные (и весьма частые) моменты «перекрывает» музыкальное содержание, поражая красочностью и динамикой изображения.

Миниатюрность мультипликационной оперы требует особо тщательного отбора визуальных знаков, приобретающих еще более символическое значение. В целом, символизм музыкального и живописного языка становится в мультипликационной опере особенно значимым, названному жанру свойственна «сконцентрированность» на самых удивительных аудиальных характеристиках и визуальных символах.

СЮЖЕТЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ МУЛЬТИПЛИКАЦИИ

В мультипликационных операх и балетах на первое место неизменно выступают *сказочные сюжеты*. Вспомним, к примеру, такие мультипликационные фильмы, как «Снегурочка» по одноименной опере Н. Римского-Корсакова (режиссер И. Иванов-Вано, художник-постановщик Н. Строганова), «Золото Рейна» по одноименной опере Р. Вагнера (режиссер Г. Ральф, художник П. Шаралов) или мультипликационные балеты, среди которых «Щелкунчик» по одноименному балету П. Чайковского (режиссер Б. Степанцев, художники А. Славченко, Н. Ерыкалов), «Картинки с выставки» на музыку М. Мусоргского (режиссер И. Ковалевская, художник Г. Шакицкая), «Барби и Щелкунчик» с музыкой П. Чайковского (режиссер О. Херлей, художник П. Мартинус). Значительно реже встречаются обращения к драме, комической и бытовой фабуле. Таковы сюжеты мультипликационных опер «Риголетто» на музыку Дж. Верди (режиссеры Я. Маккинон и П. Саундерс, художник М. Стюарт), «Севильский цирюльник» на музыку Дж. Россини (режиссер Н. Дабижа, художник Н. Виноградова), мультипликационных балетов «Времена года» на музыку П. Чайковского (режиссер И. Иванов-Вано, художники-постановщики М. Соколова, В. Наумов), «Музыкальные картинки» на музыку А. Ревуцкого (режиссер Н. Василенко, художник Ю. Скирда).

Даже в том случае, когда в сценарии фигурируют бытовые сцены, они приобретают фантастические оттенки. Так, двор Герцога в мультипликационной опере «Риголетто» на музыку Дж. Верди выглядит как сборище чудовищ. Другой обра-

зец — это картины природы, русские хороводы, музицирование мужика-крестьянина, которое затем продолжают лесные звери, живописно исполненные в мультипликационном балете «Камаринская» на музыку симфонической фантазии М. Глинки (режиссер И. Ковалевская, художник-постановщик Г. Шакицкая).

В мультипликационном балете «Времена года» на музыку П. Чайковского картинки из народной жизни преподносятся как дикий и диковинное явление, поскольку все изображение выполнено в виде вологодского кружева и вятской игрушки (см. фото 1, 2).

Авторам мультипликационной оперы «Снегурочка» удастся изобразить особый фантастический мир: это Весна, прилетающая на прозрачном ковре, Дед Мороз, мчащийся над лесом на тройке белоснежных коней, танцующие птицы. Особенно благодатный материал содержится в сцене ночного заповедного леса из III действия, когда Мизгирь пытается поймать призрак Снегурочки. Подцепивший его Леший превращается в кривое дерево, а мерцание блуждающих огоньков сменяется недобрый блеском глаз лесной нечисти. Динамичный визуальный ряд этой мультипликационной оперы расширяет композиторскую идею о мирном сосуществовании фантастических и реальных образов. Так, в сценах народного праздника из III акта забавен недовольный Леший, которому мешают громкие голоса гуляющих берендеев. Во время песни и пляски Бобыля «Купался бобер» сторож Снегурочки затыкает уши и безнадежно пытается укрыться от шумного народного гуляния. Танец скоморохов заставляет его прятаться, укутываясь в одеяло из лесных трав и листьев.

Тема природы, ее голосов, воссоздаваемая Римским-Корсаковым в партитуре «Снегурочки» в цитируемых напевах птиц, пастушьих наигрышей, расширена в мультипликационной опере посредством визуальных лейтмотивов. Художник Н. Строганова во многие сцены мультипликационной оперы вводит изображения птиц (фото 11, 12). Кормятся в лесном тереме Снегурочки снегири (ария Снегурочки «С подружками по ягоды ходить»), они же прилетают послушать рассказ снежной красавицы Деду Морозу и Весне (ариозо «Слыхала, слыхала я»). Помимо сцен песен и плясок птиц, их прощания со Снегурочкой, уходящей к берендеям (Пролог), в фильме довольно много подобных кадров: следом за зайчонком, навещающим Снегурочку (оркестровое вступление к I акту), на голос Леля слетаются воробьи (песня Леля «Земляничка-ягодка»); мирные голуби порха-

ют рядом с дворцом царя Берендея под звуки хора гусяров (II акт).

Нельзя не довериться мнению такого профессионала, как У. Дисней, утверждавшего, что фабула для мультипликационного фильма имеет определяющее значение: «Самый важный этап в создании рисованного фильма — это выбор сюжета. Если сюжет хорош, фильм может быть хорошим, но если сюжет слабый, никакая музыка, цвет и мультипликация не спасут его» (цит. по: [3, с. 118]). Видимо поэтому сказка стала прочной основой сценариев мультипликационного кинематографа. Литературная основа из сочинений А. Островского и Э.-Т.-А. Гофмана также представляет благодатный материал, а сценарии по их произведениям открывают большие перспективы в визуальном плане. Кроме того, миниатюрность мультипликационных оперы и балета требует от либретто неизменной лаконичности и ясности. И в этом заключается одна из отличительных черт мультипликации, тогда как в сценических операх и балетах, как известно, немало запутанных и невыразительных сюжетов.

ПУТИ ТРАНСФОРМАЦИИ ЖАНРА

Появление новых героев неизбежно отражается и на сущности исходного театрального жанра. В мультипликационных операх и балетах поют, говорят и танцуют цветы и листья, птицы и рыбы, гномы и эльфы. Однако в мультипликационной опере кукла или ее рисованный вариант постоянно изображают символическую модель человека, звучание голоса которого в вокальной партии сохраняется, и аудиальный ряд, преимущественно подвергающийся «сжатию» в виде купюр, не изменяет саму сущность оперного вокала. В мультипликационном же балете, где танцевальная модель неразрывно связана с изображаемым героем, возникают преобразования. Поскольку мультипликация не может точно повторить человеческие движения, их было бы неестественно ожидать и от изменившихся героев. И тем не менее в ряде фильмов сохранена *общая модель классического балета*. Таковы танцовщицы в пачках на пуантах, исполняющие фуэте и другие фигуры, узнаваемые в мультипликационных балетах «Щелкунчик» (режиссер Б. Степанцев), «Барби и Щелкунчик» (режиссер О. Херлей) и других фильмах.

В мультипликационном балете «Щелкунчик» из числа явно танцевальных эпизодов можно назвать хоровод детей у елки, танец Маши с метлой, придворный бал во дворце и заключительный вальс (в танце Маши с метлой и в заключительном вальсе узнаваемы элементы академического балета

— танец на пуантах). Однако большую часть в нем составляют пантомимические сцены: именно на них приходится важный функциональный акцент. В условиях мультипликационного кинематографа балет преобразуется: собственно танец здесь вытесняется пантомимическими эпизодами. «Щелкунчик» переполнен пантомимой. Она постоянно сопровождает музыкальный ряд: это и слезы обиженного юного Принца, и гневные движения Короля, и издевательские жесты Мышильды. Эмоция, выраженная движением пантомимы, в большинстве случаев заменяет в этом мультипликационном балете танцевальные номера.

Особый кукольный мир, представленный рисованной графикой («Танец скелетов», «Щелкунчик», «Камаринская», «Картинки с выставки»), кукольной и компьютерной анимацией («Севильский цирюльник», «Риголетто», «Барби и Щелкунчик») во многом «очеловечивается» посредством *введения разговорных сцен*. В некоторых случаях эти разговорные сцены изначально присутствуют в произведениях сценического музыкального театра — таковы диалоги в «Волшебной флейте» В. Моцарта, «Кармен» Ж. Бизе, перенесенные в жанр мультипликационной оперы. Естественно их появление из речитативов *secco* в мультипликационной опере «Севильский цирюльник». Напротив, в экранизации «Снегурочки» И. Иванова-Вано исчезли многие сольные арии, что стало потерей для фильма, поскольку в результате были совершенно утрачены вокальные характеристики Купавы, Мизгиря, Берендея.

Любопытно, что и в жанре мультипликационного балета можно заметить продолжительные разговорные сцены, примером тому может быть американский мультипликационный фильм «Барби и Щелкунчик» — современная фантазия по мотивам новеллы Гофмана и балета Чайковского. Увеличение разговорных сцен в жанре мультипликационного балета также приводит к сокращению танцевальных номеров. К примеру, в мультипликационном фильме «Барби и Щелкунчик» количество танцевальных номеров совсем невелико. По ходу сюжета, повествующего о приключениях Клары и Щелкунчика, органично вводятся «Вальс снежных хлопьев» и «Вальс цветов». В конце путешествия картину праздничного ликования олицетворяет «Трепак», который радостно отплясывают друзья принца. Кроме того, пролог и эпилог истории обрамляются аркой из знаменитого заключительного *Pas de deux*: под эту музыку Барби занимается с начинающей балериной в танцевальном классе. При всех сюжетных изменениях в сценарии мультфильма следует отметить чуткое и трепетное

отношение к балетной музыке Чайковского. Она действительно органично «вписалась» и в сказочное повествование (приключения Клары-Принцессы, Карамельки и Щелкунчика), и в новое сюжетное русло (сцены в балетной студии).

Сжатие музыкального материала оперы в мультипликации определенно формирует его новые соотношения с разрастающимися разговорными сценами. С одной стороны, этот процесс, безусловно, динамизирует и «оживляет» действие, но, с другой — возникает «вытеснение», переход музыкальных характеристик на задний план. Именно так звучат темы каватины Весны из Пролога, сцена-дуэт Купавы и Берендея «Время весеннее», каватины Берендея «Полна, полна чудес могучая природа» и другие эпизоды в мультипликационной опере «Снегурочка».

Логическое продолжение процесса — *купирование* музыки. Сохранение оригинальной оперной формы неизбежно привело бы к увеличению общей продолжительности мультипликационного фильма, который изначально тяготеет к миниатюре. Поскольку продолжительность мультипликационной оперы во времени колеблется от тридцати до пятидесяти минут, купюры оказываются неизбежными. «Препарирование» оперного музыкального материала при его переводе в новый жанр экранного музыкального театра неизменно ведет к сокращению всех сольных номеров, ансамблей, хоров, купированию многих сцен отстранения, эпизодических характеристик и оркестровых антрактов.

Активное вмешательство в партитуру неизбежно отражается на *композиции* экранного произведения. В отличие от мультипликационной оперы, в композиции которой всегда, несмотря на значительность купюр, сохраняется общая композиционная схема первоначального сценического произведения, в жанре мультипликационного балета экранный музыкальный театр чаще всего практикует возникающую под воздействием нового сценария свободную компиляцию из произведений музыкальной классики. В то же время во многом программная основа, исходящая из музыкального произведения, формирует направление фантазии художников-мультипликаторов. В результате композиция мультипликационного балета имеет производный характер, задаваемый сценарием.

Так, например, в мультипликационном балете на музыку фортепианного цикла П. Чайковского «Детский альбом» (режиссер И. Ковалевская, художники-постановщики Э. Авакян, С. Скребнева) визуальный ряд организован как рассказ о событиях одного дня, увиденного глазами ребенка. Ау-

диальный ряд, в отличие от музыкального оригинала-первоисточника, скомпонован по-новому.

Мультипликационный балет, как большинство мультипликационных лент тяготеющий к стремительному движению, предстает динамичным жанром экранного музыкального театра. Поэтому не случайны новые конструктивные модели, возникающие в музыкальном ряду. Купюры, монтаж, разного рода компиляции здесь весьма распространены. Так, визуальный ряд мультипликационного балета «Картинки с выставки», изображающий приключения заблудившейся девочки, попавшей в волшебную избушку Бабы-Яги, убежать из которой ей помогли лесные звери, сказался на последовательности событий в аудиальном ряду. Порядок музыкальных номеров, сопровождающих живописный план, изменяется, по сравнению с оригиналом М. Мусоргского: «Избушка на курьих ножках» звучит раньше, чем «Танец невылупившихся птенцов»¹.

В отечественной мультипликационной версии «Щелкунчика» музыкальное решение представляет собой компиляцию фрагментов из «Лебединого озера», «Спящей красавицы» и «Щелкунчика»². Для музыкальной иллюстрации избраны самые яркие эпизоды из всех балетных произведений Чайковского.

Таким образом, жанровая специфика мультипликационных оперы и балета более всего выражается в новом изобразительном решении персонажей, пластики их движения, общей фабулы, купирования музыкального материала, «противостоянии» аудиального и визуального планов, появлении значительных разговорных сцен.

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО СОДЕРЖАНИЯ

Разумеется, музыканта особо интересует вопрос о том, что происходит со смысловой стороной музыки в мультипликационной опере и балете. Стремление сохранить смысл в мультипликационном фильме-балете режиссера Б. Степанцева «Щелкунчик» сочетается с обобщенным переосмыслением музыкально-сценического первоисточника. Так, например, яростный лейтмотив феи Карабос в рассматриваемом мультипликационном фильме становится характеристикой возмущенного и решительного Щелкунчика, призывно трубящего к началу боя. Весьма показательно в этом отношении образно-эмоциональное истолкование лейтмотива феи Карабос. Музыка, обозначавшая в партитуре Чайковского злую волшебницу, в мультипликационном балете характеризует Щелкунчика. Стущенная диссонантность в сочетании с широ-

ким диапазоном темы, мощной динамикой, насыщенными оркестровыми красками в типичном маршевом метре позволяют воспринимать этот фантастический марш-скерцо как выражение состояния гнева воинственного Щелкунчика, призывающего свою игрушечную армию к бою. Семантика музыкально-выразительных средств допускает такую интерпретацию.

Игрушечный оркестровый колорит Китайского танца натолкнул режиссера Б. Степанцева на идею показа под эту музыку выходов «кукольной» армии Мышиного короля. Яркий тембровый контраст, образуемый сочетанием удаленных регистров флейты, флейты-пикколо и фагота, острота аккомпанирующих струнных (*pizzicato*) дополняется затем новыми тембрами басового кларнета и колокольчиков. Волшебное звучание теме танца придает не только оригинальное оркестровое решение, но и необычность мелодической линии, наполненной прихотливыми изломами, скачками в высоком регистре. Экзотика стилизованной музыки для китайских кукол в конфетном царстве мультипликационного балета трансформировалась в картину представления других сказочных героев. Художники А. Славченко и Н. Ерыкалов метко «зацепили» даже некоторые комические элементы, заложенные в резком контрасте диапазонов флейты-пикколо и фагота, отразив их в последовательности кадров суетливого построения мышшиной армии и забавного торжественного появления Мышиного короля, выносимого на троне его воинами. Семантика тембра флейты-пикколо в звукорежиссуре фильма определенно настроена на возможную имитацию этим инструментом мышшиного писка.

Музыка заключительного *Pas de deux*, наряду с указанными выше темами, имеет, как и в оригинальном балете Чайковского, многоплановое содержание. Образный смысл этой музыки необычайно многогранен, грандиозно ее симфоническое развитие. Тема торжествующей любви, победившей козни зла, постепенно превращается в образ глубокого страдания, а потом — в страстное утверждение воли к жизни. Именно поэтому главная тема *Pas de deux* получает в мультипликационном балете широкое звучание: она проходит во многих сценах (№ 4, 5, 9) и имеет лейтмотивное значение. В мультипликационном фильме-балете «Щелкунчик» названная тема более всего характеризует главного героя, его сложный внутренний мир.

Утвержденный П. Чайковским в балетной драматургии принцип симфонизации балетной партитуры посредством *лейтмотивной системы* определенно унаследован музыкальной мультипликацией. По мысли Б. Асафьева, выразительность лейтмотива обуславливает повышение силы впечатления магическим воздействием упорно повторяемой формулы-характеристики [1, с. 366]. Видимо, при концентрированности тематизма мультипликационных произведений именно возможности лейтмотивной системы оказываются особенно востребованными: они позволяют сделать визуальный ряд еще более «выпуклым», зримым. В полнометражных мультипликационных фильмах как в операх, так и в балетах, неизменно используются лейтмотивная система или прием реминисценции.

В ряде мультипликационных опер сильно стремление «оживить» поток фильма *шумовыми* элементами. В этом отношении особенно показателен «Севильский цирюльник», в фонограмму которого вписаны многочисленные шумовые эпизоды: стук падающего балкона, грохот рушащейся пирамиды. Первоначально эти идеи были опробованы в музыкальных фильмах. Так, в экранизациях Ф. Дзефирелли в аудиальный ряд выразительно вписаны рев морской стихии («Отелло»), голоса уличной толпы («Паяцы»).

Мультипликационный балет предлагает иные, более оригинальные идеи в звукорежиссуре. Особый интерес в этом отношении представляет работа звукооператора Б. Фильчикова в «Щелкунчике». В связи с особенностями сюжета целый ряд фрагментов из музыки Чайковского подвергнут в нем определенным техническим переработкам. Так, выход Мышиного короля сопровождается шумовыми эффектами (на музыку Китайского танца накладываются хрустящие звучания, имитирующие грызунов). Плач сына Мышильды после удара сабелькой юного принца выполнен с изменением скорости звучания в аудиозаписи: при таком искажении соло скрипки в верхнем регистре приобретает особые тягучие и визгливые оттенки звучания. Во время сражения Щелкунчика с войском Мышиного короля выстрелы конфетти из игрушечных пушек дополняются шумными шлепками, подчеркивающими падения вражеских солдат. Многократное пискливое чихание звучит в момент гибели мышшиной армии. Эти и другие примеры звукообразности демонстрируют творческий подход авторов фильма к аудиальному пластику.

Как и в жанре фильма-оперы, при трансляции мультипликационных опер возникает проблема *закадрового синхронного перевода*³. Так, во время показа фильмов студии «S4 BBC Entertainment» по каналу «Прометей» они фактически вытеснили музыку на третий план. Динамичный визуальный ряд, имеющий в них первостепенное значение, сопровождался закадровым русским переводом, поскольку многие из отмеченных выше мультипли-

кация

кационных опер были записаны на английском языке солистами Королевской национальной оперы Уэллса⁴. Транслируемый перевод сформировал дополнительный аудиальный план. Безусловно, необходимый для ориентации в содержании спектакля, он в то же время сильно мешает восприятию музыки, поскольку купюры, свойственные мультипликационной опере, исключают многочисленные повторы музыкальных разделов: в результате текст либретто постоянно «движется», как и не прекращается синхронный перевод.

Мультипликационной опере доступна и переосмысленная интерпретация музыкального содержания. В рассматриваемом жанре могут быть использованы и более прямолинейные обобщения, сделаны новые, порой жесткие стиливые акценты. В этом отношении особо выделяется мультипликационная опера «Риголетто», герои которой — олицетворение бесконечного зла. Слепой глаз и родимое пятно на другой половине лица придают облику Риголетто по-настоящему безобразный вид. Зловеще пиратский облик — у косоногого, с повязкой на невидящем глазу Спарафучиле. Откровенно похотлива внешность Герцога с большими тонкими капризными губами и крупным, с раздувающимися ноздрями, носом (фото 3).

Визуальный ряд этой мультипликационной оперы — настоящая коллекция жутких символов. Главный из них — мир зла — представляют владения Герцога. Единственный светлый пейзаж здесь оборачивается иллюзией — это роспись, украшающая ворота в замок властелина.

Симптоматична внутренняя противоречивость аудиовизуального контрапункта: музыкальные мажорные темы из оперы Дж. Верди сочетаются с контрастным визуальным рядом. Например, теплая музыка ночи в оркестровом вступлении ко второй картине I акта контрастирует мрачному пейзажу с идолом-памятником властителю.

Блистательные танцевальные темы из первой картины I акта представлены карнавалом зловещих птичьих масок. Здесь нет ни одного светлого лица, только хищная стая правит бал. Красота также подвергается визуальной деформации: это и страдальческая красота несчастной в разорванных одеждах Джильды, и распутная привлекательность Маддалены, миловидность которой «снижается» неряшливым обликом.

Таким образом, жанр мультипликационной оперы в первую очередь именно за счет визуальных эффектов и идей обнаруживает тенденцию к смысловой и стиливой трансформации произведений сценического музыкального театра. Рассмотренный выше пример мультипликационной оперы

«Риголетто» уже не вписывается в стиливые параметры романтизма или реализма, его агрессивный и угнетающий аудиовизуальный материал позволяет оценить постановку как экспрессионистское явление.

Мультипликация, безусловно, расположена к пародированию произведений сценического музыкального театра. Такова мультипликационная опера «Севильский цирюльник» (режиссер Н. Дабижа, художник Н. Виноградова), герои которой — нелепые куклы с раздвижными челюстями. Как знаки театра выступают макеты декораций, постоянно поправляемые и меняемые работниками сцены. Один из них поддерживает падающий балкон, другие двигают ширмы (фото 4, 5). Вращение ветряной машины, канат-подъемник также усиливают впечатление присутствия в театре.

Более того, в этой мультипликационной опере заметно пародирование постановочных приемов французского режиссера Ж. Поннеля. В кульминации арии Дона Базилио «Клевета» эффекты, достигаемые с помощью зловещих теней, — прием явно заимствованный из его постановки оперы Дж. Россини «Севильский цирюльник»⁵. Участники финала I действия также выстраиваются в пирамиду, которая раскачивается в разные стороны. Затем она действительно рушится, опять-таки из-за технических осложнений: рвется веревка, поддерживающая актеров, расположенных в этот момент на подвижной подставке. В этой кукольной мультипликационной опере преувеличенно акцентируется театральная условность.

Пародирование, как видим, осуществляется исключительно средствами визуального ряда, но возможен и другой подход, когда изменения касаются и изображения, и музыкального материала. Например, в мультипликационном фильме У. Диснея «Микки Маус в Гранд Опера» музыкальный спектакль «спрессован» до размеров одного номера — это квартет из оперы Дж. Верди «Риголетто». На сцене изображается встреча влюбленных: колоратуры примы трансформировались в куриное квохтанье, лирический тенор заменен на утиный крик. Собственно квартет возникает в финале представления в итоге нелепых случайностей, происходящих по вине пса Плуто, ожидающего за кулисами окончания действия (фото 6, 7).

В мультипликационной опере «Сказка о золотом петушке» (режиссер А. Снежко-Белоцкая) в основу положено произведение с музыкой Н. Римского-Корсакова. Живописная манера в этом рисованном мультипликационном фильме соответствует карикатуре, утрирующей элементы изображаемого объекта (художник В. Никитин).

Таковы высохшая фигура Додона, непомерно высокий колпак карлика Звездочета, осиная талия и феерически затейливая прическа Шемаханской царицы. Музыка Римского-Корсакова, в ряде сцен дополненная джазовыми импровизациями (эпизоды с Шемаханской царицей), звучит в эстрадной обработке В. Гевиксмана. Новая оркестровка со значительным увеличением функции ударных инструментов, переработка народных мелодий в стиле популярной музыки (песня и танец Додона в шатре у Шемаханской царицы) оказываются вполне совместимы с духом сатиры, которой отмечена последняя опера Римского-Корсакова.

ОРИГИНАЛЬНЫЕ НАХОДКИ

Свободное как в композиции, так и в смысловом отношении обращение мастеров мультипликации с музыкой оперы или балета приводит к появлению оригинальных кинематографических проектов. Они также сориентированы в направлении музыкального пародирования. Так, например, переполнен иронией по поводу распространенных оперных штампов фильм «Пиф-паф, ой-ой-ой!» (режиссеры Г. Бардин, В. Песков, художник В. Песков, композитор М. Дунаевский). В нем по сценарию Ю. Энтина, в основе которого лежит банальное детское стихотворение-считалка «Раз, два, три, четыре, пять, вышел зайчик погулять», обыгрываются бурные «оперные страсти». Под музыку оркестрового вступления к арии Ленского «Что день грядущий мне готовит» актер во фраке с длинными ушами зайца обреченно выходит на дуэль с охотником, внешне разительно напоминающим живописно-театральный образ Ивана Грозного (фото 8).

Далее следует зловещее хоровое остинато-предсказание: «Сейчас прольется чья-то кровь». Фарсом звучит мелодраматично-пафосное признание в любви «Навек я твой, моя морковь!» на музыку арии Хосе с цветком из оперы Ж. Бизе «Кармен»:

Музыка к мультипликационному фильму «Пиф-паф, ой-ой-ой!»



Вынос неподвижного тела под звуки похоронного марша вызывает море слез у «Автора», на-

блюдающего за премьерой своего «шедевра» из зрительного зала. Шаблон счастливого финала олицетворяет радостная, многократно повторяемая скороговорка хора: «И еще не раз по утрам выйдет зайчик погулять», — завершающаяся бурными аплодисментами публики с последующими поклонами артистов. Намеренное сочетание сценарного примитива, типовых ситуаций, нарочито аффектированной манеры исполнения с эмоционально яркой и выразительной музыкой из оригинальных оперных спектаклей делает общее содержание фарсово-пародийным.

Мультипликационный балет менее расположен к подобным трансформациям, но тем не менее и в этом жанре экранного музыкального театра мы можем найти исключения. Как своеобразную пародию балетного спектакля можно воспринимать оригинальную мультипликационную фантазию У. Диснея. Еще в конце 20-х годов им было предложено особое направление в мультипликационном балете, которое правомерно было бы назвать *мультипликационным характерным танцем*. В «Танце скелетов» (художник У. Айверкс), созданном на музыку «Пляски смерти» К. Сен-Санса, «Шествия гномов» Э. Грига (при связующих элементах К. Столлинга), на экране происходит нечто фантастически невероятное — это «фейерверк виртуозных и изощренных гэгов» [3, с. 103]. Мультипликационная условность в нем, действительно, вырывается на простор: четыре скелета не только исполняют причудливый и энергичный танец, но и жонглируют, перебрасываются черепами, соединяются, образуя жуткие конструкции невиданных животных с несколькими головами и множеством конечностей, играют костями на костях (фото 9).

Петух неожиданно возвещает о приходе зари, скелеты в испуге снова бросаются к могилам, в спешке расталкивая друг друга.

Определенно, в жанровом плане мультипликационные оперы и балеты открывают новые перспективы: опера-гротеск в «Риголетто», сказочная феерия в «Волшебной флейте» и «Золоте Рейна», театральная пародия в «Севильском цирюльнике», новая сатира «Сказки о золотом петушке» и, кроме того, оригинальный опыт мультипликационного оперного фарса в «Пиф-паф, ой-ой-ой!» и балетной пародии в «Танце скелетов».

Другой вопрос, насколько мультипликационные оперные экранзации совместимы с изначальным авторским замыслом композитора? Скорее всего, сказочная феерия была не интересна Р. Вагнеру, создателю серьезного реформаторского проекта тетралогии «Кольцо нибелунга», в состав которой входит опера «Золото Рейна». Напротив, преодоле-

ние условностей и насмешливый тон, действительно, определяют атмосферу комической оперы Дж. Россини «Севильский цирюльник». Точно прочувствовать дух музыкального спектакля, найти ему соответствующую кинематографическую версию — бесконечно сложная творческая задача, стоящая перед создателями жанра мультипликационной оперы.

Истинная классика не только хранит величайшие духовные ценности своего времени, но и содержит в себе мощный энергетический потенциал для последующих поколений. Однако время, как правило, меняет и не может не менять сами критерии художественного анализа и эстетических

оценок произведений искусства. И не случайно в поступательном движении культуры, в ее поисках и в отношении к классическому наследию закономерно возникают проблемы и споры. Ведь изначально произведение искусства задумывается не как музейный экспонат. Оно призвано общаться (и, возможно, уже по-новому), со своей аудиторией, побуждать к размышлениям и стимулировать новое творчество. Определенно, музыка классических опер и балетов в мультипликационном кинематографе представляет собой сегодня именно такой феномен.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Под музыку «Танца невзлюбившихся птенцов» показано возвращение девочки домой. Заглянув в курятник, она удивляется, увидев рядом со спящей курицей птенцов, проклевывающихся из скорлупок.

² В отличие от многих мультипликационных балетов, в аудиальном ряду этой ленты совершенно отсутствуют разговорные эпизоды.

³ Эта проблема отсутствует в жанре мультипликационного балета, в котором разговорные сцены проходят без

музыкального фона, а во время танцевальных номеров сочетаются только изобразительный и музыкальный ряды.

⁴ Имеются в виду отмечавшиеся ранее мультипликационные оперы «Севильский цирюльник», «Риголетто», «Кармен», «Волшебная флейта» и «Золото Рейна».

⁵ Имеется в виду фильм-опера Ж. Поннеля «Севильский цирюльник».

⁶ Гэгами в американском кино принято называть комические трюки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Спящая красавица // Асафьев Б. О музыке Чайковского. — Л., 1982.
2. Асенин С. Мир мультфильма: идеи и образы мультипликационного кино социалистических стран. — М., 1986.
3. Асенин С. Уолт Дисней. Тайны рисованного киномира. — М., 1995.
4. Бабиченко Д. Искусство мультипликации. — М., 1964.
5. Гизбург С. Рисованный и кукольный фильм. — М., 1957.
6. Гизбург С. Очерки теории кино. — М., 1974.
7. Лотман Ю. Куклы в системе культуры // Лотман Ю. Об искусстве. — СПб., 1986.
8. Лотман Ю. О языке мультипликационных фильмов // Там же.

9. Лукиных Н. Дабижа Наталия — режиссер анимационного кино // Новейшая история отечественного кино. 1982 — 2000: кинословарь. Т. 1. — СПб., 2001.
10. Малюкова Л. Фигаро здесь // Искусство кино. — 1996. — № 6.
11. Мудрость вымысла: мастера мультипликации о себе и своем искусстве / сост. С. Асенин. — М., 1983.
12. Фрейлих С. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского. — М., 1992.
13. Халатов Н. Мы снимаем мультфильмы. — М., 1986.
14. Эйзенштейн С. Избранные произведения. В 6 т. Т. 2. — М., 1964; Т. 3. — М., 1964.

Севастьянова Светлана Степановна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры теории и истории музыки
Астраханской государственной консерватории,
преподаватель Астраханского музыкального
колледжа им. М. П. Мусоргского

1.



2.



3.



4.



5.



1, 2. Мультипликационный балет
«Времена года» на музыку П.И. Чайковского.
Режиссер И. Иванов-Вано

3. Мультипликационная опера
«Риголетто» Дж. Верди.
Режиссеры Я. Маккенон,
П. Саундер

4, 5. Мультипликационная опера
«Севильский цирюльник» Дж. Россини.
Режиссер Н. Дабижа



6, 7. «Микки Маус в Гранд Опера».
Режиссер У. Дисней

8. «Пиф-паф, ой-ой-ой!»
Режиссеры Г. Бардин, В. Песков

9. «Танец скелетов». Режиссер У. Дисней

10, 11. Мультипликационная опера
«Снегурочка» Н.А. Римского-Корсакова.
Режиссер И. Иванов-Вано

П. С. ВОЛКОВА

Краснодарский государственный университет культуры и искусств

УДК 781.68:791.43-252.5

МУЗЫКА БИЗЕ — ЩЕДРИНА
В МУЛЬТИПЛИКАЦИОННОМ ФИЛЬМЕ ГАРРИ БАРДИНА
(К ВОПРОСУ РЕИНТЕРПРЕТАЦИИ)

В центре внимания предлагаемой читателям статье — кукольный мультипликационный фильм Гарри Бардина «Чуча». Он представляет собой трилогию («Чуча — раз», «Чуча — два», «Чуча — три»), в которой Бардин выступил и как режиссер, и как автор сценария. В качестве художника-постановщика над данным проектом работал А. Мелик-Саркисян, операторы — А. Двигубский и И. Скидан-Босин. Куклы и декорации выполняли Н. Барковская, А. Драйбор, Л. Маятникова, И. Собинова-Кассиль, Л. Доронина, Н. Молева и Н. Тимофеева; озвучивали роли Полина и Константин Райкины, Армен Джигарханян. В первой части трилогии «Чуча» (1997, музыка Г. Миллера) рассказывается о Мальчике, который, почувствовав себя в новогоднюю ночь никому не нужным, смастерил себе из старых, давно заброшенных вещей няню — Чучу. Поскольку именно с последними ударами курантов в канун Нового года случаются самые невероятные чудеса, Чуча (как это всегда бывает в сказках) ожила и стала для Мальчика настоящим другом. В «Чуче — 2» (2001, музыка И. Дунаевского) мы оказываемся свидетелями опасных и веселых приключений Мальчика и Чучи на море. В третьей части трилогии — «Чуча — 3» (2004, музыка Ж. Бизе — Р. Щедрина) в жизнь Мальчика и Чучи входит Щенок. Несмотря на безумную ревность Мальчика и Щенка к Чуче, всех их в итоге примиряет любовь.

Исследовательский интерес автора статьи сосредоточен на третьей части фильма Г. Бардина, являющей собой опыт реинтерпретации, суть которого заключается в *переоценке* культурной традиции. Поскольку данное понятие самым непосредственным образом связано с довольно распространенным в области искусствознания термином «интерпретация», ниже предлагается анализ соотношения этих двух понятий.

О ПОНЯТИЯХ «ИНТЕРПРЕТАЦИЯ»
И «РЕИНТЕРПРЕТАЦИЯ»

Согласно энциклопедическому словарю, интерпретация позиционируется как процесс «истолкования, объяснения, перевода...»¹, вследствие чего мы говорим, например, о множественности таких интерпретаций новеллы Мериме, как опера Бизе «Кармен», одноименный балет Ролана Пети, «Кармен-сюита» Бизе — Щедрина. Спи-

сок можно продолжить, упомянув и игровое кино. В первую очередь — художественный фильм Карлоса Сауры «Кармен» и далее, снятый фильм «Воры в законе» по рассказам Фазиля Искандера «Чигемская Кармен» и «Бармен Ангур» режиссера Юрия Кары. Понятно, что каждое из названных произведений раскрывает смысл вербальной основы посредством разных видов искусства, основанных на синтезе музыки, танца, пения, живописи и других составляющих, обусловленных спецификой жанра, посредством которого творец «перевыражает» смысл представляющего для него художественный интерес образца. Напротив, реинтерпретация есть демонстративный отказ от традиционного прочтения какого бы то ни было исходного материала. Возникнув на рубеже модерна и постмодерна, реинтерпретация в большей степени отвечает ситуации, которую Р. Барт обозначил как «смерть автора»². Будучи калькой с известной каждому французу расхожей мысли «Король умер, да здравствует Король!», «смерть автора» есть не что иное, как снятие запрета на необходимость уважать так называемую «волю творца», поскольку в качестве такового теперь выступает сам читатель.

Несмотря на категоричность заявления, подобная точка зрения может быть вполне оправданной, поскольку в принципе «не существует ничего абсолютно первичного, что подлежало бы интерпретации, так как все, в сущности, уже есть интерпретация, любой знак по своей природе есть не вещь, предлагающая себя для интерпретации, а интерпретация других знаков...»³. Более того, принимая во внимание тот факт, согласно которому всякая интерпретация «напрасно умножает точки зрения, выстраивая их в ряды», что превращает художественное произведение в симулякр, отмеченный собственным повторением (воспроизведением) «в расходящемся и смещающемся развитии»⁴, опыт реинтерпрета-

ции может стать своеобразным противодействием «дурной бесконечности». В ситуации, когда «тождество читаемого, действительно, разрушается в расходящихся рядах ... подобно тому, как идентичность читающего субъекта рассеивается в смещенных кругах возможного мультипрочтения», но при этом «ничто не теряется, каждый ряд существует лишь благодаря возвращению других», мы уже говорим не просто о симулякре как простой имитации, но, скорее, о действии, «в силу которого сама идея образца или особой инстанции опровергается, отвергается»⁵.

Специально заметим, что представленная точка зрения никоим образом не игнорирует значимость интерпретации в становлении культуры мышления реципиента, тем более, что именно множественность интерпретаций обеспечивает путь вхождения текста в культуру. С этой точки зрения интерпретация выступает универсальным текстообразующим механизмом, в котором отношения между текстом и его интерпретацией основаны на преобразовании некоего базового текста в текст-интерпретацию⁶. Отличаясь динамической природой, такой текст может быть «организован несколькими различными способами»⁷, что позволяет каждому из субъектов интерпретации обращать внимание на какой-либо значимый для себя момент в том материале, с которым ему приходится работать. Так, в случае с новеллой Проспера Мериме, Ролан Пети подчеркивает чувственное начало во взаимоотношениях мужчины и женщины; у Карлоса Сауры презентация главных героев осуществляется посредством стихии танца, на фоне которого правда и вымысел пересекаются в пространстве художественной действительности подобно брехтовскому «показу показа». Если привлекать аналогии из живописи, то данный прием отвечает ситуации «картины в картине», как это представлено, например, в «Менинах» Веласкеса. Наконец, фильм Юрия Кары в большей степени актуализирует криминальное начало в становлении образа Кармен. Другими словами, говоря об интерпретации, мы имеем в виду процесс актуализации личностных смыслов работающего с текстом субъекта, которые рождаются в результате *согласования противоречий* между «Я» и «не-Я». В терминологии М. М. Бахтина момент согласования противоречий есть событие данного и созданного, или, что то же — текста и контекста, познавательного и этического. При этом очевидно, что «данное» («текст») опознается на уровне части нового целого, в качест-

ве которого выступает «созданное» («контекст») точно так же, как ценностный аспект оказывается неотъемлемой составляющей процесса познания.

В отличие от собственно интерпретации, в процессе которой происходит гармонизация отношений, складывающихся между творцом и сотворцом, реинтерпретация вносит в эти отношения дисгармонию, поскольку повторение существующего ранее происходит на фоне активного противодействия тому, что уже есть. Обратившись к методу анализа словарных дефиниций этих, характеризующих феномен реинтерпретации, одномодельных слов, мы выявили дополнительные значения интересующих нас понятий, вследствие чего термин «повторение» оказался синонимичен лексемам «возобновление», «возвращение», «преломление», «удвоение», «отражение», «восстановление»; термин «противодействие» — лексемам «возражение», «подавление», «разрушение». Соответственно, процесс реинтерпретации может быть позиционирован, с одной стороны, как вечный возврат к прошлому, которое представлено данностью исходного текста, с другой, — устремленность к будущему, которое опознается в реальности настоящего. Таким образом, реинтерпретация художественного текста не столько согласовывает противоречия, сколько предельно заостряет разность точек зрения на предмет речи, демонстрируя *опыт переосмысления* имеющихся интерпретаций. Последние актуализируются вступающим в диалог с текстами культуры субъектом в силу того, что «всякое сказанное слово требует какого-то продолжения», ибо сказанное «никогда не конец, но край речи, за которым — благодаря существованию Времени — всегда нечто следует» (И. Бродский)⁸. Вместе с тем, принимая во внимание тот факт, согласно которому место и роль субъекта интерпретации, равно как и его отношение к тексту первоисточника, меняются в разные культурно-исторические эпохи, отдельным художникам удается избежать аналогий и повторений, что приводит к смене интерпретации реинтерпретацией. По всей видимости, мы можем говорить как о вербальных и невербальных реинтерпретациях, так и о синтетических, построенных на взаимодействии разных видов искусства. Так, в качестве примера вербальной реинтерпретации оды Горация «К Мельпомене» можно назвать, во-первых, «Памятник» Г. Державина, во-вторых, «Памятник» Пушкина, в-третьих, «Aere perennius» Бродского⁹. Соответствен-

но, в качестве невербальной (визуальной и музыкальной) — полотна Пикассо на темы старых мастеров¹⁰ и написанную по следам Сонаты № 14 *cis moll* Л. ван Бетховена «Лунную сонату» московского композитора В. Екимовского. Наконец, тип синтетической реинтерпретации мы находим в творчестве Г. Бардина — имеется в виду мультипликационный фильм «Чуча».

Отталкиваясь от упоминаемых ранее оппозиций М. М. Бахтина, специально оговорим, что нередко в процессе реинтерпретации переосмыслению подвергаются не только познавательная сторона текста, но и его этическая составляющая. Здесь важно помнить, что момент равенства всех перед всеми оказывается значимым лишь по отношению к морали. Напротив, в этике на первый план выступает не что иное, как изначальное неравенство. «Весь смысл этики, — пишет И. Левин, — в отсутствии коммутативности «я» и «ты», поскольку мы должны любить другого больше, чем самого себя»¹¹. В этом контексте становится понятным, что концептуальная система каждого отдельно взятого языкового носителя подчиняется закону относительности значений, который формулируется следующим образом: любая трансформация смысла и значимости фактов прошлого, являющаяся следствием пересмотра опыта с позиции текущего актуального личностного «Я», оказывается субъективно достоверной. С этой точки зрения реинтерпретация может рассматриваться как частный случай интерпретации, с той лишь оговоркой, что реинтерпретация — это не столько рефлексия как таковая, сколько рефлексия эстетическая. В этом своем качестве реинтерпретация может быть уподоблена художественной критике. Обладая свободой от многих ограничений, свойственных специальной или, что то же — технологической (философской, исторической и т.п.) критике, последняя связана обязательством «открывать новое», причем «не только в критикуемом явлении (произведении искусства), а через его посредство — в самой окружающей субъекта действительности»¹².

Как правило, на такую критику, в сущности, имеет право только тот, кто способен увидеть критикуемое по-новому и заметить в нем то, чего ранее не видели, но что не менее значительно по отношению к прежде замеченному. Несмотря на то, что «художественная критика неизбежно спорит со всеми прежними суждениями об объекте и его общечеловеческом значении, главная ее функция — утверждать, а от-

рицание оказывается лишь следствием этой причины»¹³. Потому в процессе реинтерпретации нельзя игнорировать множественность художественных интерпретаций, осуществляемых на основе базового текста. Более того, «уясняя интерпретации произведения, предпочитая одни из них другим, мы не просто что-то понимаем и переживаем, но и *выявляем, конституируем себя*», рождаясь, подобно автору, в лоне произведения. Именно вследствие «подтверждения и утверждения своего бытия через бытие других»¹⁴, которое представлено в множественности интерпретаций, мы можем говорить об усердности реинтерпретации к будущему. Речь в данном случае идет о том, что, по сути, рождение субъекта в лоне художественного текста осуществляется не столько в соответствии с тем, что есть — в этом случае субъект не приобретает ничего нового, сколько в соответствии с тем, что должно быть, то есть с идеалом. Правомочность представленной позиции обусловлена следующими обстоятельствами.

В статье «Как я понимаю философию» ее автор М. К. Мамардашвили писал: «В XX веке отчетливо поняли старую истину, что роман есть нечто такое, в лоне чего впервые рождается и автор этого текста как личность и как живой человек, а не предшествует как «злой» или «добрый» дядя своему посланию. В этом смысле и оказалось, что литература, в общем, — не внешняя «пришлепка к жизни» (развлекательная или поучительная) и что до текста не существует никакого послания, с которым писатель мог бы обратиться к читателям. А то, что он написал, есть лоно, в котором он стал впервые действительным «Я», в том числе от чего-то освободился и прошел какой-то путь посредством текста. Мое свидетельство неизвестное мне самому — до книги»¹⁵. Вне всяких сомнений, мысль М. К. Мамардашвили созвучна представителю отечественной филологической школы начала XX века А. А. Потебне, который настойчиво повторял, что понимание есть повторение процесса творчества с той лишь разницей, что в понимающем происходит нечто по процессу, то есть по ходу, а не по результату тождественное тому, что происходит в самом говорящем¹⁶. Отсюда логично предположить, что субъект реинтерпретации, подобно автору, обретает свое второе рождение исключительно в работе с художественным текстом. И. Ф. Анненский утверждал, что художественная критика стремится стать искусством, для которого поэзия была бы

лишь материалом. Перефразируя его мысль, можно сказать: «Чуча — 3» Гарри Бардина родилась именно в лоне «Кармен-сюиты» Бизе — Щедрина.

МУЛЬТФИЛЬМ «ЧУЧА». ОПЫТ РЕИНТЕРПРЕТАЦИИ

Знаменательно, что по сути сюжет, на котором основывается драматургия мультсериала, является собой одновременно и вербальную реинтерпретацию, и невербальную. В первом случае имеются в виду сказочные истории про Мери Поппинс и Карлсона, который живет на крыше. Суть новизны режиссерского прочтения текстов Памелы Треверс и Астрид Линдгрэн заключается в том, что в новом художественном целом Чуча, будучи существом андрогинным (двуполым), вбирает в себя образы обоих столь любимых детьми персонажей. С одной стороны, в Чуче явно выражено женское начало, с другой, — мужское, причем оба самым непосредственным образом связаны с тем подручным материалом, посредством которого Бардин создает своего героя. Так, Чуча сделана из подушки, вследствие чего она отличается внушительным объемом и округлостью форм, мягким характером и способностью дарить тепло. В то же время именно благодаря боксерской перчатке, а также мужским кожаным перчаткам, Чуча обретает голову и кисти рук. Это, на наш взгляд, обеспечивает главному персонажу бойцовский дух, а также готовность принимать ответственные решения, что, как правило, связывают с активным мужским началом. Важность последнего подчеркивается еще и тем, что Чуча «говорит» мужским голосом — озвучивает этот персонаж Константин Райкин. В данном контексте особое значение приобретает и то обстоятельство, что преобразующая мир сила чудесной няньки заключается в указательном пальце правой руки: когда он устремляется вверх, к небу, подобно волшебной палочке, Чуче оказываются по силам самые невероятные вещи. Другими словами, указательный палец выступает в данном контексте фаллическим символом, который служит прообразом и волшебной палочки, и маршальского жезла, и скипетра императора.

Во втором случае речь идет о переосмыслении музыки «Кармен-сюиты» Бизе — Щедрина, помещенной в пространство «Чучи — 3». То, что выбор музыкального материала был для режиссера вполне осознанным, можно понять по следующим знаковым для данной ситуации ат-

рибутам. Прежде всего, в начале фильма оператор обращает наш взгляд на «руки» Чучи, которые держат книгу и, судя по обложке, — это «Кармен» Проспера Мериме; далее, именно в третьей части трилогии на голове у Чучи появляется красный цветок, каким украшают свои прически испанки. Помимо этого, наряду с Чучей, Мальчиком и Щенком, в число персонажей «Чучи — 3» Бардин вводит белую корову. Последняя отсылает нас к одному из «действующих лиц» балетной сюиты, которое в сцене корриды оказывается не менее значимым, нежели сама Кармен. Имеется в виду сцена убийства Тореадором быка, которая происходит параллельно убийству Хозе Кармен, при этом одно словно является зеркальным отражением другого. Какая мысль скрывается за столь безукоризненно заданной симметрией, вследствие которой и животное, и человек оказываются одинаково поверженными? Поиск ответа на поставленный вопрос с неизбежностью приведет нас к пониманию того, что отличает опыт реинтерпретации Г. Бардина от тех «репродукций прошлой продукции» (Г. Гадамер), которыми так перенасыщена наша сегодняшняя культура.

По всей видимости, одновременное убийство Кармен и быка оказалось возможным вследствие близости обоих персонажей природной стихии. Вспомним: со времен античной мифологии принималась за истину мысль о непреодолимости строгой дихотомии мужского и женского начал. Согласно древним, «существует положительный принцип, который создал порядок, свет, мужчину, и отрицательный принцип, который создал хаос, сумерки и женщину»¹⁷. В средневековой христианской философии дуализм маскулинного и феминного усиливается: «мужское» презентует сознательное, рациональное, божественное; «женское» — бессознательное, иррациональное, телесное. Не случайно Августин относит рациональность к сфере духа, а эмоции — к сфере плоти¹⁸. Таким образом, основанием для аргументации имеющейся симметрии можно считать мысль о том, что «женщина гораздо менее человек» и «гораздо более природа»¹⁹. Другими словами, если в поединке Тореадора и быка человек побеждает природу (стихию), то в поединке Хозе и Кармен природа (стихия) побеждает человека. Насколько обозначенные дефиниции соответствуют испанским культурным традициям?

В древнейших любовных трактатах мы встречаем и описание «*buen amor*, или истинной любви, исходящей от Бога, и *loco amor*, или бе-

зумной любви, т.е. земной любви к женщине»²⁰. Именно о любви испанок писали как о любви неистойвой, в которой они «никогда не знают меры и не остановятся ни перед чем, чтобы отомстить любовнику, если тот беспричинно их бросает, так что большая любовь обычно заканчивается какой-либо ужасной трагедией»²¹.

В «Кармен-сюите» Бизе — Щедрина чувство, вызванное Кармен в Хозе, менее всего отвечает божественной любви. Последняя, согласно библейской традиции, все покрывает, все терпит, все прощает и всем жертвует. В данном случае речь идет о животной страсти, поддавшись которой мужчина утрачивает разум, уподобляясь разъяренному самцу. Такое положение оказывается тем более унижительным, что Хозе убивает не Тореадора — любовника Кармен, что по сути оказывается вполне законным, а свою возлюбленную. Соответственно, в противоположность героям Бизе — Щедрина, именно Чуча Г. Бардина олицетворяет собой ту исконную гармонию женского и мужского, плоти и духа, которая является залогом подлинной любви. Более того, андрогинность центрального персонажа трилогии отсылает нас к древним текстам о духовном таинстве Бога, который есть любовь²². Не случайно поэтому, «разрываясь» между требующими внимания и ласки Мальчиком и Щенком, Чуча с такой готовностью жертвует собой во имя одинаково эгоистичных в своем желании полновластно распоряжаться любовью няньки персонажей. При этом ни того, ни другого не интересует, насколько мучительна и невыносима для Чучи ситуация выбора. Пройдя через ложь, месть, предательство и страх, Мальчик и Щенок в итоге «понимают» цену подлинного чувства, которое примиряет всех персонажей последней части трилогии. Так, в противоположность созданному по образу и подобию Творца человеку, тварная природа Чучи выступает залогом триединства веры, надежды и любви, посредством которых жизнь становится целостной и гармоничной. В унисон концепции, заданной Г. Бардиным в «Чуче — 3», звучит музыка из балетной сюиты Бизе — Щедрина «Кармен».

По-видимому, подобная ситуация оказывается вполне допустимой, что обусловлено рядом объективных моментов. Во-первых, принимая во внимание обстоятельство, согласно которому музыкальная речь выступает аналогом вербальной художественной речи (М.Ш. Бонфельд), можно утверждать следующее. Точно так же, как извле-

ченное из одного и помещенное в другой контекст отдельное слово может обрастать дополнительными значениями, абстрактный характер музыки насыщается какой бы то ни было конкретикой за счет немзыкальных средств выразительности. Если в случае с балетной сюитой вошедшие в себя оперную символику темы рока, любовного томления, победного марша и т.п. связываются с одной сюжетной линией, то в случае с «Чучей — 3», помещенные в другой смысловой контекст, эти же темы оказываются не менее убедительными в новом художественном целом, каким является мультипликация Бардина. Речь здесь идет об актуализации протонотонационной основы музыки Бизе — Щедрина, которая, по словам В. В. Медушевского, впитала в себя опыт всех видов человеческого общения: «В числе ассимилированных ею жизненных и художественных источников выразительности — речь в разнообразии ее жанров, манера двигаться, неповторимая в каждую эпоху и у разных людей, танец, театр, литература, кинематограф... Несметные смысловые сокровища!». Более того, неизменность аналитической стороны музыкальной формы «Кармен — сюиты» и «Чучи», «семантически и конструктивно встраивающаяся в интонационную, увеличивает вариативность последней еще на много порядков»²³.

Во-вторых, тот факт, что музыка Бизе — Щедрина оказывается неотъемлемой частью балетной сюиты, немало способствовал очевидной вольности в обращении мультипликаторов с ее фрагментами. Другими словами, специфика сюиты, где каждый номер относительно замкнут, позволила Бардину нарушить имеющуюся в балете последовательность расположения танцев без ущерба для самой музыки. Наконец, в-третьих, вполне оправданное звучание музыки Бизе — Щедрина в последней части трилогии Г. Бардина «Чуча — 3» обусловлено еще и тем, что аналогично балетной сюите, где заглавные партии исполняют Тореадор, Хозе и Кармен, в центре режиссерской работы находятся три главных персонажа — собственно Чуча, Мальчик и Щенок. Соответственно конфликт, возникающий между героями мультипликации, являет собой, по сути, конфликт трех тематических блоков, воплощающих такие обобщенно выраженные человеческие чувства, как любовь, ненависть и торжество примирения.

Таким образом, в отличие от «Кармен-сюиты» Бизе — Щедрина, где любовь выступает аналогом не признающей никаких правил, сме-

тающей любые преграды на своем пути стихии, столкновение с которой губительно для человека, в «Чуче — 3» Бардина на первый план выходит созидательное начало любовного чувства, сила которого помогает человеку преодолеть и животный эгоизм, и звериную ярость, и природное коварство. Потому, если в «Кармен-сюите» гибель главной героини и вступающего в поединок с Тореадором быка оказывается неизбежной, то в мультипликационном фильме Чуча, Мальчик, Щенок и Белая Корова обретают возможность жить в мире и

согласии. Принимая во внимание обозначенные расхождения, мы имеем все основания поставить реинтерпретацию классического сюжета в трилогии Бардина «Чуча» в один ряд с такими образцами мировой культуры, как графическая серия Сальвадора Дали на темы «Капричос» Франсиско Гойи, «Котельная № 6» Кирры Муратовой на сюжет чеховской «Палаты № 6» и др.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Советский энциклопедический словарь. — М., 1985. — С. 497.

² Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. — М., 1994.

³ Фуко М. Ницше, Фрейд, Маркс // Кентавр. — 1994. — № 2. — С. 52.

⁴ Делез Ж. Различие и повторение. — СПб., 1998. — С. 92–93.

⁵ Там же.

⁶ Мурзин Л. Язык, текст и культура // Человек — текст — культура. — Екатеринбург, 1994. — С. 160–169.

⁷ Рикер П. Герменевтика. Этика. Политика. — М., 1995. — С. 8.

⁸ Цит. по: Фокин А. К вопросу о поэтической реинтерпретации на материале творчества Иосифа Бродского [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://krishna-house.narod.ru/interb.html>.

⁹ Там же.

¹⁰ Подробнее по данному вопросу см.: Бабин А. Вариации Пикассо на темы старых мастеров // Панорама искусств / сост. Ю. М. Радченко. — 1985. — № 8.

¹¹ Левин И. Этика: в 2 т. — М., 1994. — Т. 1. — С. 343.

¹² Художественная критика. Субъект // Критика — толкование [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.teatrobraz.ru/page.php?id=626>.

¹³ Там же.

¹⁴ Розин В. Мышление и творчество. — М., 2006. — С. 215. — Курсив мой. — *П.В.*

¹⁵ Мамардашвили М. Как я понимаю философию. — М., 1990. — С. 158.

¹⁶ Потенция А. Из лекций по теории словесности. Басня. Пословица. Поговорка. Лекция восьмая // Русская словесность. Антология. — М., 1997. — С. 82, 78–79.

¹⁷ Айвазова С. Русские женщины в лабиринте равноправия. — М., 1998. — С. 13.

¹⁸ Клименкова Т. Женщина как феномен культуры. Взгляд из России. — М., 1996.

¹⁹ Бердяев Н. Метафизика пола и любви // Русский эрос или философия любви в России. — М., 1991. — С. 254.

²⁰ Цит. по: Эптон Н. Любовь и испанцы. — Челябинск, 2001. — С. 36.

²¹ Там же, с. 79.

²² Кочубей И. Опыт семиотического анализа одного темного места у Св. Епифания // Семиотика культуры и искусства. — Краснодар, 2007. — Т. 1. — С. 61–62.

Здесь также уместно вспомнить и такие центральные понятия философии Вл. Соловьева, как всеединство человека, мира и Бога. Соловьев считает любовь между мужчиной и женщиной средством преодоления отчуждения человека от всеединства: «истинный человек в полноте своей идеальной личности ... не может быть, — по мнению философа, — только мужчиной или только женщиной, а должен быть высшим единством обоих». Другими словами, изначальный образ Бога может быть восстановлен только в человеке-андрогине, объединяющем в себе духовные качества женщины и мужчины. См.: Соловьев В. Смысл любви // Русский Эрос или Философия любви в России. — М., 1991. — С. 166.

²³ Медушевский В. Интонационная форма музыки. — М., 1993. — С. 15, 23.

Волкова Полина Станиславовна

доктор философских наук, кандидат филологических наук, профессор кафедры философии и политологии Краснодарского государственного университета культуры и искусств



О. В. БЕЛОЦЕРКОВСКИЙ

Саратовская государственная консерватория (академия)

им. А. В. Собинова

УДК
378.978:78.075

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ПРОДЮСЕР В ШОУ-БИЗНЕСЕ
И АКАДЕМИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ

Известно, что элитарное музыкальное искусство (высокое искусство, академическая, классическая музыка) играет важнейшую воспитательную роль в культурном формировании социума. Процесс организации концертной деятельности классического плана напрямую относится к музыкальному менеджменту как наиболее весомая, значимая, исторически продекларированная его часть. Однако в настоящее время музыкальный менеджмент направлен преимущественно на функционирование шоу-индустрии, а не на организацию концертов классической музыки.

В статье рассматриваются отличия и сходство в деятельности музыкальных продюсеров разных направлений, выявляются причины несовершенства в работе музыкального менеджмента, обозначаются конкретные предложения по повышению интереса публики к концертам высокого искусства.

СОВРЕМЕННЫЙ МЕНЕДЖЕР:
ШОУМЕН ИЛИ ПРОДЮСЕР?

Сам объект музыкального искусства — музыка с ее многообразием кардинально разнящихся жанров, творческих стилей, направлений и пр. — предопределяет различия в области музыкального менеджмента. Ю.Х. Темирканов достаточно четко разграничивает ориентированность столь разных по существу музыкальных направлений: «Музыка — это то, что обращается не к сознанию, а к душе, к чувствам. ...Попса — тоже музыка. Но музыка, которая действует не на душу, а на физиологию. И к классической, серьезной музыке, которая поддерживает в человеке его духовность, его душу, она не имеет никакого отношения»¹. Не случайно в академическом

искусстве проявляют себя в основном продюсеры, кровно служащие своей музе. Таких истых художников несправедливо будет отнести к когорте предпринимателей, что имеет место в поп-шоу, хотя и в первом, и во втором случае проявляет себя творческий компонент.

Прежде всего, неодинаков коммерческий потенциал этих разных сфер искусства, опирающийся на разный уровень финансового снабжения. На продукт шоу-бизнеса легче откликаются спонсоры, отсюда — стимуляция красочной рекламы, дорогих видеоклипов, богатых сценических постановок, интерес со стороны масс-медиа. В технологическом плане концерты поп-шоу оснащены гораздо лучше, чем классические. В свое время Ф. Лист отмечал: «Чтобы дать концерт, необходимы соответствующее помещение и подходящий музыкант»². Поп-шоу зачастую связано с более крупными концертными площадками, нежели академическое искусство. Несмотря на огромные затраты, тысячные залы поп-шоу закономерно приносят организаторам и участникам концерта внушительную финансовую прибыль. Здесь же зачастую провоцируется искусственный интерес к какой-либо артистической персоне или автору, создающий нездоровый ажиотаж вокруг модного имени. Кстати, с аналогичным явлением можно было столкнуться и раньше. В статье «Еще несколько слов о приниженном положении музыкантов» Ф. Лист делился со своим читателем: «Как часто я страдал и приходил в отчаяние, наблюдая неловкое молчание, следовавшее за исполнением лучших сочинений Моцарта, Бетховена и Шуберта и, с

другой стороны, — выражения бурного восторга, вызванные всякими вздорными безделушками»³.

Другой отличительной чертой является то, что нередко в проведении концертов классического искусства преобладает индивидуальная форма деятельности, а в поп-шоу — командная, кроме того, в последнем виде, более дорогим по финансированию, имеется целый комплекс особых средств. Так, артист нередко выступает с подтанцовкой и подпевкой, а благодаря внедрению современных креатив-технологий композиция обретает яркое зрелищное оформление.

Поп-шоу направлено на воспитание личности и удовлетворение художественно-эстетических потребностей своего зрителя. Фактически посредством зрелищности проводится скрытая идеологическая работа, а сама поп-индустрия становится ареной невидимой борьбы идей. В более скромных по оснащению, к примеру, органных концертах действуют другие «законы», влияющие на формирование вкусов и воспитание культуры слушателя. Здесь главенствует принцип совершенствования художественно-эстетических потребностей, как правило, уже подготовленного реципиента (по Г. Орлову, — компетентного слушателя)⁴.

Любое выступление артиста нацелено на слушателя, оно напрямую воздействует на музыкальное восприятие реципиента, вызывая у него необходимую психологическую реакцию. Известно также, что достижение столь нужных психологических ощущений взято на вооружение практикой музыкальной терапии. Музыка, звучащая в массовой культуре поп-шоу, вряд ли в силах вызвать подобную реакцию публики, в отличие от элитарного искусства, где слушатель способен на сопереживание художественному феномену, на мгновения сотворчества с композитором.

В то же время поп-шоу, представляющее массовое искусство, лучше приспособлено к жизни и более конкурентоспособно, нежели элитарное искусство. Отсюда — лучшее финансирование и оптимальная продажа товаров массового спроса, засорение эфира — той фоновой сферы (термин М.Е. Тараканова), что аккумулирует огромное звуковое пространство домов, улиц и площадей городов и весей необъятной России. Впрочем, такая постановка вопроса уже затрагивает интересы экологии культуры.

Вместе с тем в работе обнаруживается и ряд общих признаков. Так, наряду с творческим началом и организаторским талантом продюсеров обоих «лагерей» роднят такие черты, как профессионализм и коммуникабельность, рискован-

ность и ответственность, знание рынка и конъюнктуры, умение предвидеть и владеть ситуацией, интуиция, рациональное мышление. К объединяющим чертам относится также использование инновационных методов работы, преобладание гедонистической функции искусства. Останемся на характеристике некоторых из них.

Коммуникабельность — особое свойство, характеризующее любого продюсера. Умение вести деловые переговоры — уникальный дар, где необходимо применение знаний психологии, утонченная деликатность, такт, красноречие, владение риторикой.

Любой тип продюсерства, как, впрочем, и предпринимательства, связан с *риском*⁵, что бывает вызвано разными обстоятельствами. Чтобы вовремя отвести грозящую опасность, важно не только владеть ситуацией, но и уметь ее предвидеть, пользуясь собственной интуицией.

Менеджер несет немалую *ответственность* перед зрителем и исполнителем: следит за безопасностью, полностью отвечая за проведение концерта.

Существенным фактором работы продюсера является *знание рынка и конъюнктуры*, при этом учитываются также вкусы, потребности, интересы, уровень подготовки, возрастной ценз слушателя. Продюсер прислушивается к модным веяниям в искусстве, владеет данными СМИ, знает концертные программы иных исполнителей, компетентно разбирается в рыночной продукции, ее ценах, конкурентоспособности.

Рациональный подход к делу, казалось бы, никак не совместим с творческими деяниями продюсера. Он всецело должен противостоять тем «эмоциональным флюидам», что исходят от артиста в момент выступления, не только «слушая», но и «слыша» исполнителя, и одновременно — наблюдать за залом, запечатлевая отклики публики. Этот невидимый режиссер и дирижер сценического действия постоянно должен быть в одной связке с исполнителем.

Любой продюсер творчески внедряет *инновационные* методы в свою работу. Однако в идеале здесь, конечно же, должна главенствовать музыка: ее содержание, воплощенное в звуковом решении, уровень и качество исполнения. Однако самому артисту нельзя идти на поводу у публики. В истории исполнительства сохранился один примечательный факт. По молодости Ф. Лист, исполняя в салонах музыку Л. Бетховена, К.-М. Вебера, И. Гуммеля, иногда легкомысленно отходил от строгих норм исполнения, от знаков, проставлен-

ных автором («изменял темп и идею, ... прибавлял немало пассажей и удвоений»), чем вызывал непомерное восхваление зала. Позднее маэстро глубоко раскаялся в содеянном: «Как глубоко сожалею я сейчас о сделанных мной в те времена уступках дурному вкусу, являющихся святотатственным нарушением сущности и стиля творений наших великих гениев»⁶. У продюсеров имеется немало способов привлечь внимание публики путем совершенствования концертной жизни; среди них — обновление «застойного» репертуара, введение на сценическую площадку новых имен, приглашение зарубежных исполнителей. Впрочем, существуют технологии иного плана. В наше время всё более открыто проступает смешение музыкальных стилей, жанров, видов исполнительства. Это сопровождается привлечением к выступлению в концерте популярных артистов театра и кино, выдающихся спортсменов, политиков и пр. Такой экспериментальный симбиоз, активно наблюдаемый в концертной жизни крупных городов, может основываться на смешанном типе продюсерства и даже вести к интеграции массовой и элитарной культуры, к ее своеобразной амбивалентности.

ИЗ ОПЫТА НАБЛЮДЕНИЙ

Музыкальный менеджмент далеко не совершенен, что сказывается на культурном воспитании социума. Что же мешает российскому менеджменту нормально функционировать? Здесь можно указать многие причины, назовем наиболее важные.

1. Явный перекосяк в области музыкального просветительства: основные усилия представителей масс-медиа обращены, прежде всего, к пропаганде продукции поп-индустрии, хотя жизненно необходимо преподносить слушателю как раз произведения классического искусства.

2. Недостает образцов настоящей, хорошо подготовленной рекламы, как и специальных печатных изданий, направленных на анализ истинного положения вещей в культуре и искусстве. Музыкальная хроника практически не отражена в еженедельной российской печати. Интересно отметить, что в ряде стран издавались специализированные журналы. Так, во Франции на протяжении более ста лет выходил журнал «Le Menestrel», пользовавшийся массовым спросом (он был основан в 1833 году Жаком Эжелем). Сегодня почти в каждой крупной газете, особенно на Западе, есть специальная колонка, освещающая культурную жизнь страны. В них профессиональную оценку музыкальным явлениям мог-

ли бы дать композиторы и музыковеды, артисты-исполнители и продюсеры. В этой связи приведём одно из высказываний Арнольда Шёнберга, который, не доверяя оценкам критиков, признавался, что только композиторы вправе критиковать себе подобных: «Я не считаю обидными слова Шумана о Вагнере и Брукнере, или слова Гуго Вольфа о Брамсе. Но меня раздражает то, что о Вагнере и Брукнере говорил Ганслик»⁷.

Кстати, подобного взгляда придерживался Ф. Лист, который писал: «[Я] твердо убежден, что в отношении художественных произведений существует такой вид ... критики, выполнить которую никто не сможет лучше самих художников»⁸. Вместе с тем в одной из своих работ великий музыкант приводит цитату из высоко почитаемого им «Музыкального словаря» Ж.-Ж. Руссо: «Название музыканта одинаково приложимо и к тому, кто сочиняет музыку, и к тому, кто ее исполняет. Музыканты древности, как Орфей, Терпандр, Стесихор, были перворазрядными поэтами, философами и ораторами. Так, Бэций удостаивает имени музыканта не того, кто рабски исполняет музыку при помощи своих пальцев или своего голоса, но того, кто путем размышления и исследования овладел этой наукой»⁹.

3. Целое поколение молодежи и людей среднего возраста, воспитываясь уже в новых социальных условиях на продуктах поп-индустрии, фактически не знают и не понимают академическую музыку. Вот почему в больших и малых городах России недостает подпитки социума, представленного подрастающим поколением (порой она и вовсе отсутствует).

4. Социальное расслоение тормозит приобщение к классической музыке бедных слоев населения, малоимущих, сирот. Впрочем, выходцы из богатых семей тоже не посещают концерты классической музыки из-за их слабого престижа (исключение составляют лишь модные мероприятия)¹⁰.

5. Одна из общезначимых причин такого неблагополучия, о которой много пишут, но мало искореняют, — ослабление духовной культуры общества, что исходит и из российской образовательной системы в том числе.

6. Причиной неудовлетворительной работы менеджмента является также отсутствие целостной концертной корпорации, способной объединить существующие концертные организации в одну систему, регулируя и направляя её действия, координируя работу и т.п.¹¹

Обрисовав, таким образом, сложившуюся ситуацию и обозначив негативные и позитивные моменты в работе музыкального менеджмента, отметим некоторые возможности на пути возрождения интереса российской публики к классическому искусству.

К наиважнейшим из них следует отнести повышение уровня общеобразовательного процесса, нацеленного на усиление престижности академической культуры и искусства. Вместе с тем воспитание «компетентного слушателя» немислимо без хорошо подготовленных специалистов, включая и область музыкального менеджмента академического направления. Конечно, в современных условиях ситуацию, возникшую на «орбите» музыкального менеджмента, коренным образом изменить очень сложно, однако стоит попытаться как-либо поправить созданный дисбаланс в его системе. В решении этой проблемы как раз и может помочь создание единой продюсерской корпорации, допустим, с помощью Интернет-связи (ИСП — Информационное сообщество продюсеров). Именно её представители позволят скоординировать работу такого со-

общества. Например, можно рассредоточить выступление артистов в разных, даже географически отдаленных друг от друга городах России.

Несмотря на пафос, продекларируем известную мысль, напомнив о высочайшем «культурном гене» нашего народа, впитавшем богатейшее наследие прошлого. Российская публика повернется лицом к классической музыке только тогда, когда на передний план культурной политики страны выплывут идеи нравственно-идеологического порядка. Иными словами, тогда, когда власть имущие, общественность, прежде всего, в лице интеллигенции, средства массовой информации и будущее сообщество продюсеров, станут выполнять свою истинную миссию по *воспитанию* слушателя, в первую очередь — молодёжи. Вспомним достопамятное и во многом пророческое изречение, приводимое Ф. Листом в остро социальной статье «О положении людей искусства и об условиях их существования»: «Возрождение искусства есть социальное возрождение»¹².

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Темирканов Ю. Культура никогда не была самокупаемой // Музыкальное обозрение. — 2007. — № 7. — С. 3.

² Лист Ф. О положении людей искусства и об условиях их существования // Лист Ф. Избранные статьи / ред. Я. Мильштейн. — М.: Музгиз, 1959. — С. 61.

³ Там же.

⁴ Орлов Г. Древо музыки. — 2-е изд., испр. — СПб.: Композитор, Санкт-Петербург, 2005. — С. 36.

⁵ Проблема риска отмечена в учебном пособии С.М. Корнеевой «Музыкальный менеджмент» (М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2006). Автор поляризует источники капитала, вкладываемого в музыкальный бизнес: если продюсер рискует привлеченным капиталом, то предприниматель — своим собственным (там же, с. 11).

⁶ Лист Ф. Путевые письма бакалавра музыки: К Жорж Санд (Париж, январь 1837) // Лист Ф. Избранные статьи, с. 67.

⁷ Шёнберг А. Из писем [Из письма к Олину Даунсу] // О музыкальной критике. Из высказываний современных зарубежных музыкантов: сб. ст. / сост.-ред. В. Н. Брянцева. — М.: Сов. композитор, 1983. — С. 20.

⁸ Лист Ф. Путевые письма бакалавра музыки..., с. 69.

⁹ Лист Ф. О положении людей искусства..., с. 26.

¹⁰ Согласно социологическому опросу, проведенному мной на одном из концертов органной музыки, в зале можно встретить не более 5% людей с низкими материальными доходами и около 10% меломанов с высоким достатком.

¹¹ Судя по состоянию концертной жизни Саратова, деятельность Росконцерта находится в упадке, в лету канули столь популярные ранее творческие циклы, проводимые в рамках филармонических вечеров; большие концертные организации и творческие коллективы, требующие немалых денежных вложений, стали нерентабельными.

¹² Лист Ф. О положении людей искусства..., с. 31.

Белоцерковский Олег Вениаминович

старший преподаватель кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова, руководитель продюсерского центра «Маэстро»

ИННОВАТИКА В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ



Из истории педагогических новаций

Е. Е. ПОЛОЦКАЯ

*Уральская государственная консерватория
им. М. П. Мусоргского*

УДК 378.97.03

О МАРКСЕ, ЗАРЕМБЕ И ПРОГРАММИРОВАННОМ ОБУЧЕНИИ

Среди множества фактов и событий истории европейского теоретического музыкознания Нового времени один момент представляет безусловный интерес с точки зрения функционирования музыкальной науки в области музыкального образования. Это факт очевидной смены жанровых доминант в системе музыкально-теоретических трудов, произошедший на рубеже XVIII–XIX столетий. Если XVIII век остался в истории музыкознания веком становления классической нововременной *научной* традиции, связанной с именем Жана Филиппа Рамо, с его школой, последователями и противниками, то в XIX веке внимание оказалось сконцентрированным на развитии традиции *педагогической*. Он преподнес истории огромное количество учебников, указаний, рекомендаций, катехизисов, руководств к изучению, начиная с Шарля Симона Кателя, создавшего первый учебник по гармонии, предназначенный для Парижской консерватории (1802), и кончая работами в области изучения отдельных сторон музыкальной речи Л. Буслера, Г. Римана, А. Аренского, М. Ипполитова-Иванова и других. Такое множество музыкально-педагогических трудов объясняется интенсивным ростом в XIX столетии разнообразных учреждений профессионального музыкального образования как в Европе, так и в России. Разумеется, перешли в XIX век и чисто научные жанры — трактаты и учения, однако и в них стала проявляться выраженная практическая направленность, по большому счету, стирающая границы между научными и педагогическими жанрами. Об одном из таких учений — «Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theo-

retisch» («Учение о музыкальной композиции: практическое и теоретическое») (1837–1847) Адольфа Бернгарда Маркса и пойдет речь далее.

Казалось бы, рассмотреть учение Маркса о композиции следовало, прежде всего, в ряду научных исследований, поскольку нет ни малейших сомнений в том, что это — теоретическое учение, оказавшее ощутимое воздействие на все последующее развитие теории композиции в пределах XIX и XX столетий. Перечислим основные достижения Маркса-теоретика, которые позволили в XX веке назвать работы А.-Б. Маркса среди лучших изысканий в области музыкальных форм, мотивируя это тем, что подобные труды «действительно могли сообщить музыканту всю сумму компонентов композиционной техники того времени»¹. Отметим такую безусловную заслугу ученого перед теоретическим музыкознанием, как *создание Марксом понятийно-категориального аппарата*, которым до сих пор оперирует теория музыки. Вспомним хотя бы тот факт, что понятие «сонатная форма» было предложено именно Марксом взамен прежней «формы первого Allegro»². Несомненно прогрессивной явилась критика практики генерал-баса в системе музыкально-теоретического образования, обусловленная отступлением теоретика от интервальной трактовки аккорда. В данном случае Маркс — не ученик своего учителя. Теорию музыки он проходил у Д.-Г. Тюрка (1756–1813), который, разумеется, производил учебные продукты, соответствовавшие своему времени — времени господства физико-математического направления в интерпретации тех или иных положений теории музыки, в первую очередь — гар-

монии. Так, Тюрк придерживался математической традиции в объяснении тех или иных гармонических явлений («Anleitung zu Temperaturberechnungen» / «Руководство к исчислениям темперации», 1806), а в практическом обучении гармонии центральное место занимал генерал-бас («Kurze Anweisung zum Generalbassspielen» / «Краткая инструкция к игре по генерал-басу», 1791). Маркс же, как известно, считал, что теория XVIII века была не в состоянии адекватно объяснить музыкальное сочинение: «Высочайшие творения Себастьяна Баха в течение целого столетия были закрытой книгой, зарытым в землю кладом ..., так как теория искусств, художественное осознание его эпохи не могли охватить их содержания, их духа, а воспринимали контрапункт лишь как некие так называемые гармонические ухищрения»³. Еще одним историческим достоинством теоретической концепции Маркса стал *комплексный подход к изучению музыкальных форм*, позволяющий исследовать «отдельные стороны музыки (гармония, полифония и т.д.) ... в едином, всеохватном учении о композиции»⁴. Подчеркнем, что именно для теоретических концепций свойственно и *наличие философской платформы*, а таковая в «Учении о композиции» Маркса, безусловно, имеется: «Теория Маркса исходит из гегелевской концепции саморазвертывания «абсолютной идеи», даже с использованием близкой терминологии. Приоритетным у Маркса является «художественный созидательный Разум», который, проецируясь в область музыкальной истории ... порождает систему музыкальных форм»⁵. В системе общекультурного знания эпохи становится понятным и *генеральный принцип учения А.-Б. Маркса*, заключающийся в подчинении всех уровней организации музыкального произведения единому закону, выражающемуся формулой «покой — движение — покой». Такое единство «трактуются в качестве всеобщей праосновы — [как] «первичная противоположность и основная форма всех музыкальных построений», которая обнаруживается как в наипростейших образованиях, так и во все более сложных музыкальных конструкциях»⁶. Так, например, в учении о гармонии, которому Маркс посвятил первый том своего учения о композиции, соотношение «покой — движение» сосредоточивается «в противоположности тонической и доминантовой гармоний»⁷.

Тем не менее даже при столь очевидных заслугах Маркса перед теоретическим музыковедением, «Die Lehre von der musikalischen Komposition» представляет собой типичный образец дидактического учения XIX века⁸, признаками которого являются отказ от приоритетной научной разработки тех или иных положений теории музыки и ди-

дактико-педагогическая мотивировка. Учение о композиции Маркса, по сути дела, оказалось, говоря словами Карла Дальхауза, «понуждаемым педагогической идеологией»⁹, в результате чего педагогическое начало вышло в этом труде на первый план, подчинив себе начало научное. Поставив во главу угла дидактический принцип «от простого к сложному», Маркс механически перенес его и в науку. В результате исторические процессы формирования свелись в его учении к простому движению в сторону усложнения, тогда как «реальные исторические процессы несводимы к линейному движению от простого к сложному, а «сложные» формы не всегда есть суммирование «простых»¹⁰. Как писал младший современник Маркса А.-В. Амброс (1816–1876), «постепенное развитие музыки он делит на большие периоды, из которых каждый, с естественной необходимостью развивается из предшествующего»¹¹. В представлении Маркса существует и высшая точка развития музыкального искусства — это творчество Бетховена, называемое теоретиком «искусством духа», выше которого уже не может быть чисто музыкального искусства, то есть путь имманентно-музыкального искусства к 30-м годам XIX столетия, по Марксу, пройден. Подобные рассуждения хотя отчасти и готовят почву для восприятия связанных с программностью форм эпохи романтизма, все же ограничивают учение рамками классицизма, с позиций которого невозможно объяснить формы, исторически более ранние. На это уязвимое место в концепции Маркса не раз указывали теоретики как позапрошлого, так и прошлого веков, в частности, Дальхауз, упрекавший Маркса в том, что он закладывал «в педагогически мотивированную схему ... историческое развитие музыки, как будто движение мирового духа отразилось в школьной истине»¹².

Упрек Дальхауза весьма симптоматичен с точки зрения истории музыкального образования в Европе: «школьная истина» в рамках традиционной школы XIX века заключалась в неизбежном упрощении сложных «жизненных процессов» музыкального произведения и приспособлении их к школьной учебно-творческой практике¹³. И именно с этих — педагогических — позиций недостаточно состоятельная в научном отношении установка Маркса «от простого к сложному» имеет свое оправдание как метод обучения. С чисто дидактических, ремесленных позиций простота «школьного» пути воспитания теоретической грамотности музыканта — это, отчасти, и своеобразная смелость обращения именно к традиционному изложению правил, касающихся той или иной стороны музыкальной речи, поскольку методологически просто фор-

мируемый стереотип представлений о композиции как совокупности элементов является и более надежным «трамплином» для последующего прыжка в свободное творчество. И. Рьжкин в свое время писал: «В ряде вопросов он находится на уровне самых заурядных представителей традиционной школы; таковы например, его взгляды на природу мажора и минора. Как и у всех правоверных традиционалистов, основой для каждой пьесы, по Марксу, "служат естественно семь тонов". Далеко не передовую позицию он занимает в вопросе о модуляции: на первом плане у него сопоставление тональностей при помощи доминантсептаккорда, который "является не только вернейшим признаком, но также и вернейшим средством к уклонению". "Посредствующие аккорды" интересуют его во вторую очередь — в целях облегчения и большей плавности модуляции»¹⁴. В защиту же Маркса выступал Ю.Н. Холопов, указывавший, что теоретический традиционализм ученого есть отражение представлений его эпохи о предмете¹⁵.

И все-таки в изложении законов композиции, объединяющих труд Маркса, теоретик выходил за пределы традиционализма. Специфика преподавания им тех или иных правил заключалась в том, что *изучаемый элемент или взаимосвязь элементов непременно должны были быть вписанными в контекст музыкального произведения в его целостности и освоенными исключительно через практику, то есть путем анализа произведений и творческих заданий, предшествовавших теории.*

История сохранила нам свидетельство непосредственного участника педагогического процесса, происходившего в теоретических классах Маркса, — письмо Николая Ивановича Зарембы — ученика Маркса и впоследствии учителя П. И. Чайковского по предметам теоретико-композиторского цикла. В этом письме, адресованном некоему молодому человеку Александру Ивановичу Биршерту, собравшемуся, вслед за Зарембой, на учебу к Марксу в Берлин, Заремба излагает основные принципы педагогики своего учителя, по которым можно судить о выдающемся педагогическом таланте ученого.

То, что в современной системе образования считается едва ли не последним словом педагогической науки, мы без труда обнаруживаем уже у Маркса. Это и индивидуально-личностный подход к ученику, сообразный его способностям, и эвристический метод, объединяющий собой обучающее и творческое начала, и метод погружения в предмет, известный сегодня как проблемно-поисковый¹⁶. Последний особо важен именно для музыкально-теоретического образования, поскольку формирует научно-теоретические представления через

опережающее теорию слуховое восприятие и практическое усвоение материала. Подтвердим сказанное словами Зарембы¹⁷: «В противоположность к старой школе, которую он [А.-Б. Маркс] ниспровергнул, он в системе своей (развиваемой, разумеется, во всей обширности своей, и в личном преподавании, только сообразно способностям отдельных учеников) не дает ряда правил¹⁸ (abstrakte Regeln) применяемых впоследствии в практике частным случаем, а, напротив того, самые правила выводит из практических задач, т.е. он дает ученику перо в руки и говорит: «Пиши», без всяких предварительных предостережений и пугал. Ученик пишет, разумеется, сначала самые простые, потом сложнее и наконец, самые обширные музыкальные задачи, натываясь на каждом шагу на новые обороты, формы, технические, а чаще всего душевные (geistige) препятствия, заключающиеся в недостатке музыкальной опытности, приобретаемой музыкальной жизнью. Таким образом, ученик ... проходит, но всё с пером в руках, все возможные формы, а помощь при борьбе с трудностями находит в советах учителя (основанных на общих началах эстетики), подкрепляемых разумным примером великих композиторов»¹⁹.

Чрезвычайно интересна интерпретация Н.И. Зарембой и концептуального принципа Маркса «от простого к сложному». Он проводит отчетливую границу между учением Маркса о композиции как теоретическим трудом, состоящим из четырех частей и раздельно излагающим вопросы гармонии (1-й том), контрапункта (2-й том), форм (3-й том) и инструментовки (4-й том), и как методикой преподавания Марксом своего учения: «В искусстве нет формы, которая, на своем месте, уступала бы в важности какой-либо другой или могла бы быть заменена другою, и это один из важнейших результатов учения Маркса: равное, безусловное уважение ко всем, самым, по-видимому, незначительным формам нашего искусства. Поэтому вся его система основана на постепенном, непрерывном, как в математике, развитии одной формы из другой. Последующая не понятна уму и не возможна в использовании без всех предыдущих. ... В личном преподавании он делает отступления, но всё по строжайшим причинам. Так, ... он оставляет иногда одну сторону, чтобы, для противоположности или отдохновения, заменить её другою, напр.²⁰ вместо того, чтобы пройти подряд все формы фуги, т.е. кончить всё, что касается формы фуги, он, напротив, после однотемной (простой) фуги переходит к формам рондо, после этих, вместо того, чтобы идти (как в его книге) к сонате, он возвращается к фуге, но уже с дву-

мя субъектами, от этой он переходит к совершенно новой части, к сочинению для пения и инструментовке, потом опять возвращается к фуге, но уже с тремя субъектами и т.п. Таким образом, он подвигает Вас в одно время по всем путям, так что Вы оканчиваете три последние книги его сочинения ... почти в одно время»²¹.

Парадоксально, но Заремба и с теоретической, и с методической сторон описывает вид обучения, чрезвычайно напоминающий *программированное обучение*, которое было разработано Б. Скиннером в конце 1950-х — начале 1960-х годов и предложено в качестве педагогической новации!²² Так же, как в программированном обучении, Маркс разбивает процесс изучения форм на небольшие порции подачи информации, называемые в программированном обучении шагами. Так же учитель осуществляет контроль над усвоением материала, предлагая ученику, по сути дела, письменную работу по моделированию изучаемой формы. При этом ведущим методом освоения модели становится проблемно-поисковый метод, описываемый Зарембой в таких словах: «Маркс проводит ученика своего по всему необозримому полю музыки, ... давая ему в проводники (говорю в проводники, а не в пример) то Баха, то Бетховена и др. как людей опытных, в особенности знакомых с тою или с другою стороною музыкальной области»²³. Так же переход к следующему шагу осуществляется строго при наличии устойчивого ответа ученика на освоение предыдущей порции информации, что в программированном обучении является обязательным принципом обратной связи. Так же в «Учении о композиции...», равно в теории и методике, имеется собственная матрица отношений, каковой внутри элементов того или иного изучаемого курса Маркс избирает формулу «покой — движение — покой», а между элементами (например, при анализе гармонии в контексте фактуры или полифонической техники в контексте инструментовки) — самую крупную единицу анализа, то есть музыкальное произведение в его целостности и неделимости. С большой долей вероятности можно предположить, что основными приемами наполнения курса у Маркса, как и в программированном обучении, являются методы различия, совпадения, сопутствующих изменений, остатка. Если первые три не требуют дополнительных объяснений, то под методом остатка понимается сравнение нескольких вероятных путей решения проблемы, в результате которого выбирается наилучший способ (например, для решения проблемы моделирования той или формы).

Нет сомнения, что Маркс имел перед собой не что иное, как программу, заключенную в логиче-

ски обоснованной последовательности изложения материала. Программа эта варьировалась в зависимости от обучения ученика «по книге» или во взаимодействии с учителем. В первом случае логика изложения материала определялась линейным построением программы: $A_1 — A_2 — A_3 — A_4$ — и т.д., что во многом способствовало эффективности самообучения. Во втором случае действовал вариант разветвленной программы, ориентированной на индивидуальный, но строго контролируемый учителем путь продвижения ученика в той или иной области освоения музыкальных форм. Не владея более полной информацией, мы опять-таки можем лишь предположить, что у Маркса были свои критерии оценки знаний учащихся, на основании которых — «по строжайшим причинам» (Заремба) — он решал, когда переходить к следующему шагу и какую последовательность шагов избирать для обучения того или иного ученика. Как видим, подобная методика обучения формам у Маркса выходит за пределы обучения «школьной истине», а значит, и за пределы традиционной школы.

Однако именно об освоении гармонии по Марксу этого сказать нельзя. Неслучайно о способе постижения гармонической премудрости Заремба в письме к Биршерту ведет отдельный разговор: «Первая²⁴ [часть, излагающая основы гармонии. — *Е. П.*] есть собств. приуготовительный курс, которую большая часть его учеников, между прочим, и Ваш покорный слуга, еще в Петербурге, перерабатывали одни, до поступления в ученики Марксу»²⁵; «Я прошел всю 1-ю часть, со всеми задачами, один [без Маркса и, возможно, вообще без педагога. — *Е. П.*] еще в Петербурге и начал с Марксом со 2 части «vom figurierten Choral»²⁶. Это свидетельство того, что теоретические положения в данной сфере музыкальной теории не выходят за рамки «школьной гармонии» и во многом поэтому могут быть освоены самостоятельно. Тем более что и слог Маркса, которым он излагает свое учение, был весьма прост и удобопонятен: «Я каждый раз прочитываю пройденное в уроке по книге и постоянно удивляюсь логике и ясности его пера»²⁷, — писал Заремба.

Так или иначе, но кредо Маркса-дидактика совершенно очевидно заключается в убеждении, что истинный музыкант-профессионал может состояться лишь на основе прочных теоретических знаний, получаемых либо самостоятельно, либо совместно с учителем, но обязательно системно и по плану.

Дополним портрет Маркса следующими, весьма показательными с точки зрения педагогической характеристики «этого гениального человека»²⁸ (Заремба) высказываниями: «Самый важный пункт

при выборе учителя музыки — ... разрешение вопроса: какого влияния на нравственную сторону ученика следует от него ожидать»²⁹; «Следует отдаваться новому произведению только в благоприятную для того минуту, с любовью, без принуждения...»³⁰.

Вывод, к которому приходит Заремба, представляется нам чрезвычайно значимым, поскольку он следует «из первых рук», а значит, репрезен-

тирует истинную ценность учения Маркса в контексте музыкальной педагогики: «Путь, которым Маркс доводит учеников до того, что он, и вообще немцы, называют «Meisterschaft», не есть наука, а музыкальное воспитание»³¹.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Холопов Ю. Н. — Очерки современной гармонии. — М.: Музыка, 1974. — С. 3.

² Холопов Ю. и др. Музыкально-теоретические системы: учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов / Ю. Холопов, Л. Кириллина, Т. Кюрегян, Г. Лыжов, Р. Поспелова, В. Ценова. — М.: Композитор, 2006. — С. 270.

³ Цит. по: Музыкальная эстетика Германии XIX века. В 2 т. Т. 1 / сост. Ал. В. Михайлов и В. П. Шестаков. — М.: Музыка, 1981. — С. 106.

⁴ Рыжкин И., Мазель Л. Очерки по истории теоретического музыкознания. — М.: Музгиз, 1934. — Вып. 1. — С. 93.

⁵ Коробова А.Г. Теория жанров в музыкальной науке: история и современность / Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского. — М., 2007. — С. 66.

⁶ Холопов Ю. и др. Музыкально-теоретические системы..., с. 284.

⁷ Там же.

⁸ К этому определению вплотную подводят И. Рыжкин, Л. Мазель в указ. изд., с. 88–93.

⁹ Цит. по: Коробова А. Г. Указ. изд..., с. 64.

¹⁰ Там же.

¹¹ Амброс А. В. Границы музыки и поэзии [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.master74.com/ambros1.htm/>.

¹² Цит. по: Коробова А. Г. Указ. изд..., с. 64.

¹³ См. об этом: Рыжкин И., Мазель Л. Указ. изд.

¹⁴ Там же, с. 88.

¹⁵ Холопов Ю. Н. Лекции по курсу гармонии И.В. Способина: (вместо комментариев) // Способин И.В. Лекции по курсу гармонии. — М., 1969. — С. 228.

¹⁶ См., например: Слостенин В.А., Исаев И.Ф., Шиянов Е.Н. Общая педагогика: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. В 2 ч. Ч. 1. — М.: Владос, 2003. — С. 141–143; Педагогика / под ред. П.И. Пидкасистого. — М.: РПА, 1996.

¹⁷ Орфография и пунктуация исправлены в соответствии с современными требованиями.

¹⁸ Здесь и далее во всех цитатах из письма Н.И. Зарембы подчеркнуто автором письма.

¹⁹ Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (Санкт-Петербург), ф. 124, собр. П.Л. Вакселя, ед. хр. 1714, л. 1-1об.

²⁰ Здесь и далее в цитатах из письма Н. И. Зарембы сокращения автора письма.

²¹ Там же, л. 1об. — 2.

²² См.: Слостенин В. А., Исаев И. Ф., Шиянов Е. Н. Указ. изд.; Беспалько В. П. Педагогика и прогрессивные технологии обучения. — М., 1995; Гальперин П. К. К теории программированного обучения. — М., 1961.

²³ ОР РНБ, ф. 124, собр. П. Л. Вакселя, ед. хр. 1714, л. 1об.

²⁴ При цитировании данного фрагмента письма в тексте настоящей статьи опускаются имеющиеся в рукописи исправления и вставки. — *Е. П.*

²⁵ Там же, л. 2.

²⁶ Там же, л. 3 об.

²⁷ Там же, л. 10.

²⁸ Там же.

²⁹ Цит. по: Рыжкин И., Мазель Л. Указ. изд., с. 93.

³⁰ Цит. по: Там же, с. 92.

³¹ ОР РНБ, ф. 124, собр. П. Л. Вакселя, ед. хр. 1714, л. 1.

Полоцкая Елена Евгеньевна

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

Н. С. МИХАЙЛОВА

*Государственный историко-архитектурный и этнографический
музей-заповедник «Кижы»*

УДК 781.7:378.978

ОБ АВТОРСКОЙ ПРОГРАММЕ «МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ФИННО-УГОРСКОГО МИРА»

В современном обществе музыка активно расширяет границы своего влияния. По степени популярности она обходит другие виды искусства, является характерным признаком современного бытия и отличается большим разнообразием этнических, бытовых, жанровых и стилистических форм¹. Музыка, по сравнению с другими видами искусства, обладает явно меньшей понятийной и предметной конкретностью: она невербальна и всегда лично воспринимаема. Познавательная деятельность проходит здесь в очень важной для молодого человека чувственной сфере. По утверждению Ван Геннепа, «эмоция, сообщенная художественным произведением, не способна выражаться в действиях непосредственно, немедленно, <...> но эстетические эмоции способны, накапливаясь и повторяясь, привести к существенным практическим результатам»².

Восприятие музыки современным человеком подвергается активным изменениям. В. Сыров отмечает преобладание в современной культуре неадекватных форм восприятия: рассеянного, фрагментарного, «загрязненного»³. Фрагментарный тип он наделяет адаптирующей функцией, которая помогает человеку не потеряться в лабиринте коммуникаций⁴. Наряду с этим, важна компенсаторная функция самой музыки. Благодаря ей воспринимающий может вместе со своей жизнью проживать тысячи других, быть участником великих событий прошлого, переживать не только свои собственные чувства, но и чувства других людей, раскрываемые композиторами в музыке. Психолог В. Петрушин придает этой функции искусства большое значение. По его мнению, именно она «позволяет человеку жить в лоне Культуры, быть соучастником исторического процесса движения человечества, ощущать себя его естественной и органической единицей»⁵.

В музыке легко проходит процесс определения этнической принадлежности. Если в других сферах человеческой жизни проявление и транслиро-

вание национальных черт может вызывать негативную реакцию, то в музыке этноидентифицирующие черты всегда воспринимаются положительно. Эта особенность позволяет деликатно формировать картину мира с этническим компонентом, раскрывающую возможные точки соприкосновения и способы взаимодействия различных культур, что, несомненно, повышает уровень эмпатийности и расширяет границы толерантности у подростка.

Современный человек начинает понимать, что культурная самобытность его народа неотделима от других, а познание самих себя, собственной культуры связано с познанием иных культур, что все мы подчиняемся «законам» культурной коммуникации. М. Бахтин говорил, что «чужая культура только в глазах другой культуры раскрывает себя полнее и глубже. Один смысл раскрывает свои глубины, встретившись и соприкоснувшись с другим, чужим смыслом, между ними начинается диалог, который преодолевает замкнутость и односторонность этих смыслов, этих культур. При такой диалогической встрече двух культур они не сливаются и не смешиваются, каждая сохраняет свое единство и открытую целостность, но они взаимно обогащаются»⁶.

Эти положения легли в основу концепции авторской программы факультативного курса «Музыкальная культура финно-угорского мира» для 7 класса ДМШ⁷. Подавляющее большинство подобных программ, используемых в ДМШ, являются либо фольклорно, либо профессионально ориентированными⁸. В отличие от них, предлагаемая программа устанавливает паритетность этих областей музыкальной культуры, что позволит значительно расширить знания учащихся о народной музыке, ее влиянии на композиторское творчество и, учитывая национальную окрашенность изучаемого материала, пробудить интерес к этнической культуре других народов.

В программе используются инновационные технологии, которые направлены на развитие логиче-

ского, аудиального, визуального и творческого мышления подростка. В подростковом возрасте восприятие музыки занимает особое, приоритетное положение. Психолог В. Мухина указывает на то, что «подростки и юношество наиболее чувствительны к воздействию музыки. Именно эта категория людей стремится воспринимать музыку на пределе возможного»⁹. Осознавая чувства, вызванные музыкой, подросток обогащается новыми для него переживаниями, обнаруживает в себе способность понимать людей, сопереживать и сочувствовать им, что имеет большое личное и социальное значение как важнейшее условие общения.

Применение определенного алгоритма при изложении большого объема информации позволяет формировать полные обобщения и выстраивать логические цепочки влияния одних элементов культуры на другие. Осмысление материала с помощью ассоциативных сигналов-кодов (по методике *опорных конспектов*) помогает раскрытию темы при изложении нового материала, самостоятельной подготовке учащихся и всех видах устных ответов, а также дает основу для развития творческого мышления¹⁰. Направленность в первую очередь не на усвоение большого объема информации, а на понимание механизмов формирования музыкальной картины мира у разных этносов, позволяет в качестве проверочных использовать *творческие задания*. Именно они ориентированы на развитие креативности мышления подростка.

ОТ АЛГОРИТМА К ОПОРНОМУ КОНСПЕКТУ

Весь курс состоит из двух частей. Первая — «Традиционная культура финно-угорского мира» — посвящена истории, языку, этнографии и музыке финно-угорских народов. Последовательность изучения каждого народа зависит от степени родства и взаимовлияний разных культур друг на друга. Например, вместе изучаются народы ханты и манси, проживающие в непосредственной близости и имеющие много общих черт, а также венгры, связанные с ними непосредственным угорским родством. Таким способом прослеживаются пути пространственных и временных перемещений финно-угорских народов, появление различий в их культуре, связанных с приобретением новых «соседей», определяется степень влияния одних элементов культуры на другие, и в частности на музыку, отчасти реконструируется традиционный образ мира этих людей.

Наполнение блока по традиционной культуре финно-угорских народов соответствует общепринятым при описании народов алгоритмам: *Общая характеристика — история — тип хозяйствования — поселения — жилище — пища — одежда — ремесла — фольклор — музыка*. Например, материал по карелам изложен следующим образом:

1. Общая характеристика этноса.
2. Формирование этноса на Карельском перешейке. Миграция карел в северное Приладожье (XI в.). Христианизация (XII в.). Соперничество Швеции и Новгорода за обладание карельскими землями (XIII–XVIII вв.). Присоединение к Российской империи (1743). Национальная автономия (1920).
3. Комплексное хозяйство. Традиционные занятия: подсечно земледелие, охота, рыболовство, лесные промыслы, развитие отходничества (с XVIII в.).
4. Прибрежное расположение селений, гнездовой и разбросанно-хуторской тип поселений. Северно-русский тип жилища с некоторыми особенностями: значительная высота сруба дома, соединение под одной крышей жилья для семьи и построек для скота. Богатство внешнего декора жилища карел.
5. Традиционная пища: озерная рыба, растительные и животные продукты, дары леса; большое количество хлеба, пирогов.
6. Туникообразный комплекс древней одежды; северно-русские влияния в поздних формах. Вышивка как основной вид украшения одежды.
7. Традиционные ремесла: кузнечное, оружейное дело, резьба и роспись по дереву, узорное ткачество, золотошвейное и жемчужное шитье.
8. Эпос карел как один из наиболее архаичных в мировом фольклоре. Руны о сотворении мира и рождении Вяйнемейнена, изготовлении кантеле, чудесной мельницы Сампо. «Калевала» Э. Леннрота.
9. Руны — древнейшие эпические песни. Особенности рунического напева: восьмисложный стих, пятидольный метр, двухчастность мелодической строфы, квинтовый амбитус, преобладание нисходящего и волнообразного движения. Диалогический характер сказывания рун.
10. Свадебная обрядность карел. Масштабность первой части ритуала. Свадебные причитания, величальные песни, песни-наставления жениху и невесте. Похоронно-поминальные обряды. Карельские причитания как одно из выдающихся

достояний музыкально-поэтического творчества карел. Ее особенности: богатство метафорических замен, использование приемов параллелизма и аллитерации. Бытование лирических, плясовых песен, частушек. Йойки северных карел. Влияние финской культуры на севере и русской, вепсской — на юге Карелии.

11. Развитая хореографическая культура: крууги, пирилейки, кадрили, ланцы, контрдансы и др.

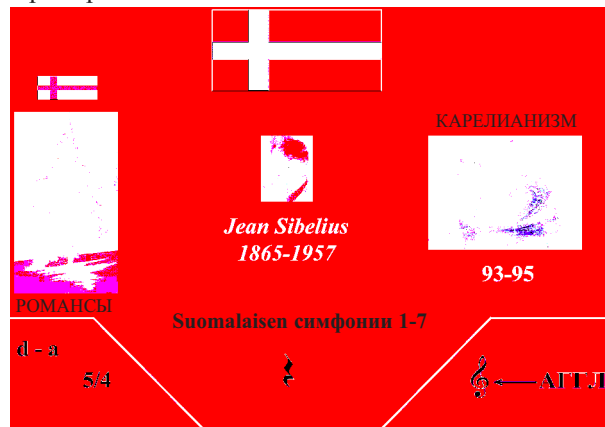
12. Музыкальные инструменты: кантеле (цитра), торви (труба), йоухикко (лютня), паюпилли (флейта), гармонь, балалайка и др.

13. Особенности музыкального языка карел: сильное влияние рунической традиции, преобладающая роль диатоники, секундовое движение в основе ладового развития мелодии, одноголосие и гетерофония. Неприкрепленность текстов к напевам.

Вторая часть — «Профессиональная музыка финно-угорских народов» — включает два раздела. Первый — «Ведущие национальные композиторы» — посвящен жизни и творчеству композиторов XX в.: венгров З. Кодая и Б. Бартока, финнов Я. Сибелиуса, Э. Бергмана и Г.-Р. Синисало, марийца А. Эшпая и эстонца В. Тормиса. Их деятельность рассматривается с точки зрения влияния национальной культуры на творчество, дается оценка его места в культуре народа. Во второй раздел «Музыкальное краеведение» вошли значимые для музыкальной культуры Карелии темы: «Калевала» в профессиональной музыке Карелии», «Традиционная музыка финно-угорских народов Карелии в творчестве профессиональных композиторов», «Песни о Карелии. Гимн Карелии» и др., что способствует формированию более полного представления о музыкальной культуре и национальном своеобразии края.

В первом разделе эффективно использовано использование опорных конспектов, сделанных по модели В. Шаталова. Опорный конспект охватывает большой объем материала при минимуме печатных знаков, а квантовое расположение опорных сигналов фиксирует в сознании учащихся основные модули темы. Непременным условием его составления является минимальное количество печатных знаков и их содержательная смысловая нагрузка. При изучении темы «Я. Сибелиус — символ Финляндии» используется опорный конспект, который содержит основные смысловые сигналы, своеобразные коды творчества композитора (пример № 1).

Пример № 1



Опорный конспект
«Ян Сибелиус — символ Финляндии»

Финский флаг символизирует мировой и государственный статус Сибелиуса как финского композитора и автора государственного гимна. Слово «карелианизм» называет одно из важных направлений в Финляндии конца XIX в., которое характеризовалось увлечением «Калевалой» и носителями древней рунической традиции. По утверждению В. Ниловой, это направление является основополагающим этапом в творчестве Сибелиуса 1890-х гг. и воплотилось в известнейшем произведении — «Сюита о Лемминкяйнене»¹¹.

Среди четырех легенд наибольшую популярность завоевала легенда «Туонельский лебедь». Черный лебедь выбран не случайно: он идентифицирует свою принадлежность к мрачной стране Туонеле (загробный мир). Комплекс сигналов-кодов — *дерево, шведский флаг и романсы* — указывает на большое значение в творчестве камерно-вокальной музыки на стихи шведских поэтов (Рюдберга, Рюнеберга). В их поэзии важное место занимают образы природы и ландшафта. Фраза *Suomalaisen симфонии 1-7* содержит ассоциативный ряд: Сибелиус как один из крупнейших симфонистов рубежа веков, создавший семь симфоний. Эти симфонии, по мнению исследователей (Э. Тавастшерна, А. Ступель), имеют ярко выраженные национальные черты. Знак паузы указывает на одну из музыкально-исторических загадок — тайну творческого молчания композитора в последние 25 лет.

Два боковых опорных сигнала-кода содержат информацию об основных национально специфических чертах музыкального языка Я. Сибелиуса: слева — основанные на рунической традиции и выделенные им самим в докладе «Размышления о народной музыке и ее влияние на развитие классического искусства», справа — исходящие от финского языка (который относится к агглютинативному типу) и обозначенные исследователями.

АУДИАЛЬНОЕ ЧЕРЕЗ ВИЗУАЛЬНОЕ

Визуальность мышления современного подростка требует активного привлечения наглядности и технических средств в процессе обучения (использование разного рода таблиц, фотографий, рисунков, предметов традиционного быта, деталей костюма, видео- и аудиозаписей). Поэтому несомненный интерес вызывает вводная лекция блока по профессиональной музыкальной культуре и особенно ее часть — «Основные технические средства звукозаписи в истории музыкальной фольклористики». Она не только раскрывает эволюцию звукозаписывающей техники — от фонографа до современной цифровой видео- и звукозаписывающей аппаратуры, но и дает практическую возможность учащимся почувствовать себя на месте фольклористов-собираателей традиционной музыки. Для прослушивания и сравнения качества записи учащимся предлагаются фонограммы традиционной музыки (в том числе записанной автором программы в экспедициях по Карелии и Вологодской области на протяжении последних десяти лет), выполненные на разных устройствах и носителях. Материал изложен предлагаемым ниже способом.

Основные технические средства звукозаписи в истории музыкальной фольклористики:

Фонограф — первый звукозаписывающий аппарат (1897). Дал возможность многократного воспроизведения народных напевов с целью уточнения научных записей. Недостатки фонографа: низкое качество записи, малое время записи (3–4 минуты), громоздкость и дороговизна аппарата.

Репортажные пластинки позволили выполнять фонографирование в студиях звукозаписи (1930-е гг.).

Магнитофон (1940-е гг.) увеличил временной объем записываемого материала в десятки раз, улучшил качество записи, облегчил расшифровку напевов за счет возможности замедления звучания. Недостаток: громоздкость аппарата (до 16 кг).

Кассетный магнитофон, диктофон (1960-е гг.) создали значительную легкость и удобство записи; *многоканальная запись* позволила записывать и прослушивать мелодическую линию каждого исполнителя и делать точные расшифровки.

Портативная видеокамера (1970-е гг.) позволяла запечатлеть как звуковой, так и визуальный материал.

Цифровые записывающие аудио- и видеоустройства (Mini disc Recorder, CD Recorder, цифровые записывающие станции и пр.) создали высокое качество записи-воспроизведения, возможность компьютерной обработки (1990-е гг.), изучения и хранения материала; основной недостаток — дороговизна техники.

НА ПУТИ К КРЕАТИВНОСТИ

В современном обществе возрастает насущная потребность в креативной системе развития личности. Основными компонентами креативности являются: способность к анализу, синтезу, сравнению и установлению причинно-следственных связей; критичность мышления и способность выявлять противоречия; прогнозирование возможного хода развития; способность многоэкранным образом видеть любую систему или объект в аспекте прошлого, настоящего, будущего; выстраивать алгоритм действия, генерировать новые идеи и представлять решения в образно-графической форме¹².

Программа содержит ряд творческих заданий, выполнение которых может быть как устным, так и письменным. Вот некоторые из них:

Задание 1. Укажите пути переселения финно-угорских народов в процессе исторического развития и современное их местонахождение (венгры, удмурты, карелы).

Учащимся выдается физическая карта, не имеющая административных названий. Им необходимо нарисовать маршрут, которым перечисленные народы продвигались с территории Приуралья к местам современного заселения. В устном рассказе необходимо доказать, что народы двигались именно так: вспомнить элементы культуры современных финно-угров, указывающие на пребывание их на территориях «пути следования».

Следующее задание предполагает не только проверку знаний, но и умение определить характерные черты культуры народа, составить его культурный портрет.

Задание 2. Проведите самотестирование по культуре одного из народов. Составьте один или несколько вопросов по каждому пункту и ответьте на них: *общая характеристика — история — тип хозяйствования — поселения — жилище — пища — одежда — ремесла — фольклор — музыка.*

Третье задание направлено на выявление типологически однородных музыкальных инструментов.

Задание 3. Дополните предложенный ряд родственных музыкальных инструментов:

карелы — кантеле,	венгры — дуда,
марийцы — кюсле,	мордва — пувама,
удмурты — ?	марийцы — ?
ханты — нерпь,	
коми — сигудек,	
карелы — ?	

Следующее задание рассчитано на музыкально-слуховой тезаурус и аудио-визуальные ассоциации учащихся.

Задание 5. Какому народу принадлежат следующие образцы традиционной музыки (карелы, рунический напев; марийцы, плясовой наигрыш; мордва, лирическая песня)? (Примеры 2–4).

Пример № 2



Пример № 3



Пример № 4



Вариант последнего задания — викторина «Узнай, чья музыка звучит». Учащимся предлагается прослушать цепочку музыкальных фрагментов, принадлежащих разным этносам и ранее использованных на занятиях, определить их этническую принадлежность и жанр. Оба

варианта имеют свои особенности. Письменный вариант задания требует определенного умения «видеть и читать» нотный текст, включения логического мышления, но выпускает из поля зрения тембральные характеристики образца, поэтому является более сложным на данном этапе обучения. Второй вариант дает больше возможностей для аудиальных ассоциаций. В результате учащиеся легче справляются с этим заданием.

Иновационные технологии призваны оптимизировать процессы формирования этномызыкальной картины мира, которая, подтверждая мнение С. Лурье, способна выполнять функцию психологической защиты индивида. Этническая культура, по предположению автора, «должна дать человеку возможность определить себя в мире и дать ему такой образ мира, в котором он мог бы действовать»¹³. Этномызыкальное образование может стать ведущим способом в формировании у учащихся этнически позитивной картины мира.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Сыров В. Н. Жизнь музыкального шедевра в изменяющемся мире (диалог или потребление?) // Искусство XX века: диалог эпох и поколений / сост. Б. Гецелев, Т. Сиднева. — Нижний Новгород: Нижегородский гос. ун-т, 1999. — Т. 2. — С. 205–206.

² Цит. по: Выготский Л. С. Психология искусства. — М.: Педагогика, 1987. — С. 240.

³ Сыров В.Н. Жизнь музыкального шедевра в изменяющемся мире..., с. 210–212.

⁴ Там же, с. 212.

⁵ Петрушин В. И. Музыкальная психология: учебное пособие для студентов и преподавателей. — М.: Владос, 1997. — С. 84.

⁶ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1986. — С. 354.

⁷ Опыт работы автора по данной программе с 2000 года показал ее перспективность, мобильность и большой интерес со стороны учащихся. В программе используется общеупотребительное в современном языке словосочетание «финно-угорские народы», но возможно применение исторически более верного — «угро-финские».

⁸ Например, следующие программы: Лагутин А.И., Смирнова Э.С. Музыкальная литература: программа курса для ДМШ. — М., 1970; Лисянская Е.Б. Методические рекомендации по преподаванию музыкальной литературы в ДМШ. — М., 1990.

⁹ Мухина В.С. Возрастная психология: учебник для студентов вузов. — М.: Академия, 1997. — С. 386.

¹⁰ Шаталов В. Ф. Эксперимент продолжается. — Донецк: Сталкер, 1998.

¹¹ Нилова В. И. Карелианизм и «Калевальский» стиль в музыке Финляндии конца XIX — начала XX веков // Традиционная культура: общечеловеческое и этническое. Проблема комплексного изучения этносов Карелии: материалы симпозиума / отв. ред. Т. В. Краснополянская. — Петрозаводск: Версо, 1993. — С. 166–172.

¹² Сидорчук Т. А. Система творческих заданий как средство формирования креативности на начальном этапе становления личности [Электронный ресурс]: автореф. дис. ... канд. пед. наук. — М., 1998. — Режим доступа: <http://www.trizminsk.org/e/prs/236001.htm>.

¹³ Лурье С. В. Метаморфозы традиционного сознания. — СПб.: Тип. им. Котлякова, 1994. — С. 50.

Михайлова Наталья Сергеевна

старший научный сотрудник отдела фольклора Государственного историко-архитектурного и этнографического музея-заповедника «Киж», соискатель кафедры музыки финно-угорских народов Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова

Г. Р. ТАРАЕВА

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

УДК
78.071.4:378.978

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ МОДЕЛИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Тревожные процессы в музыкальном образовании сегодня совершенно очевидны. Но чтобы наметить пути преодоления кризиса, недостаточно просто их назвать. Причины негативных явлений и пути выхода надо искать не в методически слабых звеньях музыкального обучения, а в системной парадигме: анализировать образование (его содержание, дидактические технологии) в контексте модели музыкальной культуры на современном этапе. Надо понять, насколько гармонично они соотносятся.

Выражение «модель музыкальной культуры» в данной статье применяется для обозначения специфического теоретического объекта — схематического представления о культуре на определенном историческом отрезке, содержательно рассматривающего функциональные узлы системы, существенные для постановки проблемы. В самом общем смысле музыкальная культура может быть описана на основе следующих составляющих:

- функционирование музыки в жизни общества;
- взаимоотношения общества с музыкой;
- личные отношения с музыкой и общественными установками.

В первом слое названы более постоянные связи, алгоритмы «расположения» музыкальных объектов, и они исторически наиболее устойчивы. Это ритуалы музицирования с системами жанров и всеми субъектами деятельности (композиторами, исполнителями, слушателями) и институтами (изданием и распространением, публицистикой и критикой, образованием, инструментостроением, театрами и концертными залами и т.п.). На протяжении последних, по крайней мере четырех столетий, функциональное подобие этого уровня культуры прослеживается достаточно отчетливо.

Если на первом уровне системы располагаются артефакты и события, он условно «отрешен» от человека и его отношений с музыкой (выбор и предпочтений, оценок), то на втором движении по историческому пространству фиксирует значительные отличия. Музыка церкви в активном противостоянии светской традиции в первой половине XVII столетия в Италии, например, неприятие джаза в советской России после второй мировой войны. Различными оказываются в разные периоды отношения к жанрам, образуя доминирующие: опера в XVII–XVIII вв., песня и фортепианная миниатюра в первой половине XIX в., симфония и поэма на рубеже XIX–XX вв., «ренессанс» литургических жанров в России в конце XIX-го, балет в первой трети XX в. в России и Франции и т.д. Резко отличаются и общественные предпочтения, в частности, выбор кумиров и идиологов: в XVIII в. в Италии — оперные певцы, кастраты и примадонны, в Германии — исполняющие свою музыку композиторы, в XIX в. Европе — пианисты, к концу века дирижеры. На третьем же уровне главным отличием в системах культуры становится выбор человеком одной из общественных установок на регламент, жанр, автора: оперный театр или дискотека, симфония или киномузыка, лагерь глюкистов или пиччинистов, Брамс или Вагнер, А. Шнитке или И. Крутой, А. Нетребко или Л. Долина.

Рассмотрение именно второго и третьего пластов системы музыкальной культуры в модельном представлении (описании общих связей и закономерностей) и дает возможность оценить гармонию отношений между институтами культуры — бытием музыки и образованием, предложениями учебных заведений и потребностями общества. Особый ракурс проблем возникает при анализе науки и музыкальной реальности, что также будет затронуто в статье.

О ГАРМОНИЗАЦИИ ОБРАЗОВАНИЯ, НАУКИ И КУЛЬТУРЫ

Итак, модельное представление о системе музыкальной культуры на современном этапе — это описание регламентов музицирования и артефактов, действий и взаимодействий институтов, интересов, выборов и предпочтений, позитивных оценок и отрицаний в общественном сознании. И здесь сегодня все как-то «разбалансировано»: люди любят одну музыку — мы обучаем другой, у преподавателей одни цели — у студентов совершенно иные, учебные заведения прогнозируют определенную модель выпускника — у работодателей свои представления о профессиональной реализации музыканта. И немаловажное обстоятельство — низкий престиж профессии в обществе, который всегда определяется исключительно востребованностью специалиста.

Таким диагнозом можно было бы поставить под сомнение вообще структуру музыкального образования в нынешнем виде, если бы не один спасительный тезис: музыка на любой стадии профессионального обучения, начиная с ДМШ, является в значительной мере системой воспитания человека. В сравнении со всеми направлениями профессионального образования — естественно-научными, техническими, гуманитарными — это может быть в первую очередь именно воспитательная модель. Наша образовательная система занимается не только и не столько — пора об этом говорить прямо! — подготовкой специалиста, сколько становлением человека в художественно-эстетической среде и вообще становлением человека в среде людей.

Система обучения переживает кризис соответствия профессиональных установок учебных заведений и общества? Значит, она должна искать способы гармонизации с культурой: и приспособляться, и активно воздействовать на общество. Устаревших методик и рутины в содержании может быть и немало. Но все это не может привести к отрицанию, хуже — к распаду самой идеи обучения музыке. Она вечна, как мир, и сегодня общество (может быть, не всегда заметно для себя) неуклонно движется к всеобщему и обязательному музыкальному, художественному обучению-воспитанию. Музыканты-профессионалы для того и нужны: предоставить обществу музыку и научить ей каждого. Кстати, и не только детей в общеобразовательной школе, где музыка в устаревшей дидактической концепции последние годы угасала и продолжает угасать. Молодежи в вузах тоже очень полезен и необходим эстетический всеобуч; на него нам надо выходить.

Подходы к гармонизации музыкального образования с культурой можно сформулировать как учебные задачи таким образом:

- психологическое воздействие на личность средствами музыки (обязательно вписанной в контекст искусств и литературы — ее органичной среды бытия);
- активность публичной художественной деятельности в процессе обучения, и в тесной связи с этим — смещение акцента с осведомительной на исключительно творческую позицию;
- воспитание умения существовать в современной культуре, способности ее преобразовывать.

Все это может показаться формальной декларацией общеизвестных истин. Это отчасти так и есть: сами идеи закономерны для связи образования с жизнью, они никогда другими не были и не станут. А вот содержательный анализ современного состояния, причем анализ принципиальный и нелицеприятный, может подсказать конкретные шаги и направления.

Назовем некоторые симптомы негативных явлений в современной музыкальной образовательной системе. Студенты высшего и среднего звена, да и дети в ДМШ и ДШИ, плохо знают музыку, в том числе репертуар по своей специальности, и ничего не предпринимают, чтобы знать лучше. Все (или почти все) учатся не очень ответственно, занимаются не так много, как надо и хотелось бы: пропускают занятия, плохо понимают задачи, которые ставит педагог. Большинство из них откровенно не жалуется все предметы за пределами специальности: не только сольфеджио, гармонию, музлитературу и историю музыки, но, тем более, гуманитарный цикл: обществоведение, МХК, философию, иностранный язык и пр. Далеко не всегда принимают и разделяют предлагаемые региональные дисциплины, элективы и факультативы.

Кому-то в столичной консерватории или ЦМШ такая картина, возможно, покажется излишне пессимистичной. Но вузов и училищ в стране сейчас очень много! И это, с одной стороны, прекрасно — очагов воспитания и нужно много, еще больше, чем есть. Но с другой, — следует признать: расширяя сеть учебных заведений, мы не позаботились об адекватной смене образовательной парадигмы. Не сформулировали, кого именно будем «производить», и в какой степени традиционные учебные стандарты отвечают новой реальности — музыкальному учебному заведению в провинции, в том числе, в структуре классического или педагогического универси-

тета, колледжа или вуза культуры. Продолжаем учить по инерции, создавать стандарты очередного поколения, не разворачиваясь на современную оценку главных образовательных задач. И педагогические кадры всех поколений обидно похожи. Старшие уверены в непогрешимости отечественной дидактической музыкальной традиции, молодежь не инициирует новаций, благополучно существуя в среде рутинной педагогики.

Рассмотрим более подробно круг проблем на пути взаимодействия образования с современной культурой.

КРУГ ПЕРВЫЙ: МУЗЫКА В СИСТЕМЕ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Сразу надо сказать, что обучающиеся хорошо, порой отлично знают музыку, которая востребована обществом (регламентирована им в современной музыкальной жизни). Мы ее презрительно именуем «попсой», но ведь это не так, и далеко не так. В современной культуре (как, кстати, в культуре любого исторического периода) есть системы жанров, соответствующие музыкальным ритуалам. Это жанры обиходные (бытовые песни и танцы) и концертные, профессионально-публичные. В последних, естественно, культивируются и обиходные, и специально концертные песни, то есть аранжированные, театрализованные, дизайнерски оформленные. К публичным жанрам («преподносимым» по распространенной у нас с легкой руки Бесселера классификации) относятся мюзикл, музыка кино и театра, театрализованных спортивных и танцевальных акций. Особую жанровую разновидность представляет саундтрек киномузыки и музыка компьютерных игр.

Это все мир, в котором мы живем сегодня, и эта музыка находится за пределами учебного заведения. В то время как внеаудиторные музыкальные акты (праздничные календарные и выпускные вечера, КВН, конкурсы и фестивали) оформляются только такой современной музыкой, ее же культивируют «самодеятельные» ансамбли и студенческие театры. Сами ритуалы долговечны и они, может быть, функционально не изменились на протяжении длительного исторического отрезка. Но по содержанию, конечно, переменны разительны. Выпускные балы и «корпоративные» вечеринки, свадьбы, юбилеи и торжества — везде музыка новая; «классика», академический репертуар практически не используется. Благодаря медиа — кино, TV, дисковому способу трансляции музыки — все стало широко доступным для всех. И потребности все это исполнять и создавать многократно возросли, особенно в связи

с ускоренным распространением многочисленных компьютерных креативных программ.

Нельзя, просто недальновидно дальше игнорировать в учебных заведениях эту музыкальную реальность, прикрываясь суждением о ее банальности, невысоком уровне качества, «профанном» адресе. Высокое искусство всегда было элитарным, а музыка для широкого слушателя существовала во все эпохи. В культуре любого исторического периода есть огромное множество музыки, тиражирующей формат стиля, — ее мы называем «второстепенной», слабой. Она быстро исчезает из культурной памяти, и, кстати, суд истории не всегда справедлив. Забыты, например, Н. Порпора, Р. Броски, А. Сальери (хотя в связи с недавним юбилеем к нему возродился определенный интерес). Забыта большая часть моцартовского наследия. Как бы то ни было, современная музыка, которую уже давно не стоит называть «эстрадной», образует гигантский массив, почти не вдохновляющий профессионалов ни на теоретическое осмысление, ни на внедрение в учебный процесс. И эстрадно-джазовые отделения в учебных заведениях существуют как «государство в государстве»; все остальные специальности далеки и от репертуара, и от методических идей обучения эстрадных музыкантов. А между тем помимо репертуара, формирование слуха, умение импровизировать, направленность обучения на обязательную творческую реализацию в публичных формах — позитивные дидактические ориентиры.

Учебные заведения составляют тот институт культуры, который должен работать на воспроизведение артефактов и ритуалов, деятельности, востребованной обществом. И если пианисты, струнники и духовики играют в ресторанах, на вечеринках и торжествах, они должны профессионально изучать этот пласт — создание транскрипции, аранжировки, минусовой фонограммы. То же можно сказать о студентах вокальной и хоровой специальности. Кроме того, все специальности могут и должны нацеливаться на работу в детской музыкальной и общеобразовательной школах, где массовая музыка и музицирование в жанрах современного обихода составляет основу воспитания. Для последующего более «мягкого» погружения в высокие духовные ценности классики. Здесь, помимо компьютерного творчества, еще нужен синтезатор — инструмент, определяющий современную музыкальную реальность.

Таким образом, первый тезис о «наведении мостов» между образованием и современной культурой прозвучит достаточно неожиданно: более пристальное изучение музыки, которой живет сегодня общество, обучение ее жанрам в прак-

тическом смысле: петь, играть, сочинять. Практический акцент стоит подчеркнуть особо: мы уже перегрузили учебный процесс историями музыки, в том числе и историей массовых жанров, забыв о том, что для музыканта во все времена в обучении главным было музицирование.

Нельзя миновать с позиций регламентов и предпочтений академический пласт современной музыкальной культуры. В «публичном» предъявлении музыки оперный и балетный театр, симфонические жанры, в значительно меньшей степени концерты и камерная музыка, занимают свое определенное место. Здесь в моделях культуры провинции и столиц, а тем более, мировых центров — разительные отличия, которые тоже надо учитывать. Большой театр, театр Станиславского, Геликон-опера, Мариинский и другие столичные творческие коллективы образуют питательную среду для соответствия традиционной академической ориентации музыкального образования, как и многочисленные столичные оркестры. И, естественно, ситуация профессиональной подготовки кадров в столичных вузах несколько иная. Хотя перечисленных выше негативных моментов не удастся избежать. Но опять же, не будем забывать о провинции, где театров или мало, или нет совсем, филармонии едва существуют. Камерная музыка просто не может жить вне аудитории элитарного салона. Салоны для презентации академических камерных жанров мы имитируем в залах музеев, библиотек, учебных заведений. Но разрушившаяся среда бытового камерного музицирования, которая одна только и может питать салонного слушателя, превращает их в чрезвычайно скромно востребованные формы. Эта же причина — исчезнувший практически регламент бытового функционирования классической музыки (в семье, домашних ритуалах, камерных аудиториях) — уменьшает количество слушателей сольных концертов. Только «экстрагромкие» имена могут сделать рентабельными выступления певца, пианиста, скрипача, виолончелиста в филармониях провинции.

Жанры оперы и балета, симфонии и концерта с оркестром, сольные инструментальные жанры в мировой концертной практике более востребованы, и регламенты с их участием (посещение, реклама, критика и пр.) разделяются определенной частью общества. Хотя социологи и указывают достаточно низкий процент сторонников от общего числа потребителей массовой музыкальной культуры. Но даже в достаточно широких кругах, благодаря среде медиа, известны культовые имена типа Каллас, знаменитой тройки теноров (Паваротти, Каррераса, Доминго), Горовица, Гульда, Рихтера, Ойстраха,

Тосканини, Караяна. Сегодня особенно удобно и наглядно изучать личностные выборы и оценки, нонконформизм суждений в глобальной сети — на форумах, в блогах, персональных сайтах. Пока, правда, они опять же не привлекают музыкальную науку, а материалы здесь безмерны и по количеству, и по представительности.

В современном мире оперный и балетный театр существуют достаточно комфортно. Несмотря на то, что практически иссякло обиходное музицирование — важный параметр этого уровня взаимоотношений общества с музыкой. Может быть, в Италии сегодня фанаты оперы и расппевают в быту любимые оперные арии и ансамбли — в этой стране всегда пели все. Поэтому, наверное, Ф. Феллини включил прелестную сцену в свой фильм «И корабль плывет», в которой рабочие машинного отделения парохода с восторгом «раскручивают» именитых пассажиров-вокалистов на импровизированное состязание. И в Грузии, где многоголосно поют все, восприятие оперы еще недавно отличалось серьезной любительской компетентностью. В принципе, мир сегодня, конечно, с большим энтузиазмом реагирует на сценографические ухищрения и дизайн костюмов, внешность певцов, руководствуясь в оценке пения установками, формируемыми медиа. То же происходит и с балетом: не имея никакой пластической культуры хотя бы на уровне бытового (дискотечного или «бального») танца, массовый зритель «управляется» рекламными рейтингами, шумихой вокруг звезд и также восторгается изобразительной красотой, которая год от года взбирается на новые высоты дизайнерской фантазии. Но эти нюансы восприятия и оценок не умаляют эстетической и художественной ценности современного музыкального театра, как и сферы концертной инструментальной музыки, управляемой сходными механизмами.

Замечательная черта сегодняшней музыкальной жизни в академических жанрах — широчайшие возможности трансляции, доставка слушателю по многочисленным каналам медиа — в дисках, кинопрокате, программах TV. Но в отношениях с образовательными учреждениями и самими обучающимися — то же очевидное отсутствие баланса интересов и востребованности. Телевизионный канал «Культура» поставляет обществу определенный массив художественной информации этого рода — классическую музыку в постановках всемирно знаменитых театров, в знаменитых концертных залах. Французский канал «Mezzo», круглосуточно демонстрирующий классику и джаз, входящий в отдельные пакеты кабельного TV, в провинции пока — редкое явление. А бла-

годаря этим источникам, зритель в любой, даже самой отдаленной точке страны может увидеть кинооперы Ф. Дзефирелли, его постановки в «Мет» (Метрополитен-опере), кинооперы Ж.-П. Поннеля, спектакли парижской Гранд-опера, миланской «La Scala», оперных театров Цюриха, Штутгарта, Вены. Фанатам (профессионалам и любителям) сегодня хорошо известны в оперном творчестве Г. фон Караян, Дж. Левайн, Д. Э. Гардинер, Н. Арнонкур, в балете — М. Бежар, Р. Пети, М. Эк. Фанаты оценивают и оспаривают достоинства Ч. Бартоли, Р. Флеминг, М. Юинг, А. Бальца, Дж. Мигенес, П. Птибон, Э. Груберовой, С. Грэхем, Х. Флореса, Р. Виллазона, И. Арканджело, Б. Терфеля, Р. Гилфри. Это список только самых знаменитых оперных кумиров, который можно дополнить, например, культовыми контратенорами: О. Ковальски, Ф. Ярусски, А. Шолль, Р. Якобс.

Фигурирует ли этот материал в программах обучения музыкантов?! Правда, преподаватели-энтузиасты в последние годы в полулегальных формах и из полулегальных источников добывают разные интересные видеодиски. А ведь именно эта живая музыка сегодня должна осенять весь процесс подготовки специалиста в музыкальных учебных заведениях, по-прежнему нацеленных именно на академическую музыку, классический репертуар. В учебной работе с будущими кадрами музыкальных театров и филармоний, да и с будущими преподавателями мировые музыкальные события и выдающиеся артисты на DVD и CD — прекрасный и исключительно эффективный дидактический материал. А в плане декларируемого выше акцента на воспитательной стороне художественного образования этот материал вообще незаменим. Его надо внедрять в обучение всеми возможными способами. Пока элективами и факультативами, но вообще настало время вводить в федеральный компонент стандарта всех специальностей дисциплину «История исполнительства XX века». Все музыканты должны изучать эту историю в век информационной культуры в опоре на видеопозаказ. Не только в рамках своей специальности, но вообще как историю выдающихся достижений исполнительства прошлого столетия и наших дней.

КРУГ ВТОРОЙ: НУЖНА ТЕОРИЯ АНАЛИЗА ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Отсюда легко перейти ко второму кругу негативных проблем — ответственному отношению к обучению, пропускам, непониманию устремлений и требований преподавателя. Если историю исполнительства надо знать, то не менее

важной задачей является умение самостоятельно анализировать интерпретации. Нельзя не признать, что форма индивидуальных занятий два раза в неделю с бесконечным «натаскиванием» трех-четырёх произведений в полугодие уже тоже отдалена от рутины. Исторически она сложилась в культуре в то время, когда можно было только устно, «из рук в руки» передать ученику технические основы мастерства. И даже письменные школы не могли заменить живого контакта с играющим педагогом-наставником. Сегодняшняя реальность — широкая практика мастер-классов, запечатленных на дисках, в Интернете, в телепередачах, более широкая гастрольная практика (правда, пока в столицах) и контакты молодежи с мастерами в конкурсах, фестивалях, гастрольных и учебных обменах. И инструментальный, вокальный, дирижерский спецкласс должен стать более интеллектуальной средой, воспитанием самостоятельно мыслящего музыканта в опоре на рациональный подход к современной среде музыкальной культуры. В учебные планы дисциплины «специальность» (не в циклы ОПД или СД) надо вводить систематические просмотры (прослушивания) и обсуждения жанра, стиля, исполнительских трактовок изучаемого произведения. С авторитетным творческим руководителем студенты должны научиться понимать и характеризовать стиль, оценивать артиста, традиции и школы.

Одновременно нужны энергичные меры по разработке дидактической технологии обучения интеллектуального, мыслящего музыканта, и главное, нужна теория анализа интерпретации. И здесь опять встает проблема гармонизации современной науки с потребностями культуры эпохи интерпретации письменного музыкального текста. Учебная практика может шире культивировать компетентные и актуальные по проблематике работы: от устного доклада, небольшого реферата до будущей докторской диссертации. Сегодня многие выпускники-исполнители, нацеленные на работу в вузе, поняли требование времени — обязательную «остепененность». Но мы должны беспокоиться прежде всего о будущем науки, а не о кадровом показателе для аттестаций, лицензирования и аккредитаций учебного заведения. К названным формам работы стоит добавить сугубо современную и полезную — создание мультимедийных презентаций. А в плане подходов к анализу интерпретации есть одна замечательная методическая идея — использование копирования интерпретации, что необыкновенно развивает слух и мышление. И для этого надо находить место не только в элективах, но в специальном классе. Устная педагогика по принципу «делай, как я показываю» была возмож-

ной только в учебной среде основоположников и непосредственных носителей исполнительской школы. Принципы отношения к тексту меняются, так как в культуре происходят разнообразные метаморфозы. Под воздействием интонационно-речевых норм, нового отношения к строю эмоций, с изменением эмоционально-пластического поведения исполнительские стили эволюционируют. И обсуждение этой живой, складывающейся на наших глазах традиции — актуальная педагогическая стратегия спецкласса.

О САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЕ

По поводу недолжного отношения к обучению со стороны студентов стоит затронуть одно важнейшее требование современного стандарта — регламентацию самостоятельной работы. Конечно, условия жизни сегодня предлагают и на очном отделении работающего студента. Оставим сейчас временно в стороне вопрос о месте работы (в пределах профессиональной квалификации или нет). Мы сравнительно недавно получили этот параметр — самостоятельную работу — в учебных планах, выраженный количеством часов. Но пока никто реально не занимается его методической разработкой. Студентам некогда заниматься самостоятельно: набор дисциплин велик, задания громоздки, и никто не подсчитывает реальную загруженность студентов в часах. А тем более, никто не измеряет психологические нагрузки. В информационной культуре, где от информации надо и защищаться, предметы необходимо жестко сокращать! 11 законных отчетных единиц в семестр — это очень много, а часто бывает и больше — до 16–18. Надо жестко урезать количество аудиторных часов — самостоятельная работа дороже и полезнее. Учить можно и нужно методами добычи знаний и развития навыков, подробное «прохождение» всего и вся, как в наших безразмерных «историях музыки», не дает желаемого эффекта.

И здесь — плавный переход к третьему кругу негативных проблем.

КРУГ ТРЕТИЙ: БОРЬБЫ С ИЗБЫТОЧНОЙ ИНФОРМАЦИЕЙ

Неприятие, отрицательное отношение к множеству теоретических в широком смысле слова дисциплин очень распространено в современной системе музыкального обучения. Во многих случаях, встречаясь с массовым отторжением педагогических идей и методик, стоит пристально посмотреть в зеркало. Мы учим всему, набивая головы информацией, требуя потом ее буквального воспроизведения на семинарах и в аттестациях. Между тем, информационная эра уже

наступила, и музыкальная культура на нее уже среагировала. Как бы мы ни ругали отечественный интернет, информации о музыке в нем предостаточно: от словарей до монографических текстов о композиторах, жанрах, стилях. А мы на лекциях еще не отказались от диктовки конспектов! Всю фундаментальную информацию мы можем и просто обязаны в ближайшее время разместить в компьютерных банках. И дать студенту реальное время, и вооружить принципами, как с ней самостоятельно работать.

Методические искания надо направить совершенно в иную сторону — расчленив проверку знаний и развитие мышления. Что касается первого, то оно, конечно, связано с тестовой технологией контроля. Неразумно от нее отрезаться в музыкальном обучении там, где требуется закладка знаний. Но при условии, что мы возьмемся за грамотную разработку «дидактических единиц». Ими могут быть только факты, сведения, понятия, правила, которые необходимо описывать в реестрах требований, группировать, систематизировать. И обеспечивать к ним информационный доступ в современной форме. Практически все учебники сегодня грешат «избыточностью» информации, являясь, с одной стороны, энциклопедическими «собраниями», а с другой, мемуарно-дневниковыми исповедями личных представлений авторов о содержании музыки. Если мы не перейдем к пособиям в жанре дайджеста, не создадим словари понятий, перечни фактов, компендиумы правил для самостоятельной работы и последующего тестирования, вряд ли можно рассчитывать на успехи педагогики. Кроме того, в эпоху электронной коммуникации, доступности электронного почтового контакта, надо двигаться к консолидированной и интегрированной совместной работе коллективов учебных заведений по созданию методического обеспечения учебного процесса.

Для развития мышления требуется иное. Прежде всего, надо организовывать семинары-модули. Называя их семинарами в устаревшем значении этого дидактического понятия, а не дисциплинами, мы уйдем от «осведомляющих» принципов построения курса. Модульная система принята в мировой практике обучения и при надлежащей организации, конечно, более эффективна, чем наши предметы длительностью в 2–4 года. Можно научить принципам работы с материалом в двух-трех семинарах по 20–40 часов, точно выбирая проблемные по содержанию разделы историй, аналитических дисциплин (гармонии, полифонии, формы, музыкального языка и стиля, фольклора и т.п.). И четко отделить теоретические и практические модули: или гармония в стиле класси-

цизма, или гармонические прелюдии на фортепиано, или аранжировка мелодии. И традиционные семинары, при условии отчуждения теоретической информации, надо как следует «оживить», превратить в реальные «соборания-обсуждения» музыкальных произведений и актуальных проблем. Замечательно легко и естественно обсуждать видеоматериалы и мультимедийные презентации студентов, выполненные самостоятельно с консультациями педагога. Для чего же ввели музыкальную информатику, где ее практическое приложение в учебном процессе? А ведь это опять резерв учебных часов.

Не стоит отгонять от себя мысль, что в современной информационной культуре надо в большей части или совсем переходить на рельсы консультационной педагогики и интерактивных форм контакта преподавателя и студента. Очная и заочная формы теоретического обучения (понятно, что речь идет не о классах специальных дисциплин) в наше время сливаются: установочные занятия и самостоятельная подготовка все равно победят в нашем столетии. Не надо этого страшиться! Многие страны сейчас организуют обучающие телевизионные каналы, реализуют программы дополнительного и основного интернет-образования (как, например, петербургский «Элитариум»). Мы должны заботиться об одном — сохранить ценность и неповторимость личного контакта студента с преподавателем. Подлинный Учитель не должен быть рупором, транслятором информации — только компетентным, невоспроизводимым «в тираже» наставником. Это и требование, и реальность в модели современной культуры.

И последнее. Декларативно-назидательный тезис о воспитании у студентов способности преобразовывать облик современной жизни музыки тоже надо наполнять современным содержанием. Но и ничего здесь не сделать без ревизии сложившихся иждивенческих подходов и в преподавательской среде. Музыкальная культура сегодня нуждается в установлении баланса простого и высокого, массового и элитарного. И это нормально. Например, музыкальный театр (как и те-

атр драматический) идет по пути осовременивания классического репертуара — мера приятия этих «экспериментов» всегда измеряется мерой открытия, новизны, мерой художественного таланта автора интерпретации. Зачем же нам ждать новых подходов от министерств и администраций?! Надо понять, что для установления баланса музыкального образования с современной реальностью нужен новый курс: «креативный менеджмент». Молодому поколению не стоит рассчитывать только на профессионалов-экономистов, которые знают, чем и на чём можно сегодня заработать деньги. Из какой среды могут выйти агенты, продюсеры, импресарио, промоутеры, осознающие масштаб задач?! Откуда должны браться компетентные журналисты, критики; как стать автором интересных телепередач или действенной рекламы?! Опыт многих стран и крупницы нарождающейся у нас грамотной «раскрутки» оригинальных проектов показывает, что эта реальность формируется требованиями современной культуры, и талантливые профессионалы открывают перспективы. Не важно, кто придумал и осуществил карьеру В. Спивакова или Ю. Башмета, программу «Матч гигантов» (Г. Гаранян и Д. Мацуев), постановку балета «Пиковая дама» на музыку Шестой симфонии П. Чайковского в Большом и множество прекрасных образовательно-просветительских передач И. Бэлзы, А. Варгафтика, Ю. Башмета. Важно, что это тоже надо изучать и анализировать. Чтобы сократить число музыкантов, уходящих с дипломом в риэлтеры или аспирантуры по психологии. Менеджеров можно готовить в рамках организованной новой специальности. Но лишнее и студентам всех музыкальных специальностей научиться креативу в этой области. Умение создать актуальный, оригинальный и жизненный проект — от концертного цикла и хорошего театра до рекламного кинофильма и мультимедийного обеспечения методики обучения — надо сегодня учить в музыкальном учебном заведении, чтобы гармонизоваться с современной культурой.

Тараева Галина Рубеновна

кандидат искусствоведения, профессор,
зав. кафедрой инновационной педагогики
Ростовской государственной консерватории
им. С. В. Рахманинова



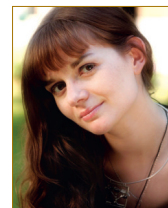
АНОНС

Уважаемые авторы и читатели!

Вашему вниманию предлагается новая рубрика «Анонс». В ней будут размещаться новости российской и зарубежной науки, информация о конференциях, аннотации, рецензии на издания книжной и нотной литературы, объявления и другие материалы.

Рубрику ведет менеджер журнала Ксения Николаевна Репина.

Эл. адрес: celesta05@mail.ru



Анонсы российских изданий



Холопова В. Н. Композитор Альфред Шнитке. — Изд. 2-е. — М.: Композитор, 2008. — 228 с.: ил.

Книга профессора Московской консерватории В.Н. Холоповой «Композитор Альфред Шнитке» — единственная творческая биография композитора, написанная российским автором (в книге «Альфред Шнитке»

В. Холоповой и Е. Чigareвой, М., 1990, рассматривалось только творчество композитора). Первое издание данной монографии выпущено в Челябинске издательством «Аркаим» в серии «Биографические ландшафты» (2003). В том же году «Книжным обозрением» оно было объявлено «книгой года». Во втором издании сделано дополнение только по расшифровке Девятой симфонии Шнитке композитором А. Раскатовым и первому исполнению произведения по этой партитуре в Германии. Обновлена большая часть фотографий.

Книга рассчитана как на музыкантов-профессионалов, так и на широкий круг читателей, интересующихся художественной культурой XX века.

По вопросу приобретения обращаться в издательство «Композитор»: 127006 Москва, Садовая-Триумфальная ул., 12/14. Тел. 8-495-955-19-66.



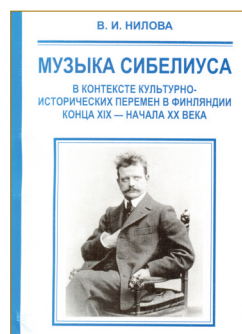
Холопова В. Н. София Губайдулина: монография. Интервью Энцо Рестаньо — София Губайдулина. — Изд. 2-е, доп. — М.: Композитор, 2008. — 400 с.: ил, нот.

Книга профессора Московской консерватории В.Н. Холоповой о Софии Губайдулиной — единст-

венная монография, охватывающая все творчество выдающегося композитора второй половины XX — начала XXI вв., ставшего российским и мировым классиком. Впервые книга опубликована на итальянском языке в Турине в 1991. На русском языке вышла в свет в 1996 г. Во втором изд. (2008) творчество Губайдулиной освещается до 2007 года. В связи с этим дописана новая глава, где по-новому объясняется уникальный феномен Губайдулиной. О произведениях композитора за период по 2007 год приведены ее собственные аннотации, некоторые — весьма подробные. Пополнен список произведений. Исследование снабжено обширной библиографией на разных языках, возникшей после первых публикаций книги. Значительно изменен альбом фотографий.

Книга адресована как музыкантам-профессионалам, так и широкому кругу читателей, интересующихся музыкой.

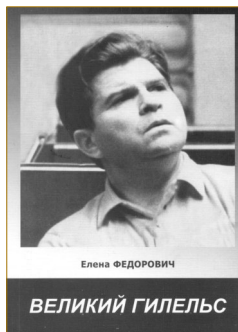
По вопросу приобретения обращаться в издательство «Композитор»: 127006 Москва, Садовая-Триумфальная ул., 12/14. Тел. 8-495-955-19-66.



Нилова В. И. Музыка Сибелиуса в контексте культурно-исторических перемен в Финляндии конца XIX — начала XX века. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2005. — 320 с.

Книга посвящена исследованию музыки Сибелиуса во взаимосвязях с основными направлениями музыкально-исторического процесса XIX — начала XX вв. Собственно музыкальный процесс показан в динамике, в сложном переплетении традиций западной музыки (начиная с эпохи Средневековья) и древней музыки устной традиции. Особое внимание уделено исследованию влияния карелианизма на фор-

мирование индивидуального стиля Сибелиуса и трактовку жанров симфонической музыки. Книга предназначена для музыкантов, а также гуманитариев любого профиля, интересующихся историей музыки Финляндии.

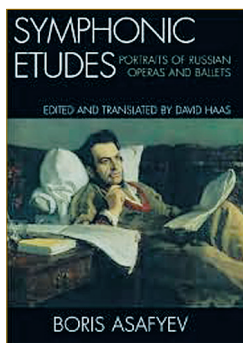


Федорович Е. Н. Великий Гилельс. — Екатеринбург: Уральская гос. консерватория, 2007. — 205 с.

Книга содержит размышления о жизни и творчестве великого музыканта Э.Г. Гилельса. В ней приводятся малоизвестные факты его творческой биографии и примеры ее освещения в различных публика-

циях. На основе критического анализа литературы о гениальном пианисте делается попытка определить истинное место Э.Г. Гилельса в отечественной и мировой культуре. Впервые освещается личность великого пианиста с позиций психологии. В издание включены фотографии, в том числе ранее не публиковавшиеся.

Рецензии и обзор зарубежных изданий¹



Asafyev B. Symphonic Etudes. Portraits of Russian Operas and Ballets / edited and translated by David Haas. — Lanham, Maryland, Toronto, Plymouth, UK: The Scarecrow Press, INC, 2008. — 319 pages with photographs and musical examples.

Асафьев Б. Симфонические этюды. Русские оперы и балеты / редакция и пере-

вод на английский Дэвида Хааса. — Лэнхем, Мэриленд, Торонто, Плимут: Изд-во Скэркроу, 2008. — 319 с.: фото, нот.

Издание «Симфонических этюдов» Б.В. Асафьева в переводе и редакции Дэвида Хааса содержит предисловие переводчика, введение («Игорь Глебов и слушатели Симфонических этюдов»), 19 глав, указатель русских опер, балетов и главных действующих лиц и общий указатель. В предисловии д-р Хаас поясняет об-

становку, в которой Асафьев создавал свои «Этюды», ее отличие от современной, в которой находится переводчик: «Любой, уважающий себя постоянный обладатель билетов, сочтет излишними детальные описания содержания оперы с указанием актов, сцен и номеров тактов. По той же причине любое упоминание малоизвестного русского художника или поэта может быть пояснено кем-нибудь во время антракта. Имея в виду подобную публику, я представил себя именно таким знатоком, к которому слушатели обращаются за краткими ответами на вопросы о данном музыкальном отрывке, о литературной ссылке или о детали биографии композитора». Д-р Хаас при этом добавляет, что «современная публика не обладает теми знаниями, которыми обладали любители русской оперы в России в 1920-е годы, имевшие возможность слышать одну и ту же оперу много раз подряд» [с. vii]. Поэтому д-р Хаас предлагает дополнительные примечания, предназначенные для западного читателя.

Примечания Е.М. Орловой не переведены, но их содержание частично вошло в примечания, предложенные Хаасом. Д-р Хаас также предлагает интерпретацию девяти русских терминов, включая «действие», «протяжную песню» и «былину» и дает развернутое описание жанра «Симфонических этюдов» и их читателей.

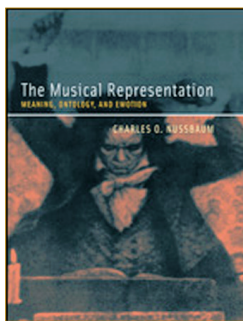
Во введении д-р Хаас ставит ряд актуальных вопросов, связанных с публикацией асафьевских трудов в переводах, и в частности, с публикацией «Симфонических этюдов». Отвечая на вопрос о том, что послужило причиной столь долгого отсутствия интереса на Западе к их переводу (более 80 лет!), д-р Хаас отвергает общепринятые аргументы, такие, как «невозможность перевести труд великого музыкального критика так же, как и поэта или писателя», или «отсутствие широкого интереса к книге кроме тех западных исследователей, которые специализируются на русской тематике и вошли в контекст русской географии, истории, фольклора, религии и Русской Души». Ответ, по его мнению, надо искать в стереотипах восприятия русской оперы на Западе. Это в первую очередь восприятие Мусоргского как славянофила, чудесным образом создавшего Бориса Годунова только лишь из местного материала, и образ Чайковского как «космополита с консерваторским образованием, продукта немецкой музыкальной формы и франко-итальянской оперной моды» [с. xxii]. Хаас выдвигает свои аргументы: «Современный западный читатель будет приятно удивлен, когда узнает, что Асафьев не тратил своего времени на обсуждение таких общих

¹ Аннотации и рецензии зарубежных изданий подготовлены д-ром Ильдаром Ханнановым.

мест и что он также не был озабочен размышлениями, так прочно утвердившимися в западной традиции, о том, в какой мере тот или иной русский композитор является «националистом» [с. xxii]. Этот последний тезис не может не радовать русского читателя. Так уж сложились традиции, ведущие начало от первых изданий словаря Гроува, что все русские композиторы были обозначены как «националисты», позиция же Дэвида Хааса является примечательным исключением из этой тенденции.

Издание отличается высоким качеством перевода Хааса, точностью терминологии, наличием удачно выбранных аналогов идиоматических конструкций. Несмотря на значительный растущий интерес к трудам Асафьева на Западе, большинству читателей они недоступны. В этом отношении перевод «Симфонических этюдов» не только дает представление о малоизвестном на Западе музыкально-критическом жанре, но и позволяет открыть новую страницу в обмене знаниями между Россией и Америкой.

Дэвид Хаас является одним из видных американских исследователей русской музыки. Его докторская степень получена в университете штата Мичиган в 1989-м году. Он — профессор университета штата Джорджия, автор книги «Ленинградские модернисты» (1998). В круг его исследовательских интересов входят музыка Шостаковича, Чайковского, русская опера, русская музыкальная критика, музыка и литература.



Charles O. Nussbaum.
The Musical Representation.
— Cambridge, MA, London:
The MIT Press, 2008.

Чарльз Нуссбаум. Музыкальная репрезентация. — Кэмбридж, Массачусетс; Лондон: Изд-во Массачусетского технологического института, 2008. — 388 с.: нот.

Книга профессора Чарльза Нуссбаума «Музыкальная репрезентация» посвящена философской проблеме репрезентации (представления) в применении к музыке. По словам автора, «для того, чтобы раскрыть загадку музыкального опыта, нужно потянуть за нужную нить из клубка. Концепция музыки как репрезентативной, символической системы, несущей внемusicalное содержание, и обнаруживает такую нить» [с.1]. Нуссбаум предлагает детальный анализ этой важнейшей проблемы. Ее решение содержит ответы на два во-

проса: может ли музыка представлять что-либо и являются ли музыкальные события представлениями, которыми оперируют творцы и слушатели музыки? Конечно, нельзя не отметить, что над этими вопросами ломали головы десятки философов и интересен собственно выбор философского подхода. Нуссбаум, в отличие от многих европейских и русских музыковедов, избирает метод натуралистической философии в том виде, в каком ее представил Виллард Куин. Нуссбаум рассматривает также метарепрезентацию, которую он трактует как «репрезентацию репрезентации» — то, что происходит в языке науки, или, точнее, в генеративных системах языка и музыки, выраженных в лингвистике Хомского и в теории Лердала и Джакендофа. В современной глобальной битве между постмодернистами и позитивистами, Нуссбаум, безусловно, на стороне последних. Во всяком случае, он настаивает на том, что «существует только то, что можно описать законом сохранения массы-энергии, хотя и возможны в сложных физических системах такие свойства, как интенциональность и другие ментальные особенности» [с. 3]. Для современной русской музыкальной науки такой подход вполне приемлем, поскольку опирается на научный инструмент.

В книге 6 глав: 1. Общее введение: Что такое натуралистическая философская теория музыкальной репрезентации? 2. Музыкальный эффорданс [позволенное — термин Джеймса Гибсона. — *И. Х.*]: три вида музыкальной репрезентации. 3. Музыкальное высказывание: как музыка создает значения? 4. Музыкальное произведение. 5. От музыкальных репрезентаций к музыкальным эмоциям. 6. Тошнота [ссылка на Ж.-П. Сартра. — *И. Х.*] и случайность: музыкальная эмоция и религиозная эмоция.

В частности, во второй главе рассматриваются типы музыкальной репрезентации, определяется различие между информацией и репрезентацией (по Гибсону), описываются музыкально-виртуальные схемы и сценарии, по которым музыка может развиваться. Вводятся понятия ментальной модели и аналоговой репрезентации, дается когнитивное описание функционирования модели. «Модели представляют объекты путем иллюстрации структурных атрибутов, которые они разделяют с объектами» [с. 43]. В этой же главе вводятся категории музыкального движения и музыкального пространства на основе когнитивной терминологии. Приводятся музыкальные примеры отличия музыкального пространства от физического. Рассматриваются аспекты взаимодействия симуляции, нейрофизиологии и музыкального опыта. В конце главы приво-

дятся рассуждения о музыкальной репрезентации и модульной ментальности.

Глава 3 посвящена музыкальному высказыванию. В ней рассматриваются музыкальные репрезентации, знаки и символы. Автор опирается на исследования С. Дэйвиса (*Musical Meaning and Expression*, 1994) и Х.-П. Грайса, по которым возможно образование «пяти видов смысла: а) естественный произвольный смысл, б) намеренное использование естественных значений, в) систематизированное, но ненамеренное использование естественных элементов, г) намеренное и необоснованное применение отдельных значений и д) случайные значения, сгенерированные в рамках символических систем» [с. 89]. Очевидно, что такое детальное различение типов образования смысла способствует значительному прогрессу музыкальной семиотики. Автор предлагает также интерпретацию концепций символа, синтакса и экземплификации Гудмана (*Languages of Art*, 1976). Своеобразна трактовка Нуссбаумом категории музыкального мимесиса, опять же, в строгих когнитивных терминах. Он также вводит рассмотрение таких терминов, как план, категоризация и семантические поля. Особый интерес представляет раздел «Музыкальная метафора и «Тело в Уме»: Музыкальный смысл как экстрамузыкальное содержание». В этом разделе автор цитирует труды Лакоффа и Джонсона, Ларри Збиковского и других.

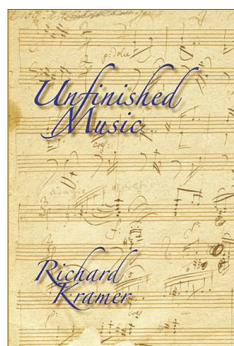
В главе 4 рассматривается категория музыкального произведения в контексте «биологических видов и репродуктивно обоснованных семейств». Приводится когнитивная интерпретация идентичности музыкального произведения, аспектов его культурной эволюции и аутентичности его исполнения.

Глава 5 посвящена музыкальным эмоциям. «Что такое эмоция? Это сложные, непреднамеренно возникающие состояния и диспозитивные черты, включающие в себя когницию, оценку, мотивацию, автономное возбуждение и телесную тенденцию к действию, или изменение готовности к действию» [с. 191]. Автор приводит десятки ссылок на новейшую литературу. Он следует устоявшейся традиции разделения на эмоции, аффективные чувства, настроения и страсти. Особо интригующим представляется раздел, в котором автор описывает «музыкальное касание». Он приводит цитату из Дэвида Лидова: «Помимо ее статуса как знака, музыка есть действие тела и воздействие на тело» [с. 201]. На примерах из струнного квартета *g moll* Моцарта, симфоний Бетховена и Чайковского, автор анализирует «прикосновение утонченного музыкального звука». Далее идет обсуждение музыкально

позволенного (как и выше) и «неконцептуально» содержания как основы музыкальной эмоции. Автор также обращается к категориям музыкального описания, схожести и выражения эмоций, аффективной виртуальной музыкальной среды.

В последней главе 6 рассматриваются философские, этические и религиозные аспекты музыкальной эмоции, в том числе экзистенциальная концепция интенциональности эмоций Сартра, теории эмоций Канта, Лейбница, Шопенгауэра и Ницше.

Чарльз Нуссбаум — доктор философии, профессор Техасского университета в Арлингтоне. Он получил степени магистра в Джульярдской школе музыки, магистра и доктора философии в Нью-Йоркском университете и в университете Эмори. Область исследований профессора Нуссбаума распространяется на две дисциплины: философию и музыку. Наряду с докладами и статьями по философии Канта, Хабермаса, когнитивной психологии и аналитической философии, д-р Нуссбаум опубликовал ряд статей о музыкальных эмоциях [Review of *Deeper Than Reason: Emotion and Its Role in Literature, Music, and Art.* — Robinson, Jenefer: Oxford University Press, 2005; *Modern Philology*, 104 (1), (2006), 105–108; «Another Look at Functionalism and the Emotions» *Brain and Mind*, 4 (2003), 353–383] и о проблеме изображения негативных образов в эстетике [«Aesthetics and the Problem of Evil» (*Metaphilosophy*, 2003), 34 (3), 250–283; Reprinted in «Leibniz, die Kunste und die Musik: ihre Geschichte, Theorie und Wissenschaft», Sander Wilkens (ed.). Munich: Katzbichler Verlag (2007), 41, 146–165].



Richard Kramer. Unfinished Music. — New York: Oxford University Press, 2008.

Ричард Крэмер. Неоконченная музыка. — Нью-Йорк: Изд-во Оксфордского университета, 2008. — 405 с.: нот., указ.

Книга Ричарда Крэмера посвящена проблеме незавершенности произведения.

В качестве эпиграфа Крэмер приводит цитату из Вальтера Беньямина «Jedes vollkommene Werk ist die Totenmaske der Intuition» («Любое совершенное (законченное) произведение это посмертная маска его интуиции»). Автор пишет, что «все произведения, вне зависимости от их совершенства, при завершении работы над ними, умирают» [с.

vii]. Крэмер ставит, в сущности, эпистемологическую проблему. Он задается вопросом: «когда именно можно считать, что произведение завершено (vollendet)?» [с. viii]. Он указывает на свидетельства поисков композиторов в этом направлении. Например, Карл Филипп Эммануил Бах был известен как автор, озабоченный внесением изменений (Veränderung) в свои уже законченные произведения. Для Гайдна воображаемые силы Хаоса вызывали импровизационную необходимость творить. Импульсивные наброски Бетховена, его попытки услышать по-новому, казалось бы, наименее двойственные моменты, тоже свидетельствуют в пользу тезиса Бенямина. Шуберт и романтическая традиция также представляют серьезные поиски в этом направлении.

В книге шесть частей. Они представляют ранее опубликованные статьи и доклады автора. Все они вносят лепту в интерпретацию идеи принципиальной незаконченности музыкального произведения. Первая часть содержит введение, цитаты из которого приведены выше. Вторая часть посвящена музыке К.-Ф.-Э. Баха: «Эммануил Бах и тяга к иррациональному». В ней рассматриваются аспекты эстетики отцеубийства, целей варьирования поздних произведений композитора, включая пьесы «für Kenner und Liebhaber», пробной пьесы *Probestuck*. Рассматривается также сопоставление концепции *Paradoxe* Дидро и *Empfindungen* К.-Ф.-Э. Баха. Третья часть посвящена теме перехода от классицизма к романтизму: «Между Просвещением и Романтикой». Здесь подвергаются анализу концепция Хаоса в музыке Гайдна и категория Логоса в философии Гердера. Также предлагается топик «Бетховен и романтика творения». В четвертой части Крэмер подходит к очень важной теме позднего творчества Бетховена — «Бетховен: Встречая Прошрое». Крэмер реконструирует связи поздней Бетховенской стилистики с поздним Барокко, в частности, с К.-Ф.-Э. Бахом. Рассматриваются темы — «Каденции Моцарта в руках Бетховена», «Op. 90: в поисках К.-Ф.-Э. Баха», «Adagio espressivo: op. 109 как образец радикальной диалектики», «Песня,

фуга, и симптомы позднего стиля». Пятая часть книги посвящена фрагментам: «К эпистемологии фрагмента». В ней делается попытка философского осмысления категории незаконченных фрагментов и проводится анализ четырех фрагментов из музыки Моцарта и фрагментов музыки Шуберта. Далее исследуется категория реликтов, сохранившихся материалов. В шестой, заключительной части книги, Крэмер возвращается к обсуждению тезисов Вальтера Бенямина в контексте его известной работы о романе Гёте «Избирательное сродство», книги Томаса Манна «Смерть в Венеции» и наброска к Андантино из Сонаты Шуберта *A dur, D 959*. Здесь суммируется содержание книги и приводится логическое объединение концепции незавершенного и эстетической категории прекрасного. «Зыбкая граница между произведением, тем, что Бенжамин называет его подлинным содержанием, и тем, что автор скрывает в качестве его смысла, была всегда большой загадкой для Бенжамина» [с. 378]. В заключение Крэмер приводит резюме Бенжамина: «Все, что по-существу прекрасно, всегда связано, хотя и в бесконечно разнообразных степенях, с кажимостью».

Д-р Ричард Крэмер — профессор Городского университета Нью-Йорка (Graduate Center of CUNY), член Американской академии искусств и наук. Он опубликовал книгу «Отдаленные циклы: Шуберт и рождение песни», за которую был награжден премией Кинкелди — высшей наградой Американского музыковедческого общества, а также премией Американской академии искусств и наук им. Димса Тэйлора. Д-р Крэмер опубликовал множество статей посвященных музыке К.-Ф.-Э. Баха, Бетховена и Шуберта.

**Д-р Ильдар Ханнанов,
Зав. Международным отделом журнала
«Проблемы музыкальной науки»**



ABSTRACTS

SVETLANA AMIRKHANOVA

AESTHETICS OF JAZZ: PRO ET CONTRA

The main question set forth in this article is that of validity of correlation between the notions of aesthetics and jazz. The urgency of this question is obvious since the classical criteria of the aesthetic object not always match the image of the art of jazz. Relying on authoritative studies in jazz by John Collier, William Sergeant, Valentina Konen, Richard Taruskin and Yevgeny Barban) the author comes to a realization that the idea of freedom, immediacy of artistic expression, lies in the foundation of jazz. The article provides the characteristics of the aspects jazz which allow viewing it as pertinent to the classical aesthetic judgments.

ALEXANDER ANISIMOV

THE SYMPHONY OF A VIRTUOSO:
THE FOURTH VIOLIN CONCERTO
OF HENRI VIEUXTEMPS

The article is dedicated to consideration of style and distinctive features of the Fourth Concerto in D minor, op. 31 by Henri Vieuxtemps. Using this work as an example, the author analyzes the development of the genre from the beginning until the middle of the 19th century from the point of view of innovation brought by composers, evolution of competition of soloist and orchestra, and division of a concert into two types: masterly and symphonic. Mendelssohn's violin Concerto is described as an example of symbiosis of two models in a concert cycle.

The distinctive features of Vieuxtemps's Concerto fall into three categories: the form of the cycle and single parts; the technique used by the composer, and the interaction of soloist and orchestra. The author suggests the ideas, used in developing the cycle and reflected it its form, and shows the role of the monothematicism. It is also mentioned, that the orchestral score of Vieuxtemps appear to upset the composers of the French school. The third part of the Concerto is especially characteristic; it bears the traces of Beethoven's style. Thus, the Concerto manifests the key parameters of interaction of soloist and orchestra and the synthesis of the symphonic and masterly stylistics.

NELLY AKHMETZHANOVA AND GALIA BYAZITOVA

UZLAU: THE PHENOMENON OF MUSICAL
PERFORMANCE OF THE BASHKIRS

The article is devoted to the investigation of the specific feature of musical art of the Bashkir people, so-called *uzlau*.

The *Uzlau* is a method of bi-vocal singing performed by a singer or an instrumentalist — the *kurai* player. *Kurai* is the traditional wind instrument of the Bashkir people. The phenomenon of *uzlau* is the product of combination of two sounds: the lower one that sounds in the bass in a form of continuous or interrupted bourdon, and the higher one that leads the melodic line. Similar ways of sound making are known to exist in Mongol, Yakut and Tuva traditions. Born in the ancient times, the art of *uzlau* has survived as a live performing style in Bashkiria until nowadays. The article analyzes a number of different local traditions of *uzlau* in the context of Bashkirian folk music.

FAROGAT AZIZI

TO THE HISTORY OF GENRE *TARONA*
IN THE SYSTEM OF MAQAMAT

The historic path of the genre *tarona* in Tajik music is fascinating. Today, *tarona* is used as both an independent genre of folk music and a part of complex cyclic compositions of academic music, such as maqam and falaq. A spe-

cific manifestation of the art of Farsi-speaking nations, *tarona* has been used at least twice to symbolize the essence of musical art of the Tajiks: by the great Abdulloh Rudaki in the ninth century and by Amir Khusravi Dekhlavi in the thirteenth. Upon studying the genre of *tarona* for more than twenty years, the author has established a unique view of its significance. The article traces the long history of this genre and emphasizes its place in Tajik music.

IRINA BASHAROVA

THE CHARACTERS AND ACTING FIGURES
OF THE PIANO PIECES FOR CHILDREN
BY SOPHIA GUBAIDULINA

This article offers an interpretation of Gubaidulina's piano music for children in the context of theories of musical text in general and the method of semantic analysis, suggested by Ljudmila N. Shaimukhametova, in particular. The author studies semantic figures, instrumental clichés and different types of linear-melodic unfolding that form *intonational* lexicon of the piano pieces. The extra-musical representations are viewed as the product of subject-matter and image aspects of such a lexicon. The author analyzes the interaction of the elements of musical content by placing it in the context of artistic gestures, such as hyperbola, detalization, combinatoriality, and the comparison of the incomparable, all fitting into the logic of play. Such analysis of the images of characters and acting figures in the Piano pieces allows unveiling the microcosm of her music for children.

MICHAEL BECKERMAN

TRUTH, LIES, AND IGNORANCE IN CONTEMPORARY
MUSIC-HISTORICAL INVESTIGATIONS

This inaugural article, the first, published by the western author in PMN, suggests a general view of the persistent, «resident» problem of any music-historical description, the problem of precision and adequacy. What is the limit of truthfulness of our accounts of historical event and how the specificity of musical expression contributes into the inborn difficulty of writing about history? The author has chosen an ultimate example, the case of Gideon Klein's Trio, written in Terezin concentration camp a few days before a transfer to Auschwitz.

(keywords: musicology, history of music, source study, language of description, musical work, music in the concentration camps, music and the Holocaust)

OLEG BELOTSERKOVSKY

A MUSICAL PRODUCER IN THE SHOW BUSINESS
AND IN THE ACADEMIC ART

The article describes the differences and similarity in the work of music producers, points at some weaknesses of music management and makes concrete propositions on how to revive public interest in academic musical art.

VERA DEMINA

GENRE DEFINITION OF THE «*VICTORY VERSES*
ON THE POLTAVA CELEBRATION»

The article is devoted to the forms of sacred and secular music in Russia at the turn of the 18th century. The two research objectives in this case were the process of interaction of the two branches of musical culture and the evidence of secularization of the church music of that time.

The author had done the intensive search of new sources of the worship texts, had undertaken their reconstruction and analysis, and provided comparisons with the existing secular poetic forms.

GALINA DOMBRAUSKENE
THE ROLE OF RHETORIC AND HOMILETIC
IN THE FORMATION OF METATEXT
OF THE PROTESTANT CHORALE

The period of German Reformation had ushered in the historic change in Europe. It was marked, among many things, by the introduction of the new religious genre of chorale as the form of the folk song that represents the nation. Melodies of these hymns had universal aesthetic appeal. Many composers wrote music with these melodies as significant components, such as cantatas, oratorios, symphonies, operas etc. Hymns have appeared in other countries as well. Many knew the melodies of songs by heart and recited their lyrics by memory, which explains their quick dissemination all over the Europe. In the centuries that followed, melodies of the first lines of chorales often formed musical emblems. All these elements had contributed into formation of the metatext of the Protestant chorale.

VICTORIA GUMENNAYA
THE ROLE OF POETRY OF LUIS CARLOS GONZALES
IN THE DEVELOPMENT OF THE GENRE OF *BAMBUCO*

This article is dedicated to the examination of the oeuvre of the Colombian poet Luis Carlos Gonzales and its role in the development of the song and dance genre of *bambuco*. The article emphasizes that in 1940s Luis Carlos Gonzalez' poetry served as an impetus for the revival of the interest in this genre among the composers and performers. His poetry gave the power to the rising tide of popularity of *bambuco* both in Colombian Coffee region (*Eje cafetero*) and in the country as a whole. *Bambucos* on the verses by Luis Carlos Gonzales underwent significant changes in status and popular perception. Initially, the *bambuco* took shape naturally as the local cultural phenomenon of its time, but in the course of time this genre was chosen by the political elite as a Colombian nation's symbol. Nowadays, its popularity is maintained by means organization of competitions and festivals.

The author relies not only on the literature on that subject, but also on the knowledge gained by directly from the performers and the poet's family, the members of which graciously provided the rare documents and audio-records from the family archive.

ILDAR KHANNANOV
ASPECTS OF MUSICAL MEANING IN THE WORKS
OF AMERICAN AND WESTERN-EUROPEAN MUSIC
THEORISTS OF THE 1990–2000s

This overview offers a Russian reader an array of the most recent concepts of western music theory and musicology, resounding, in one way or another, with the discussion of musical content in current Russian musicology. The latter has emerged in writings of Dr. Valentina Kholopova and Dr. Ljudmila Schaimukhametova in the 1990s. The overview presents eight major concepts of the past two decades. It opens with the description of modern musical semiotics, represented by the names of Eero Tarasti and Gino Stefani in Europe, and Kofi Agawu and Jean-Jacques Nattiez in North America. The German tradition, the Dahlhaus project, is offered as another example of content-oriented theory. The third segment presents the American topic theory, a creation of Leonard Ratner, viewed through the eyes of Kofi Agawu. A theory of musical metaphor, raised to a highly conceptual level by Michael Spitzer and Raymond Monelle, is covered in the fourth segment. The fifth segment is dedicated to the current discussions of interaction of analysis, interpretation and performance at the Dutch-Flemish Society for music theory. The sixth segment addresses the concepts of musical emotions, viewed from both artistic (Peter Kivy, Michel Imberty) and scientific (David Huron, Carol Krumhansl) standpoints. The seventh segment approaches the area of New Musicology as a kind of theory of musical con-

tent. The overview ends with mentioning a recent publication of Siglind Bruhm on musical ekphrasis. The author intended to balance the scholarly style, appropriate for a Russian reader, with the insider's point of view on western topics.

(keywords: musicology, semiotics, musical content, reviews of the concepts, theory of metaphor, topic analysis, New Musicology)

NATALIA KLIMOVA
THE METHOD OF «BREATHING» MODE
IN A PIANO PIECE «CHAMELEON»
BY ALEXANDER IZOSIMOV

The method of «breathing» mode, introduced by composer Alexander Izosimov (born 1958) from St. Petersburg is considered in this article as the realization of the idea of transcendental union of human soul and cosmos. Immanent characteristics of such mode acquire the form of structural meaning-bearing modality, capable of transforming the 20th-century views of time and space.

JULIA KOVYRSHINA
MANIFESTATIONS OF MOBILITY
OF RHYTHMIC STRUCTURE IN THE EPIC SONGS
OF *POMORYE*

This article describes the mechanisms of structural mobility in the rhythmic forms of the North-Russian epic tunes (*bylina*) and the sacred verses (*stikh*). The author reveals the levels and the character of structural variation of rhythmic periods, belonging to the classes of non-evenly segmented, evenly segmented and caesural forms. These elements are demonstrated on the materials from one of the most prominent epic traditions of Russia, that of the North Sea and White Sea region of *Pomorje*. Different degrees of mobility can reveal itself in the epic tunes on the level of musical-syllabic rhythmic formulas, on the level of rhythmic periods, in the systems of rhythmization, and, finally, on the rhythmic level of the composition as a whole.

LJUDMILA KUDINOVA
CONTRAST IN THE TITLES OF MUSICAL WORKS

The article presents the idea of contrast in the titles of musical works as an aspect of musical *nomenclology*, (the study of titles, introduced into Russian musicology by the author). Until the 20th century, contrast functioned predominantly as general cultural idea; it revealed itself in different aspects of musical language, but in the titles, contrast occurred only in secondary program definitions, overshadowed by the titles related to the main genre definition. In the titles of musical works of the 20th century one can witness a great number of contrast-based meanings.

The author brings in the examples of such titles in music of composers from different countries. She provides thematic categorization of these titles. The author emphasizes the difference between verbal and musical contrast. On the examples from music of Bela Bartok, Alfredo Casella, Sofia Gubaidulina, Michel Denhoff, William Rigger, and Sergei Agadzhanyan, the author demonstrates the ways contrast is reflected in the musical notation. In resume, the author suggests that the title can be not only an idea of a work, but the metaphor that extends its expressive range. Thus the word is realized in music a new way, its rich meanings puts musical thinking on a new, non-linear path, expanding the musical field of meanings and ideas.

NATALIA MICHAJLOVA
ON THE PROJECT «MUSICAL CULTURES
OF FINNO-UGRIC WORLD»

This article showcases the results of a pedagogic research project concerning the use of innovative technologies in devel-

oping the ethno-musical worldviews of pre-college students. This new method includes the use of the algorithm, supporting conspectus, and creative tasks in teaching the course «Musical Cultures of the Finno-Ugric World» to the students of the seventh grade of children's music schools in Russia. The primary goal of this course is the development of various aspects of student's thought process by using audio, visual, logic, and creative tools, as well as the stimulation of student's learning skills in the area of ethno-musical culture.

AYASMAA MONGUSH

«KONGURAI»: AN ESSAY IN *INTONATSIA* ANALYSIS

The article presents an analysis of the Tuva folk song «Kongurai», using the *intonatsia* analytical method. This method is applied to a Tuva folk song for the first time in history. The author supports her analysis on the achievements of the Russian and Soviet researches of monodic modes and anhemitonic in particular. The author subscribes under the concept of heterogeneous compound character of modes since this concept has been tested on the examples from a number of traditional musical cultures. With all that, the author suggests her own view of the questions set forth in this analysis. As a result, the author reveals the essential features of modal and formal structure of Tuva folk songs which are also applicable to other genres of musical folklore of Tuva.

RISA MORYIA

JAPANESE AND RUSSIAN, MUTUAL INFLUENCES
OF TWO MUSICAL CULTURES

The article displays the results of study of the interaction between Japanese and Russian musical cultures, presented from the point of view of a Japanese musicologist. Such interaction falls into three categories: the influence of Russian culture on the Japanese in the past, the influence of Japanese culture on Russian composer's music, and the interaction of both cultures in the recent decades. The article reveals previously unpublished information on this subject. The history of diplomatic relations between Russia and Japan has begun in 1792, when Adam Laksman and his colleagues visited Japan on board of «Yekaterina». That same ship had the Japanese sailors, saved from the damaged ship, including Kodayu Daikokuya, the first Japanese to bring a Russian folk song on the shores of Japan. Many Russian white émigré musicians, including Leo Sirota, Alexander Tcherepnin, and Anna Ono, have fled to Japan after the 1917 revolution. Together with the German and French musicians, they have contributed into the establishment of European classical tradition on the Japanese Islands.

A number of visits of Russia by Japanese composers, such as Kosaku Yamada and Yasushi Akutagawa played a significant role. The Russian image of Japan owes primarily to the aspects of ancient culture, such as *haiku* and *tanka* short poems, Japanese watercolors, Ukuyo-e, as well as Zen Buddhism. In this, the Russian appropriation of Japanese culture was similar to that of French. A great number of compositions were written on the verses of Japanese poets. The author suggests chronological categorization of Russian music on the Japanese lyrics. She reveals the coherence of ideas, of the choice of instruments and timbral effects among these works. The author witnesses that their adherence to the themes of Love, Death and Nature stem from Zen and ancient Japanese literature. The author notices that the World War Two marks the appearance of a new theme of a Nuclear Holocaust of Hiroshima and Nagasaki. In the recent decades, new level of interaction is evident, for example, in the use of traditional Japanese instruments, such as the collaboration of koto player K Sawai and Sofia Gubaidulina. By the end of the 20th century, open contacts in the form of various concerts, pedagogic forums, festivals, and competitions, were established between Japan and Russia. The author's conclusion is that it is possible to enhance

ethnic identities of both cultures while avoiding their leveling, homogenization and the loss of cultural uniqueness. That is the way to develop mutual relationship in the 21st century.

IZA NEMIROVSKAYA

MUSSORGSKY AS A CHILD PSYCHOLOGIST

Mussorgsky's reference to the world of childhood spawned a number of novel artistic solutions in the areas of imaging modi, genre system, principles of composition, and musical poetics. The master captured the microcosm of passions, inherent in the child's psyche, and expressed in his compositions the profound ontological nature of any human personality, with good and evil intertwined within it. In his music about children, the composer also revealed some fundamental laws of psychology: for example, on the background of child's not so innocent «pranks» may lurk numerous repulsive features of the future character, while the strongly pronounced aggressive characteristics of an adult frequently originate from unjust treatment, suffered in the childhood. All this allows us to speak of Mussorgsky as a child psychologist composer.

OLGA OSETSKAYA

THE MUSIC OF THE SACRED WORDS:
ON THE ROLE OF THE WORD IN ARVO PART'S
TINTINNABULI WORKS

This article is dedicated to the works of Arvo Part written in the style of *tintinnabuli* in different periods of his life. The author provides the analysis of this unique style and demonstrates its religious roots on the examples from the Double Concerto *Tabula Rasa* (1977), the choral work *Te Deum* (1984/85/92), and two compositions for the string orchestra *The Songs of Siluana* (1991) and *Trisagion* (1992/94). Inspired by composer's Orthodox Christian worldview, this style is ultimately word-oriented in nature. This quality is responsible for the most part of the mystery of the *tintinnabuli* style and, as such, presents the object for close examination.

SVETLANA PLATONOVA

THE SOUND IMAGE OF PIANO IN THE WORKS
OF VICTOR PLATONOV

The bright creative figure of modern Ryazan composer Victor Platonov remains for the second decade the signature of the musical culture of the city and fills its intellectual lacuna. In the recent years his name becoming more and more known outside city as well: his compositions sound in Russia in Moscow, Saint Petersburg, in Lithuania, Spain, Ukraine, and Germany. There is a notable increase in researcher's interest to his work. Victor Platonov is a member of the Composers Union of Russia, a brilliant pianist, the winner of the International competitions, a perfect accompanist, actively cooperating with choral collectives of Ryazan, an excellent teacher, and, in addition, a talented painter. Platonov's credo-«to be oneself» in knowledge and reflection of the deep philosophical sides of life — remains the main line of his musical creativity. Each work of his, from a small romance or piano miniature up to monumental «Requiem» for female chorus, soloists and a chamber orchestra, is unique and has deep psychological implied sense.

ELENA POLOTSKAYA

ON A. B. MARX, NIKOLAS ZAREMBA
AND PROGRAMMED TEACHING

This article considers the pedagogical component of the «Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch» of an outstanding German theorist of the 19th century A.B. Marx. The author relies on the archival materials, such as the letters of Nikolas Zarembo's, one of Marx's pupils, the professor of St. Petersburg Conservatory in the

very beginning of its existence, and the teacher in composition of Pyotr I. Tchaikovsky. The evidence from the direct participant of the teaching process allows the author of this article to compare the didactic principles of Marx with the analogous principles of modern pedagogy which describe programming teaching. The article covers wide range of problems of musicology, pedagogy and source study pertinent to the chosen topic. The article offers a rare glimpse of the historical documents from the special collections of the Russian National Library in St. Petersburg. These documents have neither been previously published, nor discussed in scholarly literature.

NATALIA SANNIKOVA

CREATIVE METHOD OF KARLHEINZ STOCKHAUSEN:
THE FORM-SCHEMES, FORMULAE AND
SUPERFORMULAE IN THE COMPOSER'S WORKS

In this article the term «creative method» implies a compositional method as the most significant and interesting aspect of the German avantgarde composer's activity. The subject of the study are form schemes, formulae of different opuses, and mainly super formula of the opera cycle LICHT, as the basic structural components of Stockhausen's works over four decades. As a result of the investigation, we must admit that complementary relationship of different compositional approaches helps representing the structural categories of the composer's creative method in the form of the hierarchically harmonious, uniform, invariable system only in some aspects.

YELENA SAMARINA

THE IDEA OF THE UNIVERSE IN GAFFURIO'S
TREATISE *DE HARMONIA* IN THE AESTHETIC
CONTEXT OF RENAISSANCE HUMANISM

The article is devoted to the musical-aesthetic postulates of a prominent Italian theorist of the 14th-15th century Franchino Gaffurio. His oeuvre is valued as the mixture of ancient Greek musical-theoretical systems with humanistic ideas of the Renaissance. The analysis of the last chapters of the treatise «On Harmony» allows shedding light on philosophical foundations of the musical-theoretical views of Gaffurio, which are based primarily upon the works of Plato, Boethius and Gaffurio's contemporary Marcilio Ficino. As a result of comparison of these sources with each other, the author concludes that Gaffurio's work presents a synthesis of his contemporary anthropocentric views with the platonian ideas, passed through the prism of musical analogies. The author refers to the works of the three philosophers mentioned above, as well as on the authors' own translation of the fragments of Gaffurio's treatise from Latin together with the English translation published by Walter Kreuyszig (USA).

LJUDMILA SHAUZUKOVA

MUSICO-POETIC IMAGES
IN THE ADYGE EPIC POEM *NARTU*

Heroic epos *Narty* is a treasure of Tcherkessian folklore which still attracts significant attention of specialists in different fields. Nevertheless the multi-functional character of musical images in the epos hasn't been the object of study yet. Meanwhile this side of the epos has much to offer. On the example of Ashamez-nart — musician, the main character of the epos — the author studies the role of music in the epos and comes to the conclusion that it educates, predicts the future, gives real aesthetic pleasure, widens horizons of people's scope, directly influences individual perception of the world, socializes a person, gives hope, and has many other important functions.

OLGA SCHULIKOVA

REALIZATION OF THE MYTHO-POETIC SPELL
UNIVERSUM IN THE VOCAL CYCLE OF MARGARITA
KESAREVA «THE URAL SPELLS»

This article is dedicated to the study of mytho-poetic thinking of the Urals area composer Margarita Kesareva. On the example of one of her vocal cycles the author clarifies the specificity of a genre of placing spell [zagovor], which is one of the most important folklore sources for this composer. In her study the author relies upon the term «musical mytheme» suggested by Tatiana Kaluzhnikova. The chosen path of analysis allows detecting the main musical mythemes of this vocal cycle and their relationship with the symbolic languages of description, i.e. mythological codes. The study of the work of Margarita Kesareva in the context of neomythologism allows underlining uniqueness of her figure among the composers of Yekaterinburg.

LJUBOV SEREBRYAKOVA

DEAD SOULS OF RODION SCHCHEDRIN:
THE MYTHOPOETICS OF THE MASS SCENES

This article unveils the structure of mythopoetic space of the opera *Dead Souls* by Rodion Schchedrin. The analysis of composition, dramaturgy, and intonational-genre semantics of the mass scenes is accompanied by the philosophical consideration and interpretation of the text. The author discovers the hidden layers of meaning of the opera, the realization of the religious-spiritual picture of the world and of the historiosophic concept. Mass scenes are interpreted by the author as the epics of the people's life; they reveal the stable typological forms of the people's existence and social tragedy, the soul of the people and the philosophical expression. The mass scenes present the thoughts on historic path and the fate of the people, they unfold the image of its religious spirit and faith.

SVETLANA SEVASTIYANOVA

MUSICAL ANIMATION: OPERA AND BALLET

This article is devoted to the problems of the new genre of the «musical theater on screen». Animation opera presupposes a new type of hero, the introduction of spoken scenes, conciseness of musical material and other characteristic features. This research is based on the works by Walt Disney, Natalia Dabizha, Ivan Ivanov-Vano and other directors. The genre of animation opera represents not only the transcriptions of famous compositions of musical theatre, but also many original works created for the screen.

YEKATERINA SKRIABINA

ON THE ROLE OF TIMBRE EXPRESSIVITY IN
MODERN COMPOSITIONS FOR DOMRA

The author touches upon the problems of learning the original music written for domra, which, nowadays more than ever, emphasizes the enrichment of timbre and dynamic specter of sound. In view of the process of simultaneous development of artistic-creative content and means of expression, it becomes evident that contemporary composers lean toward the enhancement of timbral aspects which underline the specific qualities of domra. This allows broadening of the range of expression and the innovations in the musical language. The author supports her research on both musical-theoretical concepts and her personal experience as the domra performer and teacher.

IGOR SOLOVYOV

TO THE QUESTION OF THE ORIGINS
OF THE MUSICAL INSTRUMENTS OF SAAMI

A rather clear stereotype of Saami music as mostly vocal has been formed by the decades of ethnographical and musical-theoretical studies of the traditional Saami culture. The

absence of special research devoted to Saami instrumental music is the result of common notion of their music as purely vocal. Overlooked by the researchers, Saami musical instruments are mentioned only in few texts. In contrast with this situation, our research is based upon a systematic *ethnophonic* method. It takes into consideration the ethno-cultural history of the ethnic group, the origins of its language, the way of life, the art forms, ancient beliefs, customs, and pertinent archeological sources. Our experience of complex field research of Saami culture has brought us to quite unexpected conclusions. We can now broaden our views on Saami musical instruments and change the common opinion on the existence of instrumental basis of Saami musical thinking.

SERGEY TARASOV

THE ART SONGS OF W. A. MOZART:
TRADITIONS AND INNOVATIONS

The article is dedicated to the study of chamber vocal music of W. A. Mozart as an independent phenomenon in the context of interaction of all its tendencies. The chosen angle allows describing its general features and the historic development and permits deeper penetration into the problems of stylistic analysis and clearer understanding of the essential features of Mozart's work, including the «nucleus», the concentrated quality which preconditioned the genre explosion that took place later in the Romantic period.

GALINA TARAYEVA

MUSICAL EDUCATION IN THE CONTEXT OF
CONTEMPORARY MODEL OF MUSICAL CULTURE

The author discusses the correlation between the musical educational system and the model of modern culture. The negative student's attitude to the education is determined by the characteristic of the balance of the culture and didactic technologies. The article proposes the attention to the music of popular genres, the study of the history performance, «the introduction into creative management» as the solutions for the overcoming of the crisis in the education.

NATELLA TCHAKHVADZE

REFLECTION OF TIME IN THE WORKS
OF RUSSIAN COMPOSERS

Russian music of the 19th-20th centuries presents the model of time-space which is different from that established in western art of modernity. Analogous to the time-space model of Russian literature of Gogol, Tolstoi, Volkov, and Gontcharov, it reflects the mytho-poetic perception of time. In most of the musical works the architectonic component prevails over the dynamic. As a result, the artistic time is perceived as slow, which gives the rise to figurative images, such as «arrested time», «the halted moments», or Pavel Florensky's metaphor of icon painting or the «doors to the other world». The transformation of time from running into pulsating is realized by the Russian composers in agreement with the nationally-specific perception and sensation of this important parameter of the world picture.

YEVGENY VOLCHKOV

THE USE OF FOLK STYLE IN THREE-STRINGED
DOMRA CONCERTOS BY RUSSIAN COMPOSERS OF
THE LATTER HALF OF THE 20th CENTURY

This article describes the process of formation of Folk and Neofolk trends in concertos written for three-stringed domra. Many Russian musicological studies are devoted to the issues of folk music, folklorism and neofolklorism. Such outstanding musicologists as Boris Asafiev, Grigory Golovinsky, Galina Grigorieva, Victor Gusev, Izaly Zemizovskiy, Nelly Shakhnazarova made considerable contributions to the develop-

ment of this field. One of the most interesting, but scarcely studied, is the area of folk music influences in concertos written for the three-stringed domra.

The genre of concerto plays the leading role among large-scale compositions for the three-stringed domra. Beginning from 1945 until the mid-1960s folklorism has become dominant among the styles of concertos for domra. It is characterized by direct quotations or adaptations of folk tunes. Such approach is traceable to nineteenth-century *kuchkist* treatment of folk music. A different method of folk style implementation has been favored by Russian composers of 1960-90s; it is related to the ideas of so-called neofolklorism. It is characterized by the expansion of the geography of folk sources, combination of folk elements in mixed synthetic form, and the use of folk *popovka's* (short speech-derived patterns) in combination with serial and sonoristic principles. The author analyzes a number of examples of folk style implementation in domra concertos by such composers as Nikolay Budashkin, Yuri Shishakov, Yuri Zaritskiy, Boris Kravchenko, Leonid Balay, Nikolay Peyko, and Alexander Kussyakov.

PAULINA VOLKOVA

MUSIC OF BIZET/SCHCHEDRIN IN THE ANIMATION
FILM OF HARRY BARDIN (TO THE QUESTION OF
REINTERPRETATION)

The article presents the phenomenon of reinterpretation on the example of the animation film *Tchucha* by Harry Bardin. Contrary to interpretation, which is commonly perceived as the process of explanation or/and explication of the original text, the reinterpretation is positioned as the forming anew of the truth. In other words, if in the dialogic nature of humanities the interpretation is the process of reconciliation of the opposites, the reinterpretation only exacerbates these contradictions between the text and the context and, which is the same, between the given and the created. Thus the new artistic whole appears connected to the previous texts of culture, since they serve as the unchangeable background for the realization of the author's ideas.

VLADIMIR YESAKOV

MOZART'S SONATAS FOR PIANO AND VIOLIN
THE MIRROR OF EDITIONS

The article presents a comparative study of various editions of Mozart's sonatas for piano and violin — those which are commonly accepted by Russian students and concert performers.

The editions are categorized into Urtext, practical and hybrid (combining the qualities of the above mentioned). Thus they are introduced not only chronologically but also systematically. Each edition is briefly described and the specific features of each are shown on the few selected examples. The article underlines the problems faced by the editors of Mozart's originals, including the selection of particular sonatas, the necessity of correcting performing remarks, and the adaptation of notation to modern requirements. The author pays special attention to the properties of musical text which can be modified by the editor.

The article is intended not only for theorists but also for performers and students.

DEAR READERS,

IN ORDER TO FACILITATE THE FOLLOW-UP DISCUSSIONS, THE EDITOR OF THE JOURNAL HAS PREPARED THE CONTACT INFORMATION OF EACH AUTHOR. PLEASE, SEND YOUR REQUESTS FOR CONTACT INFORMATION to solfeggio7@yahoo.com AND WE WILL FORWARD THEM TO THE AUTHOR(S).

Ph.D. Ildar Khannanov

CONTRIBUTORS

Svetlana Amirkhanova is an Instructor in Piano at the Salavat Musical College, Republic of Bashkortostan, specializing in popular music. She teaches the courses in History of Pop and Jazz Styles, Fundamentals of Improvisation, and Musical Information Technology. She also plays with the Jazz and Symphonic orchestras. She has performed as a soloist with the Jazz ensemble of Khabarovsk Philharmonic. Ms. Amirkhanova is a graduate student at the Ufa State Academy of Arts named after Z. Ismagilov. The topic of her dissertation is «Jazz as the Art of Creative Self-Expression».

Alexander V. Anisimov is a Docent¹ of the Department of Orchestral Stringed Instruments at the Orenburg State Institute of Arts named after M. Rostropovich. He is a doctoral degree candidate at the Orenburg State Institute of Arts. His dissertation topic is «Communication of Soloist and Orchestra in the Violin Concertos of Western-European Composers of the 17th-19th Centuries», supervised by Dr. Boris Havtorin, the Professor and the Rector of the Orenburg State Institute of Arts.

Nelli Ahmetzhanova is the Professor of Ethnomusicology at the Ufa State Ismagilov Arts Academy. Dr. Ahmetzhanova has over one hundred publications dedicated to Bashkirian Traditional Music. She is an active member of music groups and a participant of many Russian and International conferences.

Galiya Bayazitova is a musicologist and TV journalist. Ms. Bayazitova is a Director of Sound Production at *All Ufa TV* channel.

Farogat Azizi is a musicologist, the expert in eastern studies. He holds the degree of Candidate of Arts² (1989) and the position of the Docent of the Tajik National Conservatory. Dr. Azizi is the Laureate and the Doctor of the International Academy *Antique World* (2006) and a Doctoral Candidate of the Novosibirsk State Conservatory. His field of scholarly interests includes the study of Tajik traditional professional and folk music.

Irina Basharova teaches at the Department of Music Theory of Ufa State Ismagilov Arts Academy. She is also working there on her Doctoral Degree in Musical Arts. Ms. Basharova's subject of research is instrumental compositions of Sofia Gubaidulina, as an example of semantic structure of musical works. This project is based on methodology of semantic analysis, explored at the Laboratory of Music Semantic of Ufa State Arts Academy. She is a participant of Russian and International conferences.

¹ The rankings appropriate for North American academic system are used in this translation. Russian original system is based on five ranks, in ascending order: *mladshij prepodavatel* (roughly, equivalent of an instructor), *prepodavatel* (assistant professor), *starshij prepodavatel* (associate professor), *docent* (this one is absent in the US, but can be compared with a non-tenured senior faculty member), and *professor* (tenured professor) (I. Kh).

² The Russian system of scholarly degrees is different from Master's — Doctoral degrees format. It is especially evident in the field of music since the Russian pedagogical system offers a stage of early professional musical education (7-year children's school and 4-year utchilische) that does not exist in the West. Keeping this in mind, one may evaluate the *Dipom* of the conservatory as an equivalent of Master's Degree, the *Candidate of Arts* as the equivalent of Ph. D. or DMA and the *Doctor of Arts* as a special degree that is given to a prominent figure in the field after minimum of 10 years of successful teaching and research career (I. Kh.).

Michael Beckerman, Ph.D. (Columbia University), is a Professor of Musicology, the Chair of the Department of Music at New York University. He has spent the first part of his career working on the music of Dvorak and Janacek, in addition to publishing articles on Mozart, Brahms, Schubert, idyllic music, Gypsy music, film scores and related subjects. In the last few years he has started a project on music written in the Terezin (Theresienstadt) concentration camp, in particular the last compositions of Gideon Klein. He is author of *Janacek as Theorist* (Pendragon Press), *New Worlds of Dvorak* (WW Norton Press) and editor of *Janacek and Czech Music and Martinu's Mysterious Accident* (Pendragon Press), *Janacek and His World and Dvorak and His World* (Princeton University Press). Dr. Beckerman received the Janacek Medal from the Czech Republic and is a Laureate of the Czech Music Council. He is currently working on a monograph with the working title of Klein's Last Trio. He has taught at Washington University in St. Louis and the University of California.

Oleg Belocerkovskij is an Associate Professor of the Chamber Music and Accompaniment Department at the Saratov State Sobinov Conservatory. Mr. Belocerkovskij works as a Manager for the Production Centre Maestro. He is also the Director of International Festivals of Organ Music.

Vera Demina is the degree candidate of the Rostov State Conservatory named after S. Rachmaninov. She also works as an assistant at the Folk Music Laboratory of the same conservatory. She has recently graduated from the conservatory with the Diploma work on Russian choral musical culture of the end of the 17th and the beginning of the 18th centuries. She has presented papers on this topic and published articles in the journal «Humanities and the Socio-Economic Sciences», as well as in the collections of articles «Historic Themes in Music and Literature» and «The Articles of Young Musicologists».

Galina Dombrauskene is a Docent of the Department of History of Arts and Culture of the State Naval University named after Admiral G. Nevelsky. She holds the Candidate of Arts degree.

Victoria Gumennaya is the Titular Professor of the Department of Fine Arts and Humanities of the University of Pereira, Columbia. Currently she is finishing her graduate degree program in music at the Rostov State Conservatory named after S. Rachmaninov. The topic of her research is one of the most important vocal-instrumental genres of music of Columbia, the *bambuco*. She presented papers at the international conferences and published her articles in the journal *Humanities and Socio-Economic Sciences* (North-Caucasus Research Center of the Higher Education) and in the Collection of Articles «Essays of the Young Musicologists», Issue 2, (Rostov State Academy of Music).

Ildar Khannanov, Ph.D. (University of California, Santa Barbara), ABD and Diplom of Moscow State Tchaikovsky Conservatory, is a Professor of Music Theory at Peabody Conservatory of the Johns Hopkins University. His scholarly interests range from methodology of music analysis and teaching of form to music signification, questions of pedagogy, ethnomusicology and philosophy. Dr. Khannanov presented his papers at a number of national and international conferences and published the results of his research in *Musical Academy Quarterly*, *Dutch Journal of Music Theory*, *Acta Semiotica Fennica*, *Sinij Divan*, and others. Currently, Dr. Khannanov is the Chief Editor of the International Division of *Music Scholarship/Problemy Muzikal'noi Nauki*.

Natalia Klimova is an Assistant Professor of the Department of Theory and History of Music of the Tambov Musical-Pedagogical Institute named after S. Rachmaninov. She is the author of a number of multi-media projects and audio-guides in contemporary music, methodology research projects and programs in the area of compositional techniques of contemporary composers. Her publications include «English *l'Art Nouveau* Motives in Debussy's Piano Cycle Children's Corner» in *Research in Russian and Western Musical Culture*, Issue 2, Tambov 2004; «Problems of Notation in a Course of Contemporary Music» in Proceedings of the 3rd All-Russian Conference «Contemporary Audio-Visual Technologies in Creative Work and Higher Education», Saint-Petersburg Humanitarian Trade Union University, 2006; «Live Memory of the Past» in *Research in Russian and Western Musical Culture*. Articles, Analytical Essays, Tambov, 2007; «From Schumann to Shostakovich (Sonata for Cello and Piano by Alexander Izosimov)» in «Work of D. D. Shostakovich in the Context of World's Creative Space», the proceedings of the International Conference, Astrakhan 2007; «On Musical-Visual Connections in the Vocal Cycle by Alexander Izosimov «The Songs of a Wonderful Visitor», the proceedings of the Internet Conference «D. Shostakovich and the Music of the 20th Century», Tambov, 2007. Professor Klimova has authored a course Sound Worlds of Galina Ustvolskaya and Alexander Izosimov».

Julia Kovurshina is an Associate Professor of the Department of Music History of the Petrozavodsk State Conservatory, named after A.K. Glazunov.

Ljudmila Kudinova is a musicologist. She has graduated from the Department of Theory and History of Music of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory. Her supervisor was Tatiana Dubravskaya. Currently, she is a graduate student at the same conservatory. She is working on a dissertation «Musical Nomenclature as a Problem of Composer's Creative Process in the 20th Century». The supervisor is Doctor of Arts, Professor Yevgenia Tchigaryeva. She has published articles on the topic, such as «The Title in Music: Positioning the Problem», in the Collection of articles *Word and Music*, Moscow 2002; «From Variation to the Metabole, in Collection of Scholarly Works «Poetics of the Title», Moscow and Tver, 2005; «Musical Nomenclature as the Problem of Culture» in the proceedings of the International Conference «The Integral Field of Culture as a New Paradigm of Education», Dzerzhinski, 2004; Instrumental Terms as the Titles of Musical Works», in the proceedings of the International conference «The Problems of the Instrumentation Terminology» in Saint-Petersburg 2005, and «The terms of Literary Theory as the Titles of the Musical Works» (printing in progress). Ms. Kudinova is the Chief Librarian of Taneyev Academic Library of the Moscow Conservatory. Her previous jobs include the position of an Associate Professor of music history at the Musical-Pedagogic Institute named after M. Ippolitov-Ivanov. Since 2004 she is an Associate Professor of the Ugresh branch of the Dubna Institute of Nature, Society and Man, where she teaches a course on «Conceptual History of Music».

Natalia Mikhajlova is a degree candidate of the Department of Ugro-Finnish Peoples of the Petrozavodsk State Conservatory named after A.K. Glazunov. She is the scientific associate of the Division of the Folklore of the Federal State Institute of Culture «The State Historic-Architectural and Ethnographic National Park Kizhi».

Ayasmaa Mongush is a Professor of music theory of Kyzul College of Arts named after A.B. Chural-ool. She is a scientific assistant at the Division of Culture of the Tuva Institute

of Humanities. Ms. Mongush has completed the graduate studies in music at the Far-Eastern Academy of Arts in 2006.

Risa Moriya is currently a graduate student of Moscow P. I. Tchaikovsky Conservatory. In 2005, she finished Master's degree (M.A.) program at the Tokyo National University of Art and Music as musicologist. Her Master's thesis was «Reception of «Russian folk songs» in Japan». She has presented papers at associations of music in Japan and her articles about musical culture of Russia and Japan has been published in different journals and dictionaries in Russian and Japanese.

Iza Nemirovskaya, the Candidate of Arts, a Professor of Moscow State Institute of Music named after A. Schnittke. She is also a Scientific Assistant at the State Institute of Art Theory. Her main scholarly interests belong to the study of the role of vernacular genre in symphonic dramaturgy of the 19th century, the problems of symphonicism of the 19th and 20th centuries, and the questions of speech and declamation *intonatsia* in the work of Modest Mussorgsky.

Olga Osetskaya is a graduate student at the Nizhegorod State Conservatory named after M. Glinka. Currently works on the subject of «Sacred word in music of Arvo Part». She has presented papers at the All-Russian Conference The Urgent Problems of the Higher Musical Education (in 2005, 200 and in 2007) with the papers «The Key words of Arvo Part (On types of sacred words in tintinnabuli compositions)», «The Canon of repentance of A. Part in the context of the Christian Orthodox tradition», and «Bach's tradition in the work of Arvo Part». She presented her paper «The canonic role of the word in *tintinnabuli* compositions of Arvo Part» at the annual Seminar of the Young Scholars of the Nizhegorod region. These materials have been published in the proceedings of the conferences.

Svetlana Platonova has graduated from the Novosibirsk state conservatory named after M. Glinka in 1984. She is a degree candidate at the Department of History and Theory of Music of the Tambov State Musical Pedagogical institute named after S. Rachmaninov. She works as the Chair of the Department of Instrumental Performance of the Ryazan musical college of G. and A. Pirogov. Ms. Platonova is also the Chair of Ryazan branch of the European Piano Teachers Association «EPTA-RUSSIA», the winner of the grant «Russian performing art», the winner of the international competition of pianists. She participated in the international conferences in Russia (Tambov 2006, 2007, Ufa 2006, Ryazan 2006) and in Lithuania (Druskininkai 2006).

Elena Polotskaya is a Docent of the Department of Music Theory of the Ural State Conservatory named after M. Mussorgsky. She earned her Candidate of Arts degree from the Leningrad (now St. Petersburg) State Rimsky-Korsakov Conservatory. At present she is working on the topic «Pyotr Il'yich Tchaikovsky as a teacher». In 2007 her monograph on the same topic has been published. The articles on this topic were also published in the journals «Musicology», «Art and Education», «Music and Time», «Musical Life» and in the collected articles «Music in the System of Culture» and «Philosophical Problems of Science and Culture» in 2008.

Elena Samarina is a doctoral student at the Novosibirsk State Conservatory. The subject of her research is «Boethian definition of musica mundana in the Italian Renaissance musicology». Ms. Samarina holds the Magister of Philosophy degree from the Novosibirsk State University. The topic of the magister research is «The Ontological Status of Harmony in Plato's philosophy». She works as an art-critic and lecturer at the Novosibirsk State Philharmonic.

Natalia Sannikova is a Graduate Student of the Department of Music Theory, Instructor, and the Chief of the Audiolab at the Novosibirsk State Conservatory named after Michail Glinka. The topic of her dissertation is «Opera *Wednesday* from the cycle LICHT viewed through the prism of the artistic ideals and creative evolution of Karlheinz Stockhausen».

Olga Schulikova is an Instructor of music theory at the Asbest College of Arts, she is also the Assistant Professor of Folklore at the Humanities University of Yekaterinburg. Ms. Schulikova is a Degree Candidate at the Urals State Conservatory, the Department of Music History. Her dissertation topic is «The Work of Margarita Kesareva: To the Problem of Relationship of Myth and Music». Ms. Schulikova presented her papers at the regional conferences and published a number of articles.

Ljudmila Shauzukova is a Docent of the North-Caucasian State Institute of Arts. She is the Chair of the Department of Humanities and Socio-Economic Disciplines. She holds the Degree of Candidate of Culturology. Ms. Shauzukova is a contributor to numerous scientific and artistic periodicals, such as *Cultural Life of the South of Russia*, *The Messenger of KBGU*, and *Litterary Kabardino-Balkaria*.

She is the author of more than 40 publications on the problems of culture, the participant in a number of scholarly conferences.

Ljubov Serebryakova is the Chair of the Department of Music History, the Professor of the Urals State Conservatory named after M. Mussorgsky. She holds the Degree of Candidate of Arts. The Candidate dissertation was defended at the All-Union Scientific Research Institute of Art Study in Moscow in 1991. She is the Honored Worker of Arts of the Russian Federation (2005), the Member of the Composer's Union and of the Union of the Theater Artists of Russia, the author of more than 80 publications in Russia, Germany, Austria, USA, in Russian, English, German, a number of papers at the conferences and symposiums in Russia and abroad.

Svetlana Sevastianova is a Professor of the Astrakhan Music College named after M. Mussorgsky, she is also the docent of the Department of Theory and History of Music of the Astrakhan State Conservatory. She holds the Candidate of Arts degree.

Yekaterina Scriabina is the Docent of the Institute of Arts of Togliatti. She teaches domra. Ms. Scriabina has graduated from the Urals State Conservatory named after M. Mussorgsky and the graduate school of the same conservatory. She is the winner of the First International Competition of the Orchestras and Ensembles of Folk Instruments «Europe-Asia». She is finishing working on her dissertation «Specificity and Problems of the Development of the Art of Domra». She has presented papers at the national and international conferences (in Yakutsk, Togliatti, Magitogorsk) on the topics related to domra and published her research in the collections of article.

Igor Soloviev is an ethnomusicologist, a Professor of the Department of Ugro-Finnish Peoples of the Petrozavodsk State Conservatory named after A. Glazunov. He is also a graduate student at the Russian Institute of History of Arts, the Department of Instrumentation.

Sergey Tarasov is the Instructor of Voice and Opera Preparation, the Graduate student of the Astrakhan State Conservatory.

Galina Tarayeva is a Professor of the Rostov Conservatory named after S. Rachmaninov, the Chair of the Department of

Innovative Pedagogy. She holds the degree of Candidate of Arts. Her scholarly interests include the theory of musical language and musical semantics. Since 2002 she is engaged in the study of computerized pedagogic strategies. Professor Tarayeva has received the grant from the Russian Humanities Foundation in 2003 and in 2004. She has published extensively on this topic, including three books in a series entitled *Computer and Innovations in Musical Pedagogy*: book I *Strategies and Methods*, book 2 *Techniques of presentation*, and book III *Interactive testing* (KlassikaXXI: Moscow, 2007). She has presented numerous papers at the conferences and master-classes in Astrakhan, Krasnodar, Saint-Petersburg, Orel, Saratov, Stavropol, Surgut and Ufa.

Natella Tchakhvadze is an Interim Professor of the Department of History and Theory of Music at the Magnitogorsk State Conservatory. She is engaged in studies of interaction of cultures of East and West, as well as the national specificity of various art forms. She has published the results of her research in a number of collections: «Felix Janov-Janovsky» in *Composers of Soviet Republics*, Issue 6, Moscow, 1986; «German Opera on the Russian Plot: The *Inspector General* of Werner Egk», in *The News of Magnitogorsk State Conservatory*, 2001; «On the Specificity of Russian Mentality in Light of the Problem «East-West», *The News of Magnitogorsk State Conservatory*, 2004/1-2; and «Russian Artist in the Foreign National Artistic Environment: the Paintings of A. N. Volkov and Eastern Monody», in *The Master of Garnet Tea House. Painting, Poetry, Friends*. Newdiamed: Moscow, 2007.

Yevgeni Volchkov is a Professor of the Department of Folk Instruments of the Moscow Regional Musical College named after A. N. Scriabin. He is the soloist of the Academic Orchestra of Russian Folk Instruments, the branch of the All-Russian State Broadcasting Company. Mr. Volchkov is also a graduate student of the Russian Academy of Music named after Gnessin. The topic of his dissertation is «The Use of Folklore in Concertos for Three-Stringed Domra». He appears frequently at the regional and intercollege seminars and conferences. His articles are published in the journal *Narodnik* and in the proceedings of the Intercollge Conference of the Russian Academy of Music in 2008. He has appeared with concerts at the Tchaikovsky Concert Hall, the International House of Music, the Concert Hall of the Russian Academy of Music. He has performed in Russia and abroad.

Paulina Volkova is the Professor of the Krasnodar University of Culture and Arts, a member of the Composer's Union of the Russian Federation. Her Candidate dissertation in theory of language, sociolinguistics, psycholinguistics has been defended at the Volgograd State University, with the topic «Emotivity as the Principle of Interpretation of the Artistic Text, On the Examples from N. Gogol, Yu. Butsko, A. Kholminov, and R. Schchedrin». The Doctoral dissertation in philosophy (ontology and theory of knowledge) has been defended at the Moscow Pedagogic Institute named after V. Lenin, on the topic «Rhetorical Models of Education in Humanities: Philosophic-Methodological Analysis». Dr. Volkova's scholarly interests include interpretation and the reinterpretation of the texts of culture in the fields of painting, poetry, music, cinema and animation.

Vyacheslav Yesakov is the Chair of the Department of Chamber Ensemble, the associate professor of piano at the Moscow Institute of Music named after A. Schnittke. He is a degree candidate of the Russian Academy of Music named after Gnessin, Department of the Contemporary Problems of Musical Pedagogy, Education and Culture. His supervisor is professor I. Susidko.