

Проблемы МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

MUSIC SCHOLARSHIP

2009, № 2 (5)

Российский научный
специализированный журнал

Russian Journal
of Academic Studies

Главный редактор
Л.Н. Шаймухаметова

Редакционная коллегия

И.В. Алексеева
Б.Г. Ашхотов
И.Н. Баранова
С.П. Галицкая
А.И. Демченко
Л.П. Казанцева
Т.И. Калужникова
М.Г. Кондратьев
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 Исмагилова
И.Г. Галаяутдинов

Учредители:

Российские музыкальные вузы и вузы искусств:

- ФГОУ ВПО «Уфимская государственная академия искусств им. Загира Исмагилова»;
- ФГОУ ВПО «Астраханская государственная консерватория (академия)»;
- ФГОУ ВПО «Ростовская государственная консерватория (академия) им. С.В. Рахманинова»;
- ФГОУ ВПО «Саратовская государственная консерватория (академия) им. Л.В. Собинова»;
- ГОУВПО «Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М.И. Глинки»;
- 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, 2009, №2 (5)

© Электронная версия, Russia, 2009, №2 (5)

© Электронная версия, English, 2009, №2 (5)

Полнотекстовая версия выпуска размещена в Научной электронной библиотеке (НЭБ) elibrary.ru

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере массовых коммуникаций, связи и охраны культурного наследия.
Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77 — 29960 от 17 октября 2007 г.
Индекс подписки в каталоге межрегионального агентства «Почта России» 80018.

Редакция журнала «Проблемы музыкальной науки»

Главный редактор

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

Ответственный секретарь

Алексеева Ирина Васильевна — доктор искусствоведения, профессор
PMS07@yandex.ru

Зав. Отделом национальных проблем российского музыкознания

Кондратьев М.Г. — доктор искусствоведения, профессор

Зав. Международным отделом

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

Выпускающий редактор

Карпова Е. К. — кандидат искусствоведения, доцент

Научный редактор

Исхакова С.З. — кандидат искусствоведения, доцент

Редакция приложения «Креативное обучение в ДМШ»

Главный редактор

Шаймухаметова Людмила Николаевна — доктор искусствоведения, профессор
e-mail: creative-511@mail.ru; 8-917-456-85-31

Менеджер

Репина К. Н. — научный сотрудник,
преподаватель Уфимской государственной академии искусств им. Загира Исмагилова
e-mail: celesta05@mail.ru

Дизайн: **Аскарлов Р.Н.** Верстка: **Абдеев Р. Ш.**
Ответственный за выпуск: **Ахмадуллин М. Л.**

Административная группа выпуска:

Галяутдинов 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 соци-
ологических наук, профессор

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

Тимонен 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 искусствове-
дения, профессор

Статьи, поступающие в редакцию, публикуются на основании рецензий членов редколлегии и профильных специалистов.

За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются.

Издание осуществляется на совокупные средства учредителей.

Подробности на сайте:
<http://www.ufaart.ru/old/naukamuzyki.htm>

The official web site of the journal can be found at
<http://www.ufaart.ru/old/naukamuzykieng.htm>

Подписано в печать 09.11.2009 г. Формат 60 x 84 ¹/₈. Бумага офсетная. Гарнитура Times New Roman.
Уч.-изд. л. 24,85. Усл.-печ. л. 27,40. Тираж 1000 экз. Заказ № 280.

Адрес издательства:

«Нефтегазовое дело», 450055, г. Уфа, Пр. Октября 144/3, оф. 418.

Тел. (347) 284-39-49, 274-11-08, e-mail: orient4@rambler.ru

Отпечатано в типографии «Восточная печать»

СОДЕРЖАНИЕ

- 6 **От главного редактора**
- 6 Шаймухаметова Л. Н.
О журнале, его авторах и читателях
- 7 **Горизонты музыкознания**
- 7 Хасанишин А. Д.
К вопросу восприятия стиля в музыке
- 12 Алексеева И. В.
К проблеме исследования музыкального текста барокко (на примере бассо-остинатных жанров инструментальной музыки)
- 20 Ханнанов И. Д.
Теория внутритематических функций Вильяма Каплина
- 26 Калужникова Т. И.
Урбанистический звуковой пейзаж и спонтанное интонационное самовыражение городского ребёнка
- 33 Виноградова-Черняева А. Л.
Симфония-концерт для контрабаса и симфонического оркестра А. Чайковского в ракурсе постмодернизма
- 39 **Международный отдел**
- 39 Михаэль Кар
Дмитрий Шостакович и Клэр Фишер
- 44 Michael Kahr
Dimitri Schostakowitsch und Clare Fischer
- 48 Майкл Берри
Серийная музыка Софии Губайдулиной
- 53 Michael Berry
Sofia Gubaidulina's Serial Music
- 57 **Музыкальная культура народов России**
- 57 Чахвадзе Н. В.
Этнопсихологический фактор и проблема самоопределения русского искусства в системе координат «Запад-Восток»
- 62 Султанова Р. Р.
Эволюция сценографического решения музыкальной драмы К. Тинчурин «Голубая шаль»
- 67 Тосин С. Г.
Архитектоника звукоряда традиционной звонницы
- 72 Метлин И. А.
Башкирский агас-кубыз как разновидность маультроммеля
- 77 **Конференции, семинары, симпозиумы**
- 82 **Музыкальная культура народов мира**
- 82 Лантуат Нгуен
Вьетнамские и европейские культурные традиции театра Кай Лонг
- 87 Шамилли Г. Б.
Взаимодействие вербальных и музыкальных структур в иранском дастгахе Шур
- 92 **Анонс**
- 92 Новые книги
- 94 Рецензии
- 95 **Поздравляем с юбилеем**
- 96 **Русская духовная музыка**
- 96 Лапенко А. В.
Литургические циклы Рахманинова в свете церковной традиции
- 102 Капитонова Ж. Г.
Формульно-попевочная вариантность как принцип развития мелодических форм в русской духовной музыке рубежа XIX-XX веков
- 108 **Музыкальное краеведение**
- 108 Арутюнов Д. Р., Смагина Е. В.
Музыкальный театр дореволюционного Царицына: страницы истории
- 113 Гарипова Н. Ф.
Фортепианное исполнительство Уфы 1920-х годов в зеркале музыкальной критики
- 117 **Из истории зарубежной музыки**
- 117 Иванова С. В.
Женщины-творцы в церковной музыкальной культуре Средневековья
- 122 Сараева С. В.
Жанровая специфика лейха
- 127 Смирнова Т. В.
Танцевальные жанры в английской консортной культуре рубежа XVI-XVII веков: на пути к «абсолютной» музыке
- 132 Пылаева Л. Д.
«Страстные ритмы» во французских danses Chantées (к проблеме соотношения слова и музыки)
- 135 **Музыкальный стиль и жанр**
- 135 Коробова А. Г.
Комическое как модальность художественного текста и её проявления в музыке
- 143 Максимов Е. И.
Фортепианные вариации Фердинанда Риса в контексте классических традиций
- 147 Калошина Г. Е.
Французская оратория XIX — XX веков: от Берлиоза к Жюливе и Мессияну

- 154 *Смагина Е. В.*
Русская историческая опера первой половины XIX века:
к вопросу становления жанра
- 160 *Дехтяренко Е. В.*
Претворение традиций русского классического квартета
в творчестве Дм. Шостаковича
- 164 **Музыкальный текст и исполнитель**
- 164 *Холопова В. Н.*
Владимир Спиваков — первый интерпретатор
произведений Хартмана и Шнитке
- 169 **Поэтика и семантика музыкального текста**
- 169 *Тараева Г. Р.*
«Интонационные словари» как проблема
музыкальной науки
- 175 *Кривошей И. М.*
Слово-образ «простор» как художественная константа
поэтики русского романса
- 182 *Серова Н. С.*
О бинарных оппозициях в космогонии
«Кольца Нибелунга» Рихарда Вагнера
- 186 **Художественный мир музыкального произведения**
- 186 *Давыдова В. П.*
Образ флейты и его антропоморфные черты
в мировой художественной культуре
- 192 *Саввина Л. В.*
Музыкально-живописные идеи звукового мира
Николая Рославца
- 198 *Андреева Е. С.*
Тема времени в творчестве Дьёрдя Лигети
- 202 *Шихерина А. А.*
Антитеза «Север-Юг» в Серенаде для оркестра оп. 31
Вильгельма Стенхаммара
- 208 *Ткаченко Е. А.*
Камерные клавирные сонаты Й. Гайдна
1780-х–1790-х годов:
жанровые и стилевые взаимодействия
- 213 **Музыкальное образование**
- 213 *Шак Т. Ф.*
Учебный курс «Музыка в структуре медиатекста»
- 218 *Гарипова Н. М.*
Развитие креативности в процессе аналитико-слуховой
музыкальной деятельности
- 222 **Чёрная страница**
- 224 **Аннотации**
- 229 **Сведения об авторах**

CONTENTS

- 6 **From the Chief Editor**
- 6 *Ljudmila N. Schaimukhametova*
On Journal, its Authors and Readers
- 7 **Horizons of Musicology**
- 7 *Azamat D. Khasanshin*
To the Question of Style Perception in Music
- 12 *Irina V. Alexeyeva*
To the Problem of Research of the Musical Text of Baroque
(On the Examples of Basso Ostinato Genres
of Instrumental Music)
- 20 *Ildar D. Khannanov*
Intrathematic Formal Functions According to William Caplin
- 26 *Tatyana I. Kaluzhnikova*
Urban Musical Landscape in the Sphere of Spontaneous
Intonational Self-Expression of a City Child
- 33 *Alla L. Vinogradova-Chernyayeva*
Alexander Tchaikovsky's Symphony-Concerto
for Bass-Viola and Orchestra
in the Context of Postmodernism
- 39 **International Division**
- 39 *Michael Kahr*
Dmitri Shostakowich und Clare Fischer
- 48 *Michael Berry*
Sofia Gubaidulina's Serial Music
- 57 **Musical Cultures of Russia**
- 57 *Natella V. Tchakhvadze*
Ethnopsychology as the Factor and the Problem
of Selfdetermination of Russian Art in the Context
of East-West Relationship
- 62 *Rauza R. Sultanova*
The Evolution of the Scenographic Solutions
for the Musical Drama *Blue Shawl* by K. Tinchurin
- 67 *Sergey G. Tosin*
Structure of Scale of a Traditional Zvonitsa
- 72 *Ilya A. Metlin*
Bashkirian Agas-Kubyz as a Kind of Maultrommel
- 77 **Conferences, Seminars and Symposia**
- 82 **Musical Cultures of the Nations Worldwide**
- 82 *Nguen Lantuat*
Vietnamese and European Cultural Traditions
at Theater Cai Luong
- 87 *Gultekin B. Shamilli*
The Analysis of Interaction of Musical and Verbal Structures
in Iranian Dastgah Shur

92 ***Announcements and Reviews***

- 92 New Books
94 Reviews

95 ***Congratulations with the Anniversary***96 ***Russian Sacred Music***

- 96 *Anna V. Lapenko*
Liturgical Cycles of Sergei Rachmaninov in Light
of Church Tradition

- 102 *Jamilya G. Kapitonova*
Formulaic Pattern Variant as the Principle of Development
of Melodic Forms in Russian Sacred Music of the Turn
of the 20th century

108 ***Area Studies in Music***

- 108 *Dmitry R. Arutjunov, Elena V. Smagina*
The Musical Theater of Pre-Revolutionary Tsaritsin:
Pages of History

- 113 *Ninel F. Garipova*
Piano Performance in Ufa in 1920s in the Mirror
of Musical Criticism

117 ***On the History of Western Music***

- 117 *Svetlana V. Ivanova*
Women-Creators in Church Musical Culture
of Middle Ages

- 122 *Svetlana V. Sarajeva*
Genre Specificity of Leich

- 127 *Tatyana V. Smirnova*
Dances of the Late 16th — early 17th Centuries in English
Consort Music: Towards «Absolute» Music

- 132 *Larissa D. Pylaeva*
«Passionate Rhythms» in French Danses Chantées
(the Problem of Correlation of Words and Music)

135 ***Musical Style and Genre***

- 135 *Alla G. Korobova*
The Comic as Modality of Artistic Text
and its Appearances in Music

- 143 *Yevgeny I. Maximov*
Piano Variations of Ferdinand Ries in the Context
the Classical Tradition

- 147 *Galina E. Kaloshina*
French Oratorio in the 19th and 20th Centuries:
from Berlioz to Jolivet and Messiaen

- 154 *Yelena V. Smagina*
Russian Historic Opera of the First Half of the 19th Century:
to the Question of Formation of a Genre

- 160 *Yevgeniya V. Degtyarenko*
The Russian Tradition of String Quartet as Reflected
in the Works of Dmitri Shostakovich

164 ***Musical Text and its Performer***

- 164 *Valentina N. Kholopova*
Vladimir Spivakov — the First Performer-Interpreter
of the Works of Hartmann and Schnittke

169 ***Poetics and Semantics of the Musical Text***

- 169 *Galina R. Tarayeva*
Intonational Dictionaries as the Problem
of Musical Scholarship

- 175 *Irina M. Krivoshei*
Prostor (Spase) as a Poetic Invariable of Russian Romance

- 182 *Natalia S. Serova*
On Binary Oppositions in Cosmogony of Richard Wagner's
The Ring of Niebelungen

186 ***Creative World of a Musical Work***

- 186 *Victoria P. Davydova*
The Image of Flute and its Anthropomorphic Features
in the World Literature

- 192 *Ljudmila V. Savvina*
Musical-Visual Ideas of the Sound World
of Nicolas Roslavets

- 198 *Yelena S. Andreeva*
The Idea of Time in Georgy Ligeti's Work

- 202 *Anastasia A. Shikherina*
Antithesis of *North-South* in the Serenade for Orchestra
by Wilhelm Stenhammar

- 208 *Yevgeniya A. Tkachenko*
«Chamber» clavier sonatas of 1780–1790 by J. Haydn:
to the problem of genre and style interaction

213 ***Musical Education***

- 213 *Tatyana F. Shak*
A course «Music in the Structure of Mediatext»

- 218 *Natalia M. Garipova*
Development of Creativity of Learners During
Analytical-Aural Musical Activity

222 ***Black Page***224 ***Abstracts***229 ***Contributors***



О ЖУРНАЛЕ, ЕГО АВТОРАХ И ЧИТАТЕЛЯХ

Российский журнал «Проблемы музыкальной науки», организованный 12 соучредителями в лице ведущих российских консерваторий и вузов искусства, увидел свет в декабре 2007 года. За это время состоялось 5 выпусков журнала и 5 выпусков приложения — Научно-методического Вестника «Креативное обучение в ДМШ». Оба издания регулярно распространяются по подписке (индексы в каталоге межрегионального агентства «Почта России» — 80018 и 80105). Согласно требованиям ВАК РФ, журнал имеет сайты со ссылками на русском и английском языках, расположенные по адресу: www.ufaart.ru. Нашими авторами являются ведущие российские и зарубежные учёные из различных регионов России и СНГ, дальнего зарубежья. С первых дней существования и с первого номера журнал получил статус издания, включённого в список ВАК, рекомендованного для опубликования в нём основных результатов исследований, представленных в докторских и кандидатских диссертациях.

Важное стратегическое значение имеет постоянная работа по интеграции зарубежной и отечественной науки, внедрению и распространению идей, концепций и стиля научной работы российских музыковедов за рубежом.

Журнал «Проблемы музыкальной науки» и его авторы представлены на веб-сайте Американского Общества теории музыки (<http://mto.societymusictheory.org/mto-announce.php?id=91>) и на веб-сайте Американского Музыковедческого

общества (<http://list.bowdoin.edu/pipermail/ams-announce/2008-August/000992.html>).

Все номера доступны для американского и западноевропейского читателя посредством Межбиблиотечной Обменной Системы (ILL).

Журнал в лице заведующего Международным отделом доктора Ильдара Ханнанова побывал на двух крупных международных конференциях и привлёк в ряды читателей и будущих авторов учёных из Вашингтона, Питтсбургского университета США, специалистов по византийской культуре

и гимнологии из Американского Общества теории музыки. В свою очередь, мы представили на своих страницах на русском языке книги учёных из США: Ричарда Нуссбаума, Чарльза Кремера, Дэвида Хааса, Дэвида Хьюрона, опубликовали на

двух языках статьи Майкла Бекермана (Нью-Йоркский университет), Луиса Кастелоеа (Бостонский университет), Дамьена Сагрилло (университет Люксембурга), Михаэля Кара (Университет в Граце, Австрия), Майкла Берри (Техасский технологический университет).

Материалы Международного отдела публикуются на двух языках — русском и иностранном (на языке страны автора статьи), либо в переводе с русского на английский. Таким образом, у журнала появились первые возможности активного цитирования на Западе. В связи с открытием английской версии веб-сайта редакция журнала готовит заявки сразу в две международные базы данных: JSTOR и ICI — базу данных журнальных статей для распространения в университетах и международную базу цитирования.

В журнале представлены 37 российских консерваторий и 10 западных университетов; свои работы опубликовали 19 докторов и 40 кандидатов наук, 29 аспирантов и 12 соискателей.

ПОЗДРАВЛЯЕМ ПОБЕДИТЕЛЯ!

I конкурс научных статей, опубликованных в журнале «Проблемы музыкальной науки»

По результатам голосования членов редколлегии победителем конкурса на лучшую статью среди учёных — кандидатов наук, соискателей докторских степеней — признана автор Купец Любовь Абрамовна, кандидат искусствоведения, профессор Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова. На основании мнения членов жюри статья «Жорж Бизе в отечественной музыкальной историографии 1930-х — 1980-х гг.», опубликованная в номере 1 (4) за 2009 г., оценена как фундаментальная, глубокая работа, исследующая актуальный аспект современной музыкальной (в том числе образовательной) социокультурной ситуации. Наряду с научной объективностью и подробной аргументацией в ней присутствует собственная авторская концепция, заслуживающая самого широкого обсуждения. Возможно — и на страницах журнала «Проблемы музыкальной науки».

КУПЕЦ ЛЮБОВЬ АБРАМОВНА — профессор кафедры истории музыки Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова, кандидат искусствоведения (1995, Российский институт истории искусств, СПб.). В 2003–2006 гг. обучалась в докторантуре Российского института культурологии (Москва). Тема исследования — «Музыкальная картина мира в XX веке: теория и практика». Опубликовала свыше 60 работ по различным проблемам музыкознания, их отличает эксклюзивность проблематики, оригинальность идей, стремление к междисциплинарности, широкий культурный контекст, внимание к современной методологии научного исследования.

Л. А. Купец является автором и руководителем множества творческих проектов, к примеру: «Внедрение новых информационных технологий в систему музыкального образования» (по Федеральной программе «Культура России (2001–2005 гг.) на 2001 и 2002 гг.»). Как обладатель грантов — РИК в номинации «Издания молодых учёных» (2002) и Библиотеки Конгресса США (совместно с Фондом Сороса и Фондом Д. И. Лихачева) — приняла активное участие в творческой работе во время стажировки в США по программе «Культура» (2003).

В 1992 г. была названа в числе «100 лучших людей г. Петрозаводска». Л. А. Купец награждена Дипломами Всероссийского фестиваля музыкально-просветительских программ (Москва, 2005), Конкурса «Кантеле-70.тх» (Петрозаводск, 2006). Она — лауреат Всероссийского конкурса по музыкальной журналистике (к 15-летию общероссийской газеты «Музыкальное обозрение») (2004) и обладатель Диплома «Музыкальное обозрение-17» (2006).



А. Д. ХАСАНШИН

*Уфимская государственная академия искусств
им. Загира Исмагилова*

УДК 781.1: 159.9

К ВОПРОСУ ВОСПРИЯТИЯ СТИЛЯ В МУЗЫКЕ

Российское музыкальное стилеведение, не оформившись до настоящего времени в самостоятельную отрасль научно-музыкального знания, тем не менее, обладает давней традицией и располагает рядом общепризнанных научных достижений. К числу фундаментальных исследований проблемы стиля можно отнести труды многих музыковедов (см., например: [1; 7; 8; 9; 11] и мн. др.). Однако устоявшаяся к настоящему времени система взглядов на предмет не уделяет достаточного внимания вопросу *восприятия* феномена стиля в музыке. Вопросы функционирования феномена стиля в общественном сознании, его восприятие индивидом, а также соотнесение названных явлений, — всё это разные и требующие отдельного рассмотрения явления. Традиционно («по умолчанию») принята точка зрения, согласно которой стиль рассматривается только относительно конкретного автора, определённой национальной композиторской школы, эпохи, интерпретации. Сама же характеристика стиля как системы (единства) характерных признаков — стилеобразующих компонентов/элементов уже не вполне удовлетворяет требованиям современного научно-гуманитарного знания.

Постановка вопроса в традиционном ключе стала закономерной исходя из парадигматики советской музыкальной науки со сложившейся в начале XX века установкой на то, что «... стиль — свойство, манера, характерные черты, совокупность и, наконец, система выразительных свойств. По этим свойствам различают стили музыкального творчества и исполнения, присущие эпохе, племени, классу и отдельным его представителям, а также стили отдельных групп или видов произведений» [2, с. 137]. Уже в 1930-е гг. намечается разрыв системного метода отечественного стилеведения в осмыслении явления стиля с общеевропейской, в целом — антидиалектически направленной традицией, представленной А. Шлегелем — Ф. Шеллингом — А. Риглем — Э. Панофски — Х. Зедльмайром — О. Шпенглером. Здесь даётся установка на *субстанциальный, фундирующий характер* стиля по отношению к форме произведения и, соответственно, к обществен-

ному восприятию¹. В теориях же Б. Асафьева, А. Соколова и М. Михайлова ценностью стиля объявляется то несубстанциальное значимое *Что*, которое затем в дискурсе преобразуется в представление о *цели*. Всё это четко укладывается в соответствии с интуицией М. Хайдеггера о постепенной эволюции в XX веке трактовки ценности как опредмеченной цели [10, с. 66], результатом чего становится редукция (сведение) принципа «ценности» к *функции* и *ролевой установке*. На этой же почве возникают и известные стереотипы музыковедческого дискурса: «черты стиля композитора А», «черты стиля национальной композиторской школы В в творчестве композитора С и/или в контексте эпохи D» и др. Закономерность появления этого вопроса продиктована всё ещё продолжающимся господством объективистской (в целом — гегелевской субъект-объектной) парадигмы мышления. Это во многом и сейчас провоцирует признание феномена стиля *рациональным образованием*, понятийно исчерпываемым в дискурсе. Устанавливается точка зрения на стиль как на «явление слухового результата», существующее в «общеоткрытой», прозрачной для всех и понятной каждому реципиенту музыкально-художественной реальности. Здесь стиль «... представляет собой обобщённое представление, существующее объективно в индивидуальном и коллективном сознании как следствие практического жизненного опыта в виде повторных слуховых восприятий некоторого множества конкретных произведений» [8, с. 157].

Структуралистская позиция исследования феномена, сложившая в российском музыкознании к 1980-м гг., взаимодействовала в ряде моментов с феноменологическими установками европейского музыкального стилеведения середины и конца XX в. (М. Дюфренн, Р. Ингарден)². Критика подобной концепции стала актуальной уже к середине 1990-х гг., — когда практически одновременно возникает ряд постструктуралистских концепций стиля в американском (Р. Арнхейм), европейском (Ж. Деррида, Ж. Делёз) и российском искусствознании (В. Медушевский, В. Холопова, М. Аркадьев, Е. Устюгова). В них даются

концептуальные установки на субъективизм и иррационализм, на поиск стилевого гештальта или художественного Я стиля, а также на представление о Логосе стиля как специфической структуре его распознавания (метатеме стиля, по В. Холоповой)³.

Для решения поставленной в начале статьи проблемы необходимо осмыслить процессы, происходящие в общественном сознании и индивидуальном восприятии феномена стиля в музыке на рациональном и интуитивно-эйдетическом уровне. Для субъекта стиль — это всегда *определённый* феномен. Это всегда некая реальность *во - мне - и - для - меня - данная*, это «своё», личное для него как уже сложившееся *Моё* стиля. И звуковая «материя» стиля становится лично-смысловой благодаря некоему «просвету» — эмоциональному проникновению в стиль. Соответствующее «чувство данного стиля», возникнув у его субъекта единожды, всякий раз «подключается» при его восприятии, удерживая феномен данного стиля в сознании⁴. Познавательная конструкция конфигурирует смысл выразительности данной художественной конкретики как выразительности именно *стилевой*. С нарастанием опыта восприятия различных музыкальных стилей познавательная конструкция начинает действовать «автоматически», становясь своего рода *предпонытием*⁵. Благодаря ему, индивид оказывается способным опережать и предвещать моменты стилевой выразительности, предугадывать появление и исчезновение тех или иных стилевых средств⁶. Попытки вывести некую инвариантную структуру восприятия музыкально-стилевой выразительности (в соответствии с которой восприятие всякого *частного* стиля будет *вариантом*) наблюдаются ещё у М. Михайлова [8, с. 117–147]. Он трактует его как авторский замысел/распознавание: «запас» («индивидуальный тезаурус композитора») — «творческая реализация его элементов». Можно отметить, что именно эмоциональное проникновение индивида в стилевую материал (с закреплением за ним статуса «*Моё*» стиля) приводит в момент обращения к данной художественной конкретике к образованию познавательной конструкции, становящейся со временем всё более содержательной, учитывающей значительно большее количество стилевых особенностей. Это касается всех уровней существования музыкального текста: от «предпонытия» высокого уровня (когда перед прослушиванием ранее неизвестной симфонии Гайдна мы, в некотором смысле, уже заранее «знаем, *что* мы услышим») до микро-уровня (когда в музыке позднего Листа или Вольфа заранее ожидается появление тонического трезвучия через цепь эллипсисов и нарочитых «оттягиваний» его появления). Так работает естественная установка сознания, включающаяся при необходимости «опознать» некий стереотип восприятия (например, определённого средства или приёма художественной выразительности). Специфическая «предметность музыки»⁷ как вида искусства задействует здесь сложную структуру: помимо (собственно) художественного компонента конкретный музыкальный образ всегда

несёт в себе компонент *стилевой*. Трудность их «разведения» состоит в том, что стилевой компонент музыкального образа также задаёт свою собственную предметность, позволяющую рассматривать и сопоставлять различные музыкальные явления именно как *музыкально-стилевые*. В области пересечения, с одной стороны, музыкальной предметности, а с другой — предметности стилевой (умения распознать само «стилевое» в конкретном музыкальном стиле), рождается *образ стиля данной музыки*⁸. Познавательная конструкция стиля в музыке, таким образом, является совокупностью рациональных обобщений, созданных на основе эмоциональных вчувствований индивида в стиль. Они получают в его слуховом опыте *образ*, имеющий для него определённую ценность.

«Образ стиля» («Gestalt», как его обозначал Р. Ингарден) имеет прямое отношение к эмоции, понимаемой нами как «ценность». Образ стиля трактуется автором как явление, несущее собой наиболее характерные («конститутивные», по Ингардену) моменты, концентрирующие эмоцию, несомую стилем: «В моментах, конституирующих специфику какого-либо стиля, искусство ... выходит за пределы того, что дано в обычном опыте, и становится в полном смысле этого слова творчеством по отношению к природе [разрядка моя. — А. Х.]» [6, с. 345]. Стилевой образ (точнее, стилевой Gestalt) — это сущность, заключающаяся в себе *всю оригинальность данного стиля*, то есть то, в чём он предстает как ценность по сравнению с другими стилями. Более того, в силу своей исходной эмоциональной составляющей, он апеллирует не столько к «разуму» индивида, сколько к его *воображению*⁹. При этом эмотивность, заключённая в стилевом образе, не исчезает. Напротив, индивид получает возможность рационально управлять собственной «эмоцией стиля»: благодаря этой «возможности управления», мы — субъекты стиля — при восприятии конкретного стилевого образа «не договариваясь» знаем, что звучащее имеет некоторое общее значение для всех нас. Однако полноценное взаимодействие индивидов как явление общего восприятия может возникнуть только в рамках стилевой коммуникации, когда индивиды вступают в стилевое общение.

Стиль, господствующий в определённую эпоху, «навязывает» обществу стереотипы восприятия как набор художественных аксиом, становящихся прецедентами, а затем и принципами для этого восприятия. Общественное сознание — это *носитель стиля в музыке для общества*, производящий отбор художественных явлений и их удержание, содержащий «тип придания формы» (Н. Гартман) [3, с. 313]. В обществе между субъектами стиля возникает коммуникация, которая и зависит от господствующего в данный исторический период художественного вкуса, и одновременно контролирует его. Можно сказать, что образ стиля создаёт в общественном сознании трёхуровневую связь: между априоризмом «правильного» общественного вкуса и индивидом, где ему предлагаются те или иные установки и принципы «верной» реакции на

определённый образ стиля данной музыки; между сложившимся у данного индивида образом стиля данной музыки и образами, формировавшимися у других индивидов; между совокупностью образов, создаваемых отдельными индивидами и общественным восприятием, изменяющим в результате их коммуникации первоначально заданные «вкусовые» установки. Индивид, участвующий в стилевой коммуникации, «готовит» для поступления соответствующей стилевой информации некое «место» в своем сознании. При поступлении искомой информации индивид убеждается в правильности (или неправильности) своего «ожидания» данной информации¹⁰.

Для общественного сознания данная типовая структура «господствующего художественного вкуса» становится своего рода *эталоном*, с которым негласно принято сопоставлять (сравнивать) музыкальные стили различных уровней (стиль композиторской школы, отдельного автора и даже одного сочинения). Понятие такого эталона как *предпочитаемого предмета познания* в чём-то сходно с понятием «идеального объекта» (Х.-Й. Зандкюлер) [4, с. 28]. На него обычно направлено восприятие максимально большого количества индивидов, и само общественное восприятие формируется на основе множества идеальных объектов соответствующих стилей. Естественно, что такое множество идеальных объектов не может существовать в стабильном состоянии: они меняют своё положение относительно друг друга, группируются в отдельные комплексы (по принципам национальной школы, направления, течения) или, наоборот, разъединяются из таковых комплексов, и у них появляются *новые* связи с идеальными объектами, существующими вне первоначальных комплексов. Очевидно, что только тот музыкальный стиль, значение которого для общественного восприятия получило статус идеального объекта, имеет общезначимую ценность и может «открываться» каждому своему субъекту, предоставляя собой, в итоге, *чувство самоё себя*¹¹.

Если принять во внимание роль идеальных объектов по формированию общественного сознания и восприятия индивида в срезе стиле-смысловой коммуникации, то можно выделить два типа таких коммуникативных связей. Исследование первого типа коммуникации позволяет описывать характер взаимоотношений внутри «общности» индивидов — субъектов данного стиля, объединённых его интересующей природой. Однако при таком подходе остаётся неизвестным характер взаимоотношений между индивидуальным восприятием феномена и общественным его прочтением. Чтобы выявить их взаимодействие в поле интересующей, необходимо изучение второго типа коммуникации. Её специфика связана со следующим парадоксом восприятия феномена стиля любым его субъектом: с одной стороны, феномен открыт только для меня и им нельзя «поделиться», с другой — я как субъект стиля являюсь носителем знания стиля, общего для всех. Так, «Моё» авторского стиля композитора *N* является строго инди-

видуальным его прочтением. При этом я *обладаю и некоторым знанием стиля этого композитора в том виде, в котором оно актуально для общественного сознания*. Я одновременно обладаю и тем, и другим знанием, причём второе (как ни странно это звучит) — для меня первично: оно дано мне обществом как объект культуры. Только после «овладения» этим знанием я способен к личностному, строго индивидуальному прочтению данного феномена и выработке первого (то есть «своего») знания. Причина этого парадокса (наличия двух типов коммуникации в феномене одного и того же стиля) заключается в том, что каждое из этих знаний имеет собственного «носителя». Знание феномена данного стиля как объекта общественного сознания представляет последний как носителя некоего специфического значения; его знание как предмета моего личностного восприятия представляет последний как носителя некоего специфического *смысла*¹².

Значение, которое несёт стиль как объект общественного сознания, «открывается» мне как индивиду — одному из некоторого множества субъектов данного стиля, которые в целом (включая меня) представляют некое «*Мы*». Оно состоит в *качестве* информации, которую стиль несёт для общественного сознания: он обладает тем *большим* значением для общества, чем *большую* ясность имеет несомая им информация. Поэтому наибольшим значением для общественного восприятия обладают стили барокко, классицизм и романтизм, поскольку несомая ими стилевая информация является наиболее прозрачной для любого реципиента.

Смысл данного стиля (как информация, актуальная только лично для «меня») возникает исключительно на основе утвердившегося значения данного стиля, не перечёркивая информацию, несомую им, но сосуществуя вместе. Это происходит потому, что смысл стиля и его значение обладают *различной* ценностью для субъекта стиля. Действительно, значение стиля для меня носит отвлечённый характер: я признаю значение данного стиля, следуя «правилам игры», навязанным мне общественным сознанием. Однако значение, несомое стилем как объектом общественного восприятия, никоим образом не актуализирует меня в качестве *личности, участной в стилевом контексте*. Напротив, при «открытии» мне смысла, несомого данным стилем, я включаюсь в художественно-стилевую контекст в качестве его полноправного участника.

Можно сказать, что смысл стиля открывается каждому в его личностном прочтении, а совокупность смысловых содержаний, заключённых в таких прочтениях стиля, образует пространство общего для всех (то есть для общественного сознания) понимания; назовём его *полем идентичности*. Здесь имеется в виду, что каждый из участников второй коммуникации обладает своим личностным видением данного стиля (то есть его смыслом). Область, в которой такие индивидуальное видения совпадают, и есть поле идентичности¹³.

Первый и второй типы коммуникации не существуют независимо друг от друга, а находятся в посто-

янном взаимодействии. Отношения между их носителями (идеальным объектом как предметом общественного восприятия и «открывшимся» индивиду смыслом стиля) регулируются принципом *смысловой адекватности*. Этот принцип представляет собой соответствие между идеальным объектом и степенью его постижения субъектом стиля. Поскольку идеальный объект является феноменом общественного сознания, то речь может идти фактически о соответствии между двумя нетождественными друг другу феноменами — идеальным объектом (как он дан «для всех») и его функционированием как сущности, актуальной для данного, частного индивида¹⁴.

Подведём итоги. Вопрос восприятия стиля в музыке отличается большой сложностью и многоуровневой связью его составляющих и параметров действия. Принципы функционирования как общественного осознания, так и индивидуального восприятия музыкально-стилевой реальности образуют пространство *полистилевой картины мира* (совокупности познанных конкретным индивидом стилей, смысловое содержание которых обладает общезначимым характе-

ром), в котором возможно наличие нескольких типов коммуникаций. Первый переводит феномен стиля как объект познания в плоскость, ясную и понятную для общения между субъектами стиля, формируя его в качестве идеального объекта для общественного восприятия на основе *значения* стиля в музыке. Второй тип приводит к обретению индивидом самого *смысла* стиля и «высвечивания» его содержания. Эта коммуникация в таком случае есть *обмен смысловыми содержаниями*, сложившимися внутри индивидуального и общественного музыкального восприятия, на основе которых в дальнейшем происходит устроение общественно значимых суждений о стиле. Управление такими суждениями, — чтобы они оставались равно открытыми и для конкретного индивида, и для сообщества таких индивидов (а не «отстранялись»), — осуществляется благодаря действию принципа смысловой идентичности. А взаимоотношения по общности интерпретации смыслов, актуальных для индивида и тем, как они предоставляются ему общественным сознанием, регулируются принципом смысловой адекватности.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ О. Шпенглер: «...именно стиль и творит самый *тип* художника. Стиль, как и культура, есть первофеномен ... Оттого в общей исторической картине какой-либо культуры может наличествовать только один стиль — *стиль этой культуры* [курсив автора. — А. Х.]» [12, с. 373]. Позже Н. Гартман ещё более заострит эту мысль: «... в эпохи, когда “господствует” определённый стиль, он определяет все индивидуальные формы — определяет не во всём, не целиком и полностью, но всё же направляет их по определённой пути» [3, с. 380].

² Важный «прорыв» того времени — поиск внутренней инвариантной структуры стиля. Невозможность продвинуться в дискурсе дальше понимания того, что «стиль — это единство/общность/система стилиобразующих элементов/компонентов/признаков» со всей тавтологичностью такого понимания и, одновременно, необходимостью строить мыслительные конструкции типа: А — это В/С/Д некоторого количества А-подобных Е/Ф/Г, вызвало уже в начале 1990-х гг. критическую оценку. См., к примеру, у М. Г. Арановского: «Констатация в стиле очевидного — единства закономерно вызывает вопросы: очевидного единства чего и благодаря чему? [разрядка автора. — А. Х.]» [1, с. 20].

³ Как отмечает В. Холопова, именно метатема стиля отвечает за то, что «...мы безошибочно угадываем его [произведения. — А. Х.] стиливую принадлежность, даже если произведение даётся нам не с начала, фрагментом, мимолётно» [11, с. 166].

⁴ Результат такого удержания мы, вслед за Э. Гуссерлем, обозначаем как *познавательную конструкцию*, которую индивид всякий раз формирует на основании уже прочувствованного им «*Моё*» стиля. Всякий раз, столкнувшись со знакомой художественной конкретикой, индивид становится способным соотносить с ней уже сложившуюся в его сознании познавательную конструкцию соответствующего стиля, интегрировать и/или дифференцировать музыкальные стили по определённому (авторскому, национальному, эпохальному и др.) признаку.

⁵ Явление «предпопятия» сходно с явлением «наброска» (хайдеггеровское *Entwurf*) и в контексте нашего вопроса оно характеризует тему, что в процессе познания субъектом данной (*этой*) художественной конкретики конфигурируется смысл её выразительности как выразительности *стилевой* и создаёт возможность стиливого характера «опознания» последней.

⁶ Сходным образом это «предпопятие», называя его *стилевым чутьём*, трактует и Е. В. Назайкинский: «Как сильно переживает ситуацию неопределённости, как конфузится специалист, профессионал, знаток музыки, когда он случайно войдя в концертный зал с запозданием ... вдруг оказывается не в состоянии сразу на слух определить даже не саму конкретную пьесу, а хотя бы то, какому композитору она принадлежит ... Стилевое чутьё начинает работать в режиме наивысшего напряжения и вот — о радость! — неопределённость снята. Два-три знакомых оборота — да, это Григ, это Шуберт, это Рахманинов, Чайковский...» [9, с. 177]. Ещё в большей степени развивает эту мысль Г. Иванченко: «В музыке инварианты высшего порядка проявляются в ситуациях “обобщения через жанр”, “обобщения через стиль” слухового узнавания эпохи <...> Ещё до того, как мы узнаем конкретное произведение, именно общие формы звучания позволяют узнать стиль, причём для этого достаточно нескольких звуков или тактов <...> В определении стиля, таким образом, помимо специфических музыкальных компонентов участвуют и внемузыкальные (общее “чувство знакомости” инвариантных структур, расположение материала). Музыкально-специфичные и внемузыкальные компоненты сосуществуют в едином акте восприятия...» [5, с. 69, 71–72].

⁷ «Предметность искусства» — это *ἔλη*, или, по А. Лосеву, «эйдетическая материя», специфичная для каждого вида искусства.

⁸ Отметим, что стилиевая предметность имеет особую природу, благодаря которой за каждым сочинением закреплён не один, а множество стилиевых образов различного уровня. Например, стилиевый образ первой части Сонаты Бетховена ор. 27 № 2 можно обозначить по-разному: «Лунная соната», «Бетховен», «венская школа», «классицизм» и, наконец, «академическая музыка». В этом отличие стилиевого образа от образа художественного, который единичен и «принадлежит» данному сочинению, хотя и может обладать по своему поводу различными толкованиями. Более того, стилиевые образы одного и того же сочинения могут различаться у разных слушателей в зависимости от их стилиевого опыта. Можно сделать вывод о том, что рождающийся в сознании индивида стилиевый образ достаточно субъективен, поскольку в значительной степени зависит от готовности (или неготовности) индивида классифицировать «образ данной музыки» по определённому стилиевому принципу и найти ему конкретное место в

собственной стилиевой системе ценностей. За образом данного стиля в сознании индивида закрепляется определённая эмоция и на её основании начинают собираться сходные с ней. Сложившийся «гиперстиль» не столько получает для субъекта стиля слуховое (или собственно музыкальное) выражение, сколько приобретает статус конструктивной эмоции («вчувствование в стиль»), за которой закрепляется определённая ценность — *ценность данного чувства*.

⁹ Стилиевой Gestalt организует образ стиля так, что тот имеет двойственную природу. С одной стороны, стилиевой Gestalt «вызывает» у индивида такое видение стиля, что образ его становится выразителем чувства, глубоко личного для индивида, интимного и значимого лишь для него. Такой эмотивностью нельзя «поделиться с другими». С другой стороны, признание такой эмоции как несущей сокровенную и значимую для индивида ценность (этого данного чувства) приводит к состоянию, когда подобная эмоция становится тем, *что* ищут, и в процессе подобного поиска возможны точки соприкосновения между индивидами. Познавательная конструкция стиля (его метатема) организована стилиевым Gestalt'ом так, что частные эмотивности «прозрений в стиль» становятся *рациональными обобщениями* и превращаются в «технологические установки познания», с помощью которых индивид оперирует любыми проявлениями стилиевой предметности.

¹⁰ Так, при первом прослушивании Пятой симфонии А. Шнитке (зная, что в ней цитируется материал юношеского квинтета *fis moll* Малера) мы напряжённо ожидаем появления «информации стиля Малера». Мы непрерывно фиксируем «данное звучащее», задавая вопросом: «Это ещё Шнитке или уже Малер?» Когда, наконец, появляется ожидаемая цитата, она репрезентирует для нас информацию, несомую авторским стилем Малера. Если мы никогда ранее не слышали музыки Малера, то мы не заметим эту цитату (и вообще можем не заметить смены стиля).

¹¹ Последнее обстоятельство является решающим для выбора данного стиля в качестве объекта коммуникации и осуществления возможности реконструировать его, то есть перевести из состояния первичного синкретиза к дискурсу. Значение «неполноценного» стиля (стилизация, стилиевая пародия и др.) не может репрезентировать стилиевое содержание, поскольку, не имея собственной субстанции, эксплуатирует внешний облик других стилей. Крайнее проявление «неполноценного» стиля — дилетантизм.

Смысловое содержание музыки композитора-дилетанта ничтожно для общественного восприятия, поэтому смысл его стиля не является идеальным объектом.

¹² В подобном разделении мы следуем за немецким математиком и логиком Г. Фреге, который в конце XIX в. ввёл методологическое разделение между понятиями «значение» и «смысл», предлагая понимать первое как объективно-коммуникативный, а второй — как личностно-субъективный момент.

¹³ Смысловое содержание стиля существует, следовательно, только в пределах (границах) смысловой идентичности. За их границами остаются такие области смыслового содержания, которые не являются общими для понимания стиля. Существует определённая зависимость между полем идентичности и особенностями конкретного музыкального стиля: чем о более сложных и тонких вещах (по отношению к стилю) идёт речь, тем меньше становится общее всем поле коммуникации.

¹⁴ Допустим, что некий индивид познакомился с рядом произведений Мессиана и теперь представляет себе его авторский стиль как частный — отдельный, *этот* его феномен. Исходя из сказанного, возможны два следствия: или смысл стилиевского содержания музыки Мессиана представит для него определённую *ценность*, или произойдёт резкое неприятие этого стиля. В первом случае стиль Мессиана приобретёт для него такое качество идеального объекта, который удовлетворяет требованиям «господствующего вкуса» (Н. Гартман), во втором — этого не произойдёт. В обоих случаях эффект один и тот же: происходит неизбежная коррекция полистилевой картины мира, принадлежащей данному слушателю. В идеале все известные этому слушателю авторские стили этой же эпохи (а именно — XX век) должны «сдвинуться» со своих мест, их позиции корректируются друг относительно друга и в связи со стилем Мессиана. Если слушателю, категорически не принявшему Мессиана, ранее точно так же не нравилась музыка Шостаковича, то, вероятно, он изменит своё отношение к последней: на фоне Мессиана музыка Шостаковича может показаться ему не такой сложной и непривычной. В случае «прятия» стиля Мессиана он всё больше погружается в его стихию: эта музыка начинает открываться ему как *некая всё более и более чётко оформляющаяся сущность*. Однако полное постижение стиля индивидом невозможно: смысловое содержание стиля в качестве идеального объекта всегда «ускользает».

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Г. Концепция музыкального стиля в работах М. К. Михайлова // Михайлов М. К. Этюды о стиле в музыке. — Л.: Музыка, 1990. — С. 13–38.
2. Асафьев Б. В. Путеводитель по концертам. — М.: Сов. композитор, 1978. — С. 137–145.
3. Гартман Н. Эстетика. — Киев: Ника-Центр, 2004.
4. Зандкюлер Г.-Й. Действительность знания. — М.: РАН, 1996.
5. Иванченко Г. А. Психология восприятия музыки: подходы, проблемы, перспективы. — М.: Смысл, 2001.
6. Ингарден Р. Музыкальное произведение и вопрос его идентичности // Ингарден Р. Исследования по эстетике. — М.: Иностран. лит., 1962. — С. 403–570.

Хасаншин Азамат Данилович

кандидат искусствоведения, доцент, зав. кафедрой эстрадно-джазового исполнительства и звукорежиссуры Уфимской государственной академии искусств им. Загира Исмагилова

7. Михайлов М. К. К проблеме стилиевого анализа // Современные вопросы музыкознания. — М.: Музыка, 1976. — С. 115–145.
8. Михайлов М. К. Стиль в музыке. — Л.: Музыка, 1980.
9. Назайкинский Е. В. Стиль как предмет теории музыки // Музыкальный язык, жанр, стиль. — М.: Изд-во МГК, 1987. — С. 175–185.
10. Хайдеггер М. Европейский нигилизм // Хайдеггер М. Время и Бытие. — М.: Республика, 1993. — С. 63–176.
11. Холопова В. Н. К теории стиля в музыке: нерешённое, решаемое, неразрешимое // Музыкальная академия. — 1995. — № 3. — С. 165–168.
12. Шпенглер О. Закат Европы. — Т. 1. — М.: Мысль, 1993.

И. В. АЛЕКСЕЕВА
Уфимская государственная академия искусств
им. Загира Исамагилова

УДК 781.62.01

К ПРОБЛЕМЕ ИССЛЕДОВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА БАРОККО (НА ПРИМЕРЕ БАССО-ОСТИНАТНЫХ ЖАНРОВ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ)

Проблема смысловой организации музыкального текста является одной из актуальных областей теоретического музыкознания. Фокусируя в себе особенности музыкального мышления и художественной оценки мира, музыкальный текст отображает социокультурный контекст в виде целостного системно-смыслового образования. Сложность смысловой и структурной организации музыкального текста, его поливалентность и способность к порождению новых смыслов предполагают целую систему представлений о нём, множество аспектов его изучения. Однако приоритетными долгое время оставались разработки проблем формообразования, техники письма, грамматические или синтаксические составляющие музыкального языка. До настоящего времени в научной практике и академическом образовании не сложилось традиции расшифровки музыкального текста с точки зрения организации наполняющих его смысловых структур, которые часто имеют свою внутреннюю, отличную от грамматико-синтаксической, логику¹.

В этой связи особенно интересен феномен смысловой организации музыкального текста бассо-остинатных жанров инструментальной музыки барокко. Он отличается повышенной мобильностью и вариативностью. Полифонический текст по сути является «закрытым» для содержательно-предметной интерпретации: образность составляющих его смысловых структур, лексических единиц ярка, но фрагментарна, часто неуловима и формируется в процессе движения. Необходимо заметить, что в существующих исследованиях тематизма предпочтение отдаётся вопросам организации *гомофонного*, но не *полифонического* текста. Однако именно полифонический текст бассо-остинатных жанров предоставляет уникальную возможность исследования механизмов рождения «полифонии смыслов» в условиях специфической для барокко текстовой организации тематических пластов. *Тема* basso ostinato и обновляющийся *тематизм* над-остинатного пласта образуют одновременную (образную и эмоциональную) оппозицию, выявляемую посредством рельефного и фигурационно-мелодического типов тематизма. При этом каждый из них обнаруживает специфическую функцию текстовой

организации: семантическую, грамматическую, синтаксическую. Вместе они формируют *типологическую модель basso ostinato*, которая в инструментальной музыке барокко выступает в качестве универсального феномена родовой целостности, объединяющей наиболее общие черты и признаки смысловой организации пассакалии, чаконы, граунда и фолии. Она включает в себе моделирование определённых жизненных процессов, изучение которых даёт возможность в значительной мере определить художественную концепцию жизни и образ мира в эпоху барокко. Вместе с тем, именно семантические процессы оказываются за пределами описаний в существующих работах о жанрах и форме basso ostinato.

В настоящей статье обозначены некоторые закономерности текстовой организации бассо-остинатных жанров как целостного художественного феномена. В этой связи представляется чрезвычайно важным обращение к механизмам формирования не только нижнего тематического пласта (тема), но и верхнего — над-остинатного пласта, где актуальным становится выявление их лексических составляющих, а также определение и описание этимологии значений. Также необходимо рассмотрение системы их взаимодействия внутри целостной содержательной и художественной структуры — *типовой модели basso ostinato*. Наблюдения за этими процессами, с одной стороны, позволяют аналитически конкретизировать специфику формирования инструментальной музыки барокко, с другой, — выявить внутритекстовые закономерности смысловой организации барочного текста.

К ПРОБЛЕМЕ ИЗУЧЕНИЯ ТЕМАТИЗМА БАССО-ОСТИНАТНЫХ ЖАНРОВ

Традиционное представление о бассо-остинатных жанрах барокко связано с вариациями на неизменный бас. В многочисленных работах отечественных и зарубежных музыковедов наблюдается ряд ценностных установок, отражающих интерес преимущественно к грамматической и синтаксической организации музыкального материала. Исследователей интересуют приёмы гармонического (М. Этингер) и полифониче-

ского (Вл. Протопопов) развития в оstinатных вариациях, гармонические и ладофункциональные особенности тем (П. Вагнер, Э. Ловинский, М. Этингер, Вл. Протопопов, К. Дальхауз), а бaссо-остинато – как техника (В. Гурлитт, Л. Вальтер) или приём (М. Надарейшвили). Эта традиция заложена в трудах Г. Римана², где неоднократно проводимая в басу ёмкая и рельефная одноголосная тема рассматривается как мотив-символ («мелодическая формула»), выполняющий номинативную функцию. Синонимом данного термина в музыкознании долгое время продолжал оставаться термин «мотив». В дальнейшем им пользовались отечественные и зарубежные музыковеды, обращаясь к композиции вариаций на basso ostinato³.

Подобная позиция прослеживается при анализе терминологии, которая при описании предмета, в основном, характеризует его «техническую» сторону. Для отмеченной ситуации типично множество характерных в этом отношении терминов: «вариации на basso ostinato» и quasi-ostinato (Ф. Шпитта), «слитно-вариационная форма» и «остинатные формы вариаций» (Вл. Протопопов), «остинатно-вариационная форма» (Т. Ливанова), «вариантно-строфическая форма с basso ostinato» (С. Скребков), «вариантно-остинатный принцип» (В. Задерацкий), «период остинатного развёртывания» (Г. Заднепровская). При этом широко распространено представление о неизменности интонационных контуров темы в различных контекстах вариаций на basso ostinato, видимо, по той причине, что долгое время без внимания оставался вопрос о её содержании и структурно-смысловой организации.

Однако если расположенная в нижнем тематическом пласте тема basso ostinato всё же вызывает интерес исследователей, то тематизм верхнего (или, как его принято называть, «над-остинатного») пласта не рассматривается как самостоятельный структурно-семантический феномен. В существующих исследованиях тематизм над-остинатного пласта предстаёт нерельефным и лексически нейтральным. К настоящему времени накоплен опыт исследования приёмов его варьирования (В. Цуккерман, Е. Аппель [E. Appel], Р. Гресс [R. Gress], У. Нельсон [U. Nelson]). В концепциях В. Бобровского, В. Вальковой, Ю. Тюлина, В. Холоповой справедливо акцентируются суммарный и процессуальный характер звучания общих форм движения⁴ (внеконтекстный «набор звучания» — Е. Ручьевская) при слуховом восприятии. Везде, где речь идёт о вариациях на basso ostinato, процессам текстовой организации тематизма над-остинатного пласта отводится весьма скромное место. Смысловое богатство над-остинатного пласта,

как правило, сводится только к фигурационному тематизму и его внешним фактурным признакам.

МЕТОДОЛОГИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ

Наиболее оптимальным и результативным в исследовании смысловой организации тематизма жанров basso ostinato, на наш взгляд, является семиотический подход. Этот метод, конкретизированный в ряде музыковедческих исследований, позволяет выявить смысловую организацию тематизма многочисленных произведений эпохи барокко, принадлежащих к единому родовому понятию бaссо-остинатных жанров. Такую возможность дают ряд современных методов отечественного музыкознания, к примеру, метод семантического анализа музыкальной темы, разработанный Л. Шаймухаметовой [14; 15]⁵. В связи с предложенной автором техникой анализа устойчивые интонационные обороты рассматриваются в качестве знаков, обладающих высокой степенью инвариантности структуры и семантики и способных в процессе музицирования перемещаться (мигрировать) из одного контекста в другой, образуя интонационно-лексический словарь авторского композиторского текста, стиля или эпохи.

В анализе линейно изложенной темы basso ostinato важное методологическое значение имеет метод тонологического анализа, предложенный М. Арановским [3]. Он позволяет выявить богатство и многозначность семантических значений и проявлений тона (совокупности тонов) в процессе размежевания и взаимодействия опорного и орнаментального слоёв в полифонической теме барокко.

Поскольку любой художественный текст, и, особенно, музыкальный, заключает в себе не только смысловую (передаваемую посредством рельефного тематизма), но и эмоциональную (ретранслируемую с помощью фонового тематизма) информацию, возникает потребность в обращении к психологическому подходу. Идеи имманентного смысла элементов музыкального текста, содержащиеся в исследованиях Л. Акопяна [1], позволяют объективировать аналитические наблюдения в том числе и над музыкальным текстом барокко.

Задачи исследования типологической модели basso-ostinato в её смысловой целостности обуславливают обращение к методологии, сложившейся в смежных науках, например, к точке зрения лингвистов на художественный текст как открытую полисистему, обладающую особым механизмом смыслопорождения (Ю. Лотман, М. Бахтин, Д. Лихачёв, А. Афанасьев, А. Лосев, А. Потебня и другие). Работы психологов Л. Веккера, В. Вилюнаса, Б. Додонова, Л. Дорфмана, Л. Выготского, А. Леонтьева, Я. Рейковского, П. Симона также содержат важные для исследования меха-

низма конкретизации и смыслового наполнения полифонического тематизма выводы об информативности эмоции и возможности её воспроизведения через всевозможные способы включения в художественный текст. Они помогают разобраться в особой специфике организации верхнего тематического пласта жанров *basso ostinato*.

Оценка нерельефного полифонического тематизма с процессуально-энергетической позиции через категорию «напряжение», данная Э. Куртом, в своё время актуализировала проблему его изучения с точки зрения выразителя эмоционально-экспрессивных переживаний человека [8]. С целью описания этих явлений им было введено понятие «мелодической кривой» (*der melodischen Kurve*), синонимом которого стал термин «мелодическая волна» (последний прочно вошёл в музыковедческую практику).

Важное значение при изучении тематизма над-остинатного пласта имеют теоретические работы, в которых ставится проблема содержательного статуса общих форм движения (Л. Шаймухаметова [14; 16]). При анализе мелодико-фигуративного, орнаментального тематизма над-остинатного пласта бассо-остинатных жанров важны разработки, в которых орнамент в инструментальном тематизме рассматривается как внешний и внутритематический (Л. Шаймухаметова [14], Н. Тухватуллина, П. Кириченко [13]).

Новые возможности проникновения в музыкальное содержание открыли работы В. Н. Холоповой⁶. Разработанные ею категории «специальное/неспециальное музыкальное содержание», а также «три стороны музыкального содержания» — эмоциональная, изобразительная, символическая — позволяют дифференцировать знаковые проявления музыкальной интонации и проследить за её развитием в музыкальном тексте барокко.

Теории смысловой организации текста посвящена концепция М. Арановского об интертекстуальных взаимодействиях [3] и концепция мигрирующей интонационной формулы Л. Шаймухаметовой [14]. Новейшие актуальные разработки специфики смысловой организации различных исторически сложившихся типов музыкального текста на разном стилевом материале осуществляются в проблемной научно-исследовательской Лаборатории музыкальной семантики⁷.

ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКАЯ СИСТЕМА

Теория музыкального текста — одна из важнейших дефиниций в проблеме специфики содержания музыки. Избранный нами метод семантического анализа тесно связан с приведённой ниже *терминологической системой*, применяемой в Лаборатории музыкальной

семантики. Важнейшим термином, репрезентирующим мельчайшие единицы музыкального содержания, является «интонационная лексика» — совокупность относительно устойчивых, узнаваемых оборотов с закреплёнными значениями, которые входят в текст как целостные интертекстуальные образования. Её составляющими являются *семантическая фигура* и *лексема*, значения которых не тождественны⁸. *Семантическая фигура* — лексическая структура музыкального текста, способная накапливать вторичные значения и открытая к взаимодействию с контекстом в направлении её активного преобразования с целью расширения смыслового диапазона. *Лексема* представляет собой редуцированную словарную форму семантической фигуры, своеобразный её «корень», который хранит в свёрнутом виде все конкретные грамматические формы и потенциальные значения (смысловые варианты), реализуемые в том или ином контексте. Отбор и организация лексических единиц в текстовой и дотекстовой стадии формируют интонационную лексику. В тексте лексем и семантические фигуры участвуют в процессе смыслообразования, вступая во взаимодействие с другими лексемами (либо семантическими фигурами) и обогащаясь дополнительными смысловыми оттенками. В исследовании смысловой организации темы и тематизма над-остинатного пласта важное значение имеют процессы «семантизации», которые означают лексическую конкретизацию единиц барочного текста, и, обратные им по значению процессы «десемантизации». Под лингвистическим термином «десемантизация» понимается механизм «стирания» или «угасания» прямых (внетекстовых) и переносных (контекстных) значений лексем или семантических фигур и перевод их в противоположный — неконкретный ряд общих форм движения⁹.

Поскольку в барочном музыкальном тексте значение стереотипных оборотов знакового характера, способных к межтекстовой миграции, обрели риторические фигуры, они по сути выполняют функции устойчивых лексических единиц с закреплёнными значениями, или иначе, — лексем и семантических фигур. Риторическая фигура является одной из разновидностей лексических единиц (их частным случаем), специфических для барочного текста¹⁰.

Ключевым и наиболее специфическим для изучения смысловой организации бассо-остинатных жанров для нас является термин *тематический пласт*. Каждый «пласт» (остинатный и над-остинатный) обладает автономией и детерминированностью в пространстве, а также своей лексикой, фактурно-тембровым воплощением, внутренней логикой вертикальной организации

и горизонтального развёртывания интонационно-лексического материала.

СМЫСЛОВЫЕ СТРУКТУРЫ И ИХ ОРГАНИЗАЦИЯ В ТЕМЕ BASSO OSTINATO

Тема basso ostinato характеризуется линейным типом изложения, а также жёсткой пространственной детерминированностью. Однако это — внешние, наиболее очевидные её характеристики как полифонического типа тематизма. Содержательные аспекты темы заключаются в устойчивых, имманентно присущих и связывающих её с предметным миром *семантических фигур*. Семантический анализ темы basso ostinato неожиданно обнаружил многообразие наполняющей её интонационной лексики. Традиционные ладомелодические обороты — *диатонический* (фригийский тетрахорд) и *хроматический* — в теме остинатных жанров постепенно обрели значение интертекстуальных образований и продемонстрировали свойства устойчивых оборотов с закреплёнными значениями. В «интонационном словаре» эпохи они уже были известны как риторические фигуры *catabasis* («нисхождение») и *passus duriusculus* («жестковатый ход») с семантикой скорби, страдания. Первая связана с вокальной традицией и *cantus firmus*. Вторая — с оперной арией *lamento*. Подобные лексемы лишь со временем стали способны выполнять роль темы. Их участие в процессе смыслообразования, во взаимодействии с другими лексемами, приводило к обогащению «словаря» дополнительными смысловыми оттенками и к расширению синтаксических масштабов темы.

Однако семантический анализ выделил группу тем, в лексическом составе которых отсутствуют фигуры-лексемы *catabasis* или *passus duriusculus* в их привычном развёрнутом виде¹¹. В них предельно «обнажён» квартный или квинтовый каркас лексемы, тогда как тоновое заполнение объёма отсутствует. Очевидно грамматическая структура, праэлементом которой был тон, стала *свёрнутой устойчивой грамматической моделью* для образования лексем *catabasis* и *passus duriusculus* с ярко выраженной семантикой.

Среди многочисленных образцов диатонических тем basso ostinato есть основанные на ритмизованном повторении одного или двух-трёх звуков: к примеру, вёрджинельные пьесы У. Бёрда («Церковные колокола», «Трубы», «Флейта и барабан») или граунды Т. Томкинса. Их содержательная специфика состоит в *фигурах изображения* определённых действий или звукоизвлечения на инструментах (барабанах, колоколах, кастаньетах). Отдельную, но производную от них группу образовали темы, тоны которых складываются в ладофункциональные обороты: примером может служить известный «Триумфальный танец» из I акта оперы «Дидона и Эней» Г. Пёрселла и мн. др.

В процессе смыслообразования в темах basso ostinato отмечается расширение смыслового диапазона посредством включения наиболее типичных для западноевропейской музыки XVII–XVIII веков *ритмо-формул* танцевальной этимологии: *дактилического шага* и *сарабанды*. Называемая в старинных трактатах XVI века (по аналогии с размером античного стихосложения) и основанная на трёхдольной пластике мягкой манеры, ритмоформула *дактилического шага* несла информацию о галантном¹². Ритмоформула *сарабанды* являлась ключевой фигурой соответствующего жанра. Она часто включается в темы basso ostinato в качестве самостоятельной устойчивой смысловой единицы и привносит в них семантику траурного шествия (с соответствующими эмоциональными переживаниями)¹³. Эти процессы обнаружены нами во множестве тем, в том числе, в темах basso ostinato Чаконы для лютни У. Корбетта, Концерта *B dur* для двух органов Г.-Ф. Генделя, Чаконы *D dur* для органа И. Пахельбеля и др.

Реконструкция процесса смыслового наполнения и внутритекстовых преобразований темы basso ostinato отразила специфику барочного механизма «угасания *первичного* и формирования *вторичного* — контекстного смысла мигрирующих интонационных формул»¹⁴. Постепенно в тему включаются дополнительные (по отношению к диатоническому инварианту) лексемы. В результате переноса прямых значений в контекст темы-лексемы они укрепляют образную связь её с внешним миром. В теме скрещиваются вокально-хоровые и пластические прообразы. Например, в теме Трио-сонаты № 3 *g moll* Г. Пёрселла обнаруживается совмещение фигуры *catabasis*, несущей трагический смысл, с ритмоформулой *дактилического галантного шага*. Ситуация взаимодействия лексем даёт эффект совмещения противоположных художественных смыслов в теме.

Вместе с тем, в бассо-остинатных жанрах *лексема* и *тема* не всегда оставались *тождественными*. По мере усложнения лексического и синтаксического состава последней, «базовая» лексема часто входила в тему как одна из риторических фигур. В формировании контекстной семантики такой *темы* участвуют приёмы горизонтального сцепления разнофункциональных структур: ладомодальной (*catabasis* или *anabasis*) с ритмически формульной (кадансом), рельефной и орнаментальной. Лексемы вариантно повторяются внутри темы и приводят к нейтрализации её лексики. В тему включаются и автономные риторические фигуры: *exclamatio* («возгласа»), *circulatio* («фигуры круга»), *saltus duriusculus* («жестковатого скачка»). Эти семантические преобразования укрепляют статус темы как целостного художественного образования и представлены во множестве чаконов

Г. И.-Ф. Бибера, Т. Витали, И. К.-Ф. Фишера, И. Пахельбеля, а также пассакалий И.-К. Керля, Дж. Фрескобальди и др.

В процессе исследования было обращено внимание на то, что в инструментальных хроматических темах *basso ostinato* лексема *passus duriusculus* в «чистом виде» звучит редко. Однако на её основе в темах происходят многочисленные и активные модификации. Анализ музыкального материала выявил две устойчивых, но противоположных тенденции преобразований хроматического инварианта тем. Первая связана с обновлением лексики и включением в состав темы новых, автономных от базовых, лексем и семантических фигур. В результате мы наблюдаем смысловую связь близких образов-представлений. Вторая тенденция характеризуется «размыванием» интонационного рельефа и стиранием его значений.

Смысловые модификации хроматического инварианта в темах *basso ostinato* проходят в условиях расслоения на *опорный* и *неопорный* линейные слои¹⁵, взаимоотношения которых образуют принципиально иную семантическую ситуацию в оппозициях «ближний план» — «дальний план», «динамика — статика». В тему проникает напряжение, являющееся источником процессуальности в музыке.

В инструментальных сочинениях Г. Пёрселла, вторых частях концертов для скрипки, струнных и чембало А. Вивальди и И.-С. Баха актуальна лексика орнаментального типа с эмоционально-экспрессивной семантикой. При этом орнаментальными тонами вуалируется рельефный слой темы (лексема), то есть происходит десемантизация лексики *формульного типа* и перевод её в противоположную по смыслу лексику *общих форм движения*. Она нетипична для темы и составляет сущность противоположного теме над-остинатного пласта.

ОРГАНИЗАЦИЯ СМЫСЛОВЫХ СТРУКТУР В ТЕМАТИЗМЕ НАД-ОСТИНАТНОГО ПЛАСТА

Особенно интересными оказались результаты семантического анализа смысловой организации над-остинатного пласта, являющегося самостоятельной смысловой структурой музыкального текста. При этом его тематическое богатство не сводится только к фигурационному тематизму. Нельзя не заметить, что интонационный «словарь» верхнего тематического пласта складывался также в тесном взаимодействии с оперой и кантатно-ораториальным искусством, где сформировался особый тип выразительности мелодии и речитатива.

В состав тематизма над-остинатного пласта входят как отдельные *интонационные формулы*, так и более развёрнутые *стереотипные инструментальные клише*,

воплощающие образы движения. Рассмотрим их подробно.

Интонационная лексика формульного типа с исходными внетекстовыми значениями либо заимствуется из лексического словаря барокко, либо мигрирует в верхний пласт непосредственно из темы *basso ostinato*. В одном случае возникают *межтекстовые* взаимодействия нижнего и верхнего структурно-смысловых сегментов, в другом — *внутритекстовые*. Наблюдения показали, что в условиях орнаментального текста интонационные формулы включаются в контекст непрерывного и последовательного линейного развёртывания нерасчлененного множества структурных элементов. Здесь они теряют изначально свойственную им целостность и переводятся в моторно-двигательные клише с ярко выраженными динамическими свойствами. Художественным результатом становится эффект акцентирования динамики процессуальности, выражающей экспрессию и разнообразные аффекты.

Исследование *межтекстовой миграции* продемонстрировало многообразие автономной от темы лексики, проникающей в над-остинатный пласт бассо-остинатных жанров непосредственно из «лексического словаря» барокко. Причём здесь было замечено наличие неродственных бассо-остинатным жанрам смысловых установок, которые значительно обогатили тематизм над-остинатного пласта. Вопреки сложившимся представлениям о неизменно трагической образной направленности лексики, в бассо-остинатных жанрах было обнаружено включение в тематизм над-остинатного пласта образно конкретной лексики с внетекстовыми значениями сигнальной природы (чаконы из опер Пёрселла, Соната № 7 «A Cinque»¹⁶ и Пассакалии *c toll* для скрипки соло Г. И.-Ф. Бибера, а также программные граунды У. Бёрда и др.).

Внутритекстовая миграция лексем и семантических фигур из темы *basso ostinato* в над-остинатный пласт всегда связана с интонационным «запасом» и семантикой самой темы. Интонационная формула вычленяется из синтаксически и лексически организованной среды, составной частью которой она являлась, и помещается в синтаксически нейтральный орнаментальный, либо линейно-мелодический пласт текста. Здесь она включается в тонкий и сложный процесс семантических преобразований посредством варьирования, секвенцирования и диминуирования. Эти процессы демонстрируют постоянную закономерность перевода лексем и семантических фигур в лексику орнаментально-декоративного и линейно-мелодического типа с эмотивной семантикой. Наблюдения были сделаны во вторых частях концертов *g toll* и *a toll* для скрипки, струнных и чембало

Вивальди и Баха, Сонате «Follia» для скрипки и чембало А. Корелли, Трио-сонате *g moll* Пёрселла и др.

Над-остинатный пласт инструментальных бассо-остинатных жанров ассимилирует гибкие и энергетически ёмкие лексические средства. Наблюдая за ними, мы обнаруживаем, что общие формы движения в качестве моделей «выбирают» интонационные явления, соотносимые с механическими, реально существующими в природе типами движения. Обладая энергетическими потенциями, клише рефлексуют визуальную траекторию (графику изображения) видов движений и создают определённую эмоциональную установку¹⁷.

В многоголосном над-остинатном пласте многочисленных образцов органных, клавирных и скрипичных пассакалий, чанон, граундов и фоллий знаки-клише организованы посредством *горизонтального* (последовательного) сцепления сегментов и *вертикального совмещения*. В целом, их развёртывание подчинено волновому принципу организации энергии напряжения со всеми соответствующими структурными параметрами: импульсом, амплитудой, фазой, кульминацией. В условиях контрапунктического над-остинатного пласта одним из ведущих принципов его системной организации является полиметрия волновых структур с комплементарной координацией зон усиленной и ослабленной напряжённости. Это ведёт к их устойчивому неравновесию. А содержательный акцент «дления» напряжения (термин А. Бергсона) связан со стремлением композиторов подчеркнуть эффект углубления приоритетных чувственно-эмоциональных переживаний, данных в интонационной форме.

СМЫСЛОВАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ТИПОЛОГИЧЕСКОЙ МОДЕЛИ БАССО-ОСТИНАТНЫХ ЖАНРОВ

Мы рассмотрели специфику интонационного содержания пластов и художественные особенности их текстовой организации. Синтаксическая оппозиция вариаций на *basso ostinato*, в которых пишутся бассо-остинатные жанры, опирается на simultaneное противопоставление *неизменного и изменяющегося*. Противопоставление нижнего и верхнего тематических пластов закреплено в так называемой *типологической модели*, специфика которой определяет феномен тематизма бассо-остинатных жанров конца XVI — начала XVIII века. Родовой признак бассо-остинатных жанров заключается в организации в единый художественный текст двух пространственно детерминированных противоположных типов тематизма по лексическому наполнению и семантическим процессам. При этом их отношения не исчерпываются кон-

трастом¹⁸. Они формируют художественно целостное образование — *вертикальную смысловую оппозицию*. Причём, предметно-образные значения *рельефного тематического нижнего пласта* противопоставляются эмотивным значениям *орнаментально-фигурационного верхнего*. На их пересечении образуется новая концепция диалектического многообразия мира.

Оппозиции *статического и динамического* в бассо-остинатных жанрах связаны с барочными представлениями о времени как о совмещении различных по своему значению процессов. Линия *basso ostinato* олицетворяет собой идею Вечного, а изменчивый над-остинатный пласт символизирует бренность человеческого бытия. Противопоставляемый жёстко регламентированному *basso ostinato* «импровизационный» над-остинатный пласт соотносится по образу антитезы *свобода — порядок*.

Тема бассо-остинатных жанров является «памятью» предшествующих барокко эпох Средневековья и Возрождения и выступает в роли ретранслятора «чужого» художественного мира. Над-остинатный пласт переплавляет музыкальные идеи, принадлежащие собственно музыкальному миру барокко. Общее («чужое») в бассо-остинатных жанрах непрерывно связано с прошлым, а индивидуальное («своё») — с настоящим и будущим. Эта оппозиция фокусирует в себе особенности целой эпохи и знаменует собой перелом в музыкальной культуре.

Итак, обращение к новым подходам и методам анализа полифонического текста устанавливает отношение к теме и тематизму как к смысловым, сложно организованным пластам художественного текста. Семантический анализ, который впервые применялся в исследовании полифонического тематизма, позволяет произвести типологизацию процессов лексического наполнения, этимологии значений и их преобразования в контексте нижнего и верхнего тематических пластов целостного текстового «организма» *basso ostinato*.

Наиболее существенными результатами семантического анализа становятся достижения в разработке теории линейной темы, тематизма общих форм движения в полифоническом контексте, обоснование существования типологической модели как основы их смысловой организации. Художественные инвариантные возможности типологической модели бассо-остинатных жанров заключаются в изначальной расчленённости нерасторжимо единого музыкального текста на два относительно автономных текстовых пласта. Один, используя семантические фигуры, тяготеющие к предметно-смысловой структуре образа, представляет абстрактно-логический вид познания

человеком реальности. Другой через включение альтернативных видов тематизма передаёт чувственно-эмоциональный, суггестивный способ познания мира.

Наблюдения за семантическими процессами миграции, лексической конкретизации, орнаментации, десемантизации, связанные с межтекстовыми и внутритекстовыми преобразованиями темы *basso ostinato* и тематизма над-остинатного пласта, дают возможность разобраться в логике развёртывания основных тематических пластов, специфике их

координирования и соподчинения, этимологии значений и контекстной семантике типичных формул *basso ostinato* и над-остинатного пласта, то есть, в сущности, и специфике неизученного инструментального тематизма барокко как определённого художественного феномена. В итоге перед нами предстают универсальные закономерности смысловой организации музыкального текста, а также его специфические типологические признаки и сущностные свойства, характерные для конкретного исторического периода.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. об этом материалы I Российской научно-практической конференции «Музыкальное содержание: наука и педагогика» (М.; Уфа, 2002), в частности, Л. Н. Шаймухаметовой «Смысловые структуры музыкального текста как проблема практической семантики» (с. 84–102).

² См. об этом: Riemann H. *Basso ostinato und Basso quasi-ostinato* // *Lilien coron-Festschrift*. — Lpz, 1910; *Der «Basso ostinato» und die Anfänge der Kantate* // *Sammelbande der internationalen Musikgesellschaft*. — 1912. — Ig. XIII. — Н. 4.

³ Примечательно, что родственная *basso-ostinato* практика *basso continuo* в музыковедении рассматривается в том же ключе, как средство координации голосов полифонической ткани, ограничивающего или, напротив, способствующего свободе исполнителей (И. Барсова, Л. Бутыр, Н. Зейфас, М. Катунян, Ю. Семёнов, С. Скребков, О. Филиппова, В. Широкова).

⁴ «Аутентичный» термин общих форм движения — *loci topici* (дословно — общие места). В дальнейшем принято сокращение ОФД — общие формы движения.

⁵ Среди источников, где происходило вызревание названного методологического подхода, важное значение имеют концепция Б. Асафьева о музыке как «искусстве интонирования смысла» [5] и наблюдения Б. Яворского над музыкальным языком и речью [18]. Отталкиваясь от асафьевской теории музыкальной речи и составляющего её понятия «интонация», музыковеды (М. Михайлов, М. Арановский, В. Медушевский, Е. Ручьевская, В. Холопова, Л. Шаймухаметова и другие) преимущественно на материале гомофонного тематизма продолжили и продолжают обращаться к феномену устойчивости, стереотипизации и постоянства музыкальных речений-знаков. Они создали необходимые предпосылки для возникновения аналитических исследований процесса конкретизации и обогащения интонационной лексики полифонического тематизма.

⁶ Холопова В. Н. *Музыка как вид искусства: учебное пособие*. — М., 1990/91, 1994; СПб., 2000, 2002; Она же. *Область бессознательного в восприятии музыкального содержания*. — М., 2002.; Она же. *Специальное и неспециальное музыкальное содержание*. — М., 2002.; Она же. *Теория музыкальных эмоций: опыт разработки проблемы* // *Музыкальная академия*. — 2009. — № 1.

⁷ Лаборатория музыкальной семантики организована в Уфимской государственной академии искусств в 2001 году. Научный руководитель лаборатории — доктор искусствоведения, профессор Л. Н. Шаймухаметова. См., к примеру: *Семантика старинного уртекста* // УГИИ: Лаборатория музыкальной семантики: сб. ст. — Уфа, 2002; *Музыкальное содержание: наука и педагогика* // *Материалы III Всероссийской научно-практической конференции*. — Уфа, 2005; Алексеева И. *Тематизм бассо-остинатных жанров инструментальной музыки западноевропейского барокко*: дис. ... канд. искусствоведения. — Уфа, 2002; Асфандьярова А. *Интонационная лексика образов пасторали в тематизме фортепианных сонат Й. Гайдна*: дис. ... канд. искусствоведения. — Уфа, 2003; Кириченко П. *Семантические аспекты работы исполнителя с музыкальным текстом (на примере клавирных произведений XVII — XVIII вв.)*: дис. ... канд. искусствоведения. — Уфа, 2002; Кривошей И. *Внемзыкальные компоненты вокального произведения (на примере романсов С. Рахманинова)*: дис. ... канд. искусствоведения. — Уфа, 2003; Кузнецова Н. *Творческое взаимодействие исполнителя с музыкальным текстом (на примере инструктивных сочинений И.-С. Баха для клавира)*: дис. ... канд. искусствоведения. — Уфа, 2005.

⁸ В отечественном музыковедении термины «семантическая фигура», «интонационный стереотип», «лексема», «знак-интонация» (В. Медушевский), «мигрирующая интонационная формула», «семантема» часто употребляются как синонимы.

⁹ Подробно см. об этом: [14, 15].

¹⁰ Понятия «риторический приём» и «риторическая фигура» также нетождественны, поскольку только «риторическая фигура» обладает качеством устойчивых интонационных оборотов и свойством межтекстовых миграций.

¹¹ См. темы *basso ostinato* «Fantazia: Three parts on a Ground» для трёх продольных флейт, виолы и органа Г. Пёрселла, Пассакалии из сюиты *e moll* для лютни Р. де Визе и др.

¹² См. об этом: [11, с. 60].

¹³ В контексте мажорных тем *basso ostinato* данная ритмоформула через модель ритма торжественного шествия, а также через пластику возвышенных и полных достоинства движений придворного танца олицетворяет чувства уверенности и величия.

¹⁴ О механизме формирования внетекстовых (прямых) и внутритекстовых (переносных — первичных и вторичных) значений см. в исследовании Л. Шаймухаметовой «Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы» [14].

¹⁵ В процессе анализа расслоения линейной темы *basso ostinato* мы опираемся на метод тонологического анализа, сущность которого подробно изложена в книге М. Арановского «Синтаксическая структура мелодии» [4, с. 94–111].

¹⁶ Разновидность трио-сонаты (в зависимости от состава инструментов) в эпоху барокко.

¹⁷ Идея определения художественных возможностей такого рода тематизма в его связи с графическим изображением на примерах «Инвенций» Баха содержится в статье Л. Шаймухаметовой «Некоторые способы организации напряжения в музыкальном тексте» [16, с. 36–46]. См. также семантическую теорию формирования общих форм движения [17].

¹⁸ Эстетический принцип «единовременного контраста», выдвинутый Т. Ливановой и распространившийся в отечественном музыкознании (Т. Генова, Е. Назайкинский, Вл. Протопопов, В. Цуккерман, М. Этингер и др.) часто рассматривается слишком широко и не несёт необходимой для рассматриваемой проблемы информации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста. — М.: Практика, 1995.
2. Алексеева И. Тематизм бассо-остинатных жанров инструментальной музыки западноевропейского барокко. — Уфа: Лаборатория музыкальной семантики, 2005.
3. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. — М.: Сов. композитор, 1998.
4. Арановский М. Синтаксическая структура мелодии. — М.: Музыка, 1991.
5. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. — Л.: Музыка, 1971.
6. Валькова В. Музыкальный тематизм — мышление — культура: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. — Новгород, 1993.
7. Кириченко П. Интонационная лексика и артикуляция пластических и риторических фигур в клавирных сочинениях барокко / УГИИ: Лаборатория музыкальной семантики. — Уфа, 2002.
8. Курт Э. Основы линейного контрапункта. — М., 1931.
9. Лобанова М. Западноевропейское барокко: проблемы эстетики и поэтики. — М.: Музыка, 1994.
10. Лотман Ю. Избранные статьи. — Таллин: Александра, 1992. — Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры.
11. Максимова А. Балетто Фабрицио Карозо и его трактат «Благородство дам» (*Nobilta di Dame*) // Старинная музыка. Практика. Аранжировка. Реконструкция: матер. науч.-практ. конф. МГК им. Чайковского. — М., 1999. — С. 58–69.
12. Крайнец И. Доминико Скарлатти. Через инструментализм к стилю. — М.: Музыка, 1994.
13. Тухватуллина Н. Л., Кириченко П. В. Структура и функции орнамента в музыкальном тексте фортепианных сонат Й. Гайдна / УГИИ: Лаборатория музыкальной семантики. — Уфа, 2002.
14. Шаймухаметова Л. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы / Гос. институт искусствознания. — М., 1999.
15. Шаймухаметова Л. Семантический анализ музыкальной темы / РАМ им. Гнесиных. — М., 1998.
16. Шаймухаметова Л. Некоторые способы организации напряжения в музыкальном тексте (на примере сочинений И.-С. Баха) // Звук, интонация, процесс: сб. науч. тр. / РАМ им. Гнесиных. — М., 1998. — Вып. 148. — С. 36–46.
17. Шаймухаметова Л. Н., Селиванец Н. Г. Семантические процессы в тематизме сонат Д. Скарлатти. — Уфа, 1998.
18. Яворский Б. Избранные труды. Т. 2, ч. 1. — М.: Сов. композитор, 1987.
19. Riemann H. Basso ostinato und Basso quasi-ostinato // *Lilien coron-Festschrift*. — Lpz, 1910.
20. Riemann H. Der «Basso ostinato» und die Anfänge der Kantate // *Sammelbande der internationalen Musikgesellschaft*. — 1912. — Jg. XIII. — H. 4.

Алексеева Ирина Васильевна

доктор искусствоведения, профессор,
зав. кафедрой теории музыки
Уфимской государственной академии искусств
им. Загира Исмагилова



Russian and Western Traditions
of Functional AnalysisРоссийские и зарубежные традиции
функционального анализа

И. Д. ХАННАНОВ
Консерватория Пибоди
Университет Джона Хопкинса, Балтимор

УДК 78.072.2

**ТЕОРИЯ ВНУТРИТЕМАТИЧЕСКИХ ФУНКЦИЙ
ВИЛЬЯМА КАПЛИНА**

За последние десять лет в американской теории музыки произошла тихая революция. Новое поколение теоретиков — таких, как Фред Лердал, Ричард Кон, Вильям Каплин, Джеймс Хепокоски и Дэвид Хюрон, постепенно отказались от постулатов поколения 1960-х–80-х, от воинственного шенкеризма, прямолинейного фортеанства и от позитивистской идеологии в теории в целом. В результате этой революции (поворота на 180 градусов), поскольку ей предшествовала другая (тоже поворот на 180 градусов), более бурная и романтическая по духу, с отказом от всего наследия европейской теории, получилось так, что во многих аспектах современная американская теория музыки возвращается к старому доброму и ещё не совсем забытому образу европейской теории музыки XIX века. Это видно и по возобновлению интереса к позднему Риману в неоримановской¹ и трансформативной² теориях, и по усиливающемуся вниманию к целостному анализу и семиотике в трудах Роберта Хаттена³, и в возрождении концепции функций частей музыкальной формы в трудах Вильяма Каплина.

До 1998 года во всех учебниках по музыкальной форме на английском языке пропагандировался шенкерский метод и, в частности, шенкерское понимание музыкальной формы. В этой парадоксальной педагогике проводились попытки осуществить невозможное: совместить представления о типизированных музыкальных формах с концепцией Шенкера, которая по своей природе и главной идее отрицала возможность существования музыкальной формы, мелодии и гармонии в классическом понимании этих терминов. В 1998 году была опубликована книга Вильяма Каплина «Классическая форма: формальные функции в произведениях Гайдна, Моцарта и Бетховена» [29], которая произвела переворот в США и Европе. Достаточно упомянуть, что Каплин был награждён высшей премией Американского Общества теории музыки и стал одним из его лидеров. Каплин возродил теоретические взгляды, во многом противоположные шенкерским, и вернул в орбиту обсуждения концепции Арнольда Шёнберга [40; 41] и Эрвина Ратца [39]. Очень часто в США можно слышать о «концепции

Шёнберга — Ратца», но нужно отдать должное Каплину. Он сумел систематизировать представления Шёнберга и Ратца о функциях частей формы и создал детальную номенклатуру терминов и категорий анализа функций. В результате книга стала настольным пособием по форме и в настоящее время используется в качестве учебника по музыкальным формам и анализу в большинстве университетов США⁴.

Российскому читателю учение о функциях частей музыкальной формы не представляется чем-то новым: Игорь Способин начал работу над своей концепцией музыкальной формы в 1920-е годы, а Виктор Бобровский опубликовал ряд статей и книгу [26] в 1978-м году. Автор настоящей статьи представил этот факт в своей диссертации «Russian Methods of Music Theory and Analysis» (University of California, Santa Barbara, 2003) [36] а также в статье «Revisiting Russian Music Theory: Victor Bobrovsky's Functional Foundation of Musical Form» (1978) в журнале «Theoria» (2009/16) [35].

Шёнберг употреблял идею формальных функций в своих лекциях в University of South California в 1939–1947 годах, но его взгляды не были упорядочены и даже в книге «Основы музыкальной композиции» [40], впервые опубликованной в 1967-м году, нет специального раздела, концептуально обосновывающего категории функций музыкальной формы. В целом, можно лишь отметить его термины *basic idea* (нем. *Grundgestalt*⁵) и *liquidation*⁶. Ратц опубликовал свою книгу «Введение в учение о музыкальной форме» [39] в 1953-м году. Таким образом, по всем параметрам советская концепция функций опередила западную на многие десятилетия, да и содержание советской теории функций гораздо более разработано, чем её западный эквивалент. Другими словами, российским теоретикам есть все основания гордиться первенством в этой важной области — учении о музыкальной форме.

Свою книгу Каплин начинает с того, что представляет первую за десятилетия серьёзную попытку критики (или, точнее, контркритики) шенкерской позиции по музыкальной форме: «Пришло время для новой теории классической музыкальной формы. Несмотря на многие серьёзные попытки описания

форм музыки Гайдна, Моцарта и Бетховена, многие авторы, к сожалению, используют плохо сформулированные концепции и двойственную по смыслу терминологию, вынесенные из теорий, которые уже давно потеряли свою репутацию. Когда-то бывшее благородной субдисциплиной теории музыки, *Formenlehre* (учение о форме, часто представленной во всеобъемлющих трактатах) было в последнее время заброшено теоретиками и историками по многим причинам. К ним относится критика Шенкером музыкальной формы как проявления событий лишь на поверхности (тогда как главная контрапунктическо-гармоническая структура якобы лежит в глубине), а также свойственного историкам мнения о том, что музыку XVIII века можно анализировать только в терминах XVIII века. И наконец, недоверие Нового Музыковедения к систематизирующим и классифицирующим моделям музыкальной организации» [29, с. 3].

С тем, что музыка определённого времени должна интерпретироваться в терминах того же времени, можно и согласиться. Здесь российский теоретик скорее примет позицию Дальхауза и его концепцию историзма (нем. *Historismus*), чем постулат Каплина. Но что касается Шенкера, то действительно, критика различных музыкальных форм как поверхностных явлений привела американскую теорию музыки к тому, что за три последних десятилетия XX века традиция и культура анализа музыкальной формы основательно деградировали. В этом смысле посыл Каплина и его направленность оказались спасительными для педагогики и научных исследований формы на североамериканском континенте.

Новое учение Вильяма Каплина представляет собой целостный взгляд на форму. Оно учитывает и тематическое строение (что, конечно, не является главным фактором для Каплина), и мотивное устройство темы (полностью вынесенное за скобки у Шенкера), а также глубокое понимание сущности гармонических процессов. В частности, Каплин посвящает целую главу в начале книги классификации гармонических последовательностей. Он предлагает разделить все возможные последовательности на три категории: пролонгационные, модулирующие и каденцирующие. Эта простая и элегантная система позволяет связать гармонию с формой во множестве частных проявлений. Она также поддерживает главный постулат о тройной структуре функциональности, содержащей начало, середину и конец. В начале, в презентационном участке темы, гармонические последовательности чаще всего замкнуты, кругообразны, пролонгируют одну функцию. Об этом, впрочем, пишет и Игорь Способин в книге «Музыкальная форма» [27]. В середине темы возникает необходимость модулирующих и секвенцирующих последовательностей. В последней части темы по необходимости

возникают последовательности, ведущие к каденциям. Здесь Каплин уточняет, что к каденционным последовательностям относится как собственно каденция, так и несколько аккордов, вводящих каденцию. То есть, гармония по Каплину тесно связана с формальными функциями, и её элементы определяются требованиями формы. И в этом Каплин проявляет гораздо большую музыкальность, чем Шенкер с его абстрактным представлением о гармонической последовательности как продукте схемы голосоведения.

Образцы каждого из трёх типов гармонических последовательностей представлены в книге Каплина во Введении. К первому типу относятся последовательности, начинающиеся и заканчивающиеся одной и той же функцией — такие, как $T D_{5/6} T$. Ко второй группе относятся секвенции и модуляции. К третьей — каденции с приготовлением. Примеры в книге Каплина даны в редукции и записаны на одном нотном стане. (Очевидно, что такая форма презентации удобна для студентов, и короткие — в несколько аккордов — последовательности могут использоваться как предварительные упражнения, напоминающие задания по игре в курсе гармонии Ю. Н. Холопова).

Вильям Каплин прочитал несколько докладов на международных конференциях и опубликовал несколько статей, суммирующих его взгляды на гармонию. Особенный интерес представляет его выступление на Конгрессе Немецкого Общества теории музыки [2; 30], на конференции Голландского Общества теории музыки [4] и ранняя публикация в журнале «*Zeitschrift für Musiktheorie*» [13]. Можно сказать, что американский теоретик выбрал необычный для своих коллег путь и представил свою новую концепцию сначала в Европе, а затем развернул её в Северной Америке.

К числу наиболее полемических материалов, опубликованных в последнее время Каплиным по проблемам гармонии, можно отнести статью в «*Journal of American Musicological Society*», посвящённую каденциям [3]. По новейшим представлениям, каденцией может называться только то гармоническое образование, которое находится в месте, подобающем каденции. Это место определяется как шенкеровской протоструктурой (место прерывания Урлинии и место её нисхождения к тонике), так и по функциональным показателям. В любом случае, в экспозиции сонатного аллегро Каплин находит место только для одной каденции, в завершении побочной партии. Все остальные моменты могут выглядеть как каденция, но таковыми не являются. В данный момент продолжается дискуссия по этому вопросу, вовлекающая многих, включая д-ра Паунди Бурштейна, д-ра Джеймса Хепокоски, и автора данной статьи⁷. Во всяком случае, Вильям Каплин предложил строгую и логически выверенную концепцию, имеющую все шансы стать ведущей в ближайшее время.

Возвращаясь к функциям частей формы, необходимо отметить, что источник и главная идея у Шёнберга и его последователей резко отличалась от русско-советской версии. Здесь можно сказать, что термин «формальная функция» представляет единственный общий момент между двумя традициями. Шёнберг опирался на композиторскую интуицию. В версии Каплина идея формальной функции основана на временной специфике музыки и её главном делении на *начало*, *середины* и *конец*. При этом Аристотель и его трактат «Поэтика» не упоминаются в традиции Шёнберга–Ратца–Каплина как первоисточник. Русская традиция, напротив, опирается на историю и гуманитарное знание в целом. В ней сыграли важнейшую роль, как известно, представления о музыке как динамическом процессе, сформулированные Б. Асафьевым, с одной стороны, и глубокая связь с немецкой теоретической традицией XVIII века, с идеями музыкально-риторической диспозиции, с другой. В современной американской теории функций полностью отсутствует компонент риторики. Скорее, некоторые идеи целостного строения произведения заимствованы из теории Шенкера, а некоторые базируются на прагматическом подходе Шёнберга, с элементами теории имплицации и реализации, взятыми Каплиным у своего учителя, Леонарда Б. Мейера. Здесь проявляется главное отличие американской концепции от российской: отсутствие у первой философско-исторического обоснования.

В связи с таким различием объект исследования американских теоретиков формы отличается от российского. Если в русской теории, представленной трудами Асафьева [25], Способина [27], Бобровского [26], на первый план выступала функциональная схема крупного плана, функции разделов и тем, то в теории Каплина главным объектом применения формальных функций является внутреннее устройство темы, малый масштаб (меньше малых форм), что также представляет несомненный интерес.

Функциональный анализ (по Каплину) начинается с определения главного элемента композиции — *basic idea*. Обычно это два первых такта главной темы. Здесь Каплин не вдаётся в подробности, но для русского читателя становится очевидной ссылка на учение Гуго Римана о ритме. Также Каплин обосновывает различие между нотированным и реальным размером, что трудно объяснить без упоминания метрического восьмитакта. В этих деталях можно найти ещё одно свидетельство поворота к европейской классической теории. Таким образом, *basic idea*, или «главная идея» («г. и.») произведения, содержится в двух первых тактах главной темы.

Каплин различает структуры группировки⁸ и формальные функции. Мотив, по Каплину, относится к структуре группировки (группа нот). В главной идее,

первой и важнейшей функции, принимают участие не один, а несколько мотивов. Таким образом, Каплин отказывается от взгляда на музыкальную форму как ткань мотивов, фраз, тем и стандартных композиционных схем. Более того, само существование малых форм, предложения, периода и гибрида обоих зависит, по Каплину, от функциональной стратегии, от того, что композитор делает с «главной идеей». Здесь, опять же, проявляется интуитивный и прагматический характер теории Шёнберга–Ратца–Каплина. Сразу же после окончания «главной идеи» перед композитором встаёт вопрос, что делать дальше. Простейший ответ: «главную идею» можно повторить. Это происходит во многих случаях. В некоторых жанрах, например, в танцевальной музыке, повторение «главной идеи» может быть буквальным (пример № 1)⁹.

Пример № 1

Л. ван Бетховен.
Струнный квартет ор. 135,
III ч., т. 3-10



Каплин пишет, что этим преследуются две цели: дать лучше услышать, усвоить «главную идею» и чётко определить её очертания. Впрочем, чаще всего «главная идея» повторяется с изменениями. Таковых несколько: повторить «главную идею» на новой высоте (используя транспозицию по звукам трезвучия и оставляя неизменной гармоническую функцию), либо повторить в доминанте, антифонно (пример № 2).

Пример № 2

Л. ван Бетховен.
Соната ор. 2 № 1, тема I ч.



После «повторения главной идеи» («г. и. повт.») возникает новое логическое требование. В него входит запрет на повторение и необходимость изменения «главной идеи». Впрочем, после её повторения нельзя вводить новый материал. Так возникает необходимость

«функции продолжения» или «фрагментации». В русской теории возникающая таким образом структура называется «дробление с замыканием». Этот очень элегантный термин не объясняет, однако, *почему* возникает дробление. В термине Л. Мазеля скрывается возможность функциональной трактовки. «Продолжение-фрагментация» имеет функцию модификации «главной идеи» и, в определённом смысле, ликвидации её тематической характеристичности, или превращения в общие формы движения. Если презентационный участок (*presentation phrase*), состоящий из «главной идеи» и её повторения, создаёт замкнутую и определённую форму (англ. *tight-knit*, нем. *fest*), то функция «продолжения-фрагментации» эту форму временно разрушает, ликвидирует тематическую индивидуальность и ритмическую чёткость материала, делает его временно рыхлым (англ. *loose*, нем. *locker*) и способным к динамическим изменениям. В этом варианте генерируется максимально возможное напряжение и создаётся наиболее динамичная из малых форм классического стиля, форма предложения (англ. *sentence form*, нем. *Satzform*).

У этой формы интересная история. В США её полностью игнорировали, и только после выхода книги Каплина она попала в классификацию малых форм. В советских изданиях употреблялся термин, близкий по значению к немецкому оригиналу: период в форме предложения. Можно даже сказать, что он наиболее точен, поскольку имеется в виду построение, равное по масштабу периоду, но представляющее структурно (по группировке) одну из его половин. Здесь уместно вернуться к лингвистическим ассоциациям и сравнить период со сложным предложением, а предложение — с простым. Впрочем, если предложение как часть периода в английской терминологии обозначается как *phrase* (фраза), то путаница между тремя языками возникает почти непреодолимая¹⁰.

Для того, чтобы разомкнутое и динамическое построение не самоликвидировалось, требуется вернуть ему структурную замкнутость. Для этого существует «каденционная функция», в которую входит как сама каденция в гармоническом смысле, так и подготовительный материал. Таким образом, предложение содержит три функции: «главная идея» («повторение главной идеи»), «продолжение-фрагментация» и «каденционная функция». Эти функции возникают с необходимостью и следуют логике функционального развития. Однако возможен и другой путь.

Как только отзвучала «главная идея», композитор может ввести «контрастную идею». Это часто происходит тогда, когда «главная идея» содержит несколько ярко выраженных и завершённых мотивов. На микроуровне в «главной идее» складывается ситуация целой презентационной фразы (пример № 3)¹¹.

Пример № 3

В. А. Моцарт.
Соната К. 331, тема I ч.

Музыкальный пример № 3, иллюстрирующий функциональную трактовку фразы Моцарта. Вверху показана основная трактовка: «Главная Идея» (4 такта) и «Контрастная Идея» (4 такта). В середине — альтернативное прочтение, где «Главная Идея» (4 такта) переходит в «Каденционную Функцию» (4 такта), включающую «Повторение Г.И. в D» (2 такта) и «Фрагментацию» (2 такта). Внизу — ещё одно альтернативное прочтение, где «Главная Идея» (4 такта) переходит в «Повторение Г.И. в D» (2 такта), «Фрагментацию» (2 такта) и «Кад. Ф.» (2 такта). Музыкальная запись включает ноты для мелодии и гармонии в тональности D-мажор, 8/8 такт.

Такая ситуация не предполагает повторения «главной идеи». Здесь необходимо ввести «контрастную идею». Создаётся разомкнутая структура из четырёх тактов, требующая местного закругления. Так, «контрастная идея» завершается, и возникает первое предложение периода (англ. *antecedent phrase*). Эта форма лишена энергии и динамики, свойственных форме предложения. Она более статична, но и более основательна в изложении материала. «Период» в греческой этимологии означает «возврат на ту же дорогу» (*περί + ὁδός*). Это свойство периода возвращаться к началу после контрастного сегмента играет и педагогическую роль (услышать то же самое ещё раз), и философскую (посмотреть на то же самое с другого угла, диалектически оценить одно и то же явление), и стратегическую (путь в обход). Есть в периоде и перфекционистская направленность, столь характерная для классического стиля (сыграть то же самое лучше, чем в прошлый раз).

После «контрастной идеи» и цезуры, функциональная логика предполагает возвращение «главной идеи». После этого с необходимостью вводится «контрастная идея», изменённая по сравнению с её появлением в первом предложении и объединённая с каденционной функцией. Так завершается форма периода.

Каплин рассматривает большое количество образцов с индивидуальными характеристиками и расположением функций. Например, «главная идея» может содержать не два, а три такта, а может быть и составной, содержащей четыре такта; между формой предложения и формой периода происходит слияние. При этом возникает гибридная форма, то есть структура, которая начинается как предложение (г. и., г. и. повт.), а во второй половине ведёт себя как период (второе предложение содержит «продолжение-фрагментацию» и «каденционную функцию»). В русской терминологии гибрид можно ассоциировать с периодом неповторной структуры, в американской терминологии до

1998 года такое образование называлось *contrasting period*.

В сравнении с таким подробным изложением в основном разделе книги Каплина, российский подход к интраматематическим функциям в книге Способина отличается меньшей систематичностью. В книге Бобровского интраматематические функции рассматриваются ближе к концу рассуждения. В обоих источниках главное внимание уделяется функции тем. Особой заслугой российской теории функций является разработка категории типа изложения и связанной с ней возможностью нестандартных соотношений типов

изложений и функций. Можно сказать, что американский подход является индуктивным, тогда как российский представляет дедуктивный метод.

Разумеется, в книге Каплина рассматриваются и крупные формы. Эта тема будет затронута в последующих публикациях автора.

ОФИЦИАЛЬНЫЙ ВЕБ САЙТ ПРОФЕССОРА УНИВЕРСИТЕТА МАКГИЛ ВИЛЬЯМА КАПЛИНА:
<http://www.music.mcgill.ca/~caplin/Home.html>

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. статью Ричарда Копа: [32].

² См. книгу Дэвида Люина: [38].

³ См. книги Хаттена: [33; 34].

⁴ Для ознакомления с критическими замечаниями по поводу этой книги см. рецензию Уоррена Дарси: [18].

⁵ Впрочем, *Grundgestalt* представляет настоящую терминологическую находку. В воззрениях Шёнберга, изложенных как в труде по гармонии [41], так и собственно по форме [40], он играл важнейшую роль и объединял в себе аспект формы (мелодия, тема) и гармонии (тональность). По существу, он представлял собой «идею» музыкального произведения. Об этом подробнее, см. в статье Патриции Карпентер «Grundgestalt как тональная функция» [31].

⁶ Термин *liquidation* имеет аналог в советской теории музыки. Он означает приблизительно то же самое, что и «общие формы движения» в терминах Л. Мазеля и В. Цуккермана. И опять же, российский вариант этого понятия гораздо более глубоко разработан и применяется на разных уровнях формы.

⁷ Особенно интересным оказалось взаимодействие по этой и другим животрепещущим проблемам музыкальной формы трёх ведущих теоретиков формы на Западе — Вильяма Каплина, Джеймса Хепокоски и Джеймса Вебстера — на Международном Конгрессе Европейского Общества по музыкальному анализу (EUROMAC) совместно с 7-м Конгрессом Немецкого общества теории музыки (GMTh) во Фрайбурге в 2006-м году. По результатам дискуссии опубликована книга [30].

⁸ Термин «группировка» (*grouping structure*) используется в американской теории музыки в разных аспектах. Например, Фред Лердал и Рэй Джакендоф в книге «A Generative Theory of Tonal Music» [37] употребляют этот термин в своём главном тезисе о различии между группой нот и метрической структурой. То, что обычно понимается под метром, по Лердалу и Джакендофу, представляет структуру группировки нот, а метр, по его мнению, не является звучащим, материальным компонентом. Напротив, он существует как сеть (древовидная иерархическая система) абстрактных временных точек. Дифференциация группировки и

метра Лердала-Джакендофа несомненно оказала влияние на понимание формальной функции Вильямом Каплиным.

⁹ Примеры № 1 и № 2 приведены в книге Каплина [29, с. 10] в главе «Некоторые основные формальные функции», здесь печатаются с официального разрешения Оксфордского Университетского издательства. В данной статье они даны в редуцированной, упрощённой, схематической форме.

¹⁰ На данную тему мною готовится статья на английском языке. Разъяснение этих весьма запутанных различий, будем надеяться, позволит яснее представить музыкальную форму на её важнейшем структурном уровне.

Кроме того, именно на слабость определения термина «фраза» у Каплина обращает внимание Уоррен Дарси в своей ранее упомянутой рецензии [18, с. 123]. Каплин называет первые четыре такта периода «презентационной фразой» и настаивает на том, что она не заканчивается каденционной функцией. Дарси указывает на неясность в этой формулировке, так как в большинстве трактовок американской теории фраза всегда ограничивается каденцией. Но и Дарси впадает в заблуждение со своим представлением о фразе, поскольку в английской терминологии произошло смешение категорий синтаксиса и тематизма, предложение наложилось на фразу. Как это ни странно, определение Каплина близко немецкой и русской традиции: фраза не обязательно заканчивается каденцией и не представляет синтаксической единицы. Существуют два ряда: тематический — мотив, фраза, тема, и синтаксический — предложение, период.

¹¹ Этот пример составлен автором статьи по аналогии с примерами в книге Каплина. Очевидно, что проблема фразы остаётся актуальной и здесь. Допустим, можно сравнить функциональную структуру первого предложения (которая по-английски определяется как *antecedent phrase* — начальная фраза) из данного периода Моцарта с формой предложения, представленной ранее на примере темы первой части Сонаты Бетховена op. 2 № 1. Очевидно, что функциональная структура в обоих случаях идентична.

ЛИТЕРАТУРА

I. ОПУБЛИКОВАННЫЕ СТАТЬИ В. КАПЛИНА*

1. On the Relation of Musical Topoi to Formal Function // *Eighteenth-Century Music*. — 2/1 (2005). — P. 113–24.

2. North American Approaches to Musical Form // *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*. — 2, no. 2 (2005) [Electronic resource]. — URL: http://www.gmth.de/www/artikel/2005-04-10_11-04-06_7/.

* Информация с официального веб сайта Вильяма Каплина. — И. Х.

3. The Classical Cadence: Conceptions and Misconceptions // *Journal of the American Musicological Society*.—57/1 (Spring, 2004). — P. 51–117 [Winner of 2006 Prix Opus for “Article of the Year,” Conseil québécois de la musique].

4. The Classical Sonata Exposition: Cadential Goals and Form-Functional Plans // *Tijdschrift voor Muziektheorie*.—6/3 (2001). — P. 195–209.

5. Hybrid Themes: Toward a Refinement in the Classification of Classical Theme Types // *Beethoven Forum* 3. — 1994. — P. 151–65.

6. History of Theory in the Eighteenth and Nineteenth Centuries: A Survey of Recent Research // *Music Theory Spectrum*. — 11/1 (1989). — P. 29–34.

7. The ‘Expanded Cadential Progression’: A Category for the Analysis of Classical Form // *Journal of Musicological Research* 7. — 1987. — P. 215–57.

8. Funktionale Komponenten im achttaktigen Satz // *Musiktheorie*.—1/3(1986). — P. 239–60.

9. Riemann’s Theory of Dynamic Shading: A Theory of Meter? // *Theoria*. —1 (1985). — P. 1–24.

10. Moritz Hauptmann and the Theory of Suspensions // *Journal of Music Theory*.—28/2 (1984). — P. 251–69.

11. Tonal Function and Metrical Accent: A Historical Perspective // *Music Theory Spectrum*. — 5 (1983).— P. 1–14.

12. Harmony and Meter in the Theories of Simon Sechter // *Music Theory Spectrum*.—2 (1980). — P. 74–89.

13. Der Akzent des Anfangs: Zur Theorie des musikalischen Taktes // *Zeitschrift für Musiktheorie*.—9/1 (1978). — P. 17–28.

II. РЕЦЕНЗИИ НА КНИГУ В. КАПЛИНА

«Классическая форма: формальные функции в произведениях Гайдна, Моцарта и Бетховена» **

14. Galand J. Formenlehre Revisited: Review-Essay on William Caplin’s *Classical Form* // *Intégral*. — 13 (2001). — P. 143–200.

15. Marston N. Review of *Classical Form* // *Music Analysis*.—20/1 (March 2001). — P. 143–49.

16. Bergé P. In de sporen van Schönberg: Caplin’s theorie van de “Classical Form” // *Tijdschrift voor Muziektheorie*. — 5/3 (November 2000). — P. 204–210.

17. Check J. Review of *Classical Form* // *Notes* (September 2000). — P. 101–103.

18. Darcy W. Review of *Classical Form* // *Music Theory Spectrum*. — 22/1 (Spring 2000). — P. 122–25.

19. Spitzer M. Review of *Classical Form* // *Music and Letters*. — 81/1 (February 2000). — P. 110–115.

20. Bey H. Review of *Classical Form* // *Mozart-Jahrbuch*. — 1999. — P. 117–119.

21. de Médecis F. Review of *Classical Form* // *Revue de musique des universités canadiennes*. — 20/1 (1999). — P. 107–13.

22. Grave F. Review of *Classical Form* // *Music Theory Online*. — 4/6 (1999).

23. Neff S. Review of *Classical Form* // *Indiana Theory Review*. — 20/2 (1999). — P. 41–55.

24. Stroth P. Review of *Classical Form* // *The Beethoven Journal*.—13/1 (1998). — P. 39.

III. ЛИТЕРАТУРА

25. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. — М., 1930. — Т. 1; М., 1947. — Т. 2.

26. Бобровский В. Функциональные основы музыкально формы. — М., 1978.

27. Способин И. Музыкальная форма. — 1-е изд. — Л., 1945; 7-е изд. — М., 1984.

28. *Beethoven’s Tempest Sonata: Contexts of Analysis and Performance* / ed. Pieter Bergé, co-eds. William E. Caplin and Jeroen D’hoë. — Leuven, 2009.

29. Caplin W. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven* (Winner of the 1999 Wallace Berry Award from the Society for Music Theory). — Oxford, 1998.

30. William Caplin, James Hepokoski, and James Webster. *Musical Form, Forms & Formenlehre: Three Methodological Reflections* / ed. Pieter Bergé. — Leuven, 2009.

31. Carpenter P. Grundgestalt as tonal function // *Music Theory Spectrum*.—Vol 5.—Spring 1983. — P. 15–38.

32. Cohn R. Neo-Riemannian Operations, Parsimonious Trichords, and their Tonnetz Representations // *Journal of Music Theory*. — 41/1 (1997). — P. 1–66.

33. Hatten R. *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. — Bloomington, 2004

34. Hatten R. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. — Bloomington, 1994.

35. Khannanov I. *Revisiting Russian Music Theory: Victor Bobrovsky’s Functional Foundation of Musical Form* (1978) // *Theoria*.—Vol. 16. — Houston, 2009.

36. Khannanov I. *Russian Methodology of Music Theory and Analysis* (Ph.D. diss.). — Santa Barbara, 2003.

37. Lehrdal F., Jackendoff R. *A Generative Theory of Tonal Music*.—Cambridge, 1983.

38. Lewin D. *Generalized Musical Intervals and Transformations*. — New Haven, 1987.

39. Ratz E. *Einführung in die musikalische Formenlehre*. — Vienna, 1968 (1953).

40. Schoenberg A. *Fundamentals of Musical Composition* / Ed. by Gerald Strang, with an introduction by Leonard Stein. — New York, 1985 (1967).

41. Schoenberg A. *Structural Functions of Harmony* / Translated by Leonard Stein. — London, 1969 (1959).

** Там же.

Ханнанов Ильдар Дамирович

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

Т. И. КАЛУЖНИКОВА
Уральская государственная консерватория
им. М. П. Мусоргского

УДК 37.015.3-053.4: 78

УРБАНИСТИЧЕСКИЙ ЗВУКОВОЙ ПЕЙЗАЖ И СПОНТАННОЕ ИНТОНАЦИОННОЕ САМОВЫРАЖЕНИЕ ГОРОДСКОГО РЕБЁНКА

К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

О влиянии звуковой среды на музыкальное и общее развитие ребёнка пишут многие педагоги, музыковеды, психологи. Однако ни в одном из трудов эта проблема не изучена с учётом аудиальных источников, полностью охватывающих период детства. Настоящая статья призвана в какой-то мере восполнить этот пробел. Автор исследует материалы, записанные от юных российских горожан¹, ориентируясь на результаты современных социологических и этнографических изысканий, согласно которым в условиях информационного общества именно город, а не сельская местность, как в прошлом, становится средоточием наиболее показательных для детской субкультуры процессов.

Одно из ключевых понятий данной работы — *звуковой пейзаж* — введено в науку канадским композитором и учёным Р. М. Шефером для обозначения аудиального поля, окружающего человека. В монографии «Настройка мира» («The Tuning of the World») им предложена одна из моделей мировой фоносферы. Она включает три элемента — природный, сельский и городской звуковые пейзажи, в каждом из которых выделены определённые «основные тоны» и ритмы.

Интересующую нас звуковую среду современного мегаполиса Шефер характеризует как *лоу-фай* пейзаж. Его основной признак — акустические перегрузки, вызываемые сочетанием сигналов транспорта, промышленных объектов, радио, телевидения: «Индустриальная революция представила множество новых звуков с несчастливими последствиями для многих природных и человеческих звуков, которые они имели тенденцию затмевать. Это развитие было расширено во второй фазе, когда Электрическая революция добавила новые эффекты, свои собственные, и представила устройства для упаковывания звуков и передачи их шизофонически через время и пространство к жизни, усиленными или размноженными существованием» [11, с. 71]². Для большого города, подчёркивает Шефер, характерен «синтетический звукопейзаж, в котором природные звуки становятся всё больше и больше ненатуральными, тогда как машинно-сделанные заменители, представляющие действенные знаки, направляют современную жизнь»

[11, с. 91]. Интенсивность звучаний здесь нередко превышает порог чувствительности человека, отчего «основным тоном» среды становится шум, превращающийся в «наркотик для мозга», а отдельные сигналы, перекрываемые плотным шумовым потоком, выглядят неотчётливыми, размытыми.

Важным штрихом к портрету звукоферы города является аритмичность, аperiodичность и, как следствие — несогласованность с биологическими ритмами человека. Не случайно горожане, погружённые в агрессивную лавину внешних звуков и испытывающие её подавляющее, обезличивающее воздействие, стремятся оградить себя от этой звуковой экспансии своего рода акустическими стенами. В результате подросток живёт в постоянном контакте со своим плеером, мобильным телефоном или компьютером, домохозяйка — в соседстве с телевизором и т. п. [11, с. 71, 96].

В репродуцировании детьми элементов звукового пейзажа основную нагрузку несёт сфера их спонтанного самовыражения посредством интонаций разной природы — музыкальных, речевых и др. Её можно обозначить терминами «интонационная самореализация», «интонационное поведение», «звуковая деятельность», «спонтанное пение» и др., в данном случае трактуемыми как синонимы. Названная сфера объединяет в себе определённый круг непреднамеренно порождаемых/воспроизводимых вокализаций, к числу которых относятся глоссолалии³, мелодические импровизации, звучащие в играх либо бытовой обстановке, игровые монологи, фольклорные и авторские песни, вокальные фрагменты сказок, анекдотов, рекламных текстов. Те или иные вокализации соотносятся с ведущим для каждого возраста видом деятельности ребёнка [7]. Так, глоссолалии младенца включаются в процесс его непосредственно-эмоционального общения со взрослыми; в раннем детстве мелодические импровизации сопутствуют манипулятивным действиям с предметами. В играх дошкольников звучат мелодические импровизации, монологи, считалки, игровые припевы, рекламные тексты; у младших школьников учебная деятельность находит отражение в школьном фольклоре, а в актах их личностного общения со взрослыми и сверстниками присутствуют песни, пар-

дии на рекламные девизы. Поистине всеобъемлющее значение звука, интонации на всех этапах онтогенеза ребенка напоминает о тех периодах филогенеза, когда звуковое поведение, неразрывно связанное с другими поведенческими формами, было основным средством коммуникации людей между собой и с высшими силами.

Как же складываются отношения городских детей с окружающей их урбанистической фоносферой на каждой ступени онтогенеза? Какие изменения претерпевает рассматриваемое явление на протяжении всего периода детства? Какую роль в личностном становлении ребёнка играет его взаимодействие со звуковым пейзажем города? Наблюдения и размышления автора по этим вопросам представлены в последующих разделах статьи.

ЗВУКИ ГОРОДА В СПОНТАННОМ ИНТОНАЦИОННОМ САМОВЫРАЖЕНИИ РЕБЁНКА НА РАЗНЫХ СТУПЕНЯХ ОНТОГЕНЕЗА

В младенчестве и раннем детстве контакты ребёнка с городской аудиальной средой минимальны. Звуки города в виде единичных, притом неспецифических элементов включаются в формирующийся слуховой опыт малыша, а в его вокализациях подобные элементы вообще отсутствуют.

Поле слышания младенцев (2 месяца — 1 год) примерно до полугода ограничено постепенно расширяющимся пространством квартиры. Начиная со второй половины возрастного периода, в это поле попадают отдельные приметы улицы: громкие голоса птиц, собак, крики детей, гуляющих на детской площадке. Но в глоссолалии дитя привносит только сигналы из домашнего окружения. Таковы речевые интонации, с которыми к нему обращаются близкие взрослые, используя особый регистр *baby talk*, и формулы баюканья из колыбельных песен, напеваемых мамой или бабушкой (пример № 1).

В раннем детстве (1–3 года) ребёнок по-прежнему получает слуховые впечатления главным образом дома. Их важнейшим источником являются звучащие игрушки. Если в квартире живут кошка, собака или птичка, малыш реагирует на их голоса. Он «пробует на звук» все привлекающие его внимание объекты: мебель, посуду, коробки, карандаши и т. п., колотя по ним разными предметами. Его интересует и телевизор, где можно наблюдать за движущимися, поющими и говорящими картинками. Вне дома дети начинают различать, а к концу периода и дифференцировать звучания, порождаемые транспортом.

Ряд названных элементов фоносреды воспроизводится в детских вокализациях. Для этого ребёнком используются звукоподражания, отличающиеся богатым арсеналом темброво-артикуляционных голо-

совых средств. Полугодовалые дети охотнее всего имитируют сигналы животных и птиц (пример № 2). С помощью пропеваемых ономапей они пытаются передавать звуки музыкальных инструментов (дудочка, балалайка, барабан и др.), а также «фонограмму» работающего автомобиля. Однако в своих звукоподражаниях ребенок рассматриваемой возрастной группы обычно не столько непосредственно воссоздает признаки имитируемых объектов, сколько копирует взрослых, знакомящих его с тем, как «говорят/поют» уточка, петушок, собачка, как гудит машинка, и т. п. У старших заимствуются в этом возрасте и фрагменты песенных мелодий — фольклорных и авторских, воспроизводимые автономно и в составе мелодических импровизаций, пока ещё немногочисленных и весьма лаконичных.

Лишь в дошкольном детстве (3 — 6–7 лет) происходит активное и разностороннее освоение фоносферы города. Дошкольниками она воспринимается как сложная мозаичная «партитура», перенасыщенная разнородными «партиями», среди которых есть звуки игрушек, телевизора, компьютера, плеера и мобильного телефона; сигналы транспорта, промышленных объектов; музыка домашних и массовых праздников, произведения музыкальной классики.

С рубежа младшего и старшего дошкольного возраста (4,5 — 5 лет) обозначаются некоторые особенности в отражении свойств урбанистического пейзажа девочками и мальчиками. Разные предпочтения обнаруживаются, например, в выборе объектов для звуковых имитаций. У девочек таковыми становятся прежде всего голоса звучащих игрушек — музыкальных инструментов, говорящих кукол, пищущих, рычащих зверей, покемонов, тамагочи, телефонов со звонками и автоответчиками и т. п. Ономапей, копирующие названные сигналы, насыщают записанные от дошкольниц игровые монологи, мелодические импровизации, вокальные фрагменты сказок, рекламных текстов, а иногда и песни. В звукоподражаниях используются изобразительные слова и темброво-мелодико-ритмические комплексы, обобщённо передающие свойства первоисточников.

Мальчикам нравятся игрушки с резкими, громкими сигналами — музыкальные инструменты, разные виды оружия и машины. Наряду с этим, их внимание привлекают звуки транспорта, промышленных предприятий, а к 6–7 годам — фонограммы компьютерных игр. Поэтому основную область звукоподражаний в мальчишеских играх и игровых монологах составляют имитации техногенной и батальной акустической среды.

Ровный гул работающего автомобиля или летящего самолета передаётся посредством чередования высотно-динамических подъёмов и спадов, «ползущих» мелодических контуров (волна, зигзаг), шипения,

лёгких голосовых ударов. В фонетическом плане доминируют звонкие согласные и их сочетания — «в», «вж», «дж» и др. При подражании автомобильной сирене, гудкам поезда используются возгласы, сменяющиеся шёпотом и резким тремоло. Сходным образом изображаются столкновения машин, сражения. Помимо техногенных звучаний, в фонограммы такого рода включаются: крики, рёв, хрип, рычание участников подобных ситуаций — людей, инопланетян, киборгов, динозавров и т. п. Данную интонационную сферу составляют возгласы либо голосовые удары, сочетающиеся со скрипом, шипением, шёпотом. Весьма значимы здесь нагромождения согласных, способствующие созданию жёстких механистических звуковых образов (пример № 3).

В интонационном поведении дошкольников, прежде всего старших, отражена и музыка городского быта: песенные шлягеры, звучащие по радио, телевизору, в кино, на улицах; массовые песни и марши, исполняемые во время праздников в детском саду, городских парках и на площадях. По сравнению с предшествующей ступенью онтогенеза, теперь дети усваивают из своего окружения более широкий круг песен. К сожалению, фольклорные жанры весьма фрагментарно представлены в детской субкультуре современного города. Преобладают авторские песни, которые черпаются из мультфильмов, выучиваются дома или в садике, заимствуются из репертуара взрослых. Кроме того, широко бытуют песенные и инструментальные фрагменты рекламных видеоклипов, восходящие к сфере массовых бытовых жанров и поп-музыки. Характерно, что они воспроизводятся не только в играх и бытовой обстановке, но включаются полностью, а чаще в виде отдельных попевок в игровые монологи и мелодические импровизации.

Из песенной сферы детьми разного пола отбираются неодинаковые сегменты. Девочки предпочитают песенки из мультфильмов, а также популярные шлягеры из репертуара поп-звёзд. Мальчикам ближе суровые «мужские» песни, перенимаемые ими от известных рок-групп, из лент о войне, телесериалов о милиции и др.

На периферии интересов дошкольника находится классическая музыка, к слушанию которой в оперных и балетных спектаклях, концертах, по телевизору его в основном побуждают взрослые. Крайне редко такой материал попадает в детские вокализации. Исключение составляет спонтанное пение детей, воспитывающихся в семьях профессиональных музыкантов: в нём интонации академической музыки представлены довольно широко. Помимо музыкальных произведений, в таких семьях ребёнок слышит и разного рода инструктивные пьесы, фрагменты которых он также использует в сфере своей интонационной самореализации. Так, Настя Петрицкая в ряде монологов, относящихся к

началу четвёртого года жизни, неоднократно повторяет интонации из вокализа своей мамы-певицы (нисходящие мелодические ходы по тонам различных созвучий). Немаловажно, что, играя в музыкальное занятие, девочка пытается «аккомпанировать» себе на пианино, как это делает её мама (пример № 4).

Значимой гранью звуковой среды является комплекс речевых интонаций, который усваивается городским ребёнком не только в процессе личного общения со сверстниками и взрослыми, но и через средства массовой информации, компьютерные игры. У младших дошкольников речь — мелодизированная, напевная — максимально приближена к пению. Посредством речевых интонаций, трактуемых образительно, детьми трёх-четырёх лет нередко обобщённо воссоздаются свойства людей, животных, природных явлений. Всё большое, тяжелое, сильное соотносится в детской речи с низкой тесситурой, всё маленькое озвучивается высоким голосом; о быстром ребёнок сообщает в ускоренном темпе, о неторопливом, малоподвижном — в замедленном. Именно так трёхлетняя Настя Петрицкая рассказывает сказку «Волк и семеро козлят» (пример № 5). Характерно, что, имитируя голоса сказочных персонажей, девочка использует разные голосовые регистры: реплики козлят произносятся ею в фальцетном регистре, козы и волка — соответственно в среднем и нижнем участках грудного регистра.

Под влиянием речевых стереотипов, тиражируемых средствами массовой информации (СМИ), компьютерными играми, из речи старших дошкольников и младших школьников постепенно исчезают напевность и выразительность, на смену которым приходит монотонная, нечленораздельная разговорная манера. Одним из явлений урбанистической звуковой среды, активно внедряющимся в сферу детского интонационного поведения и воздействующим на него, является реклама, прежде всего телевизионная⁴. Фрагменты телерекламных клипов могут включаться в детские считалки и игровые припевы, инкрустировать ткань игровых монологов, попадать в бытовую речь ребёнка, например: а) «Ехали цыгане, / Кошку потеряли, / Кошка сдохла, хвост облез, / Получился Unkle Ben's (припев из игры «молчанка», напетый шестилетней Катей Скворцовой); б) «Бабуля, бабуля, бабуля... "Gallina бунга", буль-буль-буль, буль-буль, буль...» (фрагмент игрового монолога, записанного от Миши Васильева в 5 лет, 11 месяцев).

Главными смысловыми элементами рекламных клипов являются девизы (слоганы). Их интонационную основу составляют различные речевые интонации, активно репродуцируемые детьми (пример № 6). Номинация (название «имён») рекламируемых продуктов (например, «"Twix" — сладкая парочка!», «"Bounty" — райское наслаждение!», «Барби — фото-модель!») либо императивный оборот («Сделай паузу

— скушай “Twix!”), «Сникерсни, не тормози!») — таковы типичные вербальные формулы слоганов. Обращает на себя внимание ловкость дошкольников в манипулировании иноязычными марками товаров и именами рекламных персонажей. В одних случаях подобные лексемы воссоздаются точно, в других — искажённо. Примечательно, что изменение слов чужого языка, происходящее при воспроизведении рекламных формул, напоминает один из способов образования «зауми», широко распространённой в детских считалках [3, с. 226–240].

Совершенно очевидно, что в устном бытовании, в том числе и в детской среде, происходит фольклоризация рекламных девизов, превращение их в крылатые слова и выражения, аналогичные тем, что попадают в речевую практику из кинематографа или литературы. Можно назвать несколько предпосылок широкого внедрения рекламных текстов в детское звуковое поведение. Одна из них — краткость и оптимальное соответствие слоганов объёму восприятия и оперативной памяти ребенка (от 3 до 6, реже от 3 до 7–8 слогов), что ведёт к одномоментному их запоминанию. Второй предпосылкой является полимодальность подобных текстов, то есть объединение в них выразительно интонируемого (часто ритмизованного) слова, музыки, видеоряда, способствующих созданию яркого образа рекламируемого товара. Немаловажно, что данное свойство девизов отвечает особенностям речи дошкольников, также имеющей многоэлементный характер: в ней эмоционально окрашенное слово неотделимо от жестов, движений тела, мимики. Третья предпосылка повышенного внимания к слоганам заключена в подчинённости детской речи «диктату готовых форм», которые черпаются из культуры взрослых. Поскольку не все речевые конструкции, употребляемые старшими, могут быть поняты и воспроизведены ребенком, в его речи трудные сегменты получаемых сообщений обычно редуцируются. Рекламные девизы составляют исключение из общего правила: лаконичные, броские, опирающиеся на ограниченный круг слов и грамматических структур, они не требуют для своего восприятия упрощения, отчего схватываются как целостные вербально-интонационные формулы. Важно, что интенсификация всех граней обозначенного процесса в немалой степени способствует апелляция телерекламы к сфере бессознательного.

Речевые и изобразительные интонации проникают в спонтанное интонационное поведение дошкольников (прежде всего мальчиков) и из компьютерных игр. Одни из них (например, «гонки») обогащают арсенал техногенных и батальных выразительных средств, из других — «стратегических», помимо военных фонограмм, усваивается стиль ролевых и комментирующих реплик персонажей. Заимствованные элементы

используются в мальчишеских монологах, мелодических импровизациях, а также актах рисования, содержащих акустические планы.

В значительной мере аналогично дошкольникам свои отношения со звуковым пейзажем строят городские младшие школьники (6–7 — 10–11 лет). Их интонационный словарь содержит многие элементы аудиальной среды, освоенные на предыдущей стадии онтогенеза: таковы звучания, порождаемые телевизором, компьютером, плеером, музыкальным центром, мобильным телефоном, а также связанные с транспортом, индустриальными объектами, массовыми праздниками и развлечениями.

Вместе с тем в этот период появляется ряд новых моментов. Изменяется состав вокализаций, характерных для детского звукового поведения: уходят из бытования игровые монологи, сводятся к минимуму мелодические импровизации, постепенно угасает интерес к телерекламе. И только песни по-прежнему остаются востребованными. Более того, их круг даже расширяется за счёт распространения песенных пародий (в них при сохранении исходного напева поэтический текст подвергается смеховой переработке). Наконец, ещё одна инновация состоит в создании пародий на рекламные тексты, где объектами пародирования становятся вербальные планы слоганов.

Наряду с ономотопеями, песни нередко звучат в анекдотах, активно осваиваемых в рассматриваемый период. Так, анекдот про «одного дядьку, у которого завелись вши», рассказанный восьмилетним Павликом Тюлькиным, включает пародию на известную песню «Враги сожгли родную хату». В ней каждая музыкально-поэтическая строфа предваряется вступительным «аккордом гитары», который изображается голосом с помощью отрывистого («бряцающего») звука и изобразительного слова «тринь» (пример № 7).

Из новых источников слуховых впечатлений следует упомянуть популярные кино-, теле- и видеофильмы. Сегодня девочки 7 — 10–11 лет увлекаются лентами в жанрах фэнтези и приключений, запоминая и повторяя прозвучавшие в них песенные и инструментальные мелодии. Мальчики, помимо фэнтези и приключений, охотно смотрят боевики, триллеры, а также фильмы ужасов, откуда они берут материал для своих вокализаций. По словам К. Бютнера, «увлечение ужасами и насилием в видеофильмах связано с возрождением или, лучше сказать, с выражением заторможенных архаических страхов...», являясь также «следствием возрастающей агрессивности внешних, реальных отношений здесь-и-теперь» [2, с. 69, 70, 72]. Акустические элементы, заимствованные из фильмов названного типа (здесь представлены резкие крики, шумовые комплексы высокой интенсивности, в том числе, звуки сражений и разнообразные техногенные

фонограммы), воспроизводятся мальчиками в различных вокализациях.

РАСШИРЕНИЕ ЗВУКОВЫХ ГОРИЗОНТОВ: НЕКОТОРЫЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ

Всё сказанное не оставляет сомнений в том, что в формировании интонационного опыта детей звуковой пейзаж играет роль мощного фундамента: за исключением звучаний психофизиологической природы, «материя» всех детских вокализаций соткана из тех или иных элементов аудиальной среды. Налицо постепенное расширение горизонтов ребёнка: от первоначального освоения ближайшего окружения в младенчестве и раннем детстве (звуковая атмосфера квартиры и прилегающих к дому мест) до полного охвата городской фоновой среды в дошкольном и младшем школьном возрасте (звуковые сигналы, воспринимаемые в домашней обстановке, детском саду, школе, связанные с дорогой, улицей, местами массовых официальных мероприятий и развлечений, культурными центрами).

Характерно, что в городском пейзаже представлены как «живые» звучания (принадлежащие человеку, птицам, животным), так и «неживые» (порождаемые разнообразными искусственными орудиями), однако значение тех и других в интонационной активности ребёнка на разных ступенях возрастного развития неодинаково. Если у детей младенческого и раннего возраста доминантная роль принадлежит имитациям «живых» голосов, что, помимо прочих причин, обусловлено бессознательной тягой малышей к природным звукоформам, то дошкольниками и особенно младшими школьниками подобные явления, уже освоенные в предыдущие периоды онтогенеза, в целом воссоздаются значительно реже.

Взгляд на отношение между урбанистическим пейзажем и сферой звуковой самореализации детей в аспекте гендерной проблематики показывает, что впервые различия в отборе и воспроизведении внешних аудиальных объектов девочками и мальчиками формируются в дошкольном возрасте. У девочек преобладает интонационный комплекс, соотносимый с живыми существами, что свидетельствует об их стабильной приверженности к естественным звукоформам на протяжении всего периода детства. Мальчикам, с их повышенным интересом к технической и военной сферам, напротив, присущи постепенное ослабление связей с естественными голосовыми сигналами и активная устремлённость к освоению искусственных элементов, специфичных именно для урбанистической среды. Как уже отмечалось, различные гендерные ориентации наблюдаются и в отношении к массовому песенному репертуару.

Можно выделить три способа репродуцирования детьми компонентов звукового пейзажа в спонтанном

пении. Обозначим их рабочими терминами «подражание», «переработка» и «присвоение». Первый («подражание») состоит в бессознательном и, как правило, не вполне точном схватывании и воспроизведении услышанных сигналов. Второй («переработка») связан с постепенным запоминанием многократно повторенных звучаний и попытками осуществить их простейшие вариативные преобразования. Третий («присвоение») предполагает осознание типовых свойств в заимствованных извне элементах, благодаря чему эти элементы приобретают для ребёнка характер универсальных мелодических формул.

Одновременно названные способы могут быть соотнесены со стадиями последовательного освоения городской фоновой среды в онтогенезе: у детей младенческого и раннего возраста представлен в основном первый, тогда как дошкольники и младшие школьники, сохраняя первый, овладевают вторым и третьим. В результате ребёнок формирует свой интонационный опыт, актуализируемый им на базе как заимствованного, так и самостоятельно изобретённого материала. Крайне важно, что вместе со словарем интонаций усваиваются стереотипы звукового поведения в условиях различных контекстов и в многообразных коммуникативных ситуациях, к которым отсылают те или иные воспринимаемые извне аудиальные явления.

Однако было бы заблуждением считать, что фоновая среда города выглядит для детей такой, какой она предстаёт в их вокализациях. В силу особенностей голосового аппарата и памяти ребёнка, ограниченности его музыкального и жизненного опыта лишь небольшая часть слышимого обретает звуковую форму. Остальные впечатления остаются необъективированными и в виде образов восприятий и представлений сохраняются в сфере психики [9, с. 66–67, 261–262, 290]⁵. Сходную ситуацию можно наблюдать и в детской речи, где формирование когнитивного опыта (определённое осмысление реалий действительности) намного опережает развитие способности к его вербализации.

Несомненно, взаимодействие с урбанистическим звуковым пейзажем чревато для ребёнка не только *обретениями* (о них речь шла выше), но и *потерями*. Самая глобальная потеря, с которой в определённой мере сопряжены все остальные, — это утрата связей с природной средой. К сожалению, изначально свойственное детям экологическое чувство родства с природой, способность воспринимать и перерабатывать жизненные впечатления в соответствии с присутствующими ей формами [1, с. 43–44] не получают развития в условиях большого города. Одно из следствий этого — возникновение негативного вектора в психическом и духовном развитии юных горожан. Таковы, в частности, аутизирующее воздействие на детей компьютерной и телевизионной коммуникации; инициируемая рекламой тенденция к ослаблению механизмов

абстрактного мышления, которая способствует примитивизации детского сознания и речи. Не может не вызывать тревоги и тот факт, что уже на начальной стадии своего возрастного развития городской ребенок попадает в «шизофоническую» звуковую атмосферу, рождающую, по мнению Р. М. Шефера, состояние «помрачения ума и драмы», близкое шизофрении ([11, с. 91], см. также: [8]). Как кажется, сказанное не

требует дополнительных комментариев, кроме одного: при отсутствии в пространстве бытия наших детей тишины и звуковой гармонии они вряд ли вырастут здоровыми, гуманными людьми, чуткими к истинным художественным ценностям.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример № 1

Лука Крушинский,
3 месяца, 24 дня,
фрагмент глоссолалии

Пример № 2

Лука Крушинский,
1 год, 6 месяцев, 3 дня,
фрагмент глоссолалии

Пример № 3

Миша Васильев,
5 лет, 11 месяцев, 25 дней,
фрагмент игрового монолога

Пример № 4

Настя Петрицкая, 3 года, 20 дней,
фрагменты игрового монолога

Пример № 5

Настя Петрицкая,
3 года, 15 дней,
сказка «Волк и семеро козлят»

Пример № 6

Толя Чехалин, 7 лет,
слоган из телерекламы

Пример № 7

Павлик Тюлькин, 8 лет,
песня из анекдота

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Исследование основано на материалах, записанных в 1972, 1987–2003 гг. в 8 городах России от детей 2,5 месяцев — 11 лет и опубликованных в монографии автора «Акустический Текст ребёнка» [4]. Младенческие вокализации, монологи, мелодические импровизации зафиксированы в Екатеринбурге автором при содействии родителей 11 детей в возрасте от 2,5 месяцев до 7 лет. В 20 детских садах, 8 общеобразовательных школах, 3 музыкальных школах, детской художественной школе, детском санатории собраны вокализации на рекламные тексты и песни (собратели Т. И. Калужникова — руководитель экспедиций, Ж. Д. Боброва, Е. Ю. Григорьева).

² Здесь и далее фрагменты из книги Р. М. Шефера «The Tuning of the World» приводятся в переводе с английского А. С. Жаровой.

³ Слово «глоссолалия» (от греч. *glōssa* — непонятное слово, *laleō* — говорю) используется в значении: произнесение бессмысленных сочетаний звуков при сохранении некоторых признаков связной речи (темп, ритм, структура слога и т. п.).

⁴ Проблеме бытования рекламных текстов у детей посвящён ряд работ автора этих строк, в частности: [5].

⁵ Рассмотрение содержательной интерпретации детьми звуковых пейзажей не входит в число задач настоящей статьи. Эта проблематика отражена в публикациях: [4, глава 2; 6; 10].

ЛИТЕРАТУРА

1. Бьёркволл Ю.-Р. С Музой в душе: ребёнок и песня, игра и обучение на всех этапах жизни / пер. с норвеж. М. Л. Алёксиной. — СПб.: Русско-Балтийский информационный центр «БЛИЦ», 2001.
2. Бютнер К. Жить с агрессивными детьми [пер. с нем]. — М.: Педагогика, 1991.
3. Виноградов Г. С. Детские игровые прелюдии // Страна детей: избр. труды по этнографии детства. — СПб.: Анатолия, 1999. — С. 226–240.
4. Калужникова Т. И. Акустический Текст ребёнка: монография. — Екатеринбург: Уральская гос. консерватория, 2004.
5. Калужникова Т. И. Акустический код мифоритуального универсума телевизионной рекламы в устных рассказах детей // Музыка и ритуал: структура, семантика, специфика: матер. междунар. науч. конф. Новосибирск, НГК, Римский ун-т «Тор Вергата», 3–6 октября 2002 г. — Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория, 2004. — С. 146–160.
6. Калужникова Т. И. Звуковая лексика в пространстве мифопоэтических представлений ребёнка (по материалам традиционной русской культуры) // Языковая игра. Детская речь: матер. Всерос. науч. конф. «Язык. Система. Личность». Екатеринбург, УрГПУ, 23–25 апреля 2006 г. — Екатеринбург: Уральский гос. педагогический ун-т, 2006. — С. 83–88.
7. Леонтьев А. Н. К теории развития психики ребёнка // Избр. психологические произведения. В 2 т. Т. 1. — М.: Педагогика, 1983.
8. Назайкинский Е. Музыка и экология // Музыкальная академия. — 1995. — № 1. — С. 8–18.
9. Психология: словарь / под общ. ред. А. В. Петровского, М. Г. Ярошевского. — 2-е изд. — М.: Политиздат, 1990.
10. Улей, полный звенящих пчёл. Ребёнок интонирующий в воспоминаниях детства XIX — последней четверти XX вв. (по материалам русской автобиографической прозы) / сост., вступит. ст. и коммент. Т. И. Калужниковой. — Екатеринбург: УГК, 2007.
11. Shafer, R. M. The Tuning of the World / R.M. Shafer. — N. Y.: Alfred A. Knopf, 1977.

Калужникова Татьяна Ивановна

доктор искусствоведения,
профессор кафедры истории музыки
Уральской государственной консерватории
им. М. П. Мусоргского



А. Л. ВИНОГРАДОВА-ЧЕРНЯЕВА
Самарская государственная академия
культуры и искусств

УДК 781.5.082.036: 787.41

СИМФОНИЯ-КОНЦЕРТ ДЛЯ КОНТРАБАСА И СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА А. ЧАЙКОВСКОГО В РАКУРСЕ ПОСТМОДЕРНИЗМА

Симфония-концерт для контрабаса и симфонического оркестра Александра Чайковского написана в 1995 году по просьбе Александра Шило, первого исполнителя, которому и посвящено сочинение. Сочинение представляет собой четырёхчастный цикл, части которого образуют анфиладу жанров с выписанными композитором названиями — Пассакалия, Скерцо, Каденция, Элегия. Это даёт основание говорить об актуализации в Симфонии-концерте того параметра художественного целого, который означает «память культуры». Наличие жанровых обозначений в каждой части естественным образом фиксирует внимание на присутствии в Симфонии-концерте принципов сюитной организации (в связи с этим уместно вспомнить о поздних симфонических опусах Д. Шостаковича). Однако пристальное изучение материала подтверждает несомненное преобладание логики симфонической драматургии и убеждает в том, что используемые жанровые модели (за исключением Элегии) реализуются парадоксальным способом — через нарушение их имманентных свойств. Таким образом, их вербальное обозначение в партитуре является своего рода «маркером», подчёркивающим смещение акцента внутри узнаваемой языковой идиомы с целью вскрытия новой смысловой потенции. Элегия — последняя фаза цикла, являясь зоной откровения, естественным образом сохраняет имманентные свойства жанра. Итак, предметом исследовательского внимания становится проблема смыслообразования в аспекте особенностей функционирования жанровой драматургии.

Подобная модель симфонического цикла, открыто формируя в себе присутствие интертекста, в то же время обнаруживает черты постмодернистского подхода в интерпретации обозначенных композитором жанров, которые находятся здесь вне традиционных корреляций с типовыми моделями, а также с системой сложившихся парадигматических связей этих жанров между собой. Иными словами, Симфония-концерт ориентирована на особый тип художественной целостности, подразумевающий принципиально новое пони-

мание организации художественного пространства. В связи с этим вектор исследовательской методологии обретает постмодернистскую ориентацию.

Долгое время постмодернизм рассматривался в парадигме «деконструкции» устойчивых значений через игру с ними. Однако для дешифровки имманентного слоя любого музыкального текста лакановского концепта «деконструкции» оказывается недостаточно. Современная наука использует множество категорий и понятий, чтобы на вербальном уровне структурировать постмодернистский хаос культуры. Впрочем, категориально-понятийный аппарат и методологические подходы обнаруживают достаточную пестроту, что оказывается невероятно созвучным пространству постмодернизма, как известно, характеризующегося децентрированностью, поливариантностью, мутацией жанров и многими другими признаками, упраздняющими наличие одного единственного смысла. Более поздние интенции постмодернистской науки, углубляя возможности сканирования плоскостей культуры, актуализируют в рамках музыковедения *номадологический подход*, используя его концепты, категории и метафоры¹.

Важнейшим качеством номадологического пространства является ацентризм, или принципиальное отсутствие того, что могло бы стать центром, обозначенным в терминологии Ж. Делёза и Ф. Гваттари словом «генерал». Доминирующим принципом функционирования такой пространственной среды становится рассеивание или распределение элементов, обладающих подвижностью и имманентной способностью самовоссоединения, но не в условиях жесткой фиксированности и заданности, а с принципиальным допущением случайности.

В ситуации ацентричного пространства конституируются временно актуальные отношения («плато») между составляющими элементами художественного целого, фиксируемые лишь в процедуре единомоментного анализа. Таким способом продуцируется бесконечное множество семантических значений, что образует ситуацию, именуемую в номадологии

«нонсенсом» или «парадоксальным элементом». Рассеивание, варьирование, обогащение смысла формируют проблемное поле, высвечивающее фактор случайности, или «парадоксальный элемент». Возникающая нестабильность семантической организации объекта обозначается понятиями «дестратификации» и «детерриториализации».

Перечисленные концепты интегрируются в одном из центральных объектов постмодернизма – понятие «Складки». Современная интерпретация этого понятия снимает такие традиционные бинарные оппозиции, как «Я — Другой», «Иное — Тожественное», «Свой — Чужой», заменяя их универсальной оппозицией «Внешнего — Внутреннего». С точки зрения диалектики Внутреннего и Внешнего, Складка трактуется как момент интериоризации, то есть удвоения Внешнего во Внутреннем. По мысли одного из крупнейших представителей постмодернистской эстетики М. Фуко, Внешнее понимается как перманентная подвижность реальности, Внутреннее — как результат складывания Внешнего, загибания его вовнутрь и образования таким путём копий, двойников, выводя к наиболее фундаментальному понятию постмодернизма — «симулякру»², введённому в философский оборот Ж. Батаем. Таким образом, понятие Складки интегрирует в себе следующие оппозиции: «территориализация — дестратификация», «смысл — нонсенс», «внешнее — внутреннее».

Масштабы статьи предоставляют ограниченную возможность для подробного рассмотрения жанровой драматургии сочинения и других параметров, тесно сопряжённых с обозначенной проблемой смыслообразования. Однако нельзя обойти вниманием роль солирующего тембра в данном сочинении. Несомненно, факт избрания контрабаса в качестве солиста не является общепринятым. В музыкальной литературе, написанной для этого инструмента, имеется множество сочинений инструктивного характера. В противовес многим из них партитура А. Чайковского предстаёт как произведение философское, отражающее процесс самопознания через «вопросание» трансцендентальных сущностей. Специфический тембр инструмента, его размеры, весьма капризные возможности в различных регистрах — всё противоречит той роли, которая отведена ему в партитуре А. Чайковского.

Представляется, что сама идея «Contrabasso-солист» может показаться очередной постмодернистской акцией «проигрывания» семантического амплуа контрабаса. Нельзя не учитывать, что исторически закреплённая за контрабасом функция баса, которому «приходится выполнять обязанности основы любого оркестрового произведения» [5, с. 194], никак не может быть изъята из нашего сознания. В контексте Симфонии-концерта А. Чайковского звук контрабаса

становится многомерным символом, знаком необратимости экзистенциальных событий и сопутствующих им душевных состояний. Именно в подобных случаях, говоря словами Е. Назайкинского, «звук в наибольшей мере отвечает требованиям семиотики, обрастает семантикой и хранит её» [3, с. 171].

Рассмотрим организацию Симфонии-концерта А. Чайковского в интертекстуальном, относящемся к «памяти культуры», аспекте, поскольку именно через него содержание музыки в наибольшей степени обнаруживает свою «слоистость» и многомерность. Отметим, что наименования частей, указывающие на тот или иной музыкальный жанр, создают определённого рода коннотативные связи с теми или иными Текстами культуры: обозначение Симфония-концерт — с Симфонией-концертом для виолончели С. Прокофьева; объединение признаков симфонии и концерта — с Симфонией для виолончели с оркестром Б. Бриттена; наличие Пассакалии в симфоническом цикле — с «Гармонией мира» П. Хиндемита, Второй и Четвёртой симфониями А. Онеггера; и наконец, весь конгломерат перечисленных жанров — с циклическими сочинениями Д. Шостаковича.

В круг коннотативных связей, конечно в большей степени косвенно, также попадают Пассакалия для оркестра А. Шнитке и Пассакалия ор. 1 для оркестра А. Веберна.

Но есть и существенные отличия от сложившейся традиции. Актуализируя «память жанра», А. Чайковский играет в своём сочинении с устойчивыми признаками жанров. Возникающие в результате сложного взаимодействия Внутреннего и Внешнего аллюзии (жанры-фантомы, жанры-призраки) становятся проявлением «складчатости» в организации целого. Этот принцип обнаруживает себя в двух формах: 1) через разрушение конвенциональных логических связей и значений, лежащих в основе цикла жанров (перекомбинированность, «перевернутость» следования частей цикла с точки зрения традиционных моделей); 2) через парадоксальность функционирования самих жанров.

Обозначенные автором жанры воспринимаются вполне естественно в контексте традиций Д. Шостаковича и А. Шнитке. В соответствии с этим пассакалия, реализующая в симфоническом цикле глубокую этическую позицию, «философию поступка» (М. Бахтин) и являющаяся одним из наиболее значительных феноменов в памяти музыкальной культуры (в частности, баховским символом искупляющей жертвы, символом устремления к трансцендентной тишине), должна располагаться в третьей четверти сочинения после наиболее активного скерцо. В циклических произведениях Шостаковича пассакалия — предпоследняя часть, создающая «очень напряжённый

по определению Ф. Джеймисона, выступают в качестве «точной копии, оригинал которой никогда не существовал» [4, с. 550].

Каденция — третья фаза цикла — в контексте пост-модернизма (игра с жанровыми парадигмами) обнаруживает очередное проявление складчатости. Несомненно, в Каденции возникают определённого рода параллели с сочинениями двух мастеров XX столетия — Д. Шостаковича и А. Шнитке. Именно в их творчестве каденция впервые становится самостоятельной частью сонатно-симфонического цикла, обнаруживая тем самым свой новый смысловой потенциал, реализуемый как выражение экзистенциального кризиса: в нём нет места ни иронии, ни смеху, а через монологизм авторского слова воплощается трагедийный пафос самой утраты.

Несмотря на уже сложившуюся культурную мотивацию жанра у предшественников⁴, А. Чайковский находит для него индивидуальное, очень скупое, но одновременно и предельно выразительное композиционное решение. Структурирование материала проявляет признаки свободной строфической формы. Обращает на себя внимание отсутствие атрибутивных свойств жанра: здесь нет традиционной виртуозности, подвижности и столь типичного для каденции позиционирования солистом себя самого. Таким образом, генеалогическая линия жанра размывается. Формирование подобной ситуации инициируется «парадоксальным элементом» (пример № 3).

Пример № 3 Симфония-концерт для контрабаса и симфонического оркестра, III ч. Каденция

В этимологическом поле слова каденция (от лат. *sado*) обозначаются весьма важные для контекста Симфонии-концерта смыслы: оканчиваюсь, падаю.

Окончание и падение в цепи событий симфонического цикла проявляются как многослойные символические знаки. Именно здесь мы переживаем очередной нонсенс. Он проявляется в парадоксальности отказа главного персонажа солирующей каденции от функции солиста. Контрабас как бы капитулирует перед другими инструментами, идя у них «на поводу». Этот приём становится очередной Складкой, в которой вибрирует контур ситуации самопожертвования, столь типичной для зоны драматургической развязки. Однако в силу своей интериоризованности, аллюзийности, ситуация превращена в «знак знака», «копию копии», лишая столь традиционное выражение трагической кульминации идиоматических признаков и растворяя растражированное значение приёма в смысловой зыбкости многозначной тишины (пример № 4).

Пример № 4 Симфония-концерт для контрабаса и симфонического оркестра, III ч. Каденция

Чем же является Элегия, завершающая Симфонию-концерт? Отметим, что в последней части композитор впервые отказывается от приёма деконструкции жанровой модели. Элегия звучит в абсолютном соответствии с традиционными представлениями об этом жанре, столь любимом русскими композиторами XIX и XX веков⁵. Более того, Элегия Симфонии-концерта А. Чайковского (пример № 5) преломляет присущий данному жанру печально-задумчивый характер в каком-то особенном трагически-просветлённом тоне, заставляя вспомнить её генезис как античной траурной песни, исполняемой в сопровождении авлоса.

Пример № 5 Симфония-концерт
для контрабаса и симфонического оркестра,
IV ч. Элегия

Элегия подобна новому состоянию, обрётённому вследствие принесения себя прежнего в жертву (Каденция), вследствие отказа от своих природных качеств ради приобщения к подлинной духовности. Идея равномерной хоральной пульсации наполняет эти страницы партитуры смирением и благостью. К моменту звучания Элегии всё временное, сомнительное, ненужное изжито, и главный герой (Contrabasso) имеет право быть полноценным солистом: его партия располагается в высоком и предельно высоком регистрах, в то время как аккомпанирующая пульсация у деревянных духовых использует низкий регистр Flauto, средний — Clarinetto.

Элегия как послесловие и даже, более того, как эпитафия заставляет пережить то состояние, когда экзистенциальная драма пройдена, когда становится не страшно, подобно тому, как у М. М. Пришвина: «Когда я потерял тебя, я обрёл целый мир». Однако, столь мощно проявленные генеалогичность, структурность вновь подвергаются дестратификации: жанровая модель Элегии в последнем её разделе оказывается интериоризованной через внезапную смену стилистической тоники — аллюзию прокофьевской лирики. Неожиданность и парадоксальность появления прокофьевской аллюзии на месте ожидаемого авторского высказывания, его заключительного слова становится очередным и последним способом загибания в Складку, моделирующую тотальное ощущение нон-финальности, вопросительности, многоточия. Авторская позиция, не обладая качеством ораторской речи, снабжённой устойчивыми, незабываемыми постулатами, обретает здесь особую проникновенность, интимность и глубину (пример № 6).

Пример № 6 Симфония-концерт
для контрабаса и симфонического оркестра,
IV ч. Элегия

Предпринятый нами анализ Симфонии-концерта А. Чайковского в контексте постмодернистской методологии позволил обнаружить в организации целого доминирование принципов ацентричности, внеструктурности. Подобные процессы, происходящие в современном искусстве уже не одно десятилетие, позволяют говорить о том, что фундаментальная для классической европейской культуры метафора «дерева», предполагающая генетическую структуру, центрированность и трансцендентность, претерпевает серьёзные изменения, мутацию, а может быть, в некотором смысле и замену. Выдвинутая Ж. Делёзом и Ф. Гваттари метафора «ризомы» (или «корешка»), как «скрытого стебля», способного прорасти в любом направлении, противостоит метафоре «дерева» и фундирует, по мнению её авторов, всю постмодернистскую культуру. Ризома, обладая имманентной процессуальностью и отсутствием центра среды, трактуется как самоорганизующаяся система с огромным креативным потенциалом, где трансформация обусловлена не внешними причинами, а внутренним свойством вариативной множественности и нон-финальности.

Но именно поэтому сочинение А. Чайковского оказывается естественным продолжением той модели симфонизма, которую А. Ивашкин типологизировал в позднем творчестве Д. Шостаковича и симфонизме А. Шнитке, обозначив её понятием «морфологического симфонизма». Задачи последнего он видел «в поисках новых резервов самого материала, а не в сопоставлении клишированных идиом языка в уже известных сочетаниях» [2, с. 5]. В этом контексте образуется целая система «рассеивания», «разбегания» смыслов, переключающая слушательское внимание с языковых идиом на глубинные пласты музыкального содержания. В Симфонии-концерте А. Чайковского возникает множество знаков подлинно трагического смысла.

Однако каждый из них дестратифицируется, порождая расходящееся поле интерпретации. Это даёт основание говорить о том, что композитор не «играет» смыслами,

но структурирует трагическую многосмысленность современного ему Бытия.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Номадология, один из философских концептов постмодернизма, предложен и разработан французскими философами Ж. Делёзом и Ф. Гваттари.

² Понятие «симулякр» (копия копии) основано на реконструкции не прямых, а сугубо коннотативных смыслов высказывания.

³ Жанр пассакалии использован Д. Шостаковичем в следующих сочинениях: Восьмая симфония — IV часть, Скрипичный концерт — III часть, Третий квартет — III часть, Шестой квартет — III часть, фортепианное трио — III часть.

⁴ Вспомним здесь Первый виолончельный концерт Д. Шостаковича, а также целый ряд произведений А. Шнитке:

Concerto grosso №1, Первый струнный квартет, Четвёртый концерт для скрипки с оркестром, где дважды — во II и в IV частях — возникает «немая каденция» — *Cadenza visuale*.

⁵ Приведём наиболее известные примеры использования этой жанровой модели: Элегия из 3-й оркестровой сюиты, Серенады для струнного оркестра П. Чайковского; Элегия для фортепиано, Элегическое трио С. Рахманинова; Элегия для баритона и трёх кларнетов на сл. У. Одена, Элегия для альты и скрипки И. Стравинского и т.д.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бобровский В. Претворение жанра пассакалии в сонатно-симфонических циклах Д. Шостаковича // Статьи. Исследования. — М.: Сов. композитор, 1990. — С. 149–182.

2. Ивашкин А. Шостакович и Шнитке. К проблеме большой симфонии // Музыкальная академия. — 1995. — № 1. — С. 1–8.

3. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. — М.: Музыка, 1988.

4. Постмодернизм // Новейший философский словарь. — Минск: Современный литератор, 2007.

5. Рогаль-Левицкий Дм. Современный оркестр. Т. 1. — М.: Музгиз, 1953.

Виноградова-Черняева Алла Леонидовна

композитор, старший преподаватель
кафедры теории и истории музыки
Самарской государственной академии культуры и искусств



Transkulturelle TransformationenТранскультурные трансформации

МИХАЭЛЬ КАР

*Университет Музыки и драматических искусств
Грац, Австрия*

УДК 785.11+78037

ДМИТРИЙ ШОСТАКОВИЧ И КЛЭР ФИШЕР*

Американский мульти-инструменталист и композитор Клэр Фишер (род. 1928) на протяжении долгого времени был ведущим представителем линейного хроматического подхода к гармонии тонального джаза. Все его композиции, импровизации и весьма удачные аранжировки в области поп-музыки для таких исполнителей, как Принц или Чака Хан, характеризуются оригинальным гармоническим решением. Крупные произведения Фишера основываются на различных источниках: джаз, классическая музыка, бразильские жанры. Среди важных влияний на Фишера особое место занимает музыка русского композитора Дмитрия Шостаковича. Фишер не только открыто декларировал высокую оценку сложных гармоний Шостаковича, но и продемонстрировал исключительную привязанность к одной последовательности из Первой симфонии.

В данной статье исследуется взаимодействие между произведениями Фишера и Шостаковича, раскрывается их удивительное сходство, а также проводятся некоторые параллели между их очевидно различными социокультурными контекстами. Особое внимание направлено на сравнение Первой симфонии Шостаковича с композицией Фишера «Ранние годы», сходство которых продемонстрировано как на основе музыкальных образцов, так и при сравнительном анализе мелодики и гармонии.

Черты сходства между двумя композиторами — как музыкальные, так и социо-контекстуальные, — можно отнести не только к транскультурным

трансформациям и аккультурации русских художественных и эстетических ценностей сквозь границы холодной войны, но и к универсальности художественных ценностей, существующих, несмотря на частные выводы и интерпретации.

**ЭМОЦИОНАЛЬНАЯ ПРИВЯЗАННОСТЬ
ФИШЕРА К ГАРМОНИИ ШОСТАКОВИЧА**

В 2001 году, выступая на радио в шоу Мариана Мак-Партланда «Фортепианный Джаз», Фишер представил Шостаковича как своего музыкального кумира: «Я начал писать музыку в двенадцать лет, и моя первая идея была — стать как Дмитрий Шостакович». По словам супруги Фишера, прослушивание Первой симфонии Шостаковича было особенно трогательным событием. Фишер, известный исключительно сентиментальными реакциями на музыку, выразил эмоциональное отношение к Первой симфонии Шостаковича в своём недавнем интервью: «В четвертой части есть соло виолончели ... я помню, что слушал это место ... и оно меня разорвало (на лице у Фишера появляется сентиментальное выражение, кажется, что сейчас он заплачет). Я не знаю, почему, но оно произвело на меня глубокое впечатление ... и я рад, что оно было таким»¹.

Помимо такой эмоциональной, и, вероятно, наивной, аффектации по поводу музыки Шостаковича, Фишер изучал Первую симфонию с теоретической точки зрения. Как отмечалось в интервью с Герхардом Гутером в 2003 году, Фишер купил партитуру и играл её на рояле².

**ПЕРВАЯ СИМФОНИЯ ШОСТАКОВИЧА
И «РАННИЕ ГОДЫ» ФИШЕРА**

Представляется интересным то, что в возрасте девятнадцати лет, — в том же возрасте, в котором Шостакович создал свою Первую симфонию, —

* Перевод на русский язык английской версии статьи Михаэля Кара выполнен д-ром Ильдаром Ханнановым. Статью на английском языке в авторском изложении см. на сайте журнала: <http://www.ufaart.ru/old/naukamuzykieng.htm>.

Фишер написал пьесу в медленном темпе, очень напоминающую медленные части Симфонии. Фишер представил свою пьесу на вступительный экзамен по композиции в Мичиганский государственный университет в 1947 году. Много лет спустя, в 1999-м, он записал эту пьесу как среднюю часть «Сюиты для виолончели и струнного оркестра». Часть имела название «Ранние годы». В 2001 году, когда вышел компакт-диск с записью, издательство «Advance Music» выпустило партитуру³. Несмотря на все эти публикации, пьеса остаётся неизвестной широкому кругу слушателей.

Сравнение технических элементов композиции Фишера с виолончельным соло из Первой симфонии Шостаковича демонстрирует важность музыки Шостаковича для Фишера и свидетельствует о транскультурной трансформации и аккультурации русских художественный и эстетических ценностей.

Сравнение мелодики виолончельного соло и главной темы пьесы Фишера выявляет очевидное сходство (примеры № 1 и № 2). Обе мелодии не диатоничны и проявляют высокую степень хроматизации. Например, заметна хроматическая восходящая линия в виолончельном соло (в т. 3–5 примера № 1). Далее превалирует фигура *ges-f-as* (обозначено в т. 6–8).

Пример № 1 Дм. Шостакович. Первая симфония, IV ч., соло виолончели



Первая тема пьесы Фишера построена на нисходящей хроматической линии (показана стрелками в примере № 2), тогда как в конце появляется недвусмысленное сходство с мелодией Шостаковича, на тех же *ges-f-as*.

Пример № 2 К. Фишер. «Ранние годы», первая тема



С точки зрения фактуры, одной из наиболее важных общих черт в этих отрывках являются нисходящие вертикальные структуры. Виолончельное соло гармонизовано хроматическими нисходящими минорными трезвучиями на фоне органума на *f* в басу. Аккордовые

обозначения показывают движение минорных трезвучий (пример № 3)⁴.

Пример № 3 Дм. Шостакович. Первая симфония, IV ч., с. 36–37 (редукция партитуры)



Постоянное параллельное движение обнаруживается также и в первой теме композиции Фишера, как продемонстрировано в схеме голосоведения (пример № 4). Этот пример демонстрирует хроматическое нисходящее движение в мелодии так же, как и параллельные линии в структуре аккомпанемента. Здесь интервал чистой квинты *f-c* движется хроматически вниз до *d-a*. В такте 2 этого примера созвучие *e-h-d* движется хроматически вниз до *es-b-des* (показаны хроматически «планирующие»⁵ структуры).

Пример № 4 К. Фишер. «Ранние годы», схема голосоведения, т. 3-5



Помимо этих двух примеров, хроматически движущиеся структуры крупного плана можно найти и во многих других обоих сегментах произведений.

Другое достойное упоминания и, возможно, более радикальное средство, используемое в обеих композициях, представляют протяжённые нисходящие линии в средних голосах фактуры. Пример № 5 демонстрирует растянутую нисходящую линию, появляющуюся в средних голосах (с. 22) в IV части симфонии Шостаковича. Этот фрагмент является иной гармонизацией той же мелодии, что и в виолончельном соло (примеры № 1 и № 3)⁶.

Пример № 5 Дм. Шостакович. Первая симфония, IV ч., схема голосоведения в с. 22, т. 1-7



Следующий образец (пример № 6) демонстрирует использование Фишером длящихся хроматических соединений в первой теме сочинения «Ранние годы».

Пример № 6 К. Фишер. «Ранние годы»,
схема голосоведения, т. 3–10

The image shows two systems of musical notation. The top system is for 'Solo Violoncello' and 'Strings'. The bottom system is for 'Solo Violoncello' and 'Strings'. The notation includes a vocal line with a box around the word 'Solo' and a piano accompaniment with various chordal and melodic lines.

Пожалуй, самым удивительным в обоих произведениях является применение высокой степени хроматизации. Мелодии в них содержат значительный хроматический компонент, и хроматически развивающиеся голоса создают продолжительное напряжение с его разрешением на протяжённых участках формы. Часто разрешение в одном голосе совпадает с возникновением хроматического напряжения в другом⁷. Временами внутренние голоса в обоих произведениях целиком представляют пересекающиеся нисходящие хроматические линии. Эти линии вызывают ассоциации с музыкальными топиками — такими, как *pianto* и *passus duriusculus*, которые становятся отправными моментами в анализе музыкального смысла.

PIANTO И PASSUS DURIUSCULUS

В основе нисходящих хроматических линий лежит интервал малой секунды, который в музыковедческих терминах именуется *pianto*. В музыке XVI века такие мотивы появлялись под словами *pianto* и *lagrime*, представляя плач. Музыковед Рэймон Монел определяет *pianto* как музыкальный топик, который использовался многими композиторами в западноевропейской истории музыки [5, с. 17, 66–76]. *Pianto* также сохраняет своё значение как часть хроматической нисходящей линии. Монел считает его важнейшим элементом хроматизма и заключает, что хроматические линии и мотивы, часто встречающиеся в западноевропейской музыке, обычно представляют чувственность и мечтательные состояния, и на практике почти всегда передают дисфорические состояния [5, с. 76].

ДИСФОРИЧЕСКИЕ СОСТОЯНИЯ

Дисфорические значения, безусловно, играют большую роль в музыке как Шостаковича, так и Фишера. Они представлены не только хроматическими пассажами и связанным с ними топиком *pianto*, но и другими музыкальными и экстрамузыкальными средствами. Важно отметить, что Шостакович и Фишер испытали мощное политическое и экономическое давление, им выпало преодолеть большие трудности для того, чтобы сохранить художественные и экономические возможности для творчества. И тем не менее, оба без ущерба для цельности индивидуального творческого метода смогли приспособиться к тем музыкальным условностям, учитывая которые их вынуждали. Такими репрессивными музыкальными условностями были для Шостаковича в Советском Союзе — упрощённое представление о «музыке для народа», а для Фишера на Западе — модель коммерческой музыки. Оба композитора должны были изобрести стратегии индивидуального выживания путём приспособления к конвенциям своего социокультурного окружения для того, чтобы достичь в случае Шостаковича — идеологического компромисса, а в случае Фишера — финансовой поддержки. Шостакович приспособил свою музыку к политическим условностям, выстроенным советским режимом после публичной критики его музыки и тем самым добился примирения с режимом и уважения своих коллег и слушателей. Фишер использовал почти все свои денежные средства, которые он получил от сотрудничества с индустрией поп-музыки, для того, чтобы финансировать запись своих оркестровых произведений.

Негативные последствия постоянной борьбы за музыкальное и физическое выживание выразились в музыке обоих композиторов в частом использовании *pianto* (как было показано выше на музыкальных примерах), а также на личностном уровне — в том, что дисфория стала постоянным спутником их жизни. Шостаковича часто изображают достаточно хрупким человеком, страдающим от нервного напряжения. Соответственно, те, кто интерпретирует его произведения как несущие закодированную критику, иронию, сарказм и гротеск, скорее всего, рассматривают его как подавленную и дисфоричную личность⁸.

В отличие от Шостаковича, Фишер был свободен от политического давления, но дисфория также сыграла важную роль в его жизни и в музыке. Помимо личной драмы, вызванной многочисленными разводами, отрывом от своих детей и смертью близких

друзей (среди них был Антонио Карлос Жобим), экономические трудности западного образа жизни представляли, пожалуй, самую большую опасность для такой творческой и чувствительной личности, какой был Фишер. Как и Шостакович, он должен был выработать стратегии выживания для того, чтобы иметь возможность выступать вместе с самыми лучшими музыкантами своего времени и представлять свою музыку слушателям. И ему это удалось.

ОБЩИЕ ПАРАЛЛЕЛИ

Помимо проявлений дисфории как топика, объединяющего музыкальный и экстрамузыкальный аспекты, анализ биографий Фишера и Шостаковича раскрывает удивительные параллели. Например, раннее музыкальное развитие обоих композиторов характеризуется интригующим отношением между академическим музыкальным образованием и разнообразными неформальными, контекстуальными влияниями. В обоих случаях это специфическое отношение сыграло формирующую роль в их музыкальном творчестве.

Их музыкальное образование, хотя и различное по содержанию и структуре, содержит схожее консервативное диахроническое восприятие западной музыкальной традиции. Оба получили образование как композиторы и пианисты, и оба в двадцать лет написали крупные произведения, в которых уже сложилась индивидуальная манера письма (как уже упоминалось, это Первая симфония Шостаковича и «Ранние годы» Фишера). На обоих композиторов также повлияла музыка за пределами академических конвенций. Шостакович был вынужден зарабатывать на жизнь игрой в кинотеатрах. Фишер также должен был уравновешивать свои академические представления и интересы теми, которые навязывал мир коммерческой поп-музыки. Помимо академического образования, он также интересовался уличными звуками джаза и народной музыки. В развитии музыкального таланта Фишера сыграла существенную роль игра в джаз-банде, в общении с музыкантами устной традиции, не имевшими профессионального музыкального образования. Надо отметить, что ни джаз, ни иной стиль народной музыки не входил в программы академического музыкального образования в США в начале 1950-х годов.

Результат такой двойной социокультурной среды, в которой жили оба композитора, ясно отразился в разностилевой природе музыкального языка. Оба

писали как популярную музыку для массового слушателя, так и академическую для избранной концертной публики. Польки, вальсы и марши в джазовых сюитах Шостаковича взывают к вкусам массовой аудитории, тогда как сложные симфонические партитуры рассчитаны на критически мыслящих посетителей концертов. Аналогично — аранжировки Фишера для поп-музыкантов легко доходят до массового слушателя, тогда как его композиции для большого джазового оркестра известны очень ограниченной аудитории.

Более того, музыка обоих композиторов содержит места, в которых нарочито эклектично смешиваются различные стилистические элементы. Эта особенность музыки часто приводила к уклончивым, или даже спорным реакциям слушателей. Например, использование Шостаковичем стиля популярной музыки в симфониях (таких, как интермеццо в стиле марша в Пятой симфонии) вызывало различные интерпретации, касающиеся политической природы этого произведения. Использование Фишером сложных композиционных техник классической традиции в контексте коммерческих жанров (таких, как аранжировки песен поп-музыки или латинских танцевальных жанров), привело к спорам среди коллег, слушателей, критиков и продюсеров записывающих компаний.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Рассматривая широкий диапазон контекстуальных аналогий между Шостаковичем и Фишером, можно сделать вывод о том, что музыкальные параллели между этими двумя композиторами простираются гораздо глубже, чем использование аналогичных мелодических идей и гармонических приёмов в Первой симфонии Шостаковича и «Ранних годах» Фишера. Вполне очевидно, что для Фишера Шостакович был образцом для подражания, но ещё более мощная объединяющая тенденция проявилась в жизненных обстоятельствах двух композиторов, которые однако так ни разу и не встретились. Трансформация музыки Шостаковича в новое обличье, освоенное конвенциями западного общества, но не утратившее своего оригинального смысла, — такое могло произойти только с музыкантом, подобным Фишеру, — чьё социально-культурное становление и музыкальные концепции проявляют структурную близость и значительную корреляцию с универсальной оригинальностью Шостаковича.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В то время Фишер был очень болен, находился в постели. Комментарии в скобках добавлены автором для передачи эмоционального состояния композитора.

² Фишер дал интервью Герхарду Гутеру 24-го октября 2003-го года. Это интервью является частью Виртуального устного и Звукового архива Калифорнийского государственного университета в Лонг Бич. В архиве хранятся документы, касающиеся музыкальной жизни Южной Калифорнии. Доступ в интернете: Interview 1a, segment 10 (17:32–21:13), Segkey: ajazz134. <http://www.csulb.edu/voaha> (accessed August 22, 2007).

³ Редукции этой пьесы выполнены по партитуре: [3].

⁴ Редукция осуществлена автором по партитуре: [7].

⁵ Термин *planning* широко применяется в английском языке для обозначения линейных аккордовых последовательностей в музыке Дебюсси и Равеля (примеч. переводчика).

⁶ На протяжении всей этой части Шостакович использует одну и ту же мелодию в различных сольных и ансамблевых пермутациях. Он достигает существенного разнообразия в отношении тональности, темпа и, в особенности, гармонизации.

⁷ Этот специфический аспект упоминался Биллом Доббинсом в предисловии к «Alone Together — Just Me. Solo Piano Transcriptions» как характерный элемент гармонии Фишера [2, с. 6].

⁸ См., например, книгу Эсти Шайнберг «Ирония, сатира, пародия и гротеск в музыке Шостаковича: теория музыкальных несопадений» [8].

ЛИТЕРАТУРА

1. Fischer C. After The Rain. — CFP. — 012201 (2001).

2. Fischer C. Alone Together – Just Me. Solo Piano Transcriptions / transcribed by Bill Dobbins. — Rottenburg, 1997.

3. Fischer C. Suite for Cello & String Orchestra. — Rottenburg, 2000.

4. Guter G. Interview 1a, segment 10 (17:32-21:13) [Electronic resource]. — URL: <http://www.csulb.edu/voaha> (currently unavailable, accessed and transcribed 22.08.2007).

5. McPartland M. Marian McPartland's Piano Jazz with Clare Fischer. — Program 010220 (unreleased recording from a radio show, originally broadcast on 20.2.2001).

6. Monelle R. The Sense of Music: Semiotic Essays. — Princeton, 2000.

7. Schostakowitsch D. 1. Symphonie Op. 10: Taschenpartitur / Pocket Score. — Hamburg, n. d.

8. Sheinberg E. Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of Shostakovich: A Theory of Musical Incongruities. — Aldershot, 2000.

Михаэль Кар

магистр, преподаватель

Университета Музыки и драматических искусств, Грац, Австрия,

докторант (Ph.D. Candidate) Сиднейской Консерватории, Австралия



Transkulturelle Transformationen

MICHAEL KAHR

*University of Music and Dramatic Arts
in Graz/Austria*

UDC
785.11+78037

DIMITRI SCHOSTAKOWITSCH UND CLARE FISCHER*

Der Amerikanische Multi-Instrumentalist und Komponist Clare Fischer (Jahrgang 1928) gilt als einer der wichtigsten Repräsentanten einer linear ausgerichteten und chromatisch orientierten Harmonik im tonalen Jazz. Fischers eigenständige harmonische Sprache zieht sich durch sein gesamtes umfangreiches Werk, das Kompositionen und Improvisationen in den Bereichen Jazz, Klassik und Latin, sowie Arrangements für erfolgreiche Popmusiker wie Prince und Chaka Kahn beinhaltet.

Unter Fischers Einflüssen kommt Dimitri Schostakowitsch eine tragende Rolle zu. Fischer selbst spricht offen über seine große musikalische und emotionale Affinität zu Schostakowitschs Musik im Allgemeinen und zu einer bestimmten Passage in dessen erster Symphonie im Besonderen.

Dieser Artikel analysiert das Verhältnis zwischen Fischer und Schostakowitsch, wobei überraschende Parallelen in der Musik und dem sozio-kulturellen Umfeld der beiden Musiker aufgedeckt werden. Diese vergleichende Studie wird durch Musikbeispiele aus Fischers Komposition ‚The Early Years‘ und Schostakowitschs erster Symphonie illustriert.

Die so hervorgehobenen Gemeinsamkeiten hinsichtlich Musik und Kontext lassen bestimmte Schlussfolgerungen zu, sowohl hinsichtlich der transkulturellen Transformation und Akkulturation von künstlerischen und ästhetischen Werten der russischen Kultur über die Grenzen des sogenannten Ostblocks hinweg, als auch bezüglich der generellen Universalität von künstlerischen Parametern ungeachtet kultureller und sozialer Unterschiede.

FISCHERS EMOTIONALE AFFINITÄT
ZU SCHOSTAKOWITSCH

Fischer beschrieb seine frühe Begeisterung für Schostakowitsch als Gast in Marian McPartlands Radiosendung *Piano Jazz* im Jahre 2001: ‚I started out to be a composer by the age of twelve ... and it was my

original intention to be a Dimitri Shostakovich‘.¹ Fischers Ehefrau und ehemalige Schulkollegin Donna erinnert sich, dass das Hören einer Schallplatte mit einer Aufnahme von Schostakowitschs erster Symphonie ein prägendes Erlebnis für den Teenager Fischer war. Fischer ist bekannt für besonders emotionale Reaktionen im Bezug auf musikalische Erlebnisse, was sich auch in einem kürzlich geführten Interview mit Bezug auf Schostakowitsch äußerte: ‘... there is a cello solo in the 4th movement of the Shostakovich 1st symphony ... I remember listening to that ... and it’s tearing me up ... (he gets a sentimental expression in his face, seemingly close to tears) ... I don’t know why, but I did respond to it ... and I’m glad it was there.’¹

Abgesehen von der emotionalen Affinität studierte Fischer Schostakowitschs erste Symphonie auch in technischer Hinsicht. In einem Interview mit Gerhard Guter im Jahr 2003 erklärt er, die Partitur gekauft zu haben und die symphonische Musik auf dem Klavier gespielt zu haben.³

SCHOSTAKOWITSCHS SYMPHONIE NO. 1
UND FISCHERS ‚THE EARLY YEARS‘

Schostakowitsch komponierte seine erste Symphonie im Alter von neunzehn Jahren. In ungefähr demselben Alter schrieb der um mehr als zwanzig Jahre jüngere Fischer ein elegisches, symphonisches Werk, dessen musikalischer Inhalt stark an die langsamen Abschnitte in Schostakowitschs erster Symphonie erinnert. Fischer reichte dieses frühe Werk im Jahr 1947 als Aufnahmeprüfung für sein Kompositionsstudium an der Michigan State University ein. Viele Jahre später, im Jahr 1999, wurde die Komposition unter dem Titel ‚The Early Years‘ als Mittelsatz der *Suite for Cello and String Orchestra*⁴ auf CD aufgenommen und zwei Jahre später durch den Musikverlag Advance Music auch als Partitur herausgebracht.⁵

Der technische Vergleich von Fischers Komposition ‚The Early Years‘ mit dem angesprochenen Cello Solo, sowie allen weiteren darauf basierenden Passagen in Schostakowitschs erster Symphonie, zeigt eine Reihe von Parallelen, welche die Rolle von Schostakowitsch als einflussreiche Figur für die Ausbildung von Fischers harmonischer Sprache untermauern. In weiterer Folge lässt dieser Vergleich Rückschlüsse auf die transkulturelle

* Der englische Originaltext des Artikels von Herrn M. Carr wurde ins Russische von Herrn Dr. Ildar Khannanov übertragen. Der Quelltext kann auf der Homepage des Magazins unter folgender Adresse eingesehen werden: <http://www.ufaart.ru/old/naukamuzykieng.htm>.

Transformation und Akkulturation von allgemeinen russischen Werten künstlerischer und ästhetischer Natur zu.

Bereits der melodische Vergleich des ersten Themas in Fischers Komposition mit der Melodie des Cello Solos in Schostakowitschs erster Symphonie zeigt eine große Ähnlichkeit (Beispiele 1 und 2). Beide Themen sind nicht diatonisch und beinhalten einen hohen Anteil an chromatischen Elementen. Schostakowitschs Cello Solo (Beispiel 1) beinhaltet eine chromatische Linie in den Takten 3-5, die hier durch Pfeile markiert ist. Die Takte 6 bis 8 werden durch die Tonfolge Gb-F-Ab bestimmt (durch ein Oval hervorgehoben).

Beispiel 1. Cello Solo in Schostakowitschs Symphonie No. 1, 4. Satz



Das erste Thema in Fischers Komposition ‚The Early Years‘ beinhaltet ebenso eine chromatische Linie (markiert durch Pfeile), sowie dieselbe Tonfolge Gb-F-Ab (ovale Markierung). Beide Elemente weisen unmissverständlich auf große Ähnlichkeit mit Schostakowitschs Thema hin.

Beispiel 2. Erstes Thema von Fischers ‚The Early Years‘



Aus der Untersuchung der harmonischen Begleitung dieser beiden Themen geht der Einsatz von chromatisch abwärts bewegten, vertikalen Strukturen als signifikantes gemeinsames Charakteristikum hervor. Schostakowitsch führt einen Molldreiklang in zweiter Umkehrung chromatisch abwärts, während der Pedalton F das tonale Zentrum dieser Passage markiert (Beispiel 3).

Beispiel 3. Partiturauszug von Ziffer 36-37 in Schostakowitschs Symphonie No. 1, 4. Satz (die Akkordsymbole illustrieren die bewegten Molldreiklänge)⁶



Das erste Thema von Fischers Komposition zeigt die Parallelbewegung einer vertikalen Struktur in der Stimmführungsgrafik in Beispiel 4. Die oberste Linie repräsentiert die chromatische Abwärtsbewegung der Melodie, während das Intervall einer reinen Quinte im Bass (F-C) ebenso chromatisch abwärts bewegt wird. Takt

2 in diesem Beispiel beinhaltet die parallele Rückung der Struktur E-B-D nach Eb-Bb-Db.

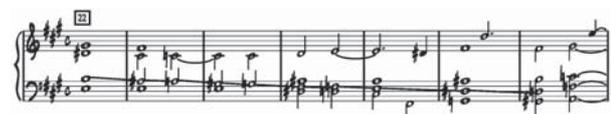
Beispiel 4. Stimmführungsgrafik von Fischers ‚The Early Years‘, Takte 3-5



Neben diesen beiden Beispielen sind chromatisch bewegte Strukturen häufig auch an anderen Stellen innerhalb beider Kompositionen zu finden.

Ein weiteres, möglicherweise noch bedeutungsvolleres, chromatisches Stilmittel in beiden Musikstücken ist der Einsatz von langen, chromatisch fallenden Linien in den Innenstimmen der harmonischen Strukturen. Beispiel 5 zeigt eine über sieben Takte absteigende Linie in den Innenstimmen bei Ziffer 22 in Schostakowitschs Symphonie. Diese Passage repräsentiert eine Variante der Harmonisierungen der, in dieser Symphonie vielfach verwendeten, Melodie des oben beschriebenen Cello Solos (Beispiele 1 und 3)⁷.

Beispiel 5. Stimmführungsgrafik der ersten sieben Takte in Ziffer 22 in Schostakowitschs Symphonie No. 1, 4. Satz



Wie Schostakowitsch führt auch Fischer lange, chromatische Linien über mehrere Takte hinweg (Beispiel 6).

Beispiel 6. Stimmführungsgrafik von Fischers ‚The Early Years‘, Takte 3-10



Zusammenfassend kann gesagt werden, dass das hohe Maß an Chromatizismen eines der charakteristischsten Elemente der beiden untersuchten Werke ist. Die analysierten Melodien beinhalten durchwegs chromatische Züge

und die chromatisch bewegten Linien in den Mittelstimmen der harmonischen Strukturen haben wesentlichen Anteil am Spannungsverlauf der beiden Kompositionen. Häufig resultiert die Auflösung eines Spannungsklanges zweier oder mehrerer Stimmen im zeitgleichen Spannungsaufbau durch eine weitere Stimme⁸.

Aus vertikaler Perspektive bestehen die beiden Werke aus langen, einander überlappenden chromatischen Stimmen. Diese, oft abwärts bewegten Linien erwecken die Assoziation mit den, aus der Musikwissenschaft bekannten, musikalischen Themen des *Pianto* und des *Passus Duriusculus*. Beide Themen offerieren Möglichkeiten zur analytischen Betrachtung der musikalischen Werke hinsichtlich deren ästhetischer und sozial-kultureller Bedeutung.

PIANTO UND PASSUS DURIUSCULUS

Die Keimzelle einer chromatisch fallenden Linie ist das Motiv einer absteigenden kleinen Sekunde, die mit dem musikwissenschaftlichen Terminus ‚Pianto‘ belegt ist. Im 16. Jahrhundert wurde das Intervall der fallenden kleinen Sekunde häufig zur Begleitung der italienischen Textelemente ‚Pianto‘ und ‚Lagrime‘ eingesetzt. Der Musikwissenschaftler Raymond Monelle identifiziert das Motiv des ‚Pianto‘ als musikalisches Thema, das, im Zusammenhang mit dessen dysphorischer Bedeutung, von vielen Komponisten der westlichen Musikgeschichte eingesetzt wurde⁹. Da das Thema des ‚Pianto‘ seine Bedeutung von Melancholie und Traurigkeit auch innerhalb einer fallenden chromatischen Linie manifestiert, wird es von Monelle als ein signifikanter Bestandteil der Chromatik im Allgemeinen bezeichnet. Monelle schlussfolgert, dass in der Europäischen Kunstmusik ein enger Zusammenhang zwischen dem Einsatz von chromatischen Elementen und dem, von Komponisten beabsichtigten, Ausdruck von dysphorischen Stimmungen vorhanden ist¹⁰.

DYSPHORIE BEI SCHOSTAKOWITSCH UND FISCHER

Der Ausdruck von Traurigkeit und Melancholie spielt eine bedeutende Rolle in der Musik von beiden Komponisten, Schostakowitsch und Fischer. Melancholie wird jedoch nicht nur durch den Einsatz von Chromatik und des damit assoziierten Thema des ‚Pianto‘ kommuniziert, sondern manifestiert sich auch in einer Reihe von extra-musikalischen Gegebenheiten und signifikant negativen Lebensumständen.

Im Allgemeinen waren beide Komponisten, Schostakowitsch und Fischer, bei ihrem Streben nach künstlerischer und finanzieller Unabhängigkeit großem politischen, beziehungsweise wirtschaftlichen Druck ausgesetzt. Schostakowitsch litt unter dem repressiven Vorgehen des politischen Regimes der Sowjets, während Fischer mit dem kommerziellen System des Kapitalismus zu kämpfen hatte. Dennoch war es beiden möglich, sich den Konventionen der jeweiligen gesellschaftlichen

Umstände anzupassen, ohne ihre künstlerische Integrität zu verlieren.

Beide Komponisten konnten erfolgreiche Strategien entwickeln, um, im Fall Schostakowitsch, einen ideologischen Kompromiss zu erlangen und, im Fall Fischer, die finanzielle Freiheit zu erhalten. Schostakowitsch adaptierte die politisch vorgegebenen, musikalischen Normen, um sich nach seiner öffentlichen Denunziation erfolgreich beim politischen System und seinem kritischen Publikum zu rehabilitieren. Fischer wiederum investierte einen großen Teil seines, durch Arbeiten im kommerziellen Musikbusiness erworbenen Vermögens, um seine anspruchsvollen orchestralen Kompositionen auf Schallplatte einem interessierten Publikumskreis zugänglich zu machen.

Die negativen Auswirkungen dieser Kämpfe um Freiheit gegen die repressiven Kräfte des politischen, beziehungsweise kapitalistischen Systems finden, wie in den Beispielen oben gezeigt, in der Musik ihren Ausdruck durch den häufigen Einsatz des ‚Pianto‘ Motivs. Aber nicht nur die Musik, auch die Lebensverläufe der beiden Komponisten spiegeln dysphorische Elemente wider. Schostakowitsch wurde oft als verletzte, an nervösen Spannungen leidende Persönlichkeit beschrieben. Dementsprechend wurde Schostakowitschs Musik als Vehikel für codierte Kritik, Ironie und Sarkasmus interpretiert und seine Persönlichkeit als unterdrückt und dysphorisch bezeichnet.

Im Gegensatz zu Schostakowitsch führte Fischer ein Leben, das zwar frei von politischen Zwängen, jedoch ebenso von Dysphorie geprägt war. Neben der persönlichen Trauer, verursacht durch Trennung von den Lebenspartnerinnen und Kindern, sowie durch Todesfälle von engen Freunden, wie dem Brasilianischen Komponisten Antonio Carlos Jobim, repräsentierten die Zwänge des kapitalistischen Systems in den USA wohl die größte Bürde für einen kreativen und sensiblen Musiker wie Fischer. Wie Schostakowitsch musste auch Fischer Überlebensstrategien entwickeln, um mit den besten verfügbaren Jazzmusikern zu musizieren und seine komplexen Kompositionen einem Publikum zu Gehör zu bringen. Fischer gelang dies, indem er seine finanziell ertragreiche Arbeit im kommerziellen Bereich der Popindustrie nutzte, um die oft aufwändigen Produktionen seiner eigenen musikalischen Werke zu finanzieren.

ALLGEMEINE PARALLELEN

Neben der Identifizierung von Dysphorie als gemeinsames musikalisches und ausser-musikalisches Element, zeigt die Analyse der allgemeinen Lebensumstände beider Komponisten weitere, überraschende Gemeinsamkeiten. So war der frühe musikalische Werdegang beider Musiker von der Wechselwirkung zwischen formeller akademischer Ausbildung und informellen, kontextabhängigen Einflüssen gekennzeichnet. In beiden Fällen hat diese

Wechselwirkung das musikalische Werk beider Musiker nachhaltig geprägt.

Die formelle Ausbildung beider Musiker orientierte sich an der konservativen, diachronischen Auffassung der westlichen Musikgeschichte. Beide wurden vorrangig als Komponisten und Pianisten ausgebildet und beide schrieben ein signifikantes orchestrales Werk im Alter von etwa neunzehn Jahren, das deren hoch entwickelte und bereits sehr eigenständige musikalische Konzeption repräsentiert (Schostakowitschs erste Symphonie und Fischers ‚The Early Years‘).

Daneben waren beide Komponisten anderen, prägenden musikalischen Einflüssen außerhalb der akademischen Institutionen ausgesetzt. Schostakowitsch musste als Pianist in Stummfilmkinos Geld für sich und seine Familie verdienen. Fischer interessierte sich neben seiner akademischen Ausbildung als Komponist für die sogenannten ‚Street Sounds‘ der Jazzmusik in den späten 1940er und frühen 1950er Jahren. In Ermangelung akademischer Ausbildungsstätten für Jazz in dieser Zeit fand Fischers Jazzausbildung fern von jeglichen institutionellen Normen, auf der Bühne mit einer Vielzahl an lokalen und reisenden Jazzbands statt.

Resultierend daraus reflektiert auch die Musik der beiden Komponisten die Dualität der jeweiligen soziokulturellen Umgebung. Beide integrierten sowohl Stilistiken der jeweiligen Populärkultur in ihre Musik, als auch Elemente der sogenannten Kunstmusik. Schostakowitschs Jazz Suiten etwa beinhalten Polkas, Walzer und Märsche, die einen größeren Publikumskreis ansprechen als die komplexen symphonischen Werke. In ähnlicher Weise erreichen Fischers Arrangements für die Popindustrie ein Massenpublikum, während seine Musik für großes Jazzorchester nur von einer kleinen Zuhörerschaft erschlossen wird.

Außerdem besteht die Musik beider Komponisten zum Teil aus eklektischen Passagen, in denen verschiedene stilistische Elemente vermischt werden. Diese Komponierweise hat zu unterschiedlichen, manchmal sogar kontroversen Reaktionen des Publikums geführt. So wurde das, im Stil von Marschmusik komponierte Intermezzo in der fünften Symphonie von Schostakowitsch unterschiedlich bezüglich der politischen Natur dieses Werks interpretiert. Fischers Einsatz von komplexen, aus dem Bereich der klassischen Musik stammenden, Kompositionstechniken wurde im Kontext der kommerziellen Popkultur oftmals von Musikkollegen, Kritikern, Produzenten und auch dem Publikum kritisiert.

SCHLUSSFOLGERUNG

Unter Berücksichtigung der großen Bandbreite von Gemeinsamkeiten in Schostakowitschs und Fischers soziokulturellem Kontext gelange ich zur Auffassung, dass die musikalischen Parallelen der beiden Komponisten tiefer reichen, als dies die melodischen und harmonischen Ausführungen in Schostakowitschs erster Symphonie und Fischers ‚The Early Year‘ alleine zu zeigen vermögen. Klarerweise, Schostakowitsch war Fischers frühes musikalisches Idol, jedoch scheint die verbindende Kraft durch die musikalische Oberfläche hindurch, tief in die Leben der beiden Komponisten zu reichen, obwohl sie sich niemals begegnet sind. In diesem Zusammenhang können die zuvor beschriebenen Elemente von Schostakowitschs Musik in einer neuen Gestalt wahrgenommen werden, transformiert in die Form von Fischers harmonischer Sprache und akkulturiert durch die Konventionen der westlichen Gesellschaft. Dabei wurde die ursprüngliche Bedeutung der Musik beibehalten und in einer neuen Umgebung wirksam.

¹ *Marian McPartland's Piano Jazz with guest Clare Fischer*, October 20, 2001.

² Zur Zeit des Interviews war Fischer erkrankt und unter dem Einfluss schwerer Medikamente. Er lag im Krankenbett und führte das Interview unter dem Beisein seines älteren Bruders. Die Kommentare in Klammern und in Kursivschrift wurden vom Autor ergänzt, um Fischers Emotionen auszudrücken.

³ Fischer wurde von Gerhard Guter am 24. Oktober 2003 telefonisch befragt. Das Interview ist Teil des ‚Virtual Oral/Aural History Archive‘ an der California State University, Long Beach. Dieses Archiv dokumentiert musikalische Entwicklungen in Südkalifornien. Die zitierte Information stammt aus: Interview 1a, segment 10 (17:32-21:13), Segkey: ajazz134. <http://www.csulb.edu/voaha> (Zugriff am 22. August, 2007).

⁴ Clare Fischer, *After The Rain* (CFP012201, 2001).

⁵ Clare Fischer, *Suite for Cello and String Orchestra* (Rottenburg: Advance Music, 2001). In diesem Artikel basieren alle Partiturreduktionen von Fischers Komposition ‚The Early Years‘ auf dieser Publikation von Advance Music.

⁶ Diese und alle folgenden Partiturreduktionen von Schostakowitschs erster Symphonie wurden von Autor angefertigt auf der Basis von: Dimitri Schostakowitsch, *1. Symphonie Op. 10: Taschenpartitur/Pocket Score* (Hamburg: Musikverlag Hans Sikorski).

⁷ Schostakowitsch verwendet die Melodie des Cello Solos mehrmals im Verlauf des 4. Satzes seiner ersten Symphonie in verschiedenen Solo und Tutti Passagen. Diese Passagen unterscheiden sich durch ihr tonales Zentrum, Tempo und vor allem durch ihre Harmonik.

⁸ Dieser spezifische Aspekt wird von Bill Dobbins als ein charakteristisches Element von Fischers Harmonik bezeichnet. Vgl. Dobbins's Vorwort zu: Clare Fischer, *Alone Together — Just Me. Solo Piano Transcriptions* (Rottenburg: Advance Music, 1997), 6.

⁹ Raymond Monelle, *The Sense of Music: Semiotic Essays* (Princeton and Oxford: Oxford University Press, 2000), 17 und 66–76.

¹⁰ *Ibid.*, 76.

Michael Kahr

Mag. (MMus)

University of Music and Dramatic Arts in Graz/Austria

МАЙКА БЕРРИ
Техасский Технологический университет

УДК 781.712.8

СЕРИЙНАЯ МУЗЫКА СОФИИ ГУБАЙДУЛИНОЙ*

Имя Софии Губайдулиной, — считает автор статьи, — обычно не ассоциируется с серийной музыкой. Экспериментируя с ней лишь в начале своей карьеры, композитор не вернулась к ней позже. В данной статье исследуются три серийных композиции Губайдулиной. Первая часть освещает её творчество в контексте советского авангарда 1960-х годов. Вторая часть посвящена использованию серийных техник в таких произведениях, как Фортепианная соната, «Пять этюдов» для арфы, ударных и контрабаса, кантата «Ночь в Мемфисе» и «Токката-тронката» для фортепиано. В заключительной части статьи рассматривается эволюция отношения композитора к звуковысотному материалу после экспериментов с сериализмом.

Хронику того, как сериализм пришёл в Советский Союз в середине 1950-х годов, представляет Питер Шмельц. В качестве одной из техник авангарда, нахлынувших в Советский Союз, сериализм был быстро усвоен многими молодыми композиторами — Андреем Волконским, Эдисоном Денисовым и Альфредом Шнитке. Волконский, которого чаще всего называют первым советским сериальным композитором, признался, что неверно интерпретировал двенадцатитоновую технику. Его ошибочное понимание привело к специфически советскому подходу к сериализму, развиваемому и другими композиторами, включая Губайдулину. Шмельц провёл интервью с Волконским по поводу его подхода к сериализму в первой серийной композиции «Musica Stricta» (1956):

«Я пришел к выводу, что не вполне понял тогда двенадцатитоновую технику. То есть, я понимал её в принципе, но в композиции «Musica Stricta» я сделал всё неправильно. И хорошо, что так получилось. Там были октавы и трезвучия, которые Шёнберг запрещал. Но я просто не знал об этом. Я думал, что написал двенадцатитоновое произведение. И действительно, эта техника проявляется в разных местах. Я назвал его «Musica Stricta» из-за строгой техники, хотя использовал её в полном соответствии с моей собственной манерой сочинения» [4, с. 171].

То, что Волконский неверно понял и, в каком-то смысле, распространил неправильное понимание двенадцатитоновой техники посредством своих произведений, говорит о том, что ранние подходы к сериа-

лизму в Советском Союзе были действительно уникальными.

В отличие от канонического шёнберговского сериализма, в котором единственный ряд и его трансформации определяли структуру всего произведения, советский сериализм вначале предполагал возможность использования множества рядов в одном произведении. Эта особенность была названа русским теоретиком Ю. Холоповым «техникой рядов». Он также использовал термин «техника серий» для музыки с упорядоченными рядами с меньшим, чем 12, количеством нот. Холопов также предложил термин «двенадцатитоновость» для атональной музыки, которая не была в строгом смысле серийной (цит. по: [5, с. 324–326]). Часто ряды использовались для контраста с более стабильным, типично тональным материалом. Это относится к большинству серийных произведений Шостаковича [5]. Здесь ряд играет, скорее, роль символа атональности, затем «разрешаясь» в тональные структуры. И наконец, существовал собственно шёнберговский сериализм, который Холопов называл додекафонией.

Губайдулина начала экспериментировать с сериализмом последней в своём поколении — её первое серийное произведение появилось почти на десять лет позже начальных попыток Волконского — и завершила только несколько произведений в этой технике. Для Губайдулиной сериализм не был эстетическим принципом, а скорее, техникой, которой следовало овладеть так же, как скажем, контрапунктом строгого стиля или техникой сочинения фуги.

Сериализм был частью того прошлого, в котором, по мнению Губайдулиной и многих её современников, им в своё время отказали. Губайдулина называла себя «фильтром», то есть тем, что пропускает сквозь себя всевозможные техники и оставляет только те, что представляют значение. Она настаивала: создавать новые техники — это не наша работа и что мы, скорее, должны находить новые способы использования старых техник¹. Как только она осваивала определённую технику, она отказывалась от неё, оставляя только те аспекты, которые находила важными для своего творчества. Её самые ранние попытки использования серийной техники появляются в Фортепианной сонате (1965) и «Пяти этюдах» для арфы, ударных и контрабаса. Кантата «Ночь в Мемфисе» представляет наиболее углублённое исследование этой техники. Следы

* Перевод с англ. д-ра Ильдара Ханнанова.

серийной техники обнаруживаются в некоторых произведениях начала 1970-х годов.

Обратимся к анализу произведений — Фортепианной сонаты, последнего из «Пяти этюдов» и отрывков из кантаты «Ночь в Мемфисе». Остановимся вкратце и на одном произведении 1970-х годов, которое как таковое не является серийным, но имеет в своей структуре признаки этой техники.

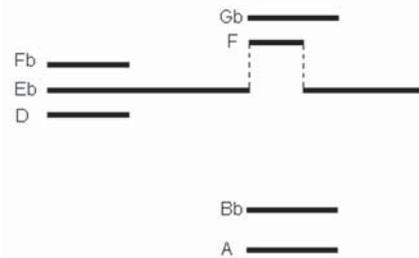
Фортепианная соната содержит первые попытки Губайдулиной овладеть этой техникой. Она также является последним произведением, в котором используются довольно традиционные формы². Некоторые разделы заполнены вполне диатоничным или свободно атональным звуковысотным материалом. Другие демонстрируют очень свободное использование двенадцатитоновой техники. В целях следования логике развития темы статьи, начнём не с первой, а со второй части, которая наиболее показательна в смысле использования серийной техники. Далее будет рассмотрена третья часть, после чего коснёмся первой части, которая наименее показательна в отношении использования серийной техники.

Вторая часть представляет как бы введение в серийный подход Губайдулиной. Музыкальный материал построен на жестах [gesture]³, достигая, однако, порой характера речитатива. Её форма может быть представлена как АВ cadenza А'. Часть открывается *cis moll'* ным трезвучием в басу, которое пролонгируется из первой части. Второй аккорд, с ферматой, включает первые пять звуков ряда⁴. Оставшиеся семь звуков появляются в такте 3 и выдержаны в такте 4. Такт 5 содержит проведение ракоходной инверсии в транспозиции на секунду (RI_2), которое продолжается в такте 6.

В такте 7 появляется другой 11-звучный жест в партии левой руки и выдержанный звук *es* — в правой. Звуковысотный материал в этом такте образован из инверсии в транспозиции ряда на малую терцию (I_3). *Es* является главным звуковысотным классом [pitch class]⁵ в данном виде ряда и он единственный не включен в 11-нотный жест в левой руке. Губайдулина повторяет *es* в правой руке в двух следующих фразах. Обе эти фразы, или жесты, уже содержат звук *es*, и ни в одной из них он не является первым.

Становится ясным, что Губайдулина не находит проблематичным повторение или выделение отдельного звуковысотного класса, в противовес тому, что считается фундаментальным законом серийной техники. Её безразличие к этому факту может быть результатом «неверной интерпретации» сериализма Волконским, или же может быть, Губайдулина приспосабливает основы сериализма к своим требованиям (в примере № 1 показано графическое представление симметричной звуковысотной организации в такте 10).

Пример № 1 Фортепианная соната, III ч., т. 10
Es как звуковысотный центр



После повторения в первых четырёх тактах, *es* продолжает играть важную роль. К нему добавляются как украшение вспомогательные тоны из вида I_3 . Эта симметрия помогает утвердить *es* как звуковой центр данного фрагмента. *Es* создаёт ось обращения, вокруг которой балансируют ноты *d* и *fes*. Тон *f* выступает как вспомогательный по отношению к *es*. Аккорд четвертными звуками на второй доле не является точно инверсионально симметричным [inversionally balanced]⁶ (симметричным в обращении), но, несомненно, демонстрирует аспекты такой симметрии.

Сериализм уступает место другим техникам временно в цифре 4 (т. 20), в разделе, который И. Койбейсич [I. Cojbasic] [1] обозначает как начало середины. *Es* продолжает распространять свое влияние, которое затем заметно ослабевает на протяжении следующих десяти тактов. Выписанная Каденция в такте 30 содержит хроматический сегмент, состоящий из звуков *f*, *ges* и *g*, внизу басовой строчки, одновременно со звуками, исполняющимися щипком на рояле. Выразительное повторение этих трёх нот выделяет их, что противоречит духу серийной организации. Исключительно хроматический тип движения делает их маркерами атональности.

Раздел А' возвращается с выделением *es*, но фигурация в партии левой руки здесь отсутствует. Вся часть заканчивается проведением ракохода в транспозиции на малую секунду (R_1), что выявляет организацию структуры этой части как звуковысотного палиндрома. (Очень похожим способом Губайдулина завершает и последний этюд из Пяти этюдов, о чём пойдёт речь позже).

В *Третьей части* используется тот же ряд, что и в первой. Губайдулина постепенно вводит звуки основного вида в транспозиции на малую секунду (P_1) посредством ритмического остинато. В начале части остинато содержит только три звука: *cis* контроктавы, *d* контроктавы, и *c* малой октавы. В такте 6 (ц. 1) вводятся пять новых звуков: аккорд, содержащий *fis*, *g* и *a*, и нисходящая хроматическая фигура, движущаяся от *e* малой октавы до *es* большой. Последние четыре звуковые высоты серии вводятся в такте 9.

Постепенное введение двенадцати звуков на протяжении двенадцати тактов свидетельствует о том, что для Губайдулиной двенадцатитоновый метод не ассоциировался с необходимостью избегать выделения отдельных звуков. Это квази-остинато в начале третьей части ясно очерчивает диаду *cis* — *c* как центральную. Таким же образом и *es* во второй части создаёт, несмотря на изменяющиеся виды ряда в аккомпанементе, прецедент централизации — того, что двенадцатитоновая музыка, написанная по канонам, обычно избегает.

Первая часть проявляет очень мало свойств серийной структуры. Эта часть написана в свободной сонатной форме. Она построена на свободно-атональных мотивах, которые подвергаются таким же трансформациям, как и двенадцатитоновые ряды. Однако эта часть характеризуется также приёмами централизации: частыми остинато и диатоническими оборотами звуковых высот.

Пятый этюд из «Пяти этюдов» демонстрирует наиболее строгое употребление серийной техники в музыке Губайдулиной (пример № 2 показывает развёртывание ряда на протяжении пяти начальных тактов). Здесь только один ряд контролирует всю часть, и основной музыкальный материал произведён из этого ряда.

Контрабас открывает часть первым проведением ряда — P_5 . Партия контрабаса представляет циркуляцию различных видов этого ряда четвертными нотами в линии «блуждающего баса». Каждое новое проведение ряда в басу начинается на полтона ниже (или на одиннадцать полутонов выше), чем последний звук предыдущего ряда (эти начальные звуки выделены в примере № 2). В отличие от использования ряда в Фортепианной сонате, для создания остинато или других звучностей, на которые нужно обратить внимание, здесь, в «Пяти этюдах» ряд использован для того, чтобы дезориентировать слушателя. Постоянное движение четвертями — несмотря на часто сменяющийся метр и изысканные ритмы в партии арфы — в соединении с кажущимся произвольным выбором видов ряда даёт слушателю слишком мало ориентиров для слуха.

Когда арфа вступает в такте 5, музыкальный материал производится из R_{10} . Это вступление звучит одновременно с вступлением контрабаса, который начинает свой второй по счёту ряд в виде R_{10} . Два взаимобусловленных вида ряда имеют два общих звука — *g* и *cis*, что создает эффект единства двух партий (наложение выделено в примере № 2).

Пример № 2

Наложение рядов в Этюде № 5

												т. 5			
												R10			
												Арфа: C# G D			
Контрабас	F	Gb	Bb	C	B	Db	G	Eb	E	A	D	Ab	G	C#	F#
	P_5												R_{10}		

Второй ряд в партии арфы — P_{11} — начинается в такте 9. Достаточно интересно здесь представлено соединение между двумя рядами. Как и в соединениях в партии контрабаса, описанных выше, в данном случае два вида ряда соединены полтоном. Губайдулина исключила одну ноту из ряда R_{10} в соединении двух рядов: R_{10} должен закончиться звуковыми высотами 5, 3, 11, 10; ряд P_{11} начинается с 11, 0, 4, 6. Звуковая высота 11 служит «поворотным звуком» в данном фрагменте, для чего пришлось пожертвовать звуковой высотой 10 в первом ряду.

Конец этой части представляет особый интерес. В цифре 7 маримба вступает с выдержанной нотой *as*. Контрабас начинает ряд R_6 , но исполнив только три звука из него, замолкает. Маримба продолжает играть свою линию, образованную из звуков ряда R_5 . Этот ряд на полтона ниже ряда, который начал играть контрабас, и это ракоход самого первого ряда (P_5) открывающего часть, из партии контрабаса.

Кантата Губайдулиной «Ночь в Мемфисе» представляет высшее достижение её серийной техники. Она была написана в 1968-м и впервые исполнена в 1971-м. Позже она была несколько раз переработана, и новая версия прозвучала в 1988 году. В третий раз автор переделала партитуру в 1992 году, и эта, ещё более новая версия, была исполнена тогда же⁷. Текст содержит русские переводы древних египетских сказаний.

Ряд, на котором построено это произведение, довольно ординарный, однако то, что Губайдулина делает с ним, весьма необычно. Чтобы получить новые виды этого ряда, Губайдулина полагается не только на традиционные двенадцатитоновые трансформации, но также и на ротацию. Техники ротации, используемые Губайдулиной, отличны от тех, которые применил Кшенек [2] и освоил Стравинский (как описано у Штрауса [6]). Губайдулина использует более простую стратегию. Например, чтобы получить виды рядов для шестой части кантаты, она использует начальный ряд всей кантаты — P_8 , переписывает его в обращении и в транспозиции так, чтобы получить I_{10} . После этого последний звук ряда I_{10} переставляется в начало, и так получается новый ряд. Гексахорды в новом ряду принадлежат другим группам звуковых высот, нежели те, что находятся в изначальном ряде, да и состав подгрупп сильно различается между изначальным и новым рядами (пример № 3 иллюстрирует эту процедуру).

Пример № 3

Ротация как средство, генерирующее новый звуковысотный материал

P_8 :	8 9 7 2 6 0 5 t e 4 3 1	= prime form of row in mvt. I
I_{10} :	t 9 e 4 0 6 1 8 7 2 3 5	
	5 1 9 e 4 0 6 1 8 7 2 3	= prime form of row in mvt. VI

Подобная ротационная техника доведена до совершенства в шестой части Кантаты. Данная часть открывается звучанием струнной группы, разделённой на двенадцать партий, где каждый инструмент играет один звук из ряда (пример № 4 показывает ритмическую редукцию начала шестой части).

Отсчитывая вертикально вниз, от первой скрипки до третьего альты, получаем следующий ряд: 5, 10, 9, 11, 4, 0, 6, 1, 8, 7, 2, 3. Все эти звуки находятся в одной октаве: от *f* первой октавы до *fis* второй. Данный ряд разворачивается в виде мелодии на протяжении 11-ти тактов, в том же порядке, в каком он прозвучал в октаве в такте 1. Например, второй звук у первой скрипки — 10, третий звук — 9 и так далее.

Пример № 4 «Ночь в Мемфисе», VI ч.

Губайдулина написала лишь несколько собственно серийных композиций, но в её последующих произведениях продолжают использоваться некоторые элементы серийной техники. «Токката-тронката» была написана в 1971 году, вскоре после того, как Губайдулина отказалась от сериализма. Тем не менее, начало этого произведения представляет двенадцатитоновый ряд. Материал в такте 3 напоминает подобный ряд, но серийный характер выдерживается только до 10-го звука, после чего следует повторение звуков. Этот ряд не соотносится с начальным рядом. Далее в произведении можно обнаружить материал, схожий с

изначальным рядом, но он получен не в результате транспозиции или обращения начального ряда.

Изучение серийной музыки Губайдулиной представляет важный шаг в направлении понимания эволюции её подхода к звуковысотному материалу. Самые ранние произведения автора были написаны в свободной атональности и содержали некоторые намёки на тональность. Её встреча с серийностью привнесла в некотором смысле ощущение свободы. Несмотря на то, что серийность представляет систему, основанную на строгом порядке, она дала Губайдулиной и её современникам «оружие музыкального сопротивления власти», а также метод, при помощи которого она смогла вернуть себе прошлое, отнятое у неё санкциями государства против авангарда.

Вскоре после отказа от сериализма Губайдулина вместе с Виктором Суслиным и Вячеславом Артёмовым организовала ансамбль «Астрея», который импровизировал на различных народных музыкальных инструментах. Возникнув в неформальной обстановке, на квартире у Артёмова, этот ансамбль вскоре стал постоянным. Группа концертировала по России, выступая как в концертных залах, так и в джазовых клубах, и приобрела большое число экзотических инструментов [3, с. 119–123].

Во многих смыслах, эта смена парадигмы привела Губайдулину к полной противоположности серийности. Она перешла от тотального порядка к минимальному, или к полному отсутствию такового.

«Точки, линии и зигзаги» представляет, пожалуй, самый яркий пример её импровизационных устремлений. Произведение, написанное для бас-кларнета и фортепиано, почти полностью неопределённо метрически, так как в нём отсутствуют указания размера. Единственные указания размера даны ближе к концу произведения, в партии бас-кларнета (ц. 22). Губайдулина использует паузы шести различных длительностей, но эти длительности также неопределённые. Они лишь отличаются друг от друга как длинные и короткие. Партитура определяет некоторые звуковые высоты, но в большинстве случаев они изменяются, вводятся и покидаются при помощи трелей или глissандо, что делает их неопределёнными. Более того, в партитуре дано указание исполнителю на бас-кларнете сидеть за роялем и держать нажатой правую педаль с тем, чтобы возникал резонанс между струнами и звуками бас-кларнета.

В более поздних произведениях, таких, как Струнное трио (1988) и Второй струнный квартет (1987–88), Губайдулина полностью подрывает основы звуковысотности, сочиняя композиции, построенные на одной звуковой высоте, тянущейся несколько минут только лишь с изменениями в тембре и ритме, необхо-

димыми для разнообразия. Например, её Второй Струнный квартет, впервые исполненный Квartetом Сибелиуса в 1987 году, представляет образец именно такого обращения со звуковысотностью. Произведение начинается с партии второй скрипки, исполняющей долгое, выдержанное *g* первой октавы. Далее виолончель вступает с тем же звуком, играя его обычным способом и у подставки. Вслед за этим и первая скрипка вступает на том же звуке и использует такие же изменения в звукоизвлечении. Единственное разнообразие в первой части связано с изменением тембра у виолончели, первой скрипки, и позже, альты. На

протяжении полутора минут всё, что мы слышим, — это *g* первой октавы.

В данной статье показано, как и, отчасти, почему Губайдулина использовала серийную технику в своих ранних сочинениях. Наметив некоторые направления исследований в области звуковысотной организации её музыки, автор выражает надежду на то, что смог вызвать интерес к дальнейшим исследованиям музыки этого композитора, которая, несмотря на большую популярность в концертных залах, ещё не изучена так глубоко и тщательно, как она того заслуживает.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ М. Куртц [M. Kurtz] подробно объясняет позднее усвоение данной техники и причины отказа от неё [3].

² И. Койбейсич [I. Cojbasic] представила всеобъемлющий анализ этого произведения и предложила расчёт звуковысотного содержания по методу теории множеств. Она не упоминает серийную организацию, но некоторые из её анализов предлагают наличие серийных техник [1].

³ Англоязычная идиома *gesture* означает много вещей сразу: это и нечто, по масштабу соответствующее фразе или мотиву, но также и художественный приём, субъективное начало, выражающее присутствие автора, авторский жест, подход, решение, интенция. Переводчик предлагает не переводить этот термин и воспринимать его в контексте приведённого здесь остенсивного определения. (Примеч. переводчика).

⁴ Здесь используется система фиксированного ноля в обозначении звуковых высот, где звук *c* всегда представляет ноль. Виды рядов обозначены по первому звуку ряда, а не по какому-либо временному или структурному признаку. Ракоход определяется по первому звуку ряда или его обращению. Например, R_6 является ракоходом R_6 .

⁵ В данной статье применяется очень точная и хорошо разработанная терминология теории Алана Форты. В русских переводах ранее применялись различные эквиваленты американских

терминов. Так, например, Юрий Николаевич Холопов предложил переводить *set* как ряд. В таком переводе сохраняется размер слова и его звучание не нарушает слога русской научной литературы. Однако автору представляется, что в термине *set*, как в его математическом оригинале, так и в музыкально-теоретической адаптации, существенной характеристикой является отсутствие любого порядка. Главное нововведение Форты и Бэббита заключается именно в том, что они отошли от использования категории ряд (англ. *row*, нем. *Reihe*) и перешли к более абстрактной категории неупорядоченного множества (*unordered set*). Поэтому правильнее было бы переводить слово *set* как множество, как это и принято в математической терминологии на русском языке. Слово *pitch* весьма идиоматично, но его можно перевести как звуковысота, а в качестве прилагательного — звуковысотный. Термин *pitch class* означает класс звуковысот или звуковысотный класс, *pitch class set*, соответственно, множество звуковысотных классов. (Примеч. переводчика).

⁶ Это — ещё один термин американской теории музыки, точный и элегантный в своём лаконизме. Например, Тристан-аккорд (малый уменьшённый) и доминантсептаккорд являются инверсионально симметричными. (Примеч. переводчика).

⁷ Автору неизвестна глубина переработки. Данный анализ основывается на самой последней версии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Cojbasic I. Content and musical language in the piano sonata of Sofia Gubaidulina [D.M.A. diss.]. — University of North Texas, 1999.

2. Krenek E. Extents and limits of serial techniques // *The musical quarterly*. — Oxford, 1960. — 46(2). — P. 210–232.

3. Kurtz M. Sofia Gubaidulina: A biography / Trans. Christoph Lohmann.; Ed. Malcolm Hamrick Brown. — Bloomington [IN], 2007.

4. Schmelz P. Andrey Volkonsky and the beginnings of unofficial music in the Soviet Union // *Journal of the*

American Musicological Society. — Ann Harbor, 2005. — 58(1). — P. 139–207.

5. Schmelz P. Shostakovich's "twelve-tone" compositions and the politics and practice of Soviet serialism // *Shostakovich and his world* / Ed. Laurel Fay. — Princeton, 2004. — P. 303–354.

6. Straus J. Stravinsky's late music. — Cambridge, 2001.

7. Strauss J. Remaking the past: Musical modernism and the influence of the tonal tradition. — Cambridge [MA], 1990.

Майкл Берри

доктор философии
(Ph.D., Городской Университет Нью-Йорка),
профессор теории музыки
Технологического Университета Техаса

MICHAEL BERRY
Texas Tech University

UDC 781.712.8

SOFIA GUBAIDULINA'S SERIAL MUSIC

The name Sofia Gubaidulina is typically not associated with serial music, but she experimented with the technique early in her career and never returned to it. This article examines three of her serial works. The first part situates Gubaidulina's serial music in the context of the Soviet avant-garde of the 1960s. The second part examines her use of serial techniques in specific works: her piano sonata, five etudes for harp, percussion and double bass, the cantata *A night in Memphis*, and the *Toccata-troncata for piano*. The final part of the article examines how her treatment of pitch material evolved in the wake of her experiments with serialism.

Peter Schmelz (2005) chronicles the arrival of serialism in the Soviet Union beginning in the mid-1950s. Of the avant-garde techniques that poured into the Soviet Union, serialism was quickly adopted by many young composers, including Andrei Volkonsky, Edison Denisov, and Alfred Schnittke. Volkonsky, generally credited as the first Soviet serial composer, admits that he actually misunderstood the twelve-tone technique.¹ His misunderstanding led to a uniquely Soviet approach to serialism that was propagated among others in his circle, including Gubaidulina. Schmelz interviewed Volkonsky about his approach to serialism in his first serial work, *Musica Stricta* (1956):

I decided that I didn't understand [twelve-tone] techniques very well. I understood [them] in principle. But there [in *Musica Stricta*] I did everything incorrectly. And it's good that I did it incorrectly. Because there are octaves, for example, which Schoenberg forbade, and there are also triads, which he also forbade. But I simply didn't know that; I thought that I had written a twelve-tone composition. And it's true that [those technique] exist in places [in the piece]. But I named it *Musica Stricta* because of the strict techniques, although I used them entirely according to my own manner" (Schmelz 2005;171).

That Volkonsky misunderstood and to some extent propagated his misunderstandings through his works suggests that the earliest approaches to serialism in the Soviet Union were indeed unique.

In contrast to canonical "Schoenbergian" serialism, where a single row and its transformations govern an entire composition, Soviet serialism initially used a variety of independent rows in the same composition. This approach was called "the technique of rows" by the Russian theorist Yuri Kholopov. Kholopov described the "technique of series," which uses an ordered collection of fewer than 12

notes. Kholopov also posited the notion of "twelve-toneness" for atonal music in general that was not strictly twelve-tone or serial (Schmelz 2004; 324–326). Occasionally, rows were used to contrast more stable, typically tonal material. This is the case in much of Shostakovich's serial music (Schmelz 2004). Here, the row is more like a symbol of atonality, which then "resolved" to tonality. Finally, there was, of course, Schoenbergian serialism, called "dodecaphony."

Gubaidulina was one of the last of her generation to experiment with serialism — her first serial works came some ten years after Volkonsky's initial attempts — and she produced only a few works that used the technique. For Gubaidulina, serialism was not an aesthetic, but rather a technique to be mastered, like sixteenth-century counterpoint or fugue. It was part of the past that she and other composers of her generation felt that they were denied. Gubaidulina referred to herself several times as a "filter:" one who absorbs the techniques around her and keeps only that which is valuable to her. She argued that it was not our job to create new techniques, but rather to find new ways of using old techniques.² Once she mastered a technique, she quickly abandoned it, retaining only those aspects of it that were useful to her. Her earliest attempts at serial music appear in the sonata for piano (1965) and the five etudes for harp, percussion, and double bass (1965). The cantata *A night in Memphis* (1968) represents her most thorough exploration of the technique. Remnants of serialism can be found in some of her works of the early 1970s. In this article, I will examine her piano sonata, the fifth of the five etudes, and selections from *A night in Memphis*. I conclude by looking briefly at a work from the early 1970s that is not serial per se, but shows residue of the technique.

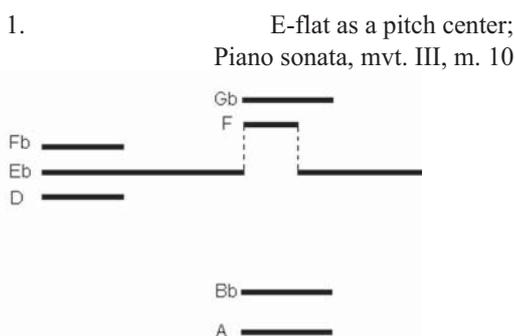
The piano sonata represents her first attempts to grapple with the technique. It is also one of her last pieces to employ fairly traditional formal structures.³ Some "compartments" of the form are filled with fairly diatonic or freely atonal pitch material; others feature fairly liberal use of the twelve-tone method. For the purposes of this article, I am going to discuss the movements out of order, beginning with the second movement (the most straightforwardly serial), proceeding to the third movement and then concluding with the first movement, which is the least serial of the three.

The second movement provides a clear introduction to Gubaidulina's serial techniques. The musical material is largely gestural, almost recitative-like. The form is best described as A B cadenza A'. The movement begins with

a C#-minor triad in the bass that is tied over from the first movement. The second chord of the movement, marked with a fermata introduces the first five notes of the row.⁴ The remaining seven notes are presented in m. 3 and sustained through m. 4. Measure 5 contains a statement of RI_2 , which is sustained into m. 6.

In m. 7, there is another 11-note gesture in the left hand and a sustained E-flat in the right hand. The material in this measure is generated by the I_3 form of the row. This E-flat is the principal pitch class of this row form and it is the only pitch class not included in the 11-note gesture. Gubaidulina repeats the E-flat in the right hand over two subsequent gestures. Both of these gestures include the E-flat, “doubling” it in the lower register, and neither of the row forms features E-flat as the primary (first) pitch class. Clearly, Gubaidulina finds the repetition or emphasis of a particular pitch class unproblematic, contrary to what many people hold as a fundamental aspect of the serial aesthetic. Her nonchalance may be a result of the “misreading” of serialism by Volkonsky, or it may simply be Gubaidulina’s appropriating the fundamentals of serialism for her own purposes.

Example 1.



After four measures of repetition, the E-flat continues to be prominent and it is elaborated by neighboring tones that result from the I_3 form of the row. Example 1 shows a graphic representation of the symmetrical pitch arrangement in m. 10. This symmetry helps establish E-flat as a pitch center for the passage. The E-flat creates an inversional axis around which D and F-flat are balanced. The F natural on beat two acts as a neighbor note, embellishing the E-flat. The quarter-note chord on the second beat is not exactly inversionally balanced, but certainly suggests inversional symmetry.

Serialism is abandoned temporarily at rehearsal cue 4 (m. 20), which Cojbasic (1999) labels as the beginning of the B section. The E-flat continues to exert its influence, which wanes substantially over the next ten measures. A written-out cadenza in m. 30 features a chromatic segment consisting of F, Gb, and G at the bottom of the bass clef in tandem with notes plucked inside the piano. The excessive repetition of these three pitches emphasizes them, against the spirit of serial organization; their extremely chromatic nature results in their being markers of atonality.

The A' section returns with its emphasis on E-flat, but the left-hand figuration is now absent. The movement ends with a statement of R_1 in quarter notes, suggesting a pitch palindrome that structures the movement. This is not unlike how she ends the fifth of the five etudes, to be discussed below.

The third movement uses the same row as the second movement. Gubaidulina gradually introduces the notes of P_1 through a sort of rhythmic ostinato. At the opening of the movement, the ostinato consists of only three pitches: C#1, D1, and C2. The opening gesture is characterized by interval class 1, manifest as a neighbor motion from C#1 to D1 and as a large leap from C#1 to C2. Measure 6 (rehearsal 1) introduces five new pitches: a chord consisting of F#, G, and A, and a descending chromatic figure that moves from E3 to E-flat3. The final four pitch classes of the row are introduced in m. 9.

The gradual introduction of the twelve pitch classes over roughly ten measures suggest that, for Gubaidulina, the twelve-tone method is not about avoiding the focus on a particular pitch. The quasi-ostinato that opens the third movement clearly asserts the C#-C dyad as central. Similarly, the prominence of the E-flat in the second movement, despite the changing row forms underneath it, creates a centricity which canonical twelve-tone music typically avoids.

The first movement exhibits very little in the way of serial structure. The movement is in a loose sonata-allegro form. There are freely atonal motives that are subjected to characteristic twelve-tone operators, but the movement also features two very centric practices: frequent ostinati and diatonic collections.

The fifth movement of the five etudes is one of the more strict treatments of serialism in Gubaidulina’s oeuvre. Example 2 shows the unfolding of the row over the course of the first five measures. Only one row governs the movement and most of the musical material in the movement is derived from this row. The double bass begins the movement with the first statement of the row, P_5 . The double bass simply cycles through various forms of the row in a quarter-note walking bass line. Each row statement in the bass part begins one half step lower (or eleven half steps higher) than the last pitch of the preceding row: these pitches appear in boldface type in Example 2. In contrast to her use of the row to create ostinati and other sonorities that we can latch onto in the piano sonata, here Gubaidulina uses the row to *disorient* the listener. The consistent quarter-note rhythm—even in the face of changing time signatures and the sophisticated rhythms in the harp part—combined with the seemingly arbitrary choice of row forms affords the listener little aural traction.

When the harp enters in m. 5, the musical material is derived from R_{10} . This entrance coincides with the double bass beginning its second row form, RI_{10} . The two related row forms yield two pitches shared between the parts — G and C#--which provide an element of unity between the parts. This overlap is highlighted in Example 2.

Example 2. Overlapping row forms in etude no. 5

												T.5			
												R10			
												Арфа: C# G D			
Контрабас	F	Gb	Bb	C	B	Db	G	Eb	E	A	D	Ab	G	C#	F#
P5												R110			

The second row form in the harp, P₁₁, begins in m. 9. Of interest here is the junction between the two row forms. As with the junctions in the double bass parts, the two row forms are connected by a semitone. Gubaidulina actually omits a pitch from R₁₀ in her joining of the two rows: R₁₀ would normally end with the pitch classes 5, 3, 11, 10; P₁₁ begins with 11, 0, 4, 6. Pitch class 11 serves as the “pivot note” between the two row forms at the expense of pitch class 10 in this passage.

The ending of this movement is of particular interest. At rehearsal 7, a marimba enters with a sustained A-flat. The double bass begins a statement of R₆ but ceases after only three notes. The marimba continues its melody, which is composed of the pitch classes of R₅. R₅ is one semitone below the row begun by the double bass, and it is the retrograde of the very first row statement (P₅) presented by the double bass. The double bass resumes R₆ seven measures after rehearsal 7.

Gubaidulina’s cantata *A night in Memphis* represents the zenith of her serial writing. The work was written in 1968 and premiered in 1971. It underwent subsequent revisions and the new version was premiered in 1988. The piece was revised a third time in 1992 and re-premiered later that year. The text consists of Russian translations of ancient Egyptian texts. I do not know the extent of the revisions: this analysis examines the most recent version.

The row on which this piece is based is fairly unremarkable; however, Gubaidulina’s treatment of the row is unusual. To create new row forms in this piece, Gubaidulina relies not only on the traditional twelve-tone operators, but she also uses rotation. The rotational techniques found in these works are not identical to the ones posited by Krenek (Krenek 1960) and adopted by Stravinsky (see, for example, Straus 2001); rather, Gubaidulina uses a simpler strategy. For example, to generate the row that governs the sixth movement, Gubaidulina takes the initial row of the entire work, P₈, and inverts it and transposes that to yield I₁₀. The last pitch class of I₁₀, 5, is then brought around to the beginning of the series, producing a new row. The hexachords of the new row belong to different set classes than the corresponding hexachords in the original row, and the subset content in general varies considerably between the original row and the new row. Example 3 illustrates this procedure.

Example 3. Rotation as a means of generating new pitch-class material

P8:	8	9	7	2	6	0	5	t	e	4	3	1	= prime form of row in mvt. I
I10:	t	9	e	4	0	6	1	8	7	2	3	5	
	5	t	9	e	4	0	6	1	8	7	2	3	= prime form of row in mvt. VI

This rotational technique is taken to the extreme in the opening of the sixth movement. The sixth movement opens with the strings divided into twelve parts, and each instrument has one pitch of the row. Example 4 contains a durational reduction of the opening of this movement. Reading vertically from first violin number 1 down to third viola, the row is 5 10 9 11 4 0 6 1 8 7 2 3. All of the pitches sound in the same octave, from F4 to F#5. The row unfolds melodically over the course of the next eleven measures in the same order as it is stated registrally in m. 1. The second note in violin I-1 is 10; the third note is 9; etc.

Example 4. A night in Memphis, movement 6

Gubaidulina only wrote a few strictly serial works, but her subsequent music still features some elements of serial procedures. The *Toccata-troncata* was composed in 1971, not long after Gubaidulina moved away from serialism. The opening of the piece features a twelve-tone row. The material in m. 3 resembles a twelve-tone row, but only ten notes are stated before repetition sets in. This row is not related to the initial row. Subsequent musical material resembles the row that opened the piece, but is not a strict transposition or inversion of it.

A study of Gubaidulina’s serial music is an important step to understanding her evolving treatment of pitch materials. Her earliest works were freely atonal and contained some vestiges of tonality. Her encounter with serialism was liberating in a way. Despite being a system of rigorous order, it provided her (and her contemporaries) with a form of musical rebellion against the state, as well

as a method by which she could reclaim the musical past denied her by the sanctions imposed on the avant-garde.

Not long after abandoning serialism, Gubaidulina formed the Astraea ensemble with her compatriots Victor Suslin and Viatcheslav Artyomov. The ensemble improvised collectively on a variety of folk instruments. The group began rather informally in Artyomov's apartment but eventually evolved into a regular engagement for its members. The group performed throughout Russia—in both concert halls and jazz clubs—and acquired numerous new and exotic instruments (Kurtz; 119–123).

In many ways, this shift took Gubaidulina to the aesthetic pole that was entirely opposite of serialism: she moved from total order to little or no order at all. *Dots, lines, and zig-zags*, composed in 1976, is perhaps the clearest example of her improvisational explorations. The piece, which is scored for bass clarinet and piano, is almost entirely unmeasured in the sense that there is no time signature given. The only time signatures in the piece appear in the bass clarinet part near the end of the piece beginning at rehearsal number 22. Gubaidulina includes rests of six different durations, but the durations are not specified; rather, they range from shortest to longest. The score specifies some pitches to be played, but in many cases the pitches are bent or trilled or slid into or out of, rendering them indeterminate. Furthermore, during the opening of the piece, the bass clarinetist is instructed to sit

at the piano and depress the sustain pedal, resulting in sympathetic vibration of the piano strings with the notes coming from the bass clarinet.

In later works, like the string trio (1988) and the second string quartet (1987–88), Gubaidulina subverts pitch altogether, producing works that project a single pitch for several minutes at a time with only changes in timbre and rhythm for variety. Her second string quartet, premiered in 1987 by the Sibelius String quartet, offers an example of this. The movement opens with the second violin playing a long, sustained G4. The cello interjects with more G4s, played alternately *ordinario* and *sul ponticello*. The first violin enters, also playing short G4s *ordinario* and *sul ponticello*. The only variety in the opening of the work comes from the changing timbre of the first violin, cello, and later viola, and the occasional chromatic neighbor figure that surrounds G4. For nearly a minute and a half, the only pitch we hear is G4.

In this article I have shown how and to some extent, why Gubaidulina employed serial techniques in her early music. I have sketched some directions for future research into the pitch organization of her music. I hope to have stimulated interest into future study of this composer's music which, despite its popularity in the concert hall, has not been studied as thoroughly and as carefully as it deserves to be.

NOTES

¹ Joseph Straus (1990) suggests that much music in the 20th century can be understood as a creative “misreading” of a preexisting work of art. In the case of many of the composers Straus discusses, the misreading seems to be a deliberate attempt by the composer to grapple with his or her artistic heritage. In the case of the Soviet serialists, the methodology they developed resulted from an unintentional misunderstanding of serial techniques, despite their conscious effort to reclaim their romanticized past, as Schmelz (2005, 141) suggests.

² Kurtz 2007 explains her late adoption of the technique and her reasons for abandoning it in detail.

³ Cojbasic 1999 includes a comprehensive analysis of the form of this piece and examines the pitch content in terms of set classes. She makes no mention of the serial organization, but some of her analyses suggest serial techniques.

⁴ I am using a fixed-0 system of pitch-class labeling where pc C is always represented by 0. Row forms are labeled according to the first pc of the row, not according to any kind of temporal or structural prominence. Retrogrades are identified by the first pitch of the prime or inversion form; thus, R_6 is the retrograde of P_6 .

WORKS CITED

1. Cojbasic, Ivana. 1999. Content and musical language in the piano sonata of Sofia Gubaidulina. D.M.A. diss., University of North Texas.
2. Krenek, Ernst. 1960. Extents and limits of serial techniques. *The musical quarterly* 46(2): 210–232.
3. Kurtz, Michael. 2007. *Sofia Gubaidulina: A biography*. Trans. Christoph Lohmann. Ed. Malcolm Hamrick Brown. Bloomington [IN]: Indiana U. Press.
4. Schmelz, Peter. 2005. Andrey Volkonsky and the beginnings of unofficial music in the Soviet Union. *Journal of the American Musicological Society* 58(1): 139–207.
5. Schmelz, Peter. 2004. Shostakovich's “twelve-tone” compositions and the politics and practice of Soviet serialism. In *Shostakovich and his world*, ed. Laurel Fay. Princeton: Princeton U. Press. 303–354.
6. Straus, Joseph. 2001. *Stravinsky's late music*. Cambridge: Cambridge U. Press.
7. Straus, Joseph. 1990. *Remaking the past: Musical modernism and the influence of the tonal tradition*. Cambridge [MA]: Harvard U. Press.

Michael Berry

Ph.D. (Grad Center CUNY),
Assistant Professor of Music Texas Tech University

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА НАРОДОВ РОССИИ



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

УДК 7.067: 159.9

ЭТНОПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКТОР И ПРОБЛЕМА САМООПРЕДЕЛЕНИЯ РУССКОГО ИСКУССТВА В СИСТЕМЕ КООРДИНАТ «ЗАПАД-ВОСТОК»*

«Было время, когда по неведению и неразумию считалось неуместным называть себя азиатами. Но затем трудами многих просвещённых людей этот нелепый предрассудок сгладился. Прозорливый поэт уже воскликнул: “Да, азиаты мы”. Как же мы не азиаты, когда сокровищница русская вся Сибирь, неизведанная, сохранённая, занимает большую часть Азии, в чём уже никто не будет сомневаться»¹. Возможно, как раз в наши дни найдётся немало желающих оспорить это утверждение Н. К. Рериха. Но неоспорим факт существования в русской культуре художественных индивидуальностей, чьей творческой реализации способствовала не только своя, русская традиция, но в такой же, или даже большей степени, традиция инонациональная — восточная. Более того, полотна Н. К. Рериха, П. В. Кузнецова, так же как «Шехерезада» Н. А. Римского-Корсакова или «Половецкий акт» А. П. Бородина, как «Повесть о Ходже Насреддине» Л. В. Соловьёва, оцениваются на Востоке не как ориенталистика, но как произведения, запечатлевшие самый «дух» Востока.

Какие же причины обусловили способность русских творцов «схватить» сущностное в восточной культуре, и даже побудили искать и найти в восточной художественной традиции средства для наиболее полного самовыражения? Думается, комплекс причин — взаимосвязанных и взаимозависимых: географического, исторического, социального и этнопсихологического порядка. Последняя из них заслуживает отдельного рассмотрения — и как проясняющая многое в процессе творчества (процессе глубоко личного, подразумевающим внутреннюю свободу), и как сравнительно малоизученная. Фактор этнопсихологический здесь подразумевает и особенности национального характера, обнаруживающие себя в процессе

межнациональных контактов (они осознавались, подвергались исследованию и получали «аттестацию» в русских общественно-исторических, философских и литературных трудах с XVIII века), и эмоциональную реакцию на эти контакты, запечатлённую русским искусством, и некоторые существенные составляющие национального мировосприятия. Приведём наиболее интересные суждения и заключения о русском нраве, которые могут дать ключ к решению поставленной проблемы.

А. С. Хомяков, современник Канта (считавшего, что отношение к другим народам есть основное проявление национального характера²), находил, что русским свойственна способность к *сочувствию* всем видам человеческого развития, способность *сживаться* с жизнью иноплеменников³.

Позже Н. Я. Данилевский выделил *терпимость* как «нравственный этнографический признак народа, служащий выражением существенной особенности всего его психического строя»⁴.

Те же качества называли О. В. Ключевский: «... народ восприимчивый и наблюдательный, исполненный терпимости»⁵, и В. С. Соловьёв, отмечавший «... мягкость и подвижность нашего народного характера, многогранность русского ума, восприимчивость и терпимость русского чувства»⁶.

О. В. Ключевский, изучавший нравы общества Древней Руси, особо оговаривал своеобразное понимание русскими одной из заповедей: «...любовь к ближнему полагали прежде всего в подвиге сострадания к страждущему... целительная сила милостыни полагалась не столько в том, чтобы утереть слёзы страждущему... сколько в том, чтобы смотря на его слёзы и страдания, самому пострадать с ним...»⁷. Поскольку, согласно одному из положений Г. Г. Шпета, то типически общее, что присутствует в переживаниях людей как «откликах» на какую-либо идею или поня-

* Статья печатается в авторской версии с сохранением особенностей орфографии и стилистики.

тие (в контексте у Ключевского — на заповедь о любви к ближнему) и есть проявление этнопсихологии⁸, можно утверждать, что Ключевский выявил ещё одно свойство русских — склонность к *активному состраданию*.

В том, что это наблюдение верно не только в отношении древнерусского общества (где «потребность в этом подвиге воспитывалась всеми тогдашними средствами духовно-нравственной педагогики»)⁹, убеждают, в частности, романы Достоевского или, по определению Н. А. Бердяева, «русские идеи», овладевшие умами на рубеже XIX–XX веков. «У нас создался веками какой-то ещё нигде не виданный высший культурный тип, которого нет в целом мире, — тип всемирного боления за всех. Это — тип русский... Он хранит в себе будущее России», — говорит Версилов у Достоевского в «Подростке»¹⁰.

В сознании героя Достоевского «активная сострадательность» порождает идею служения России или человечеству и, что примечательно, сплавлена она с восприимчивостью и терпимостью в их крайнем выражении. Осознаётся это взаимообратимое сочетание как явление специфически русское: «Один лишь русский... получил уже способность становиться наиболее русским именно лишь тогда, когда он наиболее европеец. Это и есть самое существенное национальное различие наше от всех... Я во Франции — француз, с немцем — немец, с древним греком — грек и тем самым наиболее русский. Тем самым я настоящий русский и наиболее служу для России, ибо выставляю главную её мысль»¹¹. (Вскоре означенные Версиловым особенности русского характера получают отражение, в частности, в призывах В. С. Соловьёва к «национальному самоотречению» во имя «солидарности в высших всечеловеческих интересах»¹².)

Н. А. Бердяев, стремясь вскрыть генезис «русских идей»¹³, на самом деле — проследил исторические модификации проявлений всё того же взаимообратимого сочетания терпимости, восприимчивости и сострадательности: «это русская идея, что невозможно индивидуальное спасение... что все ответственны за всех»¹⁴; «мессианская идея... проходит через всю русскую историю...»¹⁵; «...в России вынашивалась идея братства людей и народов»¹⁶.

Необходимо уточнить: все авторитеты, чьи высказывания были приведены, осмыслили прежде всего (или исключительно) процесс национально-культурного взаимодействия России и Европы. Но, как ни парадоксально это звучит, есть определённые основания утверждать, что названные этнопсихологические особенности наиболее полно раскрылись, а «русские идеи» были воплощены в жизнь *в процессе взаимоотношений России и Востока* (по крайней мере, в последние два столетия, когда Россия, включив в свои государственные границы Кавказ и Центральную Азию, тем самым часть Востока вовлекла в орбиту

своей общественно-исторической судьбы). В любом контакте участвуют две стороны. Роль восточной по отношению к России в XIX–XX веках была ролью стороны активно воспринимающей¹⁷, и она особо способствовала реализации «вселенской отзывчивости». Запад же, скорее, препятствовал её проявлению¹⁸: «...все на нас в Европе смотрят с насмешкой... мы исповедовали им наши “европейские” взгляды и убеждения, а они свысока нас не слушали. Они именно удивлялись тому, как это мы, будучи такими татарами... никак не можем стать русскими; мы же никогда не могли растолковать им, что мы хотим быть не русскими, а общечеловеками... кончилось тем, что они прямо обозвали нас врагами и будущими сокрушителями европейской цивилизации»¹⁹.

И, наконец, Восток для русского сознания всё же совсем не то, что Запад — о чём свидетельствуют и искусство, и даже исторические и философские труды.

Взаимоотношения России с Западом с петровских времен строились как отношения «любви-соперничества». Показательно в этом плане высказывание самого Петра, приводимое Ключевским: «Европа нужна нам ещё несколько десятков лет, а потом мы можем повернуться к ней задом»²⁰.

Дух соперничества, вдохновивший «Россию и Европу» Данилевского, ощутил даже у откровенных «западников» — Карамзина, Достоевского, Белинского, даже В. С. Соловьёва. Он и питает в XIX–XX столетиях «мессианскую идею», владевшую, по Бердяеву, русскими умами «со времён инока Филофея».

Запад — страстно *утверждаемое* «своё», но уже самая страстность вызывается чувством инакости: «Русскому Европа так же драгоценна, как Россия: каждый камень в ней мил и дорог. Европа также была отечеством нашим как Россия. ... О, русским дороги эти старые чужие камни, эти чудеса старого божьего мира, эти осколки святых чудес; и даже это нам дороже, чем им самим!»²¹. Только Достоевский мог так тонко подметить и точно выразить: сознательное отождествление, и тут же неосознанное противопоставление — «нам» и «им» — русских и европейцев.

Иные чувства вызывает Восток. Он России не соперник. Пушкин, шутя, называет Россию «родной Турцией» и Петербург «северным Стамбулом»²². «Мы, азиатцы...», «Мы, полуазиатцы»²³ — говорится вскользь, как само собой разумеющееся, а не декретировается, как знаменитое: «Россия есть держава европейская» («Наказ» Екатерина II потому и писала, что его ещё надлежало исполнить). Восток — то ли из-за исторически подвижной границы с ним, то ли из-за хранящихся в народной памяти воспоминаний о былых набегах, нашествиях и татаро-монгольском иге²⁴ — для русского пусть чужое, но «своё чужое», привычное, ставшее таким под воздействием времени, а значит — почти своё. Более того, в некоторых научных и художественных кругах во второй половине XIX века

широкое хождение имели гипотезы об этнической общности славян и племён, населявших степной Восток²⁵. Восток вызывает благожелательное любопытство и в глубь веков уходящий интерес; а если и прозвучат по отношению к нему недоброжелательные нотки, то как к *своему* же прошедшему, и прошлое тем самым как бы признаётся общим. (Показательно, например, в этой связи стремление В. В. Стасова видеть корни русских былин в тюркских или монгольских источниках²⁶.)

Эмоциональное восприятие Востока и Запада (и всего, что с ними связано и ассоциируется) среди всех искусств наиболее непосредственно и откровенно выразила музыка — потому, вероятно, что самой природой своей предназначена для выражения чувств, причём часто иррациональных, стихийных.

Неизвестно, все ли русские композиторы, как Глинка, отдавали себе в том отчёт, но и в момент национально-музыкального самоопределения, и позже, к европейской традиции сложилось отношение либо как к эталону, либо как к точке отсчёта — тому, с чем ещё надо сравняться, и что, в конечном счёте, надо преодолеть, так как с ней сопряжена опасность утраты «национального лица» (дух соперничества); а к традиции восточной — как к оттеняющей собственное своеобразие (а, возможно, и помогающей его постичь), но не угрожающей ему (своё чужое).

Вот что говорит Глинка: «Все написанные мною в угождение жителям Милана пьесы... убедили меня только в том, что я шёл не своим путём, и что я искренне не мог быть итальянцем. Тоска по отчизне навела меня на мысль писать по русски»²⁷.

Об Испании, в которой он ощущал дух Востока²⁸, Глинка отзывался иначе: «Я предполагаю кое что сделать в испанском роде... полагаю, что моя любовь к этой стране окажется благотворной для моего вдохновения... Если я действительно успею в этом, моя работа не остановится и будет продолжаться в стиле, отличном от моих прежних сочинений...»²⁹. Асафьев позже «договорил» за Глинку: «...не столько в испанских увертюрах, сколько в гениальной «Комаринской» сказались главные результаты того, чему научило Глинку двухлетнее непосредственное наблюдение за жизнью народной музыки в испанском быту»³⁰.

Глинка не просто интуитивно чувствовал эмоциональное «созвучие» русского и восточного, но пытался осмыслить подмеченное сходство: «Нет сомнения, что наша русская заунывная песня есть дитя Севера, ... а может быть, несколько передана нам жителями Востока, их песни также заунывны, даже в частливой Андалузии» [курсив мой. — Н. Ч.]³¹.

Потому, вероятно, драматургия Глинки в «Иване Сусанине» и «Руслане» так и выстроилась: поляки, русские — конфликт; Русь, Восток — контраст. То же восприятие Востока и Запада отражают некоторые особенности либретто «Руслана и Людмилы»: показа-

тельны метаморфозы, которые претерпевают в нем пушкинские образы соперников Руслана. Хазарский хан Ратмир, к концу поэмы превращающийся в «европеизированного» героя идиллической пасторали, в опере — персонаж, в процессе действия становящийся союзником главного героя. У Глинки он — изначально олицетворение Востока. Хвастливый трус и предатель Фарлаф, по Пушкину, владетель «наследственного селенья» под Киевом, в опере становится «варяжским витязем», то есть, сразу вызывает общеизвестные на Руси ассоциации с Западом, чему и отвечает подчёркнуто «буффонная», «итальянизированная» музыкальная характеристика его.

Не воссоздаваемые исторические коллизии — определяющее в операх Глинки, а ощущение Запада и Востока. Доказательство тому — сам факт возникновения с глинкинской поры традиции сопоставления русского и восточного в оперной и симфонической музыке. Из одного почтения перед авторитетом традиция не возникает: она рождается, отвечая внутренней потребности продолжателей. Уже в «Князе Игоре» историческая ситуация аналогична той, что в «Сусанине», но драматургия как в «Руслане»: сопоставление. Более того, у Римского-Корсакова в том единственном случае, когда Восток не взаимодополняющий контраст (как в «Садко», «Золотом петушке» и пр.), а явный противник — в «Китеже», для характеристики татар берётся *не восточная* мелодия. Почему?

Потому, что татары в «Китеже» должны символизировать «врага вообще», быть своего рода мифическим персонажем? Или из лояльности к восточному населению России? Скорее потому, что *не мог* Римский-Корсаков даже в этой одной опере прочувствовать «восточное» как враждебное — слишком уж многое у русских связывалось с понятием «Восток», чтоб удалась однозначная его трактовка, и слишком любил это многое сам Римский-Корсаков³². И позже — у Глазунова, Рахманинова (особенно Рахманинова), Стравинского, восточное — неременная составляющая национально-русской традиции. Даже Скрябин, самый яркий в русской музыке носитель «мессианской идеи», с его западноориентированной интонационностью, по духу (или по содержанию) близок Востоку. Скрябинская философия — внутренний стержень всех его творений — не что иное, как трансформация идей, восходящих ещё к брахманизму. (Неслучайно же осуществление-представление «Мистерии» виделось ему не где-нибудь, а на берегах Ганга.)

Безотчётную любовь русских к Востоку выразила русская музыка (*любовь, а не увлечение* — как французская).

В силу своей природы музыка запечатлела не только, и не столько реальные исторические события, тип взаимоотношений, связующих Россию и Восток, Россию и Запад (в отличие от литературы, например), сколько *эмоциональное отношение* композиторов к

«идее Востока» или «идее Запада». То есть, по Г. Г. Шпету, стала выразителем «второго порядка значений» (запечатлела «переживание свидетелем проходящих перед его глазами социальных событий, как непосредственный ряд реакций на эти последние»³³). В данном конкретном случае можно говорить, что музыка выразила *национальное восприятие Запада и Востока*.

И не одна музыка, но и живопись – как только перестала быть рупором идей части русского общества и обрела подлинную живописность, «заговорила» на языке, непосредственно передающем эмоциональное начало — на рубеже XIX–XX столетий.

Парижане не случайно восприняли «Дягилевские сезоны» как нечто «восточное»: оно в самом деле было представлено там в изобилии — и музыкой Римского-Корсакова, Бородина, Стравинского, и живописью Л. Бакста, Н. Бенуа, В. Серова, Н. Рериха и др. А, главное, с точки зрения рассматриваемой проблемы: сами создатели и участники антреприз ощущали и представляли «восточное» как неотъемлемую часть своего, русского, искусства.

В этой связи чрезвычайно показательны настроения, отражённые в известном «манифесте» художницы Натальи Гончаровой. Ряд её высказываний — воплощённая квинтэссенция чувств и мыслей волновавших многих её собратьев по цеху³⁴: «В начале моего пути я больше всего училась у современных французов. Эти последние открыли мне глаза, и я постигла большое значение и ценность искусства моей родины, а через него великую ценность искусства восточного. ... Достаточно посмотреть на изображения арабские и индийские, чтобы установить происхождение наших икон и искусства, которое до сих пор живёт в народе. ... Искусство моей страны несравненно глубже и значительнее, чем всё, что я знаю на Западе. ... Недалеко то время, когда Запад будет учиться у нас...»³⁵.

С позиций этнопсихологии интерес представляет не информация, передаваемая словами («первый порядок значений»), а то, «как переживает сам выражающий значение своих выражений» («второй порядок значений»)³⁶. Первая может быть трактована как «манифест, в котором провозглашаются новые эстетические “истины”» или «утопия»³⁷, второе же совсем не ново, и удивительно созвучно тому, что стояло, в частности, за вышеприведёнными словами Глинки; и, как в случае с Глинкой, уточняющим фактором здесь может выступить творчество. В творчестве же у Гончаровой (и других художников) явная ориентация на выявление самобытно-русского (в противовес западному) и в то же время — выявление-обнажение черт родства, ощущаемого между русским и восточным³⁸. В этом плане художники пошли дальше музыкантов. Вероятно, сыграл роль тот факт, что композиторы XIX века были знакомы с единичными

образцами современного им восточного фольклора, а живописцы имели возможность обратиться ещё и к *наследию* русскому и восточному (преимущественно средневековому) и, изучая этот материал, не только интуитивно почувствовать (как композиторы), но и осознать некую общность, присутствующую в искусствах восточном и русском — ту, которая позволила Бородину, Глазунову или Рахманинову в рамках одного симфонического произведения, или даже части его, дать естественный и органичный сплав того и другого.

Таким образом, то, что на бытовом уровне издавна признавалось («мы, азиатцы»), а для части общества в конце XIX века было настолько очевидной реальностью, что и доказательство никаких не требовалось, живопись наглядно продемонстрировала на рубеже XIX–XX веков. Об этом свидетельствуют, к примеру, «Девочка на фоне персидского ковра» или «Восточная сказка» М. Врубеля, эскизы В. Серова для занавеса на тему «Шехерезады», «Восточная серия» П. Кузнецова, «Сеча при Керженце» Н. Рериха, даже «Русские женщины XVII столетия в церкви» А. Рябушкина или портреты кисти И. Машкова.

С точки зрения этнопсихологии примечательно следующее: творчество тех же Врубеля, Гончаровой, Кузнецова, Рериха и других позволяет говорить, что улавливалось родственное и в средневековом искусстве Запада (готика, раннее Возрождение); но и декларировалась, и последовательно выявлялась только общность с Востоком.

Нельзя не заметить, что осознанная ориентация на «западное» (античность ли, Возрождение или «галантный» XVIII век — у Сомова, Бенуа, Серова, в музыке — у позднего Глазунова, Стравинского, Прокофьева), — реализованное стремление к подчёркнуто интеллектуальной игре смыслов и символов, иначе — «игра в бисер» на материале европейской культуры. На первом плане *рациональное начало*. Но обращение к Востоку (и тут трудно понять, что причина, а что следствие) всегда связано с бурным *выплеском стихийных эмоций*.

Когда же, как у Врубеля (или, в меньшей степени, у Танеева) присутствует некий раскалённый сплав эмоционально-рационального — просматриваются связи с Византией (или всплывают ассоциации с нею же). И хотя Византия была столь сложным конгломератом, что весьма затруднительно определить, что она — Запад или Восток (всё зависит от географической позиции наблюдателя), всё же, этнически, восточный элемент в ней преобладал.

Вот это отношение к Востоку как к «своему», вплоть до признания общности с ним, также способствовало максимально полной реализации «вселенской отзывчивости». До такой даже степени, что повлекло за собой удивительную метаморфозу в сознании лучших представителей русской, а позже советской интеллигенции (в том числе живописцев и музыкантов), оказавшихся на территории присоединённого

Востока: чувство «вины перед собственным народом» здесь превратилось в чувство вины перед народом покорённым; и задолго до революции «искупалось», в частности, просветительством и любовным собиранием и изучением образцов восточного народного искусства³⁹.

Новейшая история подтвердила правильность наблюдений Н. Я. Данилевского, в доказательство русской терпимости ссылавшегося на «чуждые всякой насильственности отношения как русского народа, так и само-

го правительства к подвластным России народам...»⁴⁰ В этом свете и форсированное возвращение национальных кадров, и деятельность русских композиторов, живописцев, писателей в восточных республиках, способствовавшая формированию национальных художественных школ, видится *не столько следствием советской идеологии, сколько следствием русской ментальности.*

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Рерих Н. К. Из литературного наследия. — М., 1974. — С. 12.

² Кант И. Сочинения в 6 т. — М., 1966. — Т.6. — С. 565.

³ Об А.С. Хомякове см.: Бороноев А.О., Павленко В.А. Этническая психология. — СПб., 1994. — С. 29.

⁴ Данилевский Н. Я. Россия и Европа. — М., 1991. — С. 187.

⁵ Ключевский О. В. Исторические портреты. — М., 1990. — С. 406.

⁶ Соловьёв В. С. Литературная критика. — М., 1990. — С. 310.

⁷ Ключевский О. В. Исторические портреты..., с. 78.

⁸ Шпет Г. Г. Сочинения. — М., 1989..., с. 546–547.

⁹ Ключевский О. В. Исторические портреты... с. 78.

¹⁰ Достоевский Ф. Подросток. Роман. — Петрозаводск, 1983. — С. 436.

¹¹ Там же, с. 437.

¹² См. об этом: Соловьёв В. С. Литературная критика..., с. 293–298.

¹³ Выделяя как «русские» те идеи, что находились во взаимобусловленной связи с национальным характером и реализовывались в процессе контакта русских с другими народами, сам А. Н. Бердяев объяснял их «коммунотарностью» и «мессинанизмом», владеющим русским сознанием. — См. об этом: Бердяев Н.А. Русская идея. — Харьков; М., 2002.

¹⁴ Бердяев Н. Русская идея..., с. 197.

¹⁵ Там же, с. 19.

¹⁶ Там же, с. 129.

¹⁷ По той простой причине, что Россия первой, в XVII веке, вступила на путь «ускоренного развития» (термин Г. Гачева) и её опыт чрезвычайно значим для других стран, ставших на тот же путь позже.

¹⁸ Исторически — потому, что Россия почти на всём протяжении XIX века была по отношению к Западу стороной воспринимавшей.

¹⁹ Достоевский Ф. М. Дневник писателя за 1877 год. — Берлин, 1922. — С. 33.

²⁰ Ключевский В.О. Исторические портреты..., с. 437.

²¹ Достоевский Ф. Подросток..., с. 437.

²² Письмо к С. И. Тургеневу от 21 августа 1821 г. // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. В 9 т. Т. 8. — М.: Правда, 1954. — С. 20–21.

²³ См. например: Веневитинов Д. В. Стихотворения. Проза. — М., 1980. — С. 389; Леонтьев К. Н. Византизм и славянство: сб.

статей. — М., 2007. — С. 571; Одоевский В. Ф. Соч. В 2 т. Т. 1. — М., 1981. — С. 265; Рерих Н. К. Из литературного наследия. — М., 1974. — С. 429.

²⁴ Факт, оспариваемый Л. Н. Гумилёвым.

²⁵ Рерих Н. К. Из литературного наследия..., с. 21–22; Сохор А. Александр Порфирьевич Бородин. — М.; Л., 1965. — С. 723.

²⁶ Стасов В. В. Происхождение русских былин (1868) // Собр. соч. Т. 3. — СПб., 1894. — С. 948–1259.

²⁷ Глинка М. И. Записки. — М., 1988. — С. 57.

²⁸ В «Записках» Глинка читает: «...посещали танцевальные вечера, где во время танцев лучшие тамошние национальные певцы заливались в восточном роде, между тем танцовщицы ловко выплясывали, и казалось, что слышишь три разных ритма...» (там же..., с. 128.) Живое «присутствие» Востока в Испании и побудило, вероятно, Глинку включить мавританский напев во вторую испанскую увертюру.

²⁹ Цит. по: Асафьев Б. М. И. Глинка. — Л., 1978. — С. 96.

³⁰ Асафьев Б. М. И. Глинка..., с. 99.

³¹ Глинка М. И. Записки..., с. 57.

³² И не один Римский-Корсаков, а вся русская и советская музыка. А вот образ «врага западного» прочувствован и воплощён с устрашающей убедительностью — Прокофьевым, в «Крестносцах во Пскове». Есть аналогичные по силе выражения образы «врагов с Востока»?

³³ Шпет Г. Г. Сочинения..., с. 564.

³⁴ См. например: Баснер Е. Мы и Запад. Идея миссионерства в русском авангарде // Вопросы искусствознания. — XI (2/97). — М., 1997. — С. 151–158.

³⁵ Гончарова Н. С. Каталог выставки. — М., 1913.

³⁶ Шпет Г. Г. Сочинения..., с. 559.

³⁷ Неклюдова М. Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX — начала XX века. — М., 1991. — С. 362.

³⁸ См. в частности, эскиз декораций Н. Гончаровой к «Золотому петушку» Римского-Корсакова.

³⁹ Конкретные факты, которые могут проиллюстрировать выдвигаемое здесь положение можно найти, например, в книге Т. С. Вызго: Вызго Т. С. Развитие музыкального искусства Узбекистана и его связи с русской музыкой. — М., 1970.

⁴⁰ Данилевский Н. Я. Россия и Европа. — С. 189.

Чахвадзе Натэлла Владимировна

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

Сценография в музыкальном театре

Р. Р. СУЛТАНОВА

Институт языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова
Академии наук Республики Татарстан

УДК 792(4/9)

ЭВОЛЮЦИЯ СЦЕНОГРАФИЧЕСКОГО РЕШЕНИЯ
МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМЫ К. ТИНЧУРИНА «ГОЛУБАЯ ШАЛЬ»

Татарской музыкальной драме «Голубая шаль», созданной в 1926 году Каримом Тинчуриным и Салихом Сайдашевым, было суждено иметь долгую сценическую жизнь. История постановок поучительна не только тем, как изменялись задачи художественного оформления в зависимости от требований эпохи, режиссёрского замысла, возможностей сцены и других условий, но и как формировалось многообразие и расширялись границы изобразительного искусства в татарском театре, как складывалась вся богатейшая палитра современной системы художественного оформления одного национального произведения.

В чём же секрет популярности наивной мелодрамы, рассказывающей о любви шахтёра Булата и сироты Майсары, против воли выданной замуж за старого ишана четвёртой женой? Уже то, что некоторые исследователи называют свои статьи «Загадка “Голубой шали”»¹, даёт нам право рассматривать эту пьесу не просто как явление поэтико-художественного плана, но и с позиций истолкования глубинной символики и разнообразия смыслов. При относительной свободе интерпретации в ходе истории произведение приобретает целую серию конкретизаций.

Критики, отвечающие на вопрос о загадке «Голубой шали», склонны видеть успех спектакля в народном юморе, песнях С. Сайдашева, танцах, народных обычаях, праздниках². Именно в её фольклорной основе усматривают секрет популярности пьесы.

Своеобразие постановок «Голубой шали» можно понять только при предварительном уяснении особенностей эстетики Тинчурина. Театровед Р. Игламов, рассматривая музыкальные пьесы драматурга как целостную эстетическую систему, отмечает его поиски в направлении агитационного поэтического театра. Уже в первой постановке в самом исполнительском рисунке Тинчурина, как подчёркивает Игламов, была заложена особенность, родственная природе эстетики агитационно-поэтического театра 20-х годов: не переживание, а отношение к образам³.

Он находит в музыкальных драмах элементы «остранения» (В. Шкловский) на различных уровнях (наиболее интересным ему представляется принцип *временного остранения*). К элементам остранения можно отнести и расподбление фабулы музыкальными номерами. Музыка драмы делится на два пласта, один из которых основан главным образом на народных темах, другой — оригинальных мелодиях Сайдашева. Как отмечают исследователи, самым интересным и необычным в драме стало развитие образа, впервые показанное на татарской сцене средствами музыки⁴.

Музыкальная характеристика героя, основанная на новых для татарской музыки того времени интонациях и ритмах, идущих от революционных песен и маршей, резко динамизирует действие: «Своим появлением он буквально “взрывает” привычную звуковую среду сцен, основанных на традиционных элементах народной музыки. Казалось бы, такие интонации и ритмы не типичны для времени и места действия»⁵.

Однако идейно-художественное единство «Голубой шали» предполагает отнесение музыкальных фрагментов к коллективному герою. Арии обращены непосредственно в зрительный зал: «Иными словами, арии словно бы выведены за пределы фабульной мотивировки, — это не есть отклик на ближайшую сценическую ситуацию. И не прихотью режиссёра было выводить актёров на авансцену, как делал Тинчурина в первой постановке. Естественность подобного приёма достигается за счёт предварения актов музыкальными номерами, в которых как бы подводятся итог предыдущего акта и намечается тема нового. Музыкальные номера в начале актов — суть эмоциональные сгустки, призванные выполнять функцию метафоры»⁶. Таким образом, героический характер арий, а также наличие хоров — музыкальные откровения, суть выражения собирательного героя (деревенские парни и девушки, старики и старухи, изгнанники) предусматривают форму спектакля с драматически-конструктивными отношениями сцены и зрителей, предполагающей остранение — установление дистанции по отношению к репрезентируемой реальности, вследствие чего она открывается в ином качестве.

Эстетическая авторская система Карима Тинчурина, тяготеющая к условному поэтическому театру, обусловленная спецификой музыкальной драмы, таким образом, также требует иных подходов к сценографическим решениям. Особенности музыкального спектакля, где много хора, танцевальных действий, вызывают необходимость освободить планшет сцены для развёртывания коллективных выступлений. Здесь центр тяжести в художественном решении декораций падает преимущественно на разработку заднего плана, кулис, падуг, порталного обрамления сцены.

Музыка определяет не только характер пространственных отношений, цветопластического решения, но и костюмных образов. Как и в балете, в большей мере индивидуализированными являются костюмы главных героев. В массовых сценах чаще происходит унификация костюмов, которые подчёркивают эмоционально-символическое значение и соответствуют единству и обобщённости театрального действия.

История постановок драмы «Голубая шаль» на татарской сцене вызвала к жизни самые разнообразные сценографические решения, и не всегда они соответствовали принципам поэтического театра, заложенным в тексте драматурга. Уже в самом названии автор «закодировал» это поэтическое начало, предполагающее остранение как эстетический приём. Происходит обращение обыкновенного утилитарного предмета (шали) в художественную «вещь» — приём, плодотворно используемый в средневековом искусстве ислама⁷. Этот приём описан В. Шкловским следующим образом: «вещь» вырывается из привычных ассоциаций, в которых она находится, происходит эффект «семантического сдвига», что ведёт к расширению и углублению смысла «вещи»... «Появляется возможность многозначного толкования “вещи” и её же нового понимания»⁸.

Приём превращения заурядного предмета в художественную «вещь» не всегда имеет место в самом оформлении спектакля и не всегда является материалом художественным. В оформлении первой постановки «Голубой шали», осуществлённой самим автором в 1926 году, шаль как эстетическое явление совершенно отсутствует. Художник Пётр Беньков, следовавший традициям Московского художественного театра, был привязан к реальности, к «внешней правде», что и определило этнографический, в какой-то степени натуралистический характер зрительных образов. Поэтическая красота природы, архитектура старой татарской деревни были переданы на сцене средствами живописи, её формой, цветом, всем живописно-пластическим строем и встроеными элементами. Постановка П. Бенькова была воспринята критикой положительно и на последующих этапах стала основой дальнейших интерпретаций, поэтому восстановим картину спектакля подробнее.

«Когда открывался занавес, перед зрителем предстала, вся в зелени, старая татарская деревня»⁹. Для первого акта с этнографической точностью был создан двор Зиганши — дяди Майсары. Справа, за кулисой второго плана, просматривалось крыльцо недавно выстроенного дома. Слева на первом плане стоял журавль глубокого колодца. Напротив публики, возле высокого, сделанного из половых досок забора, окружающего всё хозяйство, лежали сброшенные в кучу брёвна. Они, как и забор, наполовину закрывали ход через глухие ворота¹⁰. Через сценографию подчёркивались внутренняя связь, родство мышления и образа жизни ишана и Зиганши: детали оформления — крыльцо дома, высокий забор, глухие ворота — отличаются лишь размерами¹¹.

Эта постановка осуществлялась, когда в татарском искусстве особое внимание обращалось на социальную содержательность творчества, и театрам предъявлялись самые серьёзные идеологические требования. В эти годы преобладали спектакли, где задачи решались в рамках бытового, мотивационного, иллюзорного театра. Прав критик, когда говорит, что в подобных постановках теряются преимущества музыкальных драм Тинчурина¹².

Обе последующие постановки в 1929 году «Голубой шали» режиссёром С. Валиевым-Сильвой в оформлении П. Сперанского были встречены бурно и неоднозначно.

В первой постановке (январь 1929), решённой в стиле лубка, взяли за основу стилизованную шаль. Как говорил сам режиссёр, «сделали эмблему из цветов»¹³. На первый план выдвинулась задача показа красоты деревенской природы и, на этом фоне, бесчинства ишана. Судьба девушки Майсары уподоблялась цветку, вырванному грубыми руками ишана. Выстроенные на сцене П. Сперанским яркие, цветастые боковики, падуги и живописный задник воспринимаются как элементы шали. Сохранилось фото этого спектакля, на котором очень выразительно смотрятся диагонально свисающие фрагменты ткани с бахромой.

Хотя оформление и соответствовало всему стилю спектакля, некоторые критики признали постановку неудачной, — например, Муса Латыф: «Цветы, похожие на японские шалаша, декорация с бахромой уведят зрителя от действительности. Преувеличения, фантазии — безуспешный путь»¹⁴.

Особенно резкую критику вызвала вторая постановка (декабрь 1929). Она была решена в русле авангардистских течений того времени и носила экспериментальный характер. В основе поисков режиссёра «лежало стремление шире охватить современную жизнь, отобразить её новыми художественными средствами»¹⁵. Здесь режиссёр С. Валиев-Сильва и художник П. Сперанский поставили иную задачу: на основе национального праздника сабантуй сделать зрелище народных игр, обычаев и традиций и подчинить фактуру всего спектакля решению этой задачи¹⁶. За основу был взят гротеск. В «Записках артиста» Х. Салимжанов вспоминает: «Мы, вместо того чтобы создать реалистические образы, надели красные, синие, жёлтые, зелёные, фиолетовые, чёрные костюмы... Ишан с ног до головы должен был быть зелёным, даже усы и борода должны были быть зелёными... На лицах нарисовали комбайны. Интересно же. В стране идет коллективизация. Эпоха трактора...»¹⁷.

Р. Игламов такое решение спектакля считал «прямым вызовом натурализму»¹⁸. Некоторые современные критики в этой постановке видели «игнорирование характера драматургического материала», «введение в ткань реалистического произведения выдуманных вещей»¹⁹, нарушение стилистического единства; декорации называли формалистическими²⁰. Однако обвинение авторов в формализме представляется неуместным. В оформлении не нарушалось стилистическое единство спектакля²¹. Художественные средства, использованные художником, соответствовали общему стилю пьесы, построенной на подчёркнутом противопоставлении чистого и светлого мира влюблённых мрачному миру старых, закостенелых обычаев.

Фольклорная основа пьесы Тинчурина потребовала кардинально нового решения игрового пространства и оформления. Эти работы при разнице оформления объединяет обращение к истокам народного театра и возрождение некоторых традиций и приёмов народного ярмарочного театра.

Постановщики подошли к материалу с долей иронии, она прочитывается и в костюмах, гриме и аксессуарах персонажей. Изображение на лицах тракторов и комбайнов как символов эпохи зрители воспринимали как своеобразный грим — это «цитирование» из фоль-

клора: участники календарного обряда Нардуган (масленичных масок) вымазывали свои лица сажей или краской до неузнаваемости²². Принцип остранения, условности на грани абсурда прослеживается в costume ишана: он весь в зелёном (поверх белой длинной рубахи и белых штанов надет зелёный «жилан», из кармана камзула выглядывает длинная цепочка часов, на голове огромная зелёная чалма, в руках зелёный посох и крупные чёрные чётки)²³. Таким образом, художник использовал здесь балаганный приём сатирического осмеяния и шаржирования представителей ислама, стремясь придать костюму наивно-символическое значение.

Необходимо отметить, что в этом спектакле, на наш взгляд, наблюдаются сугубо театральные способы стилизации человека на сцене. Важным моментом в этой постановке, как отмечалось в рецензии И. Уразова (после гастролей в Москве), было возникновение масок. «Из него (быта) испарилась часть “фотографическая” и остались — маски»²⁴. Маски нового татарского театра — ишан, юноша, вернувшийся с «отхожих мест» — с шахт и т. д. (то есть маски эпохи). Идею маски художник воплощает, как уже было отмечено, с помощью костюма, и её визуальное воплощение, как у К. Коровина и у художников «Мира искусства»²⁵, ассоциировалось с цветным пятном: ишан — зелёный, молодёжь — пёстрая, яркая, многоцветная. Свободно падающая одежда, скрывающая тело и напоминающая монашеские одеяния, множество украшений — такой костюм «дематериализовывал» артиста, являясь средством абстрагирования от реальности. Иронично-гипертрофированная одежда, парики, грим оттесняли лицо на второй план. Оно становилось лишь частью пластической композиции, поглощаясь цветом и орнаментальным ритмом. В подобном случае «не лицо, а острый, подчас гротескный силуэт этой композиции становится стилизованной маской ушедшей эпохи»²⁶.

Третий раз «Голубую шаль» поставил в 1956 году режиссёр Ш. Сарымсаков (оформление художников М. Сутюшева и А. Тумашева). По сути, они восстановили старую постановку, в которой на первый план выдвинута задача «правдивой передачи быта, нравов и обычаев татарского народа»²⁷. Сохранились несколько фотоснимков этой постановки. Видоизменился живописный задник и некоторые принципы пространственного решения. На сцене старая дореволюционная татарская деревня...

По воспоминаниям художника А. Тумашева, особо была выделена сцена посиделок девушек (проходила в домике с небольшими окнами): на переднем плане на нарах девушки готовят Майсару к свадьбе²⁸. Сценография была решена в реалистическом ключе с элементами этнографизма. Через костюм и декорации были показаны социальные различия между богатыми и бедными.

Критика, приветствуя возобновление спектакля, не принимала повтора старой постановки, отмечала несоответствие спектакля художественным требованиям времени²⁹. Заслуживают внимания суждения московских искусствоведов по поводу светопластического решения спектакля³⁰. Своё недовольство высказывала и Г. Кайбицкая, вспоминая о намерении

К. Тинчурина и С. Сайдашева создать по «Голубой шали» либретто. По её словам, Тинчурин сам хотел внести некоторые изменения в сценографическое решение спектакля, тем самым усилив разоблачительный пафос спектакля: двор, в центре — колодец, на заднем плане — ещё один прозрачный дополнительный занавес. В глубине сцены видны покои Майсары. Майсара, покрытая голубой шалью, плачет. Во время сцены убийства Булатом дяди Майсары, ишан, довольный, сытый, разодетый, с чётками в руках, заходит в покои Майсары³¹.

Следующий вариант спектакля по этой пьесе появился в 1970 году в постановке М. Салимжанова (художник М. Сутюшев). Как считает И. Илялова, по сравнению с другими постановками национальной классики («Американ», «Миркай и Айсылу», «Угасшие звёзды»), она не стала особым открытием³². В художественном оформлении М. Сутюшева меняется декорация первого акта: на передний план выдвигается высокий огромный забор Зиганши. Переданы в контрасте его богатство и бедная одежда деревенских парней и девушек. Костюмы сохранены почти без изменений. На втором фото — сцена разговора ишана со своими жёнами. На заднем плане виднеется панорама деревни с заборами и мечетью. Шаль, свисающая сверху, используется как элемент оформления, присутствующий на протяжении всего действия. Как отмечает критика, «Салимжанов так и не покинул полностью плацдарм добротного реализма постановки 1956 года, давшей некую усреднённую модель музыкально-драматического спектакля»³³. Режиссёр признавался сам, что не во всём ему удалось оказать сопротивление бытующим в театре устаревшим традициям, не удалось найти и новый принцип пространственного решения³⁴.

Осмыслить всю содержательную глубину и многослойность произведения Тинчурина, как представляется, удалось спустя 15 лет — в 1985 году. Оформление режиссёр М. Салимжанов поручил тогда ещё молодому художнику Р. Газееву. Обладая природным даром, из множества мотивов пьесы художник выделит самое существенное: народный, фольклорный характер этой мелодрамы. Источником вдохновения для него послужил собственный опыт познания татарского народного творчества, прежде всего, шамаила, вышивки, деревенского зодчества.

Впервые в истории постановки этого спектакля художник использовал суперзанавес в виде огромной шали (по типу треугольника, спускающегося острым концом до пола), тем самым стремясь концентрированно выразить основную мысль пьесы Тинчурина и своего пластического решения. Для центра композиции он выбрал изображение парных белых голубей с веточкой, нередко встречающееся в искусстве татарских шамаилей и татарской вышивки (как правило, оно занимало верхнюю его часть³⁵).

Птицы, выражающие в тюркской поэтике душу человека, здесь являются символом любви. Изображение пейзажа также символично (пшеница, поле, деревья), передано в обратной перспективе. Художник использует приём народных мастеров, разномасштабность изображений, плоское письмо, идущее от вышивки и шамаила, иногда аппликации. Таким образом, занавес

оказался выполнен как лубочная картинка, как вышитое полотно. Особая завораживающая светозарность, лучезарность достигается благодаря многослойной технике, подобно тому, как в шамаилях фольга, подкладываемая под стекло, даёт особый эффект «свечения». Под воздействием света занавес переливается многочисленными серебристыми, золотистыми отблесками. Костюмы персонажей решены в такой же серебристо-золотой мерцающей гамме (художник С. Скоморохов).

Голубой цвет шали здесь визуально выступает как этнопсихологический код, занимающий особое место в эстетическом мироощущении тюрков. Это — цвет голубого неба Тенгри, которое почитали далёкие предки тюркских народов, а также сакральный цвет восходящего солнца, Востока³⁶. Из всех символических значений, выделяемых исследователями, голубой цвет у Газеева — цвет идеала, зовущий за собой других, символ, притягивающий к себе голубые высоты и дали, — то есть выражение свободы духа³⁷.

Цветовая завязка спектакля, как выражение романтической линии, в ходе действия приобретает различные оттенки и отражает общую эволюцию основных музыкальных образов: «...от жанровых в первой картине к лирическим, далее к лирико-эпическим и героическим в заключительных сценах»³⁸. Радужный весёлый цвет, царивший в предыдущих сценах, в сцене беглецов заменяется напряжённым контрастом розового и фиолетового, а в финальной сцене это предощущение обретает более контрастную колористическую эмоциональность: здесь уже зелёный дом ишана пылает в красном огне и несёт в себе ощущение предстоящей революции.

Все архитектурные мотивы, имеющие внешнее сходство с традиционной полихромной татарской архитектурой, тоже переданы плоскостно, в изобильной орнаментике, контурно, с акцентом ярких локальных цветов. Бесконечно из картины в картину: переход из трёхмерного пространства в двухмерное и опять — в трёхмерное в других картинах. Но от того, что мотивы шамаиля и архитектурные мотивы прямо перенесены на сцену, театральные формы не кажутся скучными, неживыми. Художник смог дать им собственную интерпретацию.

Проникновенный лиризм «Голубой шали», с её темой красоты природы, вся её одухотворённость, поэтичность звучат в спектакле ярко и весело. Опора художника на достижения народного прикладного искусства даёт возможность подняться над повседневностью. С начала до конца спектакля не покидает ощущение сказочности, приподнятой театральности. И дело не только в одарённости художника, но и в найденном живописном сценическом методе. На основе традиций народного искусства он творит новую театральную красоту.

В сложном процессе вызревания своеобразного живописного стиля театральной декорации были поиски и другого плана. Образное решение «Голубой шали» художником А. Закировым в Мензелинском драматическом театре (режиссёр Ф. Ибрагимов, 1985) значительно отличается от всех предыдущих постановок. На сцене была сооружена единая установка метафориче-

ского характера. Она соответствовала содержанию романтической, легендарно-героической постановки, чуждой бытовизму, этнографизму и натуралистической достоверности. Здесь не было привычных деревенских домов, широких ворот и прочих элементов крестьянских или байских построек, подчёркивающих место действия. По словам Р. Батуллы, вместо них художник выстроил на сцене слева и справа подобие высоких стен, заострёнными вершинами напоминающих темницу или ловушку. Ощущение безысходности усиливается расположенным в глубине сцены частоколом казачьих пик, словно отражающих устои царского строя. В центре сцены — небольшой помост, своими точно продуманными перемещениями вызывающий необходимое физическое состояние актёров и массу ассоциаций в зрительном зале. Этот мост на колёсиках в одном эпизоде воспринимается как высокие ступеньки дома ишана, в другом — как мостик, соединяющий и разъединяющий двух влюблённых. А в сцене беглецов он служит и дозорным пунктом. В финале спектакля разрушение Булатом этой конструкции воспринимается как освобождение духа³⁹.

Итак, рассмотрев различные типы оформления «Голубой шали» К. Тинчурина, определяемые характером функционирования сценографии в музыкальном спектакле, приходим к выводу о выполнении трёх основных функций: организация места действия, участие в игре-действии, создание образа персонального значения. Выход на передний план в разные периоды то одного, то другого типа сценографического творчества явился отражением динамики смены тенденций и направлений развития театральных исканий. В постановках 20-х годов (художник Беньков), середины 50-х годов (художники Сутюшев, Тумашев), 70-х (художник Сутюшев) ведущее положение занимает оформление конкретного места действия. При этом на протяжении полувека оно претерпевает различные изменения: от преобладания жизнеподобной декорации с использованием натуральных фактур и подлинных вещей — к всевозрастающему расширению диапазона видов сценического изображения места действия (не только с помощью живописного задника, но и с помощью света и единых установок в виде архитектурно встроенных элементов). В то же время в творчестве Сперанского происходит осмысление принципов создания обобщённого места действия в основе стилизации под лубок. Решение костюмов, использование маски-грима, стилизация шали как элемента оформления — первая попытка решить принципы игровой сценографии. Но она проявилась лишь в качестве отдельного опыта сугубо индивидуального характера, то есть рождённого замыслом режиссёра и личной склонности художника.

Ситуация меняется в 80-е годы. Оформление конкретного места действия отодвигается на периферийное положение — происходит современное осмысление принципов создания обобщённого места действия. В одном случае — у Закирова (Мензелинский драматический театр) эта визуальная метафора (ловушка, темница), проявившаяся в конструировании «аппарата» для игры-действия, относится к игровой сценографии. В другом случае — у Р. Газеева (театр им. Г. Камала)

стилизация мотивов народной художественной культуры и создание образов в духе эстетики постмодернизма (осмысление всего пространства в виде вышитой шали — шамаила) — относится более к персонажной сценографии.

Серьёзные сдвиги происходят и в пространственном решении, оно становится плоскостным! Меняется отношение к категории времени. Как и в фольклоре, подчёркивается *вневременное, всевременное, универсальное*. Изменяется и отношение художника к изображаемым

событиям: если в предыдущих постановках наблюдается ярко выраженная критическая направленность, то в последней заметно «растворение» уникального субъективного мира художника в культуре как множестве субъективных миров⁴⁰.

Музыкальная драма К. Тинчурина «Голубая шаль» представляет собой произведение поэтическое, многожанровое. Именно благодаря многослойной структуре, она обладает способностью чутко отзываться на самые разнообразные требования времени.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Валеев Д. Загадка «Голубой шали» // Советская Татария. — 1970. — 20 окт.; Игламов Р. Загадка «Голубой шали» // Многоязыкий театр России. — М.: ВТО, 1980. — С. 30–336.

² Илялова И. Академия театры сәхнәсендә — татар классикасы // Казан утлары. — 1974. — № 8. — 153 б.

³ Игламов Р. Выдающийся драматург. — Казань: Тат. кн. изд-во, 1987. — С. 66.

⁴ Оптимистичная песня-ария Булата из первого действия, экспонирующая образ, выражает настроение человека, возвратившегося на Родину полным радостных надежд. Вторая ария — «Кара урман» («Тёмный лес») представляет главный смысловой акцент центральной сцены драмы. Она поётся в лесу, где вынужден скрываться герой среди таких же, как он, беглецов. Здесь его переживания проявляются в индивидуализированной форме. В то же время они созвучны настроению окружающих людей. Эта ария — раздутье человека, перенесшего невзгоды, выраженное в традиционном для национального поэтического фольклора обращении к лесу как другу изгнанников. Кульминацией драмы становится третья песня Булата «Нам дворцы не нужны», передающая многообразные мысли и чувства. В ней слышится боевой клич, зовущий к объединению разрозненной до сих пор массы беглецов. См.: Салитова Ф. Ш. Творческое содружество драматурга Тинчурина и композитора Сайдашева // Традиции и новаторство в творчестве Карима Тинчурина. — Казань, 1990. — С. 28.

⁵ Салитова Ф. Ш. Указ. соч., с. 29.

⁶ Игламов Р. Выдающийся драматург..., с. 60.

⁷ Ш. Шукуров приводит примеры, когда ремесленники с целью придания дополнительного эффекта используют этот приём, выводящий предмет за пределы его утилитарных функций (Шукуров Ш. Искусство и тайна. — М.: Алетейя, 1999. — С. 206).

⁸ Цит. по: Шукуров Ш. Указ. соч., с. 206–207.

⁹ Гиззат Б. Татарский театр // История советского драматического театра. Т. 3. — М., 1967. — С. 459.

¹⁰ Арсланов М. Г. Татарское режиссёрское искусство (1906–1941). — Казань: Тат. кн. изд-во, 1992. — С. 164.

¹¹ Там же, с. 166.

¹² Игламов Р. Выдающийся драматург..., с. 74.

¹³ Вәлиев-Сулъва С. «Зәңгәр шәл» не янача кую турында // Кызыл Татарстан. — 1929. — 19 дек.

¹⁴ Латыйф М. «Зәңгәр шәл» // Эшче. — 1930. — 2 июнь. — Пер. автора статьи.

¹⁵ Гиззат Б. Указ. соч., с. 472.

¹⁶ Вәлиев-Сулъва С. Указ. соч.

¹⁷ Сәлимжанов Х. Артист язмалары. — Казан: Тат. китап нәшрияты, 1966. — 148–149 б.

¹⁸ Игламов Ф. Загадка «Голубой шали»..., с. 336.

¹⁹ Гиззат Б. Указ. соч., с. 472.

²⁰ Арсланов М. Г. Указ. соч., с. 194. Х. Кумысников считает, что постановка «Голубой шали» была решена в формалистически-

абстрактном плане (Кумысников Х. Путь роста // Советская Татария. — 1958. — 24 янв.).

²¹ Есть и другое мнение. М. Г. Арсланов считает, что стилистическое единство постановки было нарушено формалистическими выдумками (Арсланов М. Г. Там же).

²² Ягьфаров Р. Татар халкының уен фольклоры. — Казан, 2002. — 150 б.

²³ Мөсәгыйть Ф. Х. Уразиков. — Казань: Таткнигоиздат, 1957. — С. 55.

²⁴ Уразов И. Гастроли татарского государственного театра // В. он. — 1927. — 5 сент.

²⁵ Хмельёва Н. П. Маска-лицо в театре символизма // Маска и маскарад в русской культуре XVIII–XX веков. — М., 2000. — С. 170.

²⁶ Хмельёва Н. П. Указ. соч., с. 172.

²⁷ Кумысников Х. Зритель и критики // Сов. Татария. — 1957. — 31 июля.

²⁸ Из беседы с художником 12 января 2002 г.

²⁹ Еники А. «Голубая шаль» // Сов. Татария. — 1956. — 30 июня.

³⁰ Вот как об этом писала М. М. Гран: «По линии “Голубой шали” [есть] мелкие недостатки, но чрезвычайно обидные. Окно по центру сцены. Тюль рваный, кусты мятые, неподкрашенные. Плохая падуга. Есть фонарь, но тень падает на задник и проецируется на минарет. Это снимает хорошо организованный свет в картине, и целостность восприятия спектакля теряется» (Стенограмма собрания работников театров г. Казани о положении постановочной работы. — Казань, 1958 // Библиотека СТД. — Ф. 6, оп. 9, с. 21 (40).

³¹ Кайбицкая Г. Зәңгәр шәл // Совет Татарстаны. — 1956. — 11 сент.

³² Илялова И. Академия театры сәхнәсендә — татар классикасы // Казан утлары. — 1974. — № 8. — 153–154 б. [Сохранилось фото из буклета.]

³³ Игламов Р. Загадка «Голубой шали»..., с. 334.

³⁴ Там же.

³⁵ Шамсутов Р. Искусство татарского шамаила (сер. XIX — нач. XX в.). — Казань, 2001. — С. 65.

³⁶ Давлетшин Г. Очерки по истории духовной культуры предков татар (истoki, становление, развитие). — Казань: Таткнигоиздат, 2004. — С. 45.

³⁷ Бакиров М. Х. Генезис и древнейшие формы общетюркской поэзии: автореф. дис. ... д-ра фил. наук. — Казань, 1999. — С. 84.

³⁸ Салитова Ф. Ш. Указ. соч., с. 29–30.

³⁹ Батулла Р. Зәңгәр шәл // Социалистик Татарстан. — 1985. — 7 ноябрь; Хабибуллин Р. Живая связь времен // Советская Татария. — 1985. — 17 октября.

⁴⁰ Данилова И. Л. Модерн — постмодерн? (О процессах развития драматургии 90-х годов). — Казань: Фән, 1999. — С. 12.

Султанова Рауза Рифкатовна

кандидат искусствоведения,

зав. отделом изобразительного и декоративно-прикладного искусства

Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова

Академии наук Республики Татарстан

С. Г. ТОСИН
Новосибирская государственная
консерватория (академия) им. М. И. Глинки

УДК 783: 789.5

АРХИТЕКТОНИКА ЗВУКОРЯДА ТРАДИЦИОННОЙ ЗВОННИЦЫ

Колокола, собранные в звонницу, составляют материальную основу её звукоряда. О колокольных наборах конкретных звонниц имеется немало свидетельств в архивных материалах. Известны и работы, в которых предпринимаются попытки отразить их звуковые характеристики, — как в нотных записях, так и в акустических графиках. Вместе с тем, во всех этих трудах исследуемый нами объект рассматривается лишь эпизодически. Целью данной статьи является комплексный анализ звукоряда звонницы, что позволит далее выявить присущие ей закономерности и особенности. Основное внимание в связи с этим направлено на определение количественного показателя колокольного набора, его диапазонные и регистровые характеристики, а также на «интервальный» состав звукоряда. Что касается количества колоколов, собранных в звонницу, то для уточнения этого вопроса обратимся к свидетельствам прошлого.

«Церквей, монастырей и часовен в городе Москве и за городом будто бы 4500. Не найдёшь ни одной, где бы не висело по меньшей мере четырёх или пяти, а в некоторых даже девяти колоколов», — гласит документ XVII века [13, с. 32]. «На колокольных у них [русских. — С. Т.] много колоколов, иногда по пяти и шести», — свидетельствует описание Московии первой половины XVII столетия [15, с. 345]. В описи Троице-Сергиевской лавры 1643 года указана «в Киржачском монастыре колокольница деревянная», а на ней числятся 9 колоколов [22, с. 16-17]. Во второй половине XVII века в Успенском женском монастыре во Владимире стояла «колокольня и на ней три больших колокола благовестных и шесть зазвонных» висело [7, с. 92], то есть всего было 9 колоколов. В конце того же столетия каждая церковь, «как бы ни была мала и убога, имеет 10 больших и малых колоколов» [20, с. 74]. Таким образом, согласно привлечённым источникам, в XVII веке при русских храмах насчитывалось минимум от четырёх до десяти колоколов. Возможно, что где-то их было даже больше, если учитывать некоторые показания предыдущего столетия. Так, в описной книге Сольвычегодского Благовещенского собора (1579) значилось 12 колоколов [17, с. 79–80].

Такая же картина наблюдается в XVIII веке относительно некоторых церквей Санкт-Петербурга: при

церквях Воскресения Христова на Васильевском острове и Воскресения Христова на Волковском кладбище — по 9 колоколов, Успения Божьей Матери на Сенной — 15, Успения Богородицы — 7, у придворной церкви Зимнего дворца — 5, Морского Николаевского Богоявленского собора — 13 и т. д. [24, с. 31–35]. Другой пример того времени — колокольня Смоленско-Варлаамовской церкви в Казани, где числилось 7 колоколов [11, с. 119].

XIX век в этом отношении, пожалуй, мало отличается от предыдущих столетий. Так, в звоннице Козельской Введенской Оптиной пустыни тогда зафиксировано 9 колоколов [14, с. 51], на петербургском Исаакиевском храме — 11 [24, с. 31], Петропавловском соборе — 12 [там же, с. 34]. В Москве при церкви Введения на Кузнецком мосту указано 9 колоколов [3, с. 153], на колокольне Казанской обители в Ярославле — 10 [10, с. 91], Псковского собора — 22 [4, с. 52], Ревельского Преображенского собора — 8 [21, с. 99]; надвратная колокольня Переяславского Никитинского монастыря несёт 8 колоколов [18, с. 18], соборная колокольня Соловецкого монастыря — 9 [5, с. 239]. И в XX веке (до 1917 г.) не наблюдается определённых изменений в количественных показателях звонничных наборов. Например, на колокольне Владимирского Рождественского монастыря было тогда зафиксировано 8 колоколов [12, с. 5], при Никольском мужском монастыре в Гороховце — 9 [12, с. 116].

Множественность колоколов, собранных в одной звоннице, сопряжена со спецификой употребления их в православном обряде. Она предполагает использование целого набора разновеликих колоколов. В звуковом выражении такой набор представляет собой звукоряд, не регламентированный по количеству ступеней. В приведённых выше примерах его минимальный состав содержит 4 колокола (свидетельство XVII столетия), максимальный — 22 (Псковский собор, XIX век). Несмотря на выявленную разницу в количестве ступеней звонничных звукорядов, и это следует отметить особо, каждая из звонниц мыслилась (и воспринималась) современниками как полноценный звукоинструмент, в функциональном отношении отвечающий православно-уставным требованиям.

Не регламентирован звукоряд звонницы и по относительной высоте его «тонов». Этот показатель во



**1. Большой и средние колокола, отлитые на разных предприятиях. Звонница церкви Иоанна Богослова на ж/д ст. Мшинская (Ленинградская обл.)
Фото автора, 2009 г.**

многим зависит от величины самих колоколов, то есть от их массы. Причём, в различных звонницах колокола представлены в самых разных весовых сочетаниях, так что сравнивать их с целью выяснения каких-то определённых закономерностей практически бессмысленно. Даже поверхностный взгляд убеждает в бесперспективности такого пути. Первое, что здесь бросается в глаза, это различие в суммарном весе колокольных наборов. В иных звонницах он может быть меньше, чем вес одного благовестника (большого колокола) в других. Например, ростовский благовестник Сысой весит 2000 пудов [6, с. 152], тогда как общий вес 13-ти колоколов одного из петербургских соборов в XVIII веке составлял 1237 пудов [24, с. 35]. Столь же велика разница в весовом диапазоне колоколов каждого отдельного подбора. У петербургских храмов: Успения Божьей Матери на Сенной (15 колоколов) — от 15 фунтов до 542 пудов 18 фунтов, Петропавловского (12 колоколов) — от 29 фунтов до 219 пудов, Успения Богородицы (7 колоколов) — от 1 пуда 7 фунтов до 308 пудов и 14 фунтов, Морского Николаевского (13 колоколов) — от 1 пуда до 511 пудов 14 фунтов [24, с. 35] и т. п.

Весовые соотношения между колоколами набора — как внутри, так и в сравнении с другими звонницами, — также не обнаруживают общих закономерностей. Таким образом, выяснить логику построения звонничного звукоряда путём привлечения к анализу весовых параметров колоколов, входящих в подбор, не представляется возможным. К тому же, согласно наблюдениям, у различных мастеров, в разных колоколотейных производствах, при общем сходстве форм наблюдаются свои индивидуальные черты. Поэтому стандарты одного завода весьма разнятся со стандартами другого. И одинаковый вес колоколов совсем не значит, что они обладают одинаковой высотой «тона». Даже на одном производстве в одной и той же стандартной литейной форме, то есть одного запланиро-

ванного веса, могут отливаться колокола различных звуковысотных характеристик (с расхождением до тона). Это обстоятельство подтверждается, например, примечанием в рекламном буклете одного из современных воронежских производств («Вера»): «Тон может отличаться от указанного в таблице» [9].

О строго установленном типе звонничного звукоряда говорить не имеет смысла и в связи с тем, что многие, если не все звонницы формировались под воздействием всевозможных объективных причин. Их звукоряды приобретали тот или иной вид благодаря случаю. Колокола разбивались или гибли в огне пожаров; на их место могли быть поставлены другие, приблизительно размера, или не быть поставлены вовсе, или поставлены, но в ином количестве. Где-то колокола изымались из звона, чтобы восполнить потери другого храма или обители. Так, в петербургском Петропавловском соборе после случившегося в 1756 году пожара вместо «распотпившихся» были отлиты три новых, самый большой из которых вскоре разбился. Затем к оставшимся двум добавили три, и к началу 1789 года на колокольне стало пять колоколов. Однако «за недостаточностью звона» с Переславльского городского собора, где находилось 15 колоколов, в пользу Петропавловского снимают и увозят в Петербург 7. Таким образом, к началу XIX века Петропавловский звон состоял уже из 12-ти колоколов [24, с. 34]. Случайный характер сложившегося на тот момент арсенала звонницы Петропавловского собора вполне очевиден.

Другой пример, иллюстрирующий разнородность колокольного состава его звонницы, а также движение колоколов внутри подбора (добавление новых и переливка старых, с изменением их веса) связан с Переяславским Никитинским монастырём. «Новая колокольня построена над святыми воротами в 1818 году... Ныне на колокольне 8 колоколов. Большой колокол (в 450 пудов) перелит в 1859 году из прежнего большого разбитого, в 350 пудов, с прибавлением 20-пудового колокола и медной посуды ... Другой колокол, в 52 пуда 15 фунтов. Лит в 1716 году ... 3-й колокол, в 14 пудов 33 фунта, новый, 4-й (новый) около 10 пудов, 5 и 6 около 5 пудов, 7 и 8 около 4-х пудов. Во вкладной монастырской книге записаны также вклады колоколами: в 1619 году царь Михаил Фёдорович пожаловал 1 колокол повседневный; в 1690 году стольник Иван Релант колокол в 1000 рублей; в 1756 году архимандрит Нифонт привёз из пустыни Толпыгиной 3 колокола небольшие. Были перелиты колокола: в 1715 году... старый в 24 пуда 15 фунтов и другой в 4 пуда — и вылиты: один в 52 пуда 15 фунтов, а другой в 1 пуд и 3 фунта; в 1825 году перелит большой колокол из прежнего, литого в 1725 году» [16, с. 95–96].

По описи Московского Знаменского монастыря 1687 года на его колокольне тогда находилось 6 колоколов, по описи 1700 года, спустя всего лишь тринад-



2. Малые колокола различного времени и места изготовления. Звонница Петропавловского храма в пос. Вырицы (Ленинградская обл.). Фото автора, 2009 г.

цать лет, — 12, а в конце XIX века — 9 колоколов [19, с. 64]. Таковы изменения количественного (и, соответственно, качественного) состава звукоряда звонницы указанной обители. Небезынтересна и судьба колоколов Успенского женского монастыря во Владимире. По описи 1665 года на его колокольне значилось 9 колоколов; в 1770-м году — 10. В 1701-м, после известного изъятия Петром I колокольной меди на военные нужды, — 8 (с переливкой одного из них). Во время пожара 1855-го года были «повреждены самый большой и полиелейный колокол», из которых позже отлит один большой. К концу XIX века на колокольне висело 9 колоколов, причём только два из старого подбора, остальные изготовлены уже в 1870 году [7, с. 92–94].

Приведённые примеры — не исключения в колокольной практике прошлого. Это подтверждают и другие случаи, во множестве описанные в различных архивных и печатных источниках. Итак, фактор偶然ности — преимущественно случайный характер формирования колокольного подбора — следует считать одной из главных причин музыкально-архитектонической уникальности звонницы. Различное количество колоколов, различные соотношения их величин ведут к разнообразию звукорядов, выраженному в диапазоне, количестве ступеней и интервальной структуре.

Ценную информацию в плане изучения архитектуры звукоряда звонницы дают немногочисленные нотные записи старых звонов, а также звуковысотное описание колокольного арсенала уцелевших традиционных инструментов. Для сравнительного анализа обратимся к звукорядам колокольных наборов при следующих храмах:

- 1) Успенском в Ростове Великом [6, с. 162];
- 2) Даниловского монастыря в Москве [23, с. 157];
- 3) церкви Марона в Москве [23, с. 155];
- 4) Смоленском в Новодевичьем монастыре в Москве [25, с. 45];
- 5) Афанасьевской церкви в Орле [25, с. 45];

6) Иоанна Златоуста в Астрахани [25, с. 45];

7) Успенском во Владимире [25, с. 45];

8) Никитской церкви в Орле [25, с. 55].

Анализ показал полное отсутствие единообразия даже в принципиальном подходе к выстраиванию звукоряда. Сравнение проводилось по следующим параметрам: диапазон звонницы и плотность его заполнения, регистры, общие закономерности в распределении колоколов (ступеней) по регистрам, интервальные соотношения между ступенями звукоряда. Диапазоны звонниц (соответственно указанным номерам): 1) две октавы + б. 6; 2) две октавы + м. 6; 3) три октавы + ч. 4; 4) две октавы + м. 2; 5) одна октава + б. 2; 6) две октавы + ч. 5; 7) три октавы; 8) одна октава + ч. 4. Как видим, разница в диапазонах внушительная — от большой ноты до 3,5 октав. При этом в трёх октавах одного подбора могут присутствовать лишь три колокола (№ 7), в подборе с диапазоном в ноту — 10 (№ 5); в 2,5-октавном диапазоне — 5 (№ 6) или 13 (№ 1), 16 (№ 2).

Так же неоднозначно представлены звоны и в регистровом плане. Если в одних случаях задействованы все три регистра (№ 2: $Des — gis^2$; № 3: $Fis — h^2$), то в других — нижний и средний (№ 1: $C — a^1$), либо средний и верхний (№ 6: $fis — cis^3$), а в ряде случаев — почти только верхний (№ 5: $a^1 — h^2$; № 8: $h^1 — e^3$). Не наблюдается каких-либо закономерностей и в отношении заполнения каждого из регистров звукоряда. Так, в нижнем регистре возникают всевозможные сопряжения терцово-квартовой структуры (№ 2, 4), терцовой (№ 1, 3). В среднем регистре чаще встречаются различные секундовые последования, тем не менее, во всех рассматриваемых примерах их цепочка неоднократно «разрывается» большими интервалами — от терции до октавы (везде по-разному). Принцип заполнения верхнего регистра фактически мало отличается от среднего.

Как видно, сравнительный анализ колокольных звукорядов в сугубо музыкальном аспекте (диапазон, регистры, интервалика) тоже не выявляет типических черт. Возникающая таким образом множественность вариантов структурного выстраивания звукоряда отчасти может быть объяснена偶然ностью формирования каждого конкретного звона. Другая причина, как полагает исследователь В. Клопов, заключается в том, «что, составляя звонницу, ... подбирать колокола по диатонической или хроматической гаммам, генетически вытекающим из натурально-звукорядной природы обычных музыкальных звуков, означает ставить колокол в условия, противоречащие его собственной природе. Акустическая основа для составления звукоряда, “гаммы” здесь должна быть иной, выведенной из особенностей спектра колокола...» [8, с. 151]. И, наконец, несомненно, более глубокая и важная, на наш взгляд, причина может быть связана с эстетическим восприятием акустического феномена колокола, точнее

колоколов при их звуковом взаимодействии в одновременности. Великий русский звонарь первой трети XX века К. Сараджев признаётся: «На вопрос... на каких колоколах я предпочитаю звонить: на подобранных в диатоническую, хроматическую гаммы или же на колоколах, никакой гаммы не составляющих, отвечаю: для меня это различие не имеет никакого значения: при звоне я руководствуюсь только характером “индивидуальности” колоколов» [23, с. 68].

В этих словах К. Сараджева мы видим разгадку «тайны» звонничного звукоряда. И заключается она в том, что главным критерием его выстраивания является не интервальное соотношение между тонами колоколов-ступеней, а благозвучное сочетание самих колоколов, их «индивидуальностей» во время звона. Иными словами, здесь ценен прежде всего *фонизм* как главное художественно-выразительное средство. Причём фонизм — в конкретном качестве, которое в отношении к звоннице определяется как *согласный подбор колоколов*. Такой подбор в старину именовался красным звоном, в чём, несомненно, выражалось эстетическое отношение народа. И главным критерием оценки здесь, конечно же, выступал слух.

Существуют материалы относительно некоторых «красных звонов». Это подробные нотные записи их колоколов (главный тон и обертоновый ряд), сделанные К. Сараджевым. Но принять их в качестве основы анализа и выявить акустические законы «колокольного согласия» мы, тем не менее, не считаем возможным. Дело в том, что такой анализ, направленный на определение характерных интервалов, составляющих основу колокольного обертонового ряда как некой специфической данности колокола вообще, не всегда даёт объективные результаты. Причина этого в следующем.

Звучание колокола напрямую зависит от состояния атмосферы (уровня плотности и температуры воздуха) и его местоположения (ландшафта местности). Звук колокола, отражаясь от близ стоящих высоких городских построек и возвращаясь обратно, способен повлиять на усиление или ослабление некоторых обертонов его звукоспектра, что, естественно, даёт его искажённую картину. А так как московские колокола, отмеченные К. Сараджевым, располагались в разных местах и, наверняка, записывались им в различное время, иными словами, находились в разных условиях, то сравнительный анализ здесь весьма проблематичен. С достаточной точностью он возможен только при наличии одинаковых условий распространения звука.

Кроме того, сараджевская нотация «подогнана» под общепринятую европейскую (в силу отсутствия в его время альтернативных способов графической записи), и поэтому весьма приблизительно отражает реальную картину обертонового ряда каждого колокола. Так что при сравнении, например, звука *f*, указанного в спектрах различных колоколов, мы не можем быть до конца

уверены в его идентичности: где-то он может быть завышен, где-то занижен. А в негармонических обертоновых рядах, как раз характерных для русских колоколов, это уже разные звуки, со своей частотой колебаний — звуки, которые следует рассматривать как несовпадающие. К тому же мы полагаем, что обертоновый ряд каждого колокола выписан при его автономном звучании. По утверждению К. Сараджева, с которым мы не можем не согласиться, «если ударить не в один колокол, а сразу в два или несколько, то они будут при своём звучании издавать ещё иное, дополнительное звучание, чего не будет, если в них ударить в отдельности» [23, с. 113–114]. Однако поскольку речь идёт о согласном подборе колоколов, то есть колоколов, призванных звучать совместно, то обращение к спектрам отдельно звучащих объектов, не исключено, может привести к ошибочным выводам.

Подводя итог изложенному в настоящей статье, укажем на то, что звукоряд традиционной звонницы обладает некоторыми специфическими свойствами. Во-первых, ненормированным количеством ступеней. При этом привлекает внимание такая характерная особенность, как *мобильность* звукоряда — изменение его количественного состава во времени (если говорить о каждой конкретной звоннице) и в пространстве (если иметь в виду разные звонницы одновременно). Во-вторых, звонничные звукоряды нерегламентированы по диапазону. Внутри него регистры так же могут быть представлены по-разному (в том числе и по количеству колоколов). В-третьих, структуре звукоряда свойственна полная свобода в плане интервального соотношения между его ступенями. Все это ведёт к бесконечному разнообразию количественных и качественных характеристик звукоряда традиционной звонницы, что указывает на его важную особенность — *многовариантность*.

Здесь (в связи с указанными особенностями) следует напомнить об отдельных трудах Э. Е. Алексеева, посвящённых, в частности, исследованиям архаических пластов музыки. По сути, он пишет о том, что мы называем нерегламентированными звукорядами («...возможность высотной... организации напева вне системы фиксированных звукорядов» [1, с. 35]), а также о случайности их образования (на первом этапе ладо-мелодического развития) [там же, с. 38]. Кроме того, рассуждая о специфике раннефольклорного интонирования, автор отмечает: «Перед нами даже не интервалы, а всего лишь неопределённые высотные дистанции, неосознанные звуковысотные “промежутки”» [2, с. 52]. Это наблюдение Алексеева, на наш взгляд, распространяется не только на вокальную музыку той поры, но и на предмет данного исследования, ибо в звонничных звукорядах в силу особенностей колокольной акустики о музыкальных интервалах как таковых мы вынуждены

говорить весьма условно, с целью достижения «прозрачности» изложения материала.

И, наконец, обратим внимание на следующую мысль названного автора: «И в вокальной, и в инструментальной музыке тембровое начало поначалу опережает (и определяет) высотность. И потому рядом с перебором вокальных регистров мы можем поставить игру на разнорегистровых ударных инструментах, порой весьма сложную в ритмическом отношении» [2, с. 63]. Таким «разнорегистровым ударным инструментом» является, конечно же, и традиционная звонница,

где тембр, если вспомнить о фонизме, всегда играл ведущую роль.

Таким образом, вышеуказанные специфические черты звонничного звукоряда обязывают говорить о его архаичности, а потому уникальности. Принимая во внимание тот факт, что культура колокольного звона в России никогда не являлась продуктом изолированного от цивилизации общества и при всём том почти не менялась на протяжении столетий вплоть до XX века, данное явление действительно следует признать уникальным.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев Э. Е. Проблемы формирования лада. — М., 1976.
2. Алексеев Э. Е. Раннефольклорное интонирование. — М., 1986.
3. Бондаренко А. Ф. Московские колокола. XVII век. — М., 1998.
4. Годовиков И. Ф. Описание и изображение древностей Псковской губернии. Ч. 1–2. — Псков, 1880.
5. Досифей (Немчинов), архим. Географическое, историческое и статистическое описание Соловецкого монастыря. Ч. 1–3. — 1836.
6. Израилев А. А. Ростовские колокола и звоны // Музыка колоколов. — СПб., 1999. — С. 152–175.
7. Историческое описание первоклассного Княгинина Успенского женского монастыря в губернском городе Владимире. — М., 1900.
8. Клопов В. А. О синтезе колокольного тембра средствами оркестра // Музыка колоколов. — СПб., 1999. — С. 146–151.
9. Колокольный звон России. Рекламный буклет колоколотейной фирмы «Вера». — Воронеж, б. г.
10. Крылов А. Церковно-археологическое описание города Ярославля. — Ярославль, 1860.
11. Малов Е. А. Историческое описание церковью города Казани. — Казань, 1894. — Вып. 2.
12. Монастыри, соборы и приходские церкви Владимирской епархии. Ч. 1: Монастыри. — Владимир, 1906.
13. Муркос Г. Отрывок из путешествия Антиохийского Патриарха Макария в Россию в половине XVII столетия (по описанию Павла Алеппского) // Русское обозрение. — 1895. — № 5. — С. 12–55.
14. Никаноров А. Б. Звонарский устав Оптиной пустыни // Наследие монастырской культуры: ремесло, искусство, искусство. — СПб., 1997. — Вып. 1. — С. 48–63.
15. Олеарий А. Подробное описание путешествия голштинского посольства в Московию и Персию в 1633, 1636 и 1638 гг. — М., 1870.
16. Оловянишников Н. И. История колоколов и колоколотейное искусство. — 4-е изд., испр. — М., 2003.
17. Савваитов П. И. Строгоновские вклады в Сольвычегодский Благовещенский собор по надписям на них. Записка. — СПб., 1886.
18. Свирилин А. И. Описание Переяславского Никитинского монастыря в прежнее и нынешнее время. — М., 1879.
19. Сергей (Спасский И. А.). Историческое описание Московского Знаменского монастыря, что на Старом Государевом дворе. — М., 1866.
20. Таннер Б. Описание путешествия польского посольства в Москву в 1978 году. — М., 1891.
21. Тизик К. А. История Ревельского Преображенского собора. — Ревель, 1896.
22. Токмаков И. Ф. Историко-статистическое описание города Киржача. — М., 1884.
23. Цветаева А. И., Сараджев Н. К. Мастер волшебного звона. — М., 1986.
24. Чудинова И. А. Пение, звоны, ритуал. Топография церковно-музыкальной культуры Петербурга. — СПб., 1994.
25. Ярешко А. С. Колокольные звоны — инструментальная разновидность русского народного музыкального творчества // Из истории русской и советской музыки. — М., 1978. — Вып. 3. — С. 36–74.

Тосин Сергей Геннадьевич

кандидат искусствоведения, доцент кафедры композиции Новосибирской государственной консерватории им. М. И. Глинки

И. А. МЕТАЛИН

Уфимская государственная академия искусств
им. Загира Исмагилова

УДК 781.7

БАШКИРСКИЙ АГАС-КУБЫЗ
КАК РАЗНОВИДНОСТЬ МАУЛЬТРОММЕЛЯ

Музыкальные инструменты занимают значительное место в материальной и духовной культуре башкирского этноса. Наиболее известные, относящиеся к досуговой группе, — курай, кубыз, думбыра, скрипка, гармоники — многократно описаны в специальной литературе и не требуют особых комментариев. Данная статья посвящена определению места второго по степени распространения и значимости башкирского музыкального орудия — кубыза — в общей этноорганологии, а также уточнению сведений, касающихся ареала его распространения, этимологии названия, хронологии открытия.

Идиоэтническая разновидность башкирского инструмента имеет название «деревянный маультроммель» (башк. — *агас-кубыз*). В музыковедении принято использовать австрийское обозначение вида инструмента *maultrommel* (нем. — ротовой барабан). Чтобы определиться с вопросом о месте данной группы инструментов в общемировой культурной практике, рассмотрим наиболее распространённые щипковые идиофоны из более чем 100 образцов, бытующих в разных странах у разных этнических групп¹.

ОСНОВНЫЕ ЭТНИЧЕСКИЕ РАЗНОВИДНОСТИ
МАУЛЬТРОММЕЛЯ

Русский маультроммель (варган). Этимология названия некоторыми исследователями трактуется как производное от старорусского «варги» (уста) или древнерусского инструмента «варган». В словаре Российской Академии наук за 1789 год инструмент определяется так: «Железное мусикийское орудие, простонародьем употребляемое...»². Видимо, здесь лежат истоки пренебрежительного отношения к инструменту, отражённого в «Толковом словаре» В. Даля: «Цыган варганы куёт — и то ему ремесло» или «Кое-как сварганили свадьбу»³.

Башкирский маультроммель (кубыз, в некоторых регионах Башкирии — кумыз). Этимология названия

неясна, так как расширение «кубыз» («кумыз») в разных словосочетаниях используется для обозначения инструментов различных классов. К примеру, кыл-кубыз — фрикционный хордофон, жзя-кубыз — щипковый хордофон, камыш-кубыз — аэрофон, кагыз-кубыз — гармоника и др.

На территории Башкирии инструмент бытует в двух разновидностях: тимер-кубыз (башк. — металлический кубыз) и агас-кубыз (башк. — деревянный кубыз)⁴. Наигрыши башкирского кубыза имеют свои ярко выраженные особенности: мелодизацию обертона; подражание звукам природы (цокоту конских копыт, кукушке), бою часов и др.⁵

Н. В. Ахметжанова отмечает, что с 1980-х годов «...в Башкирии стали создаваться различные образцы кубызов: молотковый, двойной — парный, щелчковый и т. д. Так, усовершенствованные кубызы мастера Р. Загретдинова⁶ обладают широким диапазоном, дают возможность использования при игре большого числа тональностей. На них можно исполнять мелодии разных народов, извлекать многообразные звукоподражательные приёмы с усложнёнными ладами и ритмическими рисунками...»⁷.

Якутский маультроммель (якут. — хомус). Этимология названия, как и башкирского, неясна. Однако здесь можно отметить несомненное сходство с общетюркским «кубыз» (кобыз–кумыз–комус и др.). Первоначальное назначение якутского хомуса — использование шаманами во время камлания. В настоящее время это популярный светский инструмент. Якутский маультроммель известен во всем мире благо-



1. Роберт Загретдинов —
«Виртуоз-кубызист мира».
2004 г.

даря деятельности хомусиста Ивана Алексева. Его ученик Спиридон Шишигин, кроме продолжения дела своего наставника, ввёл обучение на маультроммеле во всех школах Республики Саха (Якутии). С 1990-х годов И. Алексева и С. Шишигин дают концерты по всему миру как профессиональные представители якутского музицирования на маультроммеле.

Основой музыкального языка якутского хомуса является изобразительность, подражание звукам природы. Техника исполнения — многообразная и комплексная; виртуозы посвящают многие годы своей жизни её усовершенствованию.

Киргизский маультроммель (кирг. — *темир-комуз*). Этимология названия, как и в предыдущих случаях, не выяснена, за исключением явной принадлежности к общетюркской языковой группе. Инструмент мало распространён в Кыргызстане. В киргизской исполнительской практике доминирует изобразительный характер, который часто замещается виртуозной пальцевой техникой, демонстрирующей ритмический рисунок без мелодического развития.

Казахский маультроммель (казах. — *шанкобыз*). Этимология названия близка башкирской, якутской и киргизской. Манера исполнения на казахском маультроммеле близка киргизской. В мировой этноорганологии известен казахский исполнитель Едил Хусеинов, который, кроме виртуозной игры на шанкобызе, является хранителем народной традиции музицирования на струнных национальных инструментах, владеет традицией горлового пения, за что отмечен на Фестивале этнической музыки в Рауланде⁸.

Норвежский маультроммель (норв. — *tunharpe*). Название предположительно происходит от разговорного «губная арфа». С древних времён норвежский маультроммель применялся как солирующий инструмент, ведущий мелодическую линию, и поэтому до сих пор часто используется в ансамбле с флейтой и скрипкой, сопровождая исполнение норвежских народных песен. Высоко развита исполнительская техника, связанная с дыханием, горловой артикуляцией, а также чётким ритмообразованием. Норвегию отличает высокое качество изготовления маультроммеля, что в определённой степени инспирировало исполнительские навыки и формировало репертуар. Главное направление норвежской исполнительской практики на маультроммеле — ансамблевое музицирование с другими музыкальными инструментами.

Японский маультроммель (яп. — *tukkuri*). Этимология названия неизвестна. Японский маультроммель изготавливается из цельной пластинки бамбука, внутри которой вырезается длинный язычок около 15 см. К концу язычка прикрепляется крепкая нить, за которую ритмично подёргивает исполнитель,

приводящий язычок в движение. Ротовая полость исполнителя при этом функционирует по принципу резонатора Гельмгольца, и инструмент издаёт жужжащий монотонный звук. Японский исполнитель-виртуоз Лео Тадагава, с успехом выступавший на Рауландском фестивале, демонстрировал также игру на медном трёхязычковом маультроммеле (эта разновидность инструмента под названием «houhou» распространена в Южном Китае).

Индийский маультроммель (инд. — *morsing, morchang*). Этимология названия неизвестна. Широко распространён как в индийском штате Раджастан, так и в южной части Индии. В музыке Южной Индии маультроммель применяется как чисто ритмический инструмент в ансамбле с индийскими таблами (барабанами), аккомпанирующими вокалистам. Дуэт варганов в соотношении с виртуозной работой языка исполнителя и дыхательными эффектами вносит разнообразие в ритмический рисунок ведущего табла.

В некоторых провинциях Раджастана маультроммель иногда применяют и как сольный мелодический инструмент.

Вьетнамский маультроммель (вьетн. — *rab ncas*). Этимология названия неизвестна, предположительно — это звукоподражание одному из исполнительских приёмов. В отличие от образцов бамбуковых маультроммелей, более распространённых в Японии, у вьетнамского отсутствует нить, с помощью которой язычок приводится в движение. На вьетнамском маультроммеле играют с помощью большого пальца, которым защипывается кончик инструмента. Инструмент слегка захватывается губами (но не прикладывается к зубам, как иногда бывает при игре на металлическом маультроммеле). *Rab ncas* по традиции изготавливается как из бамбука, так и из меди. Последний издаёт жужжащий звук, продолжительно резонирующий, в то время как исполнитель может «выводить» из него известные мелодии, изменяя объём полости рта. Медный вьетнамский маультроммель пользуется большой популярностью в Европе и США как представитель щипковых идиофонов народов Дальнего Востока.

Северо-американский маультроммель (англ. — *jaw's-harp*). Этимология названия остаётся невыясненной. Хотя дословный перевод звучит как «еврейская арфа», исследователи отмечают, что к данному народу инструмент не имеет отношения. По мнению многих музыковедов, возможно, возникает разговорное искажение названия *jaw's-harp* (англ. — челюстная арфа). Производство подобных идиофонов в Америке началось в 1700-е годы, однако большая часть инструментов имеет европейское или азиатское происхождение.

В США маультроммель нередко ассоциируется с кантри-стилем или традиционным джазом, так как в 1920-е — 30-е годы появились грамзаписи с его использованием, популярные и в настоящее время. Американский маультроммель включён профессиональными композиторами в оригинальные сочинения, написанные специально для щипковых идиофонов, например, «День рождения Вашингтона» Чарльза Эдварда Ивса (1874–1954). Несколько опусов с техничными соло-пассажами для американского маультроммеля создал канадский композитор Элдон Ратбёрн.

Кроме перечисленных нами щипковых идиофонов, в мире существуют десятки национальных разновидностей, отличающихся внешним видом, материалом и названием. К примеру, китайский *коу ксианг*, французская *guimbarda* (франц. — труба), эстонский *пармутиль* (эст. — жук), эвенкийский *ванна-яйй* (предположительно — звукоподражание жужжанию язычка) и др. Общим для них является источник звука (колеблющийся упругий язычок), способ звукоизвлечения (щипком пальца или подёргиванием прочной нити) и мелодизация путём изменения объёма полости рта.

В различных названиях маультроммеля большинства народов Западной Европы (Австрия, Англия, Германия, Голландия, Норвегия, Франция и др.) проявляется бережное отношение к инструменту. Отмечается тенденция сравнения маультроммеля с челюстными, зубными, губными, ротовыми мембранофонами, хордофонами и даже аэрофонами, иногда с инструментами академическими (*maultrommel* — ротовой барабан, *guimbard* — труба, *mondharp* — губная арфа и др.). Отметим, что у исследователей Западной Европы это, вероятно, связано с желанием и стремлением ввести маультроммель в категорию инструментов, имеющих своё особое место в мире культуры и искусства, включая также и академическую музыку. Тем более, что в указанных странах металлический щипковый идиофон в камерно-симфонической музыке используется уже начиная с XVIII века. Приведём в качестве примера цикл концертов для маультроммеля и мандоры с оркестром, написанный немецким композитором И.-Г. Альбрехтсбергером (1736–1809).

У народов, долгое время сохранявших язычество, рудименты шаманизма, маультроммель вызывает ассоциацию со звуками, издаваемыми животным миром (насекомыми, птицами, земноводными), с природными шумами (ветер, огонь, журчание воды), либо со звуками, которые исполнитель непосредственно издаёт гортанью в процессе музицирования на идиофоне. Не все названия поддаются переводу, вызывают затруднения разнообразные этимологические трактовки, поэтому многие вопросы пока остаются открытыми.

Русское название маультроммеля — «варган(ь)» со многими производными чаще всего произносится с пренебрежительным оттенком. Отсюда — подобное отношение к инструменту и исполнителям со стороны отечественных музыковедов. Видимо поэтому многие российские исследователи предпочитают не замечать простые щипковые идиофоны.

Остановимся на агас-кубызе — башкирской разновидности идиоэлотического маультроммеля⁹.

ХРОНОЛОГИЯ ОТКРЫТИЯ БАШКИРСКОГО АГАС-КУБЫЗА

Первый исследователь башкирского музыкального фольклора С. Г. Рыбаков (1867–1921), автор известной монографии¹⁰, не произвёл никаких описаний — ни металлических, ни деревянных идиофонов. В советское время Л. Н. Лебединский (1904–1992), чьи исследования велись в период конца 1930-х — начала 1960-х гг., в работе «Башкирские народные песни и наигрыши» (раздел «Курай и кубыз») утверждал, что «...деревянный кубыз почти повсеместно вышел из употребления...»¹¹. По-видимому, исследователь обошёл стороной те башкирские регионы, где сохранилось искусство исполнения на деревянном кубызе, что дало ему повод писать об исчезновении традиции изготовления и игры на национальных идиоэлотических маультроммелях.

В 1973 г. музыковед Р. Б. Галайская, обращаясь к теме щипковых идиофонов, бытующих на территории СССР, писала о присутствии деревянного идиоэлотического маультроммеля у этнических групп, проживавших в северной части бывшего Советского Союза, с указанием местных названий и анализом этимологии.

Об идиофонах Башкирии Галайская кратко сообщила, что «...у башкир он [маультроммель] служит одним из немногих традиционных национальных инструментов — кубыз, кумыз» и повторила далее высказывание Л. Лебединского о том, что «...в Башкирии кубыз привился в основном как женский народный инструмент...»¹². Это мнение практически без комментариев дублировалось в научных исследованиях почти 20 лет.

В 1985 году уфимскому фольклористу Р. Г. Рахимову удалось найти исполнительницу на агас-кубызе в Мечетлинском районе Республики Башкортостан (фото 2) и тем самым опро-



2. Агас-кубыз К. Г. Гариповой. Мечетлинский р-н РБ. 1985 г.



3. Автор статьи с агас-кубызом мастера Р. Магрупова. 2004 г.

Башкирии ей удалось описать и сфотографировать несколько исполнительниц на агас-кубызе.

А. Г. Янбухтина, в то время научный сотрудник Художественного музея им. М. В. Нестерова (Уфа), в июне-июле 1968 года работала в этнографической экспедиции по Салаватскому району БАССР под руководством старшего научного сотрудника Н. В. Бикбулатова¹⁵.

В деревне Мендяшево Салаватского района члены экспедиции повстречали трёх женщин, которые музицировали на деревянных и металлических кубызах. Заметив группу незнакомых людей, исполнительницы прекратили игру. «По их стеснительному характеру нам стало ясно, что они мало общались с миром цивилизации, — вспоминает А. Г. Янбухтина. — В деревне Мендяшево из-за плохих дорог многие семьи тогда жили замкнуто, что и способствовало, как нам кажется, консервации и сохранению многих самобытных музыкальных традиций ...». Совершенно очевидно, что традиция игры на идиофонах вплоть до 1968 года здесь сохранялась и оберегалась.

Азанбика Хусаинова, 1886 года рождения (фото 4), будучи родом из деревни Мендяшево и проживая в Усть-Катаве, часто приезжала в гости к землякам и родственникам. Она сообщила, что деревянные кубызы исполнители обычно делают сами, а металлические заказывают на Усть-Катавском металлургическом заводе. Некоторое время спустя удалось познакомиться и с другой кубызисткой — Вадигой Иштугановой.

В 1990-е годы мастера музыкальных инструментов Б. Исянчурин, Р. Магрупов занялись массовым произ-

вергнуть мнение Л. Н. Лебединского. Благодаря этому в научный оборот были введены иные сведения, и инструмент перестал считаться исчезнувшим¹³.

Однако далее удалось сделать новое уточнение. В августе 2008 года в личной беседе с А. Г. Янбухтиной¹⁴ выяснилось, что в 1968 году во время одной из экспедиций по Салаватскому району

водством традиционных агас-кубызов, а известный мастер-реставратор Н. Старостин провёл эксперименты по изготовлению целого ряда самобытных разновидностей деревянного маультроммеля, в основе которых — Мечетлинская находка.

С этого времени интерес к идиофонам начал возрастать. В условиях развития техники цифровой аудиозаписи стало возможным предоставить звучание разновидностей маультроммеля в достойном для науки этноорганологии виде, продемонстрировав определённый ряд выразительных возможностей варгана. Появились профессиональные композиции с включением агас-кубыза, такие, как «Экзотическое путешествие» и «Поющая степь» башкирского композитора Р. Зиганова. Сделаны записи музыки на аудиодиски, где ведущую партию идиоглоттического маультроммеля исполнил автор данной статьи.

Таким образом, 1968 год является новой датой документального подтверждения бытования национального исполнительства на агас-кубызах, что вносит важную коррек-

тиву в башкирскую этноорганологию. Свою роль в частичной утере этого широкого пласта культуры сыграл ряд факторов: запрет на идиофоны как на «пережиток», влекущий за собой насильственное искоренение язычества и шаманизма, атрибутом которых были игра на идиофонах и корпоромузыка; отсутствие высокоразвитых технологий звукозаписи, позволяющих чётко и внятно фиксировать все звуковые оттенки и нюансы музыкального звука; недостаточное изучение ряда вопросов по этнографии, а также неосторожные и весьма резкие высказывания группой авторитетных искусствоведов в адрес простых народных инструментов и корпоромузыкального искусства.

В настоящее время положение относительно данной темы меняется в лучшую (как нам кажется) сторону, касающуюся исполнительской практики на щипковых идиофонах, поскольку появились определённые условия и предпосылки для возрождения и популяризации данного вида музицирования.

Маультроммель — инструмент почти всех народов мира. Изучение и анализ работ, где даны описания этнических культур разных континентов, дают нам повод задуматься о вопросе конвергентности музици-



4. А. Хусаинова. Салаватский р-н РБ, дер. Мендяшево. 1968 г.

рования на многих идиофонах, в частности, на маультроммеле. Сегодняшнее обращение этноорганологов к заявленной теме наглядно свидетельствует, что данный

музыкальный пласт — неотъемлемая часть культуры всего человечества, а значит, он требует особого внимания.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В нашей работе используются материалы журнала «Journal of the International Jew's harp Society» (2007, № 4) в свободном переводе автора статьи, в том числе каталог (Catalog of the F. Crane Trump Collection. Part 2. Asia and Nearby Islands // Ibid., p. 71-105), а также публикации: Хомус тумэлэ. Музей хомуса (варгана) народов мира / сост. С. В. Иванов. — Якутск, 2002; Галайская Р. Б. Варган у народов Советского Союза. К вопросу об архаизмах в народном музыкальном инструментарии // Проблемы музыкального фольклора народов СССР. — М., 1973. — Вып. 3. — С. 328-350.

² Словарь Академии Российской 1789–1794. Т. 1. — Репринт. изд. — М., 2001. — Стб. 493-494.

³ Даль В. И. Толковый словарь русского языка. — СПб.: Эксмо, 2008. — С. 100.

⁴ По Хорнбостелю-Заксу деревянная разновидность имеет индекс 121.21, металлическая разновидность — индекс 121.22.

⁵ Наиболее известный башкирский исполнитель Роберт Загретдинов (фото 1) имеет звание «Виртуоз-кубызист мира». Присвоено на международном конгрессе «Варган (хомус): традиции и современность» в Якутске в 1991 году.

⁶ Известный башкирский исполнитель Роберт Загретдинов является также и мастером-экспериментатором по усовершенствованию щипковых идиофонов.

⁷ Ахметжанова Н. В. Музыка композиторов Башкирской АССР (СССР) и округа Галле (ГДР): сб. ст. — Уфа, 1990. — С. 22.

⁸ Рауланд — город в Норвегии, где проводится ежегодный фестиваль этнического искусства.

⁹ Данный инструмент, в отличие от широко известного гетероглотического тимер-кубыза, менее распространён на территории Башкирии.

¹⁰ Рыбаков С. Г. Музыка и песни уральских мусульман с очерком их быта. — СПб., 1897.

¹¹ Лебединский Л. Н. Башкирские народные песни и наигрыши. — М.: Музыка, 1965. — С. 11.

¹² Галайская Р. Б. Указ соч., с. 337.

¹³ См.: Рахимов Р. Г. Башкирский кубыз (маультроммель) // Фольклорный сборник. — М.: ТА-MUSICA, 2004. — С. 8.

¹⁴ Янбухтина Альмира Гайнулловна — профессор, заведующая кафедрой декоративно-прикладного искусства и народных художественных промыслов в Институте дизайна и национальной культуры Уфимской государственной академии экономики и сервиса, член Ассоциации искусствоведов России и СНГ, член Международной ассоциации историков и критиков искусства АИСА (ЮНЕСКО), заслуженный деятель искусств Республики Башкортостан.

¹⁵ А. Г. Янбухтина сделала тогда серию фотографий, даже не подозревая, что сорок лет спустя они окажутся эксклюзивным материалом, позволяющим скорректировать хронологию башкирской этнографии. Бикбулатов Наиль Валеевич (1931–1996) — учёный-этнограф, кандидат исторических наук, заведующий сектором этнографии Института языка и литературы БФАН СССР, руководитель серии этнографических экспедиций (1960–1990) по Башкортостану, Уралу, Поволжью, Средней Азии и Горному Алтаю.

Метлин Илья Александрович

соискатель Лаборатории этноорганологии
Уфимской государственной академии искусств
им. Загира Исмагилова



ВТОРАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ
КОНФЕРЕНЦИЯ ВИЗАНТИЙСКОЙ
МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ. АФИНЫ

Вдали от заполненного туристами центра Афин, в тринадцати остановках метро, на восточной окраине располагается муниципалитет Пеания, старинный городок с узкими улицами. Это один из древних христианских центров византийской культуры. Впрочем, на одной из площадей Пеании стоит памятник оратору Демосфену, который жил в этом месте. Пеания находится на периферии Аттика, в местности, давшей название гомеровской форме греческого языка. А ещё, среди множества её церквей есть и церковь Святого Иоанна Златоуста. Не церковь, *посвящённая имени Иоанна Златоуста*, а церковь *собственно* Святого Иоанна Златоуста.

В этом очень тихом и уютном городке в июле 2009 года проходила Вторая Международная конференция византийской музыкальной культуры. Организатором выступило Американское Общество византийской музыки и гимнологии при университете Питтсбурга (США) и д-р Никос Янукакис, при участии Министерства национального образования и религии Греции, мэра Пеании г-на Дмитриоса Давариса, Центра европейского искусства в Пеании, представленного д-ром Евангелосом Андреу, и с благословения православного патриархата Константинополя и Москвы, православных епархий Афин, Канады, Питтсбурга и Проиконнесоса. Впрочем тот, кто ожидал обычной конференции, привычной для любого европейца или американца, — в большом отеле в центре города, с кофе-брейками и суетой, с людьми, одетыми в деловые костюмы, — был бы удивлён необычным окружением. Участник конференции становился членом большой греческой семьи. Например, обед, столь традиционное на Западе дело, здесь превращался в нечто, напоминающее чтение эпических поэм Гомера. В музее Пилиониса, то есть в доме господина Александроса Пилиониса, коллекционирующего сельскохозяйственную утварь последних трёх тысячелетий, под крытым патио, в саду собирались учёные-византологи и вели тихую беседу в сократическом духе. Порой казалось, что это не международная конференция, а встреча с родными после долгой разлуки. Еда, не генетически изменённая, а домашняя,

SECOND CONFERENCE
IN BYZANTINE CULTURE.
ATHENS

Far away from the tourists-flooded center of Athens, in some 13 stations of metro, in the eastern outskirts of the city, lies the municipality of Paeania. It is an ancient town with narrow streets. Paeania is one of the ancient Christian centers of Byzantine culture. However, on one of the town's squares you can find a monument to Demosthenes who used to live here. The town is located in *periphéria* of Attica, the land which gave the name to Homer's version of ancient Greek language. Among great number of churches, there is a church of John Chrysostom. Not the church just *named after* him, but the church *of* Saint John Chrysostom.

This quiet and peaceful town housed the Second Conference in Byzantine Culture in July 2009. It was organized by the American Society of Byzantine Music and Hymnology represented by Dr. Nikos Giannoukakis, by the Ministry of National Education and Religious Affairs of Greece, by the Mayor of Paeania Mr. Dimitrios Davaris, and the Center of European Arts in Paeania, represented by Dr. Evangelos Andreou, by the blessings of the Orthodox Patriarchates of Constantinople and Moscow, the Orthodox Archdiocese of Athens, and the Orthodox Diocese of Canada, Pittsburg and Proikonnisos. Well, if one expected to see a usual conference, held, say, at a large convention center, with coffee breaks and men in pinstripe suits, one would be very surprised not to see all these. On the contrary, every participant had become a member of a large Greek family. For example, the dinner, so common an affair at other conferences, here would turn into a leisurely dialogue, akin to the readings of Homer's epic poems.

In the museum of Pylionis, well, in the house of Mr. Alexandros Pylionis, Byzantine scholars gathered and led quiet conversations in a Socratic mood. By times it looked like a family reunion after a long period of separation. The food — not the common genetically-modified stuff, but home-cooked, monastic, Mediterranean marvel cuisine — could cure any suffering music theorist. One of my friends told me long time ago that Byzantine culture is right-brain. Special, emotional, holistic approach characterizes, indeed, contemporary byzantines. Communicating with contemporary Byzantine scholars,

монастырская, могла бы вылечить любого западного теоретика от всех, вызванных стрессом, расстройств. Кто-то из моих российских коллег ранее заметил, что византийская культура — правополушарная. Особое, эмоциональное, целостное отношение к музыке и жизни, действительно характеризует современных византийцев. Как бы то ни было, общение с греческими византологами и распевщиками, с православными священниками оказывает чудесное терапевтическое воздействие на душу и тело.

Академический уровень конференции произвёл очень приятное впечатление. Доклады представляли разные ипостаси византийской музыки: от общих эстетических вопросов до теоретических проблем структуры напевов и системы строя. Было о чём поговорить тем, кто представлял византийскую культуру в контексте древнегреческой теории. В названии конференции — «Византинос мусикос политисмос» — слышны коннотации с древнегреческими терминами. Ведь там, в Элладе, слова «культура» и «политика» сливались в одно понятие «политисмос». Как жаль, что в наше время культура отделена от политики и не является её органической, конституирующей частью!

Были, разумеется, доклады, освещающие общие аспекты христианской культуры Византийской империи. Например, докладчик Георгиос Фарантос представил пропедевтический урок о том, что, по мнению Святого Василия, подобает в христианском пении, в псалтике, а от чего нужно воздерживаться; Пантелеймон Зафейрис посвятил своё выступление проблеме взаимоотношения православной патристики и псалтического искусства, а архимандрит Отец Афанасий Сиамакис рассказал об «Октоэзии» Святого Иоанна Златоуста.

Конференция была посвящена деятельности знаменитого религиозного деятеля, гимнографа и протопсалта Александра Мораитидеса. Российскому читателю ещё предстоит познакомиться с его наследием, покрывающим большую часть XIX века. В целом, с византийской традицией в России обычно связывают древние палеовизантийские пласты. Известны, например, интереснейшие перекрещивания двух культур в кондакарной нотации и в жанре контакиона, где русская традиция сохранила и передала нам древние аспекты почти утраченной византийской. Вот и докладчик из Франции Андреа Атланти в своём выступлении об адаптации византийских гимнов к исполнению на французском языке привела в качестве примера контакион «Τη Υπερμαχῶ» («Взбранной Воеводе»), и её музыкальные примеры были взяты из русских изданий. Но эти древние примеры не передают всего многообразия современной византийской

hymnographers and fathers of the Orthodox Church, makes a marvelous therapeutic impact on one's body and soul.

Academic level of the conference has left a very favorable impression. The papers presented various hypostases of Byzantine music, ranging from general aesthetic questions to theoretical problems of intervallic systems and tuning. There was much to say for those who represented Byzantine culture in the context of ancient Greek theory. Even the name of the conference in Greek, “Byzantinos mousikos politismos,” had the connotations with ancient Greek categories. Indeed, in Ellada, the word “culture” and the word “politics” were not separated! How pitiful it is that nowadays culture is divorced from politics and is not anymore the organic, constitutive part of the latter!

There were, of course, papers dedicated to general topics of Christian culture of Byzantine Empire. For example, Georgios Farantos presented a propedeutic lesson on what, according to St. Basil, is appropriate for Christian singing, and what has to be avoided. Panteleimon Zafeiris has dedicated his paper to the problem of interaction of Orthodox Patrology and psaltic art. Archimandrite Father Athanasios Siamakis told us about *Oktoehkia* of Saint John Chrysostom. The conference was dedicated to the work of great religious figure and hymnographer Alexandros Moraitides. The Russian reader is going to learn about his heritage, covering most part of the 19th century.

In general, Byzantine tradition is usually associated in Russia with the ancient, paleo-Byzantine period. It was then, as we know, when Russian *kondakar* notation has preserved the old Byzantine style. An example of such intercultural interaction was given in the paper of French scholar Andrea Atlanti on *Τη Υπερμαχῶ*, in which musical examples came from sources, published in Russia. However, these ancient examples do not describe the current variety of the Byzantine psalitics, the product of the reforms of the 19th century. For example, the name of major reformer, Chrysantos of Madyton is little-known to the Russian reader. His system of division of the octave deserves attention, considering the fact that it is used all over the Greece and other places of Byzantine influence. Instead of Do, Re, and Mi, they use Ni, Pa, Ghe, and the tuning of the first three notes is based upon 12 to 10 to 6 proportion. The octave is divided into 72 increments and the ratios for each ikhos are unique. Evangelos Soldatos explained how the division of the octave in this system is related to the Golden Division. His colleague, Haralambos Simeonides presented a series of papers on mathematical proportions in different ikhoses.

Especially intriguing was his paper on hypermajor whole tone as used in contemporary psalitics. This interval,



1. Церковь Рождества Христова в Пеании

1. Church of Nativity of Christ in Paeania

псалтики, продукта реформ XIX века. Имя главного реформатора, Хрисантоса Матидиноса, теоретика византийской гимнологии, малоизвестно широкому читателю в России. Его система деления октавы заслуживает внимания, особенно если учесть, что его неравномерно-темперированная звуковысотная система повсеместно используется в исполнительской практике Греции и других стран византийского влияния. Вместо *До, Ре и Ми* в этой системе употребляются слоги *Ни, Па, Ге*, а строй первых трёх нот соотносится как 12, 10 и 6. Октава разделена на 72 отрезка и в каждом эхосе это соотношение — своё. Докладчик Евангелос Солдатос рассказал о присущей этой системе пропорции золотого сечения. Его коллега Хараламбос Симеонидес представил ряд докладов о математических пропорциях в различных эхосах. Особенно интересным был его доклад об использовании гипермажорного целого тона (7/8) в современной византийской псалтике. Данный интервал, по мнению многих западных теоретиков, не входит в число других чистых интервалов, также основанных на сверпартикулярной пропорции $n : (n + 1)$ ввиду своей диссонантности. И действительно, в европейской музыке есть 2/3, 3/4, 4/5, 5/6, но далее следует перерыв до 8/9. В этом перерыве существует интервал, о котором западные теоретики могут догадываться по указаниям Архита на якобы существовавший в Древней Греции энгармонический тетрачорд. Но совсем другое дело — ознакомиться с живой практикой, звучащей музыкой в исполнении многих византийских гимнопевцев, включающей этот интервал! Д-р Симеонидес не ограничился демонстрацией звукозаписей разных лет, сделанных и в 1930-е годы, и более современных, в которых знаменитые распевщики с поразительной точностью воспроизводили данный

in fact, is denied existence by western theorists. It does not fit into the order of other pure intervals, based upon superparticular ratios (such as 2/3, 3/4, 4/5, 5/6 and 8/9). Apparently, there is a gap between the minor third and the whole tone. Western theorists could find the evidence of existence of 7/8 only in mentioning of enharmonic tetrachord by Archites, but it is a very different story to hear such an interval in a live tradition of contemporary psaltics, sung by many famous singers over the decades! Dr. Simeonides did not stop at just providing the sounding examples of this interval. He adapted the Audition software to show, in a very precise and clear fashion, that these intervals are taken regularly by singers and that they present the structural element of ikhos, Byzantine mode.

Indeed, the difference between soft chroma and the hard chroma is not a purely theoretical question for a Byzantine chantler. On Sunday, at the Church of Nativity of Christ in Paeania, the paper presenters have demonstrated the perfection of musical ecstasy channeled into praises to God.

The intervals, discussed earlier, allow to tear away the ties with the fundamental tone, with the root of the chord, with the lowest note, and to fly away with the angels. Our western ear needs the steady foundation of harmony, of vertical support. Byzantine hovering climaxes can make the head of an untrained musician spin. Listening to the agon of the antiphonal singing is dizzying.

In this respect, Russian contemporary approach to singing the Znamennyi chant opens many questions. It is usually performed in the equal temperament. However, Znamennyi chant carries the same tendencies to disrupt the harmonic vertical, as Byzantine. Two reforms, Byzantine of Chrysantos, and Russian of Stepan Smolensky, happen to unfold in opposite directions, the former stirred away from verticality, the latter came closer to western harmonic idiom. Yet, one of the fervent followers of Smolensky, Sergey Rachmaninov suggests in his melodic thinking a strong Byzantine tendency. The author of this review presented a paper «International Influence of Byzantine Music: from Znamennyi Chant to Rachmaninov's Melopeia,» aiming at making the connections among the three and reuniting in theory what has been always a precedent in practice.

Much has been said about the similarities in neumes, and difference in modal and melodic structures between Byzantine and Russian traditions. In the examples from the treatise of Raina Palikarova-Verdeil one can clearly see the identical neumes: Strela looks like Oxeia, Zapyataya looks like Apostrophe, Chamila looks like Chamele. In both traditions, neumatic notation expressed holistic character of music, while the technical, discrete analysis is subordinated to the breathing cycles of phrases. In this sense, Byzantine music presents a unique world of

интервал. Докладчик применил программное обеспечение Audition, используемое вокалистами для исправления интонационных погрешностей, демонстрации точных пропорций интервала. И действительно, в большинстве случаев, на графическом интерфейсе программы проявлялась пропорция частот 7 : 8.

Для современного византийского музыканта и распевщика разговор о твёрдой и мягкой хроне и других интервальных родах не является сугубо теоретическим. В воскресенье, в церкви Рождества Христова в Пеании (фото 1) докладчики продемонстрировали прекрасное искусство псалтики. Вся служба шла антифонально, два клироса как бы боролись за совершенство музыкальной экстастики, теряясь в порыве восхваления Творцу.

Интервалы, разрушающие принятые на Западе гармонические связи, используются в псалтике для отрыва от реальности, для полёта к ангелам. Многоэтажная неоктавная конструкция псалмодического лада, эхоса устроена так, что в верхних своих этажах она не гармонируется с нижними. Западное слышание, всегда опирающееся на согласование верхних уровней лада с его низом, устоем, фундаментом, легко теряется в непроницаемой сложности ладового отрыва. Головокружение, а часто и головная боль — вот, что может вынести неподготовленный западный музыкант из прослушивания многочасового псалтического антифонального соперничества.

В этой связи интересной представляется современная традиция знаменного распева в России. Здесь распев чаще всего поётся в «равномерно-темперированном» строе. Так, например, звучал знаменный распев в исполнении хора Оптиной Пустыни в Петербурге этим летом, на фестивале Православной музыки в Капелле. Хотя это и вполне приемлемо, в ладовой структуре знаменного распева обнаруживаются те же тенденции, как и в византийской псалтике. Две реформы, византийская реформа Хрисантоса и русская реформа Степана Смоленского как бы развели две традиции в противоположные стороны, одна — в удаление от западной гармонии, другая, напротив, в сторону гармонии как вертикали. И всё же в музыке такого близкого последователя Смоленского, как Сергей Рахманинов, можно обнаружить тенденции к экстастическому отрыву от тоники, к разрыву тритонового сопряжения и уходу от обертонового звукоряда как сковывающего мелодику начала. Автор этих строк предпринял попытку сравнить существенные стороны



2. Страница из сербского трактата по византийской теории музыки *

2. 18-th century treatise on Byzantine notation *

neumatic culture, untouched by the contemporary world. Unlike Russian church music, it does not rely on five-line notation. Moreover, all transcriptions, even folk music arrangements, are presented and used nowadays in neumatic form. At the dinner in Mr. Pyliounis's museum, young Byzantine hymnographers were sighing for Constantinople so sadly that the author has suddenly realized that for them Athens is a temporary shelter, while Constantinople is the homeland. That world which was lost in the 13th century and was partially supported by the



3. Книжная иллюстрация из трактата по византийской теории

3. Illumination from the Byzantine manuscript

* Фото 2, 3 печатаются с разрешения Американского Общества византийской музыки и гимнологии.

* The photo 2, 3 courtesy of American Society of Byzantine Music and Hymnology.

ритмики и звуковысотности рахманиновской мелодики, знаменного распева и византийской системы Хрисантоса в докладе «Международное влияние византийской музыки: через знаменный распев к мелодике Сергея Рахманинова».

Много говорилось о сходстве знаковых систем и различии ладового наполнения византийской и русской древнецерковной музыки. И в труде Райны Паликаровой-Вердей, и во многих других источниках сравниваются Стрелы с Оксейей, Запятая с Апострофом, Хамила с Хамеле и так далее. Но сходство существует и в ладово-интонационной сфере. Оно более скрытое и представляется в тенденции к неоктавной, узкошаговой структуре. Здесь полному сходству мешает ещё и тот факт, что современные греческие гимнопевцы не используют пятилинейную нотацию. Даже народные песни исполняются в расшифровке невмами. О целостном и уникальном характере невматической нотации, о её преимуществе в выражении духовности в музыке можно говорить много. Автор данных строк представил такой взгляд на нотацию в своей диссертации. Вряд ли все западные коллеги согласятся с таким подходом, но в невматической нотации, действительно, выражается целостный характер музыки, и технический и дискретный анализ подчиняется музыкальному дыханию фраз. Византийская музыка в этом плане представляет уникальный образец нетронутой современным миром невматической культуры.

За обедом, в музее Пилиониса, молодые гимнографы вздыхали об утраченном Константинополе так, что автору показалось на мгновение, что Афины являются для них временным прибежищем. Тот византийский мир, исчезнувший в XIII веке и поддерживаемый русской духовностью, оказывается, уцелел в музыке и чувствует себя прекрасно. Более того, Американское Общество византийской музыки и гимнологии открыто для российских коллег и предлагает сотрудничать и издавать совместно новый международный журнал. А для начала, в следующих номерах «Проблем музыкальной науки» появятся статьи на новогреческом языке о византийской псалтике, об Александросе Морайтидесе и древнегреческих терминах в понимании современных носителей греческого языка.

Д-р Илдар Ханнанов

neighbors, including Russia, suddenly appears to survive in music. It exists in music and does just well! Moreover, American Byzantine Society welcomes the Russian colleagues and even offers to publish a journal jointly. In the meantime, *Problemy Muzykal'noi Nauki* will share its pages with scholars from Athens. In our next issues we will publish papers in Greek language about modern Byzantine psaltics, the work of Alexandros Moraitides, and interpretation of ancient Greek terms by the modern Greek scholars.

Ph. D. Ildar Khannanov

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА НАРОДОВ МИРА



ЛАНТУАТ НГУЕН

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

УДК 78.036: 792.9

ВЬЕТНАМСКИЕ И ЕВРОПЕЙСКИЕ КУЛЬТУРНЫЕ ТРАДИЦИИ ТЕАТРА КАЙ ЛЬОНГ

В начале XX века восточные театры вступили в полосу тесной связи с театральными формами европейского происхождения. Во Вьетнаме результатом такого взаимодействия стал театр *Кай Лыонг* — явление, значительно отстоящее от других видов традиционного театра Вьетнама — *Тео* и *Туонг*.

«Кай Лыонг» в переводе с вьетнамского означает «реформированный». Название символично: если классический театр Туонг имеет многовековые корни, крестьянский театр Тео насчитывает восемь-девять столетий, то Кай Лыонг — это современный театр, родившийся в первых десятилетиях XX века. Кай Лыонг сохраняет традиции, несмотря на свою молодость. По степени условности он ближе к лирико-комедийному Тео, хотя с внешней стороны (костюмы, грим) — героико-драматическому театру Туонг. Искусство Кай Лыонг можно определить как мелодраму.

ТЕАТР КАЙ ЛЬОНГ: РОЖДЕНИЕ И СТАНОВЛЕНИЕ

Кай Лыонг формировался в богатом плодородном районе Южного Вьетнама, в долине реки Кыулонг, где крестьяне увлекались любительской музыкой *тай ты*¹. Поначалу имели распространение театрализации песен одним исполнителем, потом появились дуэты и трио, а затем представления сложились в самостоятельный жанр театрального искусства.

В 1907 году на юге в среде интеллигенции возникло движение *Донг Кин нгиа тхук*, провозгласившее девиз «Кай Лыонг», то есть обновления, реформации, направленной на преодоление узкого национализма. Спустя почти десятилетие новые тенденции распространились на театральную сферу. Один из лозунгов театра Кай Лыонг — *Ка ра бо* — «от пения к движению». В середине второго десятилетия XX века, когда начал складываться Кай Лыонг, в Южном Вьетнаме

существовали театр *Хат бой* (один из видов традиционного театра Туонг), труппа цирка и первый примитивный кинотеатр. Представление *Ка ра бо* открывало сеанс в цирке или кино, либо включалось в них как интермедия. В провинции Баклиеу действовала группа актёров во главе с музыкантом Шау Лоу. Тогда же в провинции Митхо (это родина Кай Лыонг, вместе с провинциями Ванлонг, Садек) появились труппы из одних женщин (например, знаменитая труппа во главе с актрисой Дин Тхи Кан). Характерно, что пионерами нового направления в театре были писатели-полководцы (!) Чыонг Дин, Нгуен Хыу Хуан, Нгуен Чунг Чык.

Артист Тью Ван Ту (Нам Ту) создал труппу из актёров различных традиционных театров и любителей музыки и в 1916 году поставил пьесу «Ким Ван Киеу» по знаменитой «Поэме растерзанной души» классика вьетнамской литературы Нгуен Зу. Она стала первой пьесой Кай Лыонг на основе музыки *тай ты*. Спектакли Кай Лыонг ставились на Центральном базаре Сайгона во время новогоднего праздника *Тэт* в 1919 году. Одна из первых получивших распространение пьес «Лук Ван Тиен» соединяла мелодии «Лао Куан Ка», «Слепой Ван Тиен», «Ты Чик» и др. Свой значительный вклад внёс знаменитый слепой поэт Нгуен Дин Тиеу, автор всенародно любимой поэмы «Лук Ван Тиен»². Распространение этой пьесы на Юге можно сравнить только с популярностью «Поэмы растерзанной души» Нгуен Зу на Севере.

В 20-30-е годы, когда театр затрагивает широкий круг социальных тем, Кай Лыонг распространяется и на северную часть страны. Французские колониальные власти быстро осознали огромные возможности воздействия театра на зрителя. Так, во время первой мировой войны французский губернатор поручил труппе Кай Лыонг во главе с актёром Нгуен Ван Куа создать пьесу «Франция и Вьетнам — одна дружная семья».

Периодом триумфа театра Кай Лыонг стали 30-е годы, когда он затмил остальные виды традиционного театра. Это совпало со временем расцвета вьетнамской литературы романтического направления, раскрывшей чувства современного человека, что ранее не было принято (назовём роман «Душа бабочки, мечта фей»). Талантливые поэты Тхе Лы, Лыу Чонг Лы резко отошли от традиционных стихотворных форм и под влиянием французских поэтов-символистов создали сочинения, основанные на новых принципах. Хотя искусство Кай Лыонг берёт начало в народной культуре Южного Вьетнама, национальные элементы постепенно оттесняются. В театре Кай Лыонг в это время ставятся некоторые китайские и даже французские классические драмы. В 1937 году возник даже приключенческий Кай Лыонг, основанный на сказках Индии и Египта (труппы Тан Хи, Тянь Хынг) с натуралистическими картинками и стрельбой. И только в период существования Народного фронта во Франции (а это движение отразилось и на колониальной политике), появились новые исторические пьесы — «Восстание Чынг Вьонг», «Принцесса Хуен Чан», «Знамя независимости» (автор Нгуен Суан Ким), а также пьесы социального содержания — «Жизнь сестры Лыу», «То Ан Нгуэт» (автор Чан Хыу Чанг).

В Кай Лыонг постепенно произошли изменения в сценографии: появились занавес и реалистические декорации, а в начале 40-х годов и электричество, использовавшееся не только для освещения сцены, но и для создания сценических эффектов. Пьеса, действие которой продолжалось 3–4 часа, стала делиться на акты со сменой декораций. Всё это, с одной стороны, можно оценить как измену традиционному театру, но с другой, — как адаптацию к современности и реформирование.

История оставила имена тех, кто много сделал для развития Кай Лыонг: это Чан Дак, Монг Ван, Чан Хыу Чанг. Заслуга последнего заключается в том, что он впервые показал зависимое положение женщины в обществе, где сильны феодальные порядки (пьесы «Жизнь сестры Лыу», «Сестра моего мужа»). Известный артист Нам Тео создал пьесу «Знамя патриотки», где раскрыл образ женщины-революционерки, а в драме «Нам Тео» затронул тему унижительного положения женщины.

С 1936 года, когда Южный Вьетнам вышел из экономического и политического кризиса, искусство Кай Лыонг возвратилось к народу. Пьесы Кай Лыонг создавали и исполняли даже в тюрьмах, переполненных борцами с колонизаторами. В Сайгоне начали выпускать и первые во Вьетнаме пластинки, сделавшие доступным искусство знаменитых артистов Кай Лыонг.

Однако в 1940-е — 1945-е годы, во время социальной неустойчивости и голода, осталось всего 30 трупп, которых ранее было не менее 100. В 1943 году для того, чтобы частично успокоить освободительное

движение, французское правительство специально создало национальную труппу Кай Лыонг, в репертуар которой вошли исключительно пьесы, восхваляющие французскую колонизацию.

Кай Лыонг в 50-х годах начал завоёвывать Север, а в 1951 году коммунистическое правительство даже организовало центральный театр Кай Лыонг в Ханое. Затем, в 1957–59-х годах появились и другие столичные труппы. Южные труппы Кай Лыонг, находящиеся в Ханое, разрабатывали главным образом патриотическую тему, рассказывали о национальных героях, например, Де Тхаме, Чиеу Чин Ныонге, а также давали спектакли о героях-партизанах Тха Лыонге, о дружбе между армией и народом. Так, в Северном Вьетнаме процветал именно патриотический Кай Лыонг, большим успехом пользовались пьесы «Артистка Юга» и «Девушка района Меконга».

В 50-е — 60-е годы театр Кай Лыонг по мере своих возможностей участвовал в антиамериканской борьбе. В пьесах в иносказательной форме отражались гнев народа, социальное негодование, что было небезопасно. Приведём пример: после перемирия 1954 года, когда Вьетнам был разделён на две части (коммунистический Север и капиталистический Юг), труппа Ким Тхуа поставила в Сайгоне пьесу на тему трагического раздела Родины. На одном из спектаклей на сцену бросили гранату, от взрыва которой погиб знаменитый актер Ба Кыонг, а не менее популярная актриса Зуи Лан была на всю жизнь искалечена. Во время бомбёжек Ханоя в 1965 году театральные труппы продолжают действовать не только там, но и в различных районах Северного Вьетнама, а также на фронте.

Когда южные города попадали под контроль американцев, артисты ставили только то, что было разрешено — исторические драмы, буржуазные и даже детективные драмы, хотя в освобождённых районах наоборот — то, что воспевало движение сопротивления. Попытка централизации искусства успехом не увенчалась, поскольку Центральный театр Кай Лыонг, созданный в 1964 году в Ханое в основном из соображений престижа, просуществовал всего четыре года.

После объединения страны в 1975 году официально считалось, что Кай Лыонг — упадочническое искусство, родившееся в период потери страной независимости, отразившее пессимистические настроения. Но молодой театр по-прежнему был любим широкой публикой в отличие от Туонг, с его архаичными героями, строгими сценическими канонами, воспринимавшимися как олицетворение старого, отжившего. Кай Лыонг получил широкое распространение на севере Вьетнама, было даже введено определение «социалистический Кай Лыонг», при этом считалось, что северный Кай Лыонг более оптимистичен.

В 1980-е годы Кай Лыонг Севера и Юга практически объединились. После 1985 года, в период становления рыночных отношений, стало больше свободы, что сказалось и на искусстве Кай Лыонг. На данный

момент Кай Лыонг находится в такой ситуации, когда существуют все условия для удовлетворения различных вкусов и, несмотря на кардинальные изменения в современной жизни, по-прежнему популярен³.

На Севере выделяются две крупные профессиональные труппы — Ким Фунг и Тюонг Ванг (Золотой колокол) и несколько самодеятельных. Конечно, в условиях политической цензуры на Севере, Кай Лыонг не мог развиваться так ярко, как в Сайгоне, в атмосфере большей свободы. В Сайгоне же становятся популярными три труппы Кай Лыонг: Сайгон I, Сайгон II, Сайгон III. Кантхо, самый большой город долины реки Кыулонг, стал центром театрального искусства запада Южного Вьетнама. Он имеет четыре сильные театральные труппы Кай Лыонг — одну государственную и три частных. Труппа Хоузынг II даёт, к примеру, около 400 спектаклей в год. В репертуаре труппы хорошо сочетаются пьесы исторические и современные (психологические, мелодрамы), кроме того, по-прежнему много сказок. Любопытно, что если в труппах Тео и Туонг обычно больше актёров, чем актрис, то в труппах Кай Лыонг их количество одинаково. Вот имена выдающихся актёров Кай Лыонг, отдавших театру полвека своей жизни: Фунг Ха, Ким Кук, Аи Лиэн, Дао Монг Лонг, Ким Суан и их более молодых коллег Мин Вьонг, Фьонг Лиэн, Бак Ле, Тхан Тонг.

Публику Кай Лыонг составляет средний класс, а в выходные дни — также рабочие, мелкие служащие. Это, пожалуй, самая просвещённая театральная публика во всей юго-восточной Азии. В крупных городах (Сайгон, Дананг) народ любит Кай Лыонг с современной тематикой, в то время как провинциальная и сельская публика предпочитает старинные истории. Известен оптимизм вьетнамцев, и южане — не исключение, но их привлекает именно драматический Кай Лыонг. В этом искусстве обыгрываются те же извечные темы борьбы добра со злом, однако, в отличие от оптимистического Тео, здесь герой (героиня) часто терпят поражение, что вызывает глубокое сочувствие у публики. Традиционная тема решается в сентиментальном ключе. Боль за женскую судьбу — главная линия Кай Лыонг: примечательно, что в пьесе о национальных героинях Чынг (а эта тематика была и в Туонг, и в Тео) женщина-полководец Чынг Чак перед своей гибелью поёт арию не о Родине, а о несчастной женской доле.

Возвращаясь к репертуару Кай Лыонг, отметим, что за свою историю театр создал немало интересных пьес: «Казнь Чин Ан» (20-е годы), «Любовь безумца» (30-е годы), «Лан и Диэп» (40-е годы). Всегда пользовались успехом исторические пьесы («Буря на реке Бак Данг»), спектакли о полководце Хуанг Зиеу, о национальных героинях Чынг Вьонг и Чиеу. В 70–80-е годы в Южном Вьетнаме шли пьесы «Под флагом Тай Шон» (труппа Мин То), «Волны Рак гам» (труппа Сайгон), «Мамино объятие» (труппа Киензанг), «Невинная кровь» (труппа Минхай), «Переднее знамя» (труппа Тиензанг), «Рассвет» (труппа Кыулонг), «В поисках



**Народный артист Вьетнама Тао Мат
во время гастролей по Европе**

дочери» (труппа Донгтхап). Несмотря на то, что прошло уже 70 лет со дня их создания, такие классические пьесы, как «Поэма растерзанной души» и «Лук Ван Тиен» остаются самыми любимыми.

Современные пьесы рассказывают зрителю об отцовской любви («Поиски дочери»), о великодушии народа по отношению к противнику («Невинная кровь», «Мамино объятие»), о кооперативе в новой деревне («Рассвет»), об экспансионистской политике северного соседа — Китая («Белый ручей»). Создано много пьес, посвящённых Сопротивлению: «Кровь на поле», «Жена с Юга», «Девушка из района Красного песка» (о национальной героине Во Тхи Шау), «Музыка джунглей», «Любовь и ответ». К съезду партии коммунистов была написана пьеса «Гражданин № 1», где впервые на сцене появился образ Хо Ши Мина. Настоящий успех достался «Легенде о любви» Н. Хикмета, спектаклю «Весна для тебя» (режиссёра Бак Ланга, окончившего в своё время ГИТИС). Даже в репертуаре одной труппы случается, что из 18 пьес 12 рассказывают о современности. Сложная гамма чувств современных героев невозможна в Тео и Туонг, но уместна именно в Кай Лыонг, показывая его большие возможности.

Надо отметить, что в отличие от Тео и, частично, Туонг, Кай Лыонг всегда существовал исключительно как коммерческий театр. Чаще всего труппы организовывали богатые продюсеры-коммерсанты, вкладывающие деньги в это недешёвое мероприятие. В труппах Кай Лыонг действует система контракта, когда актер ангажируется на короткое время (несколько спектаклей), или на несколько месяцев и даже лет⁴. В Кай Лыонг особенно велика конкуренция, и в её арсенале много приёмов. Если в театрах Тео, Туонг довольно часто возникает проблема преемственности поколений, то Кай Лыонг такого не знает: в каждой труппе

(во всяком случае, в труппах долины реки Кыулонг — колыбели Кай Лыонг) всегда вместе работают два, а то и три поколения артистов. Поэтому когда правительство Вьетнама организовало движение за «обновление» Кай Лыонг и старые звёзды стали одна за другой покидать сцену, труппы не распались, и молодёжь с честью вышла из трудных испытаний.

МУЗЫКА В ТЕАТРЕ КАЙ ЛЫОНГ

Исторически сложилось, что после падения династии Нгуен в конце XIX века дворцовая музыка пришла в упадок. И те чиновники и музыканты, которые вынуждены были уйти в отставку, выразили своё личное горе по поводу потери Родины в новой, печальной музыке. Один из основоположников Кай Лыонг, Тонг Хыу Дин, любил устраивать салонные вечера музыки *тай ты*. Именно эта музыка, представлявшая традиции любительского музицирования, стала основой для Кай Лыонг. Истоки музыки Кай Лыонг можно найти и в народной песне, и в народных инструментальных наигрышах. Кай Лыонг творчески воспринял влияние Китая с севера, Тайланда и Индии с запада, но по сути он является южновьетнамским. Здесь переплетаются и дворцовая, и военная, и церемониальная музыка. Большое влияние на Кай Лыонг оказала и музыка народов чамов, когда-то проживавших в центре страны. Но главное — это вокальная музыка *тай ты* и профессиональная инструментальная *тхин фонг*, берущая начало от дворцовой музыки Хуэ³.

Музыкальной основой, стержнем музыкальной драматургии в театре Кай Лыонг стала мелодия «За ко хуай ланг» («Ночью женщина, услышав удар большого барабана, вспоминает мужа...»). Изначально она написана для двух инструментов — *дан тран* и *дан ни*. Известный актер, мастер Тин Тхонг на эту мелодию написал стихи, запечатлевшие страдания многих вьетнамских женщин, чьи мужья, как пушечное мясо, отправлялись колонизаторами умирать за Францию в годы первой мировой войны. Песня «За ко хуай ланг» получила широкое распространение. Мелодия «За ко хуай ланг» исключительно мобильна, она меняется от ситуации к ситуации, от артиста к артисту. В основе музыки Кай Лыонг также лежат мелодии «Ты дай уан», «Ван тхиен тыонг», созданные артистом Чан Куанг Куоном. Для развития инструментальной музыки много сделал Фам Данг Дан. Ещё в начале 20-х годов способствовали развитию Кай Лыонг и музыканты Тхай Тхан и Нам Ти.

Главная «ария» в пьесах Кай Лыонг — *Вонг Ко* (буквально — «вспоминяя былое»), которая постепенно создавалась на основании мелодии «За ко хуай ланг» в течение нескольких десятков лет. Напев этот содержит элемент повествования. Он интонационно богат, выражая и печаль, и гнев, и драматизм. В каждой пьесе Кай Лыонг мелодия *Вонг Ко* используется десятки раз, и не существует артиста, который не пытался бы блеснуть её исполнением. Некоторые

зрители приходили на спектакль только в тот момент, когда любимый актер (актриса) пел *Вонг Ко*, а затем уходили домой. Иногда труппа приглашала специально артиста для исполнения *Вонг Ко*, который не имел даже роли в пьесе! Чтобы привлечь внимание зрителя, сценарист и режиссер намеренно избирают ситуации, доводя сюжет до трагедии, для того, чтобы в кульминационный момент использовать *Вонг Ко*.

Наряду с популярным и наиболее употребительным пением *Вонг Ко*, в Кай Лыонг используют арии *Ной лок бак* и *Лыу тхуй* для весёлых сцен, *Ай, Ван* — для грустных. Находят применение и пьесы любительского музицирования *Дан тай ты*, китайская музыка *Санг сэ, Лиу, Бай тау*, и даже французская «Маделон». Если музыка *Тоу ма*, например, связана со сценой езды на лошади, а *Санг сэ* исполняется в то время, когда герой бежит от врагов, то любимая *Вонг Ко* — везде, в разных обстоятельствах, и не менее 12 раз во время представления.

Инструментальный ансамбль, как и в Туонг, играет исключительно роль фона, поэтому линии вокальных и инструментальных голосов чаще не совпадают. Он состоит из струнных *дан ко* или *дан ко* и *дан гао*. Иногда они могут заменяться на струнные *дан сен* и *дан тан*. К ним добавляются флейта, ударные *сонг ланг*, иногда шестнадцатиструнный *дан тран*, а также гитара и скрипка, настроенные «по-вьетнамски» (по квартам и квинтам). В последнее время традиционный инструментальный состав обновляется, вводятся даже саксофон и электроорган. Вместе с тем, к сожалению, из него исчезают тонко интонирующие традиционные инструменты, которые придают спектаклю неповторимый вьетнамский колорит.

Инструментальная музыка в 30-е — 40-е годы исполнялась двумя ансамблями: ансамблем Кай Лыонг внутри театра (за сценой) и так называемым западным ансамблем перед сценой, где были аккордеон, саксофон, труба, кларнет, скрипка, гитара и даже фортепиано. Гитара преобразована так, чтобы можно было исполнять *glissando*, отражая специфику вьетнамского тонального языка. Если в традиционном театре Туонг и Тео много ударных, то здесь их мало, но есть флейта, щипковые как более лирические по звучанию инструменты. Барабаны, например, используются только в батальных сценах пьес на исторические темы.

Именно из-за особой восприимчивости Кай Лыонг к инонациональным влияниям существует опасность превращения спектакля в музыкальный «винегрет». В театре появились французские песенки и китайские городские романсы, затем в музыку Кай Лыонг вошли японские, тайваньские интонации, широко используются современные танцевальные ритмы. Новое не всегда уживается с традиционной задушевностью и искренностью. Во время американской оккупации в Кай Лыонг сочетались сентиментальная музыка *Вонг Ко* и зажигательный джаз.

Кай Лыонг — это синтез европейского театра и традиционного; некоторые исследователи считают, что в этом — его успех, гарантия развития традиционного театра. Так ли это? Ясно, что традиционный театр можно осовременить, опираясь на опыт и неудачи Кай Лыонг с его гибкими формами, легко поддающимися обновлению и приспособляющимися к современному содержанию. Если Туонг практически создан для исторических сюжетов, а Тео может показать только современность вне конфликтов и борьбы, то Кай Лыонг специализируется именно на социальных драмах, его современная база обширна.

У театра Кай Лыонг в его нынешнем состоянии немало проблем. В исторических пьесах проникновение во внутренний драматизм подменяется внешними эффектами, батальями, тяжёлыми декорациями. Существует также проблема с диалектами. Как известно, Вьетнам разделён на Север, Центр и Юг, и в каждой части господствует свой диалект, иногда трудно воспринимаемый жителями других частей страны. Арии, исполняемые северной труппой Кай Лыонг на своём диалекте⁶, не всегда интонационно сочетаются с музыкой, созданной на основе южного диалекта.

Большие сложности создают регулярные указания коммунистического руководства страны «создать реалистический театр Кай Лыонг». В напех скомпонованных пьесах героико-революционный пафос не соответствует традиционной лирической музыке.

Подобные спектакли не принимает главный судья Кай Лыонг — зритель, который охотно идёт на дорогие «подпольные» представления, игнорируя бесплатные пропагандистские спектакли⁷. Характерная черта официозных пьес — драматургическая вялость и слабость показа положительных героев. Драматургически и сценически лучше разработаны образы американских шпионов и офицеров южновьетнамской армии, тогда как герои-партизаны и партийные работники выглядят марионетками, несмотря на то, что эти роли часто поручают играть лучшим актёрам труппы.

Кай Лыонг — относительно молодой театр, он не имеет твёрдо установившихся традиций. За свою малую историю он сложился как театр города, искусство мелкобуржуазного класса, поэтому и подчинялся требованиям этого сословия, что порой выливалось в потакание низкому вкусу. Нынешнее правительство Вьетнама пытается извлечь из данной ситуации пользу: устраивает фестивали, в том числе смешанные, где Кай Лыонг показывают вместе с Туонг, чтобы артисты могли учиться друг у друга. В настоящее время, когда страна заполнена видеопродукцией, а артисты продолжают работать за символический доход, проблема усложняется и экономическим аспектом⁸. Положение Кай Лыонг на Севере, куда он был импортирован с Юга, особенно плачевное. Впрочем, эти проблемы и трудности переживают все направления вьетнамского традиционного театра сегодня.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Музыка *тай ты* — это любительское камерное музицирование для небольшой аудитории дома, в саду или на лодке лунной ночью.

² Sy Hung, Sy Tien. Cai luong, mot hinh thuc nghe thuat dan toc [Ши Хунг, Ци Тиен. Кай Лыонг — форма национального искусства] // Dan toc hoc [Фольклористика]. — Ha-noi, 1975. — № 4. — Т. 34.

³ В конце 80-х годов автору удалось побывать на спектакле в селе Мангка (провинция Хоузянг на Юге) и убедиться в этом. На площади рядом с рекой был сооружён огороженный с четырёх сторон театр на 2000 человек. С наступлением вечера по многочисленным каналам из отдаленных селений начали прибывать лодочки, освещённые факелами (Южный Вьетнам — это нечто вроде огромной Венеции со многими тысячами каналов, речушек). Картина ночного праздника выглядит потрясающе: шум, смех, повсюду идёт торговля. Музыканты зазывают народ на представление, театр постепенно наполняется, а на высоких деревьях вокруг него гроздьями висит детвора всех возрастов, чья шумная реакция создаёт особый фон. Театр был переполнен, а

игра актёров постоянно прерывалась горячими аплодисментами и криками «браво!»

⁴ Актёры часто учатся самостоятельно, и многие простые рабочие сцены — это ученики, которые, присутствуя на спектаклях, надеются обучиться мастерству актёра.

⁵ В конце XIX века самобытная и сложная придворная музыка была изгнана императорами династии Нгуен из своего обихода. Она демократизировалась, а со временем была включена в систему Кай Лыонг.

⁶ Из-за северного диалекта Тео, например, совсем не получил распространения на Юге.

⁷ Поэтому и появились в Южном Вьетнаме тайные, подпольные труппы, не подчиняющиеся Управлению культуры. Художественный уровень представлений спорный, но они — естественная реакция на цензуру. В конце 80-х годов автору удалось присутствовать на спектакле, показанном в конспиративных условиях в самом центре Сайгона.

⁸ Если есть хорошие видеозаписи ортодоксального Кай Лыонг, которые можно смотреть дома, публике незачем ходить в театр.

Лантуат Нгуен

кандидат искусствоведения,
профессор кафедры композиции
Новосибирской государственной консерватории
им. М. И. Глинки

Г. Б. ШАМИЛЛИ

Государственный институт искусствознания

УДК 781.7:82-1

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ВЕРБАЛЬНЫХ И МУЗЫКАЛЬНЫХ СТРУКТУР В ИРАНСКОМ ДАСТГАХЕ ШУР

Настоящая статья посвящена проблеме взаимодействия музыкальных и вербальных структур в мелодике иранской классической музыки — дастгаха Шур¹. Впервые она решается на материале мелодических структур с неупорядоченным метром — мелодий, именуемых термином *гуше* (в словарном значении — угол, уголок) и распеваемых на текст поэтической формы газели (*газал*)². Автор представляет результаты разработки параметров анализа взаимодействия вербальных и музыкальных структур в виде упорядоченной системы для применения к широкому спектру типологически родственных явлений в традиционной (классической, культовой и т.д.) музыке исламской культуры³.

В центре внимания оказываются следующие задачи: анализ синтаксического строения мелодии и определение степени её зависимости от структуры поэтического текста, основанного на метрически упорядоченном квантитативном стихосложении; обоснование мотива как наименьшей структурной единицы мелодии — *гуше*; выявление принципов взаимодействия вербальных и музыкальных структур, трансформирующих метрику стиха и порождающих феномен метрически неупорядоченного музыкального текста.

Системный анализ разработан на базе теории музыкального текста М. Г. Арановского⁴, в связи с чем в аналитический аппарат вводятся наряду с такими понятиями, как мелодия (M), музыкальное предложение (Pr)⁵, мелодическая синтагма (M-stg), мелодическая единица-мотив (m), тон-центр мотива (tc), дополнительные понятия временного (Tc⁻) и постоянного (Tc⁺) тональных центров всей мелодической структуры (см. *таблицы*). М. Г. Арановский подчёркивает принципиальное различие между понятиями «тон-центр» и «тональный центр». Понятие тон-центра связывается исключительно с мотивом, под которым понимается «первичная неделимая единица мелодии, основанная на одном тон-центре и организованная во времени одной ритмической группой» [3, с. 130].

В мелодике иранского дастгаха можно выделить два вида тон-центра: явный, — отличающийся по

высоте или длительности звучания, и скрытый тон-центр, скреплённый с орнаментальной фигурой как слитным, так и разъединённым способом. Понятие тонального центра — временного и постоянного — связано уже не с мотивом, а с мелодической структурой в целом. Оно применяется на том основании, что каждый лад в иранской музыке, в том числе лад *шур*, имеют не только определённую структуру, но и фиксированное высотное положение⁶. Функция постоянного тонального центра состоит в установлении единого уровня центрации для мелодики дастгаха в целом. Он органически связан с заключительной мелодической синтагмой-*форуд* ($e^k-d-c-d^{Tc+}$)⁷ — единой интонационной характеристикой лада *шур* для всех мелодических структур. Функция же временного тонального центра (Tc⁻) ограничена центрацией одной или нескольких мелодий-*гуше*.

Между понятиями, выработанными в теории музыкального текста и практике иранской классической музыки, выстраивается следующая соотнесённость: музыкальное предложение — *аваз*, мелодическая синтагма — *джумле*, тон-центр — *[нагме]*⁸. Исключение составляет «мотив» или «мелодическая единица», что является закономерным результатом эволюции музыкально-поэтического жанра газели. Ведь наименьшая смысловая единица стиха — это вербальная синтагма, исторически кристаллизовавшаяся с музыкальной синтагмой-*джумле*. Их границы большей частью совпадают в отличие от границ мотива и стопы, вступающих в сложное взаимодействие. Вследствие этого мотив не может рассматриваться в качестве одного из уровней целостности мелодического высказывания, в отличие от мелодической синтагмы, которая, безусловно, таковой является.

Феномен дастгаха как музыкального текста на протяжении всей своей истории имел один только звуковой код. Однако с середины XX века началась история нотографии *радифа*⁹ — потенциальной неизменяемой структуры дастгаха или логического «ряда» нормативных типовых мелодий-*гуше*, разбивающегося согласно принципу исполнения экспромтом (*бадиха-*

навази) в процессе становления музыкального текста дастгаха, как правило, метрически упорядоченными мелодическими структурами (чахармехраб, ренг, тасниф).

Ниже приводятся два примера, на основе которых анализируется взаимодействие вербальных и музыкальных структур. Использован вокальный радиф дастгаха Шур в версии выдающегося певца, основателя современной табризской вокальной школы классической музыки Махмуда Карими, нотированный иранским музыковедом Мухаммадом Масоуди [15]. Это мелодии «Керешме» («Подмигивание») и «Рахави» (название географической области).

Изучение вербальной и музыкальной грамматик даёт возможность проведения параллелей между структурными единицами поэтической и музыкальной речи: стих-*бейт* (St)/ мелодия-*гуше* (Ml), полустишие-*мисра* (Pst)/ предложение-*аваз* (Pr), вербальная синтагма-*джумле* (V-stg)/ мелодическая синтагма-*джумле* (M-stg), стопа-*рукн* (stp)/ мелодическая единица (m).

Нами выработаны пять параметров анализа структурных единиц музыкального и вербального текстов.

Первый — анализ нотного текста: границы (пауза) и количество мелодических синтагм (1, 2, 3 и т.д.), границы (пунктирная линия) и количество мотивов (1m, 2m, и т.д.), краткие (v) и долгие (–) слоги, тон-центры — явные (выделены фигурой круга) и скрытые (выделены фигурой круга и исходящей из него линией) внутри орнаментальной фигуры;

второй — анализ поэтического текста: стих на персидском языке, определение места стиха в структуре поэтической формы и арузного метра, перевод стиха;

третий — анализ музыкального текста: соотносённость структурных единиц мелодии, количество предложений, мелодических синтагм, мелодических единиц-мотивов, звуковысотная характеристика тон-центров, временного и постоянного тонального центров мелодии;

четвёртый — анализ взаимодействия вербальных и музыкальных структур: количество стоп в полустишьях, метрическая структура полустиший, текст полустиший на персидском языке с курсивным выделением слогов, совпадающих с тон-центрами мотивов, тон-центры мотивов, количество мотивов и мелодических синтагм в полустишье, количество мелодических синтагм без текста;

пятый — анализ соотносённости мелодии и текста: границ мелодии и стиха, полустиший и музыкальных предложений, вербальных и мелодических синтагм, границ коды (заклЮчительной синтагмы).

I. «Керешме» («Подмигивание»)

1. Нотный текст

2. Поэтический текст

عکس دی تو چو در آینه جام افشا
عارف از تو می دیش خام افشا

Газель Саади № 33, стих-*бейт* 1; арузный метр *муджтасс*:

V – V – | V V – – | V – V – | V V – – | V – V – | V V – – | V – V – | V V – – ||

Перевод У всех людей желание стареет со временем, / кроме меня, у которого всё та же любовь, что вначале и — ещё больше!

3. Музыкальный текст

Ml =	V M-stg
Ml =	III M-stg (+text) + II M-stg (–text)
Ml =	II Pr+ kode
1 Pr =	1 M-stg + 2 M-stg
2 Pr =	3 M-stg
kode =	4 M-stg (–text) + 5 M-stg (–text)
1 M-stg =	1m (tc F ¹) + 2m (tc E ¹)
2 M-stg =	3m (tc F ¹) + 4m (tc F ¹)
3 M-stg =	5m (tc F ¹) + 6m (tc F ¹) + 7m (tc F ¹) + 8m (tc F ¹)
4 M-stg (–text) =	9m (tc D ¹) + 10m (tc D ¹)
5 M-stg (–text) =	11m (tc F ¹) + 12m (tc D ¹)
Tc =	F ¹
Tc ⁺ =	D ¹

4. Взаимодействие вербальных и музыкальных структур

Первое полустишье

Stp	1 stp	2 stp	3 stp	4 stp
Metr	V – V –	V V – –	V – V –	V V – –
Text	ко-хан ша- <i>вад</i>	ха-ме <i>кас</i> па	бе ру-зе- <i>га-</i>	-а- <i>ре-па-дам</i>
Tc	f ¹	E ¹	f ¹	f ¹
M	1m	2m	3m	4m
M-stg	1		2	

Второе полустишие

Stp	5 stp	6 stp	7 stp	8 stp
Metr	v - v -	v v - -	v - v -	v v - -
Text	ма-гар ма- ра	ке ха- ман мех	-ре ав-ва- лас -	ту зи- йа -дат
Tc	f ¹	f ¹	f ¹	f ¹
M	5m	6m	7m	8m
M-stg	3			
	4 M-stg (-text) + 5 M-stg (-text)			

5. Соотнесённость стиха и мелодии

MI ≠ St или MI > St	
1 Pst =	1 Pr
2 Pst =	2 Pr
1 V-stg =	1 M-stg
2 V-stg =	2 M-stg
3 V-stg + 4 V-stg =	3 M-stg
(-text)	4 M-stg
(-text)	5 M-stg
1 V/M-stg =	1m/1 stp + 2m/2 stp
2 V/M-stg =	3m/3 stp + 4m/4 stp
3 V(3+4)/ M-stg =	5m/5 stp + 6m/6 stp + 7m/7 stp + 8m/8 stp
	Koda=4 M-stg (-text) + 5 M-stg (-text)

II. «Рахави»

1. Нотный текст

2. Поэтический текст

عاشق ز پر تو می دلم جام افاد
عکس دی تو چو در آینه جام افاد

Газель Хафиза № 111, стих-*beim* 2; арузный метр *рамаль*:

- V - - | V V - - | - V - - | V V - - | - V - - | V V - - |
V V - - | V V - - ||

Перевод Красота твоего лица разок блеснула в зеркале / все эти картины возникли в зеркале фантазий.

3. Музыкальный текст

MI =	V M-stg
MI =	IV M-stg (+ text) + I M-stg (- text)
MI =	II Pr + kode
1 Pr =	1 M-stg + 2 M-stg + 3 M-stg
2 Pr =	4 M-stg
kode =	5 M-stg (- text)
1 M-stg =	1m(tc C ¹) + 2m(tc E ^{1K})
2 M-stg =	3m(tc C ¹) + 4m(tc E ^{1K})
3 M-stg =	5m(tc E ^{1K}) + 6m(tc G ¹)
4 M-stg =	7m(tc G ¹) + 8m(tc E ¹) + 9(tc D ¹) + 10(tc F ¹)
5 M-stg (-text) =	11m(tc E ¹) + 12m(tc F ¹)
Tc =	E ¹ =G ¹
Tc ⁺ =	D ¹

4. Взаимодействие вербальных и музыкальных структур

Первое полустишие

stp	1 stp	2 stp	1a stp	2a stp	
metr	- v - -	v v - -	- v - -	v v - -	
text	Хос-не ру- йе	то бе йе -ек	х о с - н е ру- йе	то бе йек джел	
tc	c ¹	e ¹	c ¹	e ¹	
m	1m	2m	3m	4m	5m
M-stg	1		2		3
stp	3 stp	4 stp			
metr	v v - -	v v - -			
text	-ве ке да ра-	-йе-не ка -ард			
tc	e ¹	g ¹			
m	5m	6m			
M-stg	3				

Второе полустишие

stp	5 stp	6 stp	7 stp	8 stp
metr	- v - -	v v - -	v v - -	v v - -
text	ин ха- ме нак-	- ш да- ра -и	не-йе о - у-	-ха-моф- та -ад
tc	f ¹	e ¹	d ¹	f ¹
m	7m	8m	9m	10m
M-stg	4			
	5 M-stg (-text)			

5. Соотнесённость стиха и мелодии

Ml ≠ St или Ml > St	
1 Pst =	1 Pr
2 Pst =	2 Pr
1 V-stg =	1 M-stg
1 V-stg =	2 M-stg
2 V-stg =	3 M-stg
3 V-stg+4 V-stg =	4 M-stg
(-text)	5 M-stg
1 V/M-stg =	1m/1 stp + 2m/2 stp
2 V/M-stg =	3m/ 1a stp+4m/ ¾ 2a stp
3 V/ M-stg =	5m/(¼ 2a stp +3 stp) + 6m/4 stp
4 V(3+4) /M-stg =	7m/5 stp+8m/6 stp+9/7stp+10/8stp
Koda=5 M-stg (-text)	

Результаты анализа показывают, что мелодия и стих в примерах дастаха Шур не равны друг другу: первое шире второго ($Ml \neq St$ или $Ms > St$). Существует ряд причин данной диспропорции, среди которых — повторное распевание первой вербальной синтагмы и стратегия установления постоянного тонального центра, связанная с прибавлением одной заключительной мелодической синтагмы. Общее количество мелодических синтагм равно пяти, подобно тому, как на одном сантиметре старинного иранского (и азербайджанского) ковра ручной работы насчитывается пять узелков¹⁰. Мелодические синтагмы-джумле, как было отмечено выше, — основная единица членения мелодического высказывания. Все синтагмы отделены друг от друга цезурой: половинной, четвертной, реже — восьмой паузами. Каждая из них состоит из двух, исключительно редко — из нескольких первичных единиц.

Фактором объединения мелодических синтагм в предложение служит вербальная структура — полустишие-мисра. Мелодия дробится на два музыкальных предложения подобно тому, как стих дробится на два полустишия ($Ml = 2Pr + kode$). Наиболее типичный случай объединения мелодических синтагм в музыкальные предложения происходит на основе симметрии: первая и вторая мелодические синтагмы объединяются в первое предложение ($1M-stg + 2M-stg = 1Pr$), а третья и четвёртая — во второе ($3M-stg + 4M-stg = 2Pr$). Первое музыкальное предложение завершается остановкой на постоянном тональном центре — тоне d^1 , что является существенным фактором его выделения в качестве структурной единицы, указывающей на достижение первого уровня целостности мелодического высказывания.

Границы музыкальных предложений и полустиший всегда совпадают, чего нельзя сказать о границах мелодических и вербальных синтагм. Как правило, мелодическая синтагма совпадает с вербальной синтагмой ($M-stg = V-stg$), реже — превосходит её ($M-stg \neq V-stg$). В построении каждой мелодической синтагмы стабильно участвуют два мотива — две единицы ($M-stg = 1m + 2m$). Особую функцию выполняет заключительная синтагма без текста. Её роль — в возвращении мелодического высказывания к постоянному тональному центру и в нарушении «квадратности», или «рамки» стиха, которая *a priori* задана его структурой: $St = 2Pst, 4 V-stg$ и $8 stp$.

Взаимодействие вербальных и музыкальных структур имеет более сложный характер на уровне наименьших структурных единиц — мотива и стопы. Выявлено как полное соответствие стопы и мотива ($m = st$), так и частичное соответствие ($m = \frac{3}{4}stp$; $m = 1stp + \frac{1}{4}2stp$). Очевидна тенденция поглощения нескольких метрических стоп одним мотивом, происходящая наиболее часто во второй и третьей мелодических синтагмах. Не менее интересно звуковысотное положение мотива в мелодической синтагме: в большинстве случаев наиболее сильным является первый мотив, поскольку он организуется вокруг самого высокого тон-центра. Все последующие мотивы имеют более слабые позиции, что указывает на различие логики организации мотивов в мелодике иранской и европейской классической музыки, где «как правило, второй мотив оказывается ярче первого, сильнее, выразительнее его ... [курсив мой. — Г. Ш.]» [3, с. 139]. Не менее важен факт совпадения тон-центров с долгим слогом поэтического метра, на который часто нанизывается орнаментальная фигура.

Итак, ответ на вопрос — каким образом упорядоченная и размеренная поэтическая речь в процессе взаимодействия с мелодией превращается в метрически неупорядоченную, так называемую «импровизационную» мелодическую структуру, — коренится в трансформации поэтического метра, происходящей благодаря действию ряда принципов. Среди них выделяются два основных: принцип дробления поэтического метра посредством цезуры (пауза) либо посредством короткой и длительной мелодической орнаментации долгих слогов; принцип расширения/сжатия временных масштабов арузного метра. Действие данных принципов подтверждается выделением базового и орнаментального слоёв музыкального текста и анализом орнаментальных фигур, каждая из которых в иранском дастахе имеет своё собственное название. Однако этот вопрос выходит за рамки данной статьи и заслуживает специального рассмотрения.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В иранской культуре классическая музыка обозначается понятием *музики-йе дастгах* — буквально «музыка дастгахов». Слово *داستگاه* — в буквальном значении — «место ладони» на грифе инструмента имеет две различные транскрипции в персидском и азербайджанском языках: «дастгāх» — применительно к феномену иранского дастгаха (норма перевода с 90-х годов прошлого века) и «дестгях» («дастгях») — применительно к азербайджанскому, в связи с особенностями фонетики. В классической традиции иранской музыки термин *дастгах* указывает, с одной стороны, на многочастную циклическую музыкальную композицию и может быть отнесён к категории музыкального текста. С другой стороны, — на звуковую структуру лада, которая лежит в основе этой композиции и относится также к категории музыкального языка.

² Ранее в работах отечественных и иранских учёных рассматривался вопрос о соотношении аруза и музыки, что формировало принципиально иной ракурс исследования материала — как правило, метрически упорядоченных частей дастгаха, именуемых термином «тасниф» [4–7; 10–13].

³ Искренняя благодарность Наталье Юрьевне Чалисовой — специалисту по иранской филологии и средневековой персидской теории поэтики, автору представленных в настоящей статье переводов газелей Саади и Хафиза — за ценные советы, данные в процессе работы над темой.

⁴ Понятийно-терминологический аппарат данной теории выработан на основе лингвистики и поэтому не порождает смыслового напряжения, которое возникает при перенесении традиционной западной терминологии на восточную музыку [1–3]. М. Г. Арановский в устной беседе с автором статьи подчеркнул, что понятийный аппарат теории музыкального текста, несмотря на то, что он основан на исследовании классической и современной западной музыки, разрабатывался им с учётом музыкальных образцов типологически родственных иранскому дастгаху: мелодики азербайджанского мугама-дастгаха и узбеко-таджикского макома.

⁵ «Предложение» в теории М. Г. Арановского, как сказано у автора, — «не тождественно традиционному принятому в русской

теории музыки, где оно означает просто часть периода, чаще равную его половине... В системе нашей терминологии оно означает (как и в лингвистике) целостную единицу речи, выражающую относительно законченную мысль и включающую в себя уровень синтагм... Этот подход позволяет освободиться от предвзятых точек зрения на музыкальные структуры и исходить из главного критерия: достижения первого уровня целостности высказывания. Кроме того, он сохраняет соответствие термину, обозначающему предшествующую единицу — синтагму, что важно в методологическом плане, поскольку предложение складывается из синтагм» [1, с. 326].

⁶ Вся ансамблевая группа настраивает свои инструменты в соответствии с высотой постоянного тонального центра того или иного лада как «порождающей модели» для музыкального жанра.

⁷ Наряду с диезами и бемолями в нотных записях иранской классической музыки используются знаки понижения — «корон» и повышения — «сори» для обозначения микрохроматики. Они ставятся как при ключе, так и при ноте, а в буквенных обозначениях — над ното-буквой, например: V^k или V^s .

⁸ Понятие *нагме* — «музыкальный тон» — не адекватно понятию «тон-центр», поэтому помещается нами в скобки. Тем не менее, в средневековой иранской (и шире, — исламской) науке оно трактовалось, как «звук» — *соут* — имеющий смысл (*ма'на*), который проявляется в соотносённости данного звука с последующим — когда становятся ясными аспекты высоты и длительности [14, с. 90]. По этой причине «музыкальный тон» не равен «музыкальному звуку». Он мыслится как система отношений «между двумя тонами» (*байн ан-нагматайн*), что позволяет говорить о вышеназванной соотносённости.

⁹ *Радиф* (или *редиф*) в словарном значении — «ряд, принцип, классификация». Существует несколько способов нотной записи радифов, что не является темой настоящей работы [9]. В персидской поэтике этот термин указывает на группу слов, которая повторяется «после основной рифмы и служит её украшением» [8, с. 94].

¹⁰ Соответственно квадратный сантиметр ковра насчитывает 25 узлов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. — М., 1998.
2. Арановский М. Г. Музыка и мышление // Музыка как форма интеллектуальной деятельности. — М., 2007. — С. 10–44.
3. Арановский М. Г. Синтаксическая структура мелодии: исследование. — М., 1991.
4. Бабаев Э. Ритмика азербайджанского дастгаха: дис. ... канд. искусствоведения. — М., 1984.
5. Беляев В. М. Персидские теснифы. К вопросу о персидском квантитативном стихосложении // Беляев В. М. О музыкальном фольклоре и древней письменности. — М., 1971. — С. 198–203.
6. Дашдамирова С. Пути развития иранской музыкальной культуры: дис. ... канд. искусствоведения. — М., 1985.
7. Зохранов Р. Арузные метры в азербайджанских теснифах // Проблемы музыкальной науки. — М., 1975. — Вып. 3. — С. 455–466.

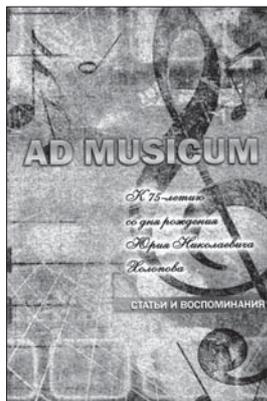
Шамилли Гюльтекин Байджановна

кандидат искусствоведения,
старший научный сотрудник
Государственного института искусствознания

8. Рейснер М. Л. Персидская лироэпическая поэзия X – начала XIII века. Генезис и эволюция классической касыды. — М., 2006.
9. Шамилли Г. Б. Классическая музыка Ирана. Правила познания и практики. — М., 2007.
10. Farhat H. Dastgah dar musiqi-e Irani. — Tehran, 1380/2001.
11. Kiyani M. Dastgah-e Shur. Radif-e Mirza Abdulla. Ber asas-e ravayat-e Nur Ali Borumand. — Tehran, 1369/1990.
12. Kiyani M. Haft dastgah-e musiqi-y Iran. — Tehran, 1368/1989.
13. Kiyani M. Mabani nazari musiqi-y Iran. — Tehran, 1377/1999.
14. Maraghi, Abd al-Qader. Sharh-i advar. Be ehtemam-e Taki Binash. — Tehran, 1370/1991.
15. Massoudieh M. T. Radif-e avaz-e musiqi-y sonnati-y Iran. Be ravayat-e Mahmud Karimi. — Tehran, 1379/2000.

Новые книги

New Books



Ad musicum. К 75-летию со дня рождения Юрия Николаевича Холопова. Статьи и воспоминания / сост. В. Н. Холопова. — М.: НИЦ «Московская консерватория», 2008. — 196 с.: нот., ил.

Ad musicum. Toward 75th anniversary of Jury N. Kholopov. Articles and recollections. Ed. Valentina N. Kholopova. — Publishing Center of Moscow Conservatory. — Moscow, 2008.

Предлагаемый сборник статей составлен по материалам научной конференции, прошедшей к 75-летию со дня рождения Ю. Н. Холопова в Московской консерватории 27 сентября 2007 года. «Ad musicum» — букв. «к музыкусу», музыканту-учёному. Участниками конференции, за исключением организатора В. Н. Холоповой, стали бывшие ученики Ю. Н. Холопова. Научные статьи отличаются большим разнообразием и новизной. Л. В. Кириллина и В. Н. Холопова посвятили свои работы проблематике научных трудов Ю. Н. Холопова (музыка венских классиков, музыкальное содержание). С. Н. Лебедев обосновал идею прототональности в Средневековье и Возрождении. М. Т. Просняков рассмотрел парадигму сферы в творчестве Штокхаузена, Д. И. Шульгин — тембровое формообразование в музыке Вустина. Р. А. Насонов обратился к полемике Куна с Кирхером по поводу аффектов, М. А. Сапонов доказал неправоту русского перевода названия «Nohe Messe» И.-С. Баха как «Высокой мессы», Р. Л. Поспелова сделала крупный исторический обзор о переменном лидерстве национальных творческих школ. Е. А. Доленко представила материал об уникальной системе детского музыкального образования в Венесуэле, А. Л. Маклыгин обобщил практику импровизации при изучении студентами музыкальной формы, И. Д. Ханнанов предпринял попытку анализа произведения Рахманинова с применением методов общей семиотики.

Воспоминаниями о Ю. Н. Холопове делятся его бывшие сокурсники по Рязанскому музыкальному училищу, Московской консерватории, его друзья и ученики разных лет, в частности, композиторы Д. Н. Смирнов и Е. О. Фирсова.

О приобретении книги все необходимые сведения содержатся на сайте Московской консерватории: www.mosconsv.ru.



Коробова А. Г.

Пастораль в музыке европейской традиции: к теории и истории жанра. Исследование / Уральская гос. консерватория им. М. П. Мусоргского. — Екатеринбург, 2007. — 656 с.: нот., ил.

Alla G. Korobova. Pastoral in the Music of European Tradition: To the Theory and History of the Genre. A Study. Ural State Conservatory. — Yekaterinburg, 2007.

Монография посвящена исследованию жанра пасторали в музыке европейской традиции. Этот жанр впервые рассматривается в контексте всей его длинной (от античной буколки до сегодняшнего времени) истории, на пересечении художественной практики и теоретических представлений, на основе современной теории жанров.

Книга адресована музыкантам-профессионалам и всем, кто занимается и интересуется искусством, его теорией и историей.



Калужникова Т. И.

Акустический текст ребёнка: монография / Уральская гос. консерватория им. М. П. Мусоргского. — Екатеринбург, 2004. — 904 с.: нот., аудиоприлож.

Tatiana I. Kaluzhnikova. Acoustic Text of a Child. A Monograph. Ural State Conservatory. — Yekaterinburg, 2004.

Монография посвящена изучению форм спонтанного звукового поведения ребёнка на всех ступенях его возрастного развития. Её материалами послужили младенческие вокализации, игровые монологи, мелодические импровизации, устные рассказы на темы телевизионной рекламы с вокальными фрагментами, фольклорные и авторские песни, записанные в 1972, 1986–2003 гг. в ряде городов Урала от детей 2,5 месяцев — 10 лет. Материалы представлены в виде нотных транскрипций фонограмм и

аудиоприложения к книге, состоящего из двух компакт-дисков. Исследование выполнено в междисциплинарном поле этномузыкологии, этнографии, музыковедения, психологии, лингвистики, семиотики и адресовано учёным разного профиля, занимающимся изучением проблем детства.



Михайлова А. А.
Фольклорные и неофольклорные стилиевые тенденции в музыке отечественных композиторов для баяна. — М.: Композитор, 2009.

Alexandra A. Mikhailova. Folk and Neo-Folk Style Tendencies in Music of Domestic Composers for Bayan. Kompozitor. — Moscow, 2009.

Материалом исследования являются наиболее показательные произведения академической музыки для баяна, связанные с русским песенным и инструментальным фольклором. Процессы эволюции методов претворения фольклорных элементов наблюдаются в сочинениях раннего периода, основанных на фольклорном материале, — Н. Чайкина, Г. Шендерёва, Вл. Золотарёва, В. Семёнова. Значительная часть работы посвящена анализу музыки отечественных композиторов второй половины XX века, в творчестве которых опора на фольклор стала стилиобразующим фактором, — В. Белошицкого, К. Волкова, В. Зубицкого, А. Кусякова, А. Холминова.

Книга представляет интерес для музыковедов, баянистов-исполнителей, студентов средних и высших учебных заведений искусств и культуры, а также для широкого круга читателей, интересующихся музыкой для народных инструментов.



Михайлова А. А.
«Звучит гармонь саратовская...» (традиционные наигрыши на саратовской гармонике) [Текст, ноты]. — М.: Композитор, 2009.

Alexandra A. Mikhailova. «Hear the Sound of Saratov Harmonika»: Traditional Tunes. Score with the text. Kompozitor. — Moscow, 2009.

Настоящий фольклорный сборник — первое в стране издание записанных от традиционных исполнителей нижнего и среднего

Поволжья разножанровых наигрышей на саратовской гармонике, расшифрованных и нотированных автором.

Сборник сопровождается аудиодиск из приведённых образцов инструментального фольклора.

Работа адресуется фольклористам, студентам средних и высших учебных заведений культуры и искусства, а также широкому кругу музыкантов и любителей народного искусства.

Заинтересованным лицам обращаться:
jareshko@mail.ru



Шамилли Г. Б.
Классическая музыка Ирана: правила познания и практики. — М.: Композитор, 2007. — 447 с.: ил., нот.
Gultekin B. Shamilli. Classical Music of Iran: Rules of Learning and Practice. Kompozitor. — Moscow, 2007.

Книга является первым в отечественной и зарубежной науке междисциплинарным культурологическим исследованием проблемы интерпретации классической иранской музыки устной традиции. Данный феномен рассматривается в аспекте фундаментальных понятий — *makām* и *makām-e 'asl, mūsīkī, dastgāh, radīf, badītha*, а также на основе выработанного в ирано-мусульманской культуре понимания канона как свода правил науки (*'ilm*) и практики (*amal*) и специфического управления между различными планами художественного (музыкального) текста.

В результате исследования классическая музыка предстаёт как целостность, отражающая Текст средневековой культуры в совокупности трактатной и музыкально-практической традиций, на основе рефлексии исламской (суфийской) картины мира и действия универсальных метакатегорий «явное-скрытое» (*'asl-far'*) и «основа-ответвление» (*zahir-batin*), организующих теоретическое мышление данного периода.

Работа выполнена на материале уникальных средневековых трактатов о музыке из российских и зарубежных рукописных коллекций и нотных образцов классической музыки. В приложении обнародованы переводы рукописей постклассического периода (XVI–XVII), снабжённые предисловием и комментарием.

Книга рассчитана на музыковедов, культурологов, историков и теоретиков искусства, студентов музыкальных и гуманитарных учебных заведений.

По вопросам приобретения обращаться в издательство «Композитор»: 127006, Москва, Садовая-Триумфальная ул. 12/14. Тел.: 8-495-9551966.

РЕЦЕНЗИИ

Reviews

ВЗГЛЯД ОЧЕВИДЦА.

О КНИГЕ В. ХОЛОПОВОЙ «АЛЕКСЕЙ ЛЮБИМОВ»*



В. Н. Холопова стала своего рода специалистом по монографиям о выдающихся современных музыкантах. Хорошо известны её большие книги о композиторах Софии Губайдулиной и Альфреде Шнитке, а начиная с издания «Владимир Спиваков» (М., 2004) она стала «летописцем» также и музыканта-исполнителя. И вот — неболь-

шая монография о другом известном исполнителе, пианисте, клавесинисте, органисте, педагоге, музыкальном деятеле — Алексее Борисовиче Любимове (16 сентября 2009 года ему исполнилось 65 лет). Как почти всегда бывает у автора названных публикаций, это — первая книга о данном человеке.

Жанр книги обозначен как «творческий портрет», включает в себя и биографию её героя, и характеристику его исполнительской манеры. А последняя никак не может быть одноплановой, поскольку Любимов в течение жизни круто менял свои стилистические интересы, даже сам инструмент (современное фортепиано, исторические инструменты).

Книга сразу же захватывает читателя и не отпускает до самого конца. Холопова выступает прежде всего как очевидец той музыкальной жизни, в которой проявился, дерзал, упорствовал и сформировался А. Любимов. Поэтому её фактология — это живая история XX века и нынешних дней. Кроме того, по стилю и языку она встраивается в неповторимый характер музыканта и человека, для которого традиционный гладкий фортепианный академизм — злейший враг. Чтобы увидеть нестандартность облика Любимова в весьма нестандартном начертании Холоповой, позволю себе привести строки начала книги:

«Я вовсе не мастер исполнительского искусства — я бомж, который скитается, где хочет и не останавливается нигде и не на чём» ... Любимов по натуре — и в самом деле странник, скиталец в этом мире ...

* Холопова В. Алексей Любимов. Творческий портрет. — М.: Композитор, 2009.

Valentina N. Kholopova. Alexej Lubimov. Creative portrait. Kompozitor. — Moscow, 2009.

Что движет им? «...Любопытство путешественника и постоянное стремление к открытию новых земель и материков в музыке...» Уточним, что означает в данном случае «странник» — слово, родственное не только «странствованию», «стране», но и «странно». Было странно, когда он впервые сыграл в СССР загадочно-заоблачного Антона Веберна. Ещё страннее — когда всерьёз увлекся «музыкальным изобретателем» Джоном Кейджем... К его странностям стали привыкать, когда этот ученик Нейгауза вместо современного фортепиано, за великолепное владение которым удостоился международных премий, стал играть на тиховато-колких барочных клавесинах и малопевающих романтических молоточковых клавирах. Полнее «страннissimo» составило его путешествие на Памир, спустившись с которого он предался... рок-импровизациям в одном из ансамблей. Абсурд же заключался в том, что убеждённый «путешественник» и «скиталец» в СССР был не выездным сначала пять, потом семь, — всего 12 лет!»

И далее разматывается клубок жизни этого редкого музыканта. Холопова подчёркивает все сложности его пути: учился в ЦМШ у знаменитой Артоболовской, но повлияла Юдина, и стал играть тогда неслыханное — Шёнберга, Стравинского, Волконского (!). Попал в класс к легендарному Г. Нейгаузу, — но от романтического пианизма так и остался далёк. Окончив консерваторию, позволил себе рискованнейшие шаги: впервые играл минималиста Т. Райли и американского «разрушителя» Дж. Кейджа. Для советского авангарда он стал пианистом № 1: Денисов, Мансурян, Пярт обязаны ему звучанием на родине.

В книге показано, как у Любимова произошёл резкий перелом к аутентизму: для «странника» это был не менее неведомый, загадочный мир. Стал клавесинистом, начал играть на вёрджинеле, хаммерклавире — Булла, Дауленда, Бёлла. Принял точку зрения, что Бах на нынешнем рояле — это транскрипция. Убеждённый в необходимости внедрения обоих постигнутых им направлений в культуру своей страны, Любимов не только бесконечно организовывал и организует концерты, фестивали (как известная «Альтернатива»), но открыл новый «департамент» в Московской консерватории — факультет исторического и современного исполнительского искусства (1997), деканом и профессором которого до сих пор является. ПРОСВЕТИТЕЛЬ — эта мысль проходит сквозь всю книгу Холоповой. И сама её книга впервые демонстрирует читателю весь сложнейший срез отечественной культуры, видимый сквозь творчество пытливого, неостановимого в своих поисках российского музыканта Алексея Любимова.

Б. Г. Гнилов
доктор искусствоведения,
профессор

ЕВГЕНИЙ БОРИСОВИЧ ТРЕМБОВЕЛЬСКИЙ



Заслуженный деятель искусств России, доктор искусствоведения, заведующий кафедрой теории музыки, профессор Воронежской государственной академии искусств Евгений Борисович Трембовельский в августе 2009 года отметил 70-летний юбилей.

Один из ведущих отечественных музыковедов, Е. Б. Трембовельский подготовил пять монографий, около 150 статей, ряд научных сборников, выступил организатором и участником более 200 музыкальных фестивалей, пленумов СК России, международных и всероссийских конференций и семинаров, тематических и авторских вечеров, студенческих олимпиад во множестве городов России и ближнего зарубежья.

Научная, педагогическая, общественная деятельность Евгения Борисовича продолжается без малого полвека и отмечена высокими наградами и почётными званиями. Председатель Воронежской композиторской организации, Почётный деятель и секретарь Союза композиторов России, он удостоен звания Лауреата премии СК РФ им. Д. Д. Шостаковича, премии им. М. Е. Пятницкого Администрации Воронежской области, награждён Золотой пушкинской медалью, Орденом Дружбы, медалью Союза московских композиторов «За содружество, за вклад в развитие и пропаганду современной музыки».

После окончания в 1962 году историко-теоретического факультета Алма-Атинской консерватории и двух лет работы в Карагандинском музыкальном училище, Трембовельский возвращается в Алма-Ату уже консерваторским преподавателем, а через несколько лет становится и заведующим кафедрой. В 1973 году успешно защищает в Ленинграде кандидатскую диссертацию «Теоретические проблемы казахской симфонии», которая составит основу глубокого исследования области взаимодействия фольклора и композиторского творчества и впоследствии выльется в публикацию монографии «Теоретические проблемы национального симфонизма. Алматинские симфонии Евгения Брусиловского» (Алматы, 2006; М.: Композитор, 2008). Уже тогда раскрывается и его дар просветителя, при этом охватывается огромная аудитория — от слушателей филармонии до телезрителей казахской студии и читателей периодических изданий.

С 1977 года, более тридцати лет Евгений Трембовельский трудится в Воронеже, где масштаб деятельности учёного-музыковеда неуклонно растёт. В центре научных интересов — великий Мусоргский.

Публикуются статьи, книги, посвящённые мастеру. Событием отечественной музыкальной науки становится выход монографии «Стиль Мусоргского: лад, гармония, склад» (М.: Композитор, 1999).

«Специфические особенности мышления Мусоргского определяются с позиций современной музыкальной науки и современного творчества, а также сквозь призму последних достижений в теории фольклора и в изучении старинной музыки. Как оказалось, только на пересечении всех этих сфер и областей знания стало возможным постижение природы открытий композитора», — такую оценку даёт монографии один из специалистов¹.

Диапазон интересов учёного широк. Нельзя обойти вниманием публицистически-заострённые статьи Трембовельского о социокультурных проблемах современной России, о творческих объединениях, вузовской педагогике. Накопленный опыт организатора и просветителя Евгений Борисович стремится сделать общественным достоянием, горячо откликаясь на происходящее.

Редакция журнала «Проблемы музыкальной науки» поздравляет Евгения Борисовича Трембовельского с юбилеем и желает доброго здоровья и новых творческих побед!

ОСНОВНЫЕ ПУБЛИКАЦИИ О ДЕЯТЕЛЬНОСТИ
Е.Б. ТРЕМБОВЕЛЬСКОГО

Трембовельский Евгений Борисович // Советские композиторы и музыковеды: справочник: в 3 т. / сост. Л. Григорьев, А. Модин, Я. Платек. — М.: Сов. композитор, 1989. — Т. 3, ч. 1. — С. 164.

Скрябинникова О. А. Откровение Мусоргского: взгляд исследователя на пороге XXI века // Музыкальная академия. — 2002. — № 2. — С. 156–158.

Трембовельский Евгений Борисович // Кто есть кто в Воронеже и Воронежской области. — Воронеж: Центр.-Чернозем. кн. изд-во, 2003. — С. 339–341.

Лютая Р. В. Трембовельский Евгений Борисович // Воронежская энциклопедия: в 2 т. / гл. ред. М. Д. Карпачев. — Воронеж: Центр духовного возрождения Черноземного края, 2008. — Т. 2: Н – Я. — С. 282.

Евгений Борисович Трембовельский: библиогр. пособие / сост. Н. Н. Воронцова. — Воронеж: Кварта, 2009. — 86 с. — (Учёные Воронежской государственной академии искусств).

About creative process: Yeygeny Trembovolsky // Mark Kopytman. Voices of memories. — Israel: Musik institute, 2004.

¹ Скрябинникова О. А. О Мусоргском и не только: идеи исследователя на рубеже веков // Евгений Борисович Трембовельский: библиогр. пособие / сост. Н. Н. Воронцова. — Воронеж: Кварта, 2009. — С. 17–18. — (Учёные Воронежской государственной академии искусств).



А. В. ЛАПЕНКО

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

УДК 783.035 (47+57)

ЛИТУРГИЧЕСКИЕ ЦИКЛЫ РАХМАНИНОВА В СВЕТЕ ЦЕРКОВНОЙ ТРАДИЦИИ

Произведения С. В. Рахманинова на канонические церковные тексты — «Литургия святого Иоанна Златоуста» (1910) и «Всенощное бдение» (1915) постоянно вызывают полемику относительно исполнительской трактовки. Главный вопрос связан с определением жанровой природы названных сочинений: соответствуют ли рахманиновские песнопения духу и форме православного богослужения или они предназначены исключительно для концертного зала? Вопрос можно поставить и по-другому: соответствует ли звуковая ткань этих сочинений в большей степени жанру светской концертной композиции или подобные музыкальные средства скорее свойственны стилистике православного богослужения? В данной статье, однако, избран другой, не менее важный ракурс — музыкальный текст, разомкнутый историко-культурной интерпретацией. Восприятие различными кругами общества и поколениями содержания и музыкально-языковой стилистики «Литургии» и «Всенощной», по существу, позволяет рассмотреть соотношение светской и церковной традиций в российской культуре прошедшего столетия, о метаморфозах восприятия православного богослужебного пения в контексте развития светской музыки.

Первые исполнения богослужебных песнопений Рахманинова в начале XX века обозначили определённую жанрово-стилевую установку и «адрес» — концертную среду, однако при участии специализированного церковного хорового коллектива. Созданные по своеобразному «творческому» заказу ректора Московского Синодального училища С. В. Смоленского, эти сочинения исполнялись хором училища под управ-

лением Н. М. Данилина в светских концертных залах. Профессиональная подготовка хора, специально обучающегося церковному пению, была естественным гарантом адекватного содержательного воплощения. Непосредственно в церковную службу они при жизни композитора не включались. Здесь сыграли свою роль исторические обстоятельства: война, революция, эмиграция Рахманинова.

После окончания второй мировой войны судьба этих литургических песнопений оказалась не намного счастливее. Советская идеология вытеснила их с концертной эстрады, но они не звучали и в церкви¹. Отказ последней от включения в службу рахманиновских песнопений сегодня нередко преподносится в мотивации несоответствия этой музыки церковному уставу. Главным аргументом против Рахманинова в самом общем плане является позиция многих служителей церкви, отрицающих саму возможность многоголосной «гармонизации» древних напевов. Однако этот вопрос остаётся актуальным и для священников, не столь категорично настроенных на древнее одноголосие в силу известных требований, предъявляемых к церковному пению в целом. Музыка в церкви, без сомнения, должна соответствовать эмоционально-психологическому модусу службы, её особому духу и смыслу.

Данное соответствие, как известно, в очень большой мере зависит от хора и регента — их профессиональной культуры, умений, исполнительской стилистики. В наши дни, когда певцами и руководителями многих церковных хоров являются студенты и выпускники светских учебных заведений, эта

проблема приобретает особую остроту. Как отмечал на Московском певческом семинаре в 1999 году М. Ващенко, «хор и регент *не должны исключать себя из числа молящихся* [курсив мой. — А. Л.]. Они обязаны разумно понять песнопение, проникнуться его содержанием и передать его во всеуслышание так, чтобы все присутствующие в храме могли настроиться на молитву» [2]. Отметим, что заведующий Регентским отделением при Санкт-Петербургской Духовной Академии не намерен обвинять саму музыку: «А если у нас ещё существуют хоры, далёкие от правильного понимания своего предназначения, то в этом виновна не сама система (монодия или партес), а отсутствие церковности в его исполнителях. Наша задача найти пути к воцерковлению таких хоров, а, главное, их руководителей» [там же].

Распространённым требованием церкви к характеру песнопения в богослужении является отрешённость, минимальная вариантность церковного пения — чтобы не вызывать у молящихся иных чувств, кроме тех, которым надлежит быть в молитве. Многие церковнослужители не замечают известной «монотонности» в привычных, всегда повторяющихся песнопениях, и решительно отвергают и даже осуждают самодовлеющую красоту в такого рода жанрах. Протоиерей Анатолий Правдолюбов в своих знаменитых «Беседах о музыке» провозглашает: «Строго говоря, даже и духовную, даже и церковную песнь иной раз надо петь, а иной раз и заменить либо молчаливой внутренней молитвой, либо монотонным, хотя и чётким чтением» [8]. Перенесение психологического акцента в восприятии паствы с молитвы на эстетическое наслаждение церковь не допускает и не может допустить. Не удивительно поэтому, что сочинения Рахманинова — замечательной красоты, ярко выраженного интонационного богатства, изысканной хоровой фактуры — противоречат такой установке на богослужебный музыкальный текст. В особенности это относится к «Всенощному бдению», признанному его вдохновителем, руководителем хора Московского синодального училища А. Кастальским высшим достижением русских композиторов в церковной музыке, «венцом московской композиторской школы»².

Упрёки в красоте, восторженном отношении к творениям «светских» композиторов — одна из самых распространённых причин отклонения литургических циклов Рахманинова от церковной практики. Хотя нельзя не упомянуть, что в последнее время всё чаще раздаются и бесхитростные утверждения о том, что эти хоровые композиции просто очень трудны, и что

исполнение их силами обычных церковных хоров совершенно нереально. В единичных случаях церковь сегодня осуществляет службу с песнопениями Рахманинова — но только тогда, когда есть сложившийся серьёзный хоровой коллектив, руководимый высоко профессиональным регентом. Так, эта традиция ежегодно поддерживается хором под управлением А. Пузакова в храме Святителя Николая при Третьяковской галерее. В 2001 году в университетском храме Св. мученицы Татьяны на торжественном богослужении в день памяти св. Филарета Песнопения Всенощного бдения прозвучали полностью. Заметим, что такие службы привлекают значительное количество народа именно возможностью услышать выдающееся творение отечественной музыки (социально-психологические установки при этом приближаются к восприятию концерта, хотя и особо одухотворёного, исполненного необыденных эмоций).

Светская практика исполнения литургических песнопений С. В. Рахманинова, в свою очередь, вольно или невольно подпадает под влияние деклараций священнослужителей. В наши дни их объясняет не просто свобода церкви в обществе и её влияние на общественное мнение, но и своеобразный социально-психологический маятник, качнувшийся в обратную сторону от «запретного плода». Сегодня мы можем говорить не просто о легализации церкви в перестроенной России, но о возрастании её авторитета у самых разных слоёв россиян³. В своих public relations — в печатных СМИ, специальных беседах и передачах на телевидении, на множестве красочных и подробных сайтов в интернете — церковь сегодня располагает огромными возможностями пропаганды своих принципов, рассчитывая на внимание широчайших кругов слушателей (и не только воцерковленных). Требования к воспроизведению церковной музыки становятся в этих условиях достаточно жёсткими, настраивая исполнителей на соблюдение соответствующих стандартов в исполнении литургических песнопений и в светской среде.

Один из характерных примеров — рецензия на концертное исполнение «Литургии св. Иоанна Златоуста» хором Шведского радио с латышским дирижёром Каспарсом Путнинсом: «Эти музыканты могут делать всё. Но то, что они делали в "Литургии", при всём совершенстве их пения, не имело никакого отношения ни к литургии, ни к Рахманинову, и даже в известной мере разрушало суть и красоту музыки ... Русская дикция у певцов замечательная, но содержание текста и место его в православной литургии им

были, судя по всему, неизвестны [курсив мой. — А. Л.]» [9].

Вместе с тем, практика концертного исполнения порождает и противоположную позицию. Музыковед А. Тевосян в критических очерках, в аннотациях к аудиодискам не раз подчёркивал специфические задачи исполнения в связи с особенностями художественного решения того или иного культового жанра. «"Литургия" Рахманинова — монументальное, целостное, рассчитанное на высокопрофессиональное исполнение концертное сочинение. По существу, это уже не сама Литургия, но её обобщённый музыкально-поэтический образ [курсив мой. — А. Л.]» [11]. А в рецензии на исполнение «Литургии святого Иоанна Златоуста» Московским камерным хором под управлением Владимира Минина⁴ он всячески поддерживает такую интерпретацию: «Трактовка, как и у самого композитора, диктовалась не канонами первичного жанра, но философским, музыкально-эстетическим содержанием сочинения, его концертным исполнением» [там же]. Сам В. Минин вполне определённо формулирует своё отношение к спорам вокруг «норм» исполнения песнопений на церковные тексты: «Петь их надо, с моей точки зрения, подчиняясь в первую очередь законам эстрады, а не законам Церкви. В церкви музыка является одним из слагаемых воздействия на личность человека. Она действует наряду со словом, с соборностью (ты стоишь в тесном сообществе людей), с иконописью, с архитектурой, со светом, с обонянием, наконец. Слушание... в концертном зале подразумевает несколько другое восприятие музыки, чем в храме. Музыка здесь является главенствующей, самодовлеющей. Поэтому тут ты должен подчиняться законам концертной эстрады и петь уже по другим канонам, по законам, которые диктует всякое исполнение на эстраде» [7]. Приведённые оценки можно отнести к истории исполнения песнопений Рахманинова, но фактически проблема гораздо шире и характеризует отношение светской и церковной музыкальных практик, диалог литургической и светской концертной традиций, идеологическое и реальное соотношение и взаимодействие жанров.

Церковь, будучи идейно и духовно альтернативной радостям «грешной» жизни, в разные периоды истории не раз начинала активно поворачиваться в сторону светской художественной культуры. Ради понимания сущности богослужения христианские реформаторские церкви не только переводили на национальные языки Библию, но и создавали (для большей полноты эмоционального воздействия) фонд богослужебных песнопений из народных мелодий. Аналогичные

процессы внедрения светских элементов происходили и в храмоустройстве, и в изобразительном декоре — темах фресок, мотивах в иконописи. Музыка в церкви, может быть, сильнее других видов художественной деятельности была подвержена механизму своеобразной «секуляризации» за счёт светского песенного фонда.

И российская история отношений православной церкви со светской музыкальной культурой развивалась в русле волнообразных вспышек противостояния: битвы за первоначальную чистоту богослужебных песнопений на фоне активной ассимиляции западного стиля. Аутентичная российская православная музыка для сегодняшнего искусствоведа связана с древним церковным пением, самобытным творческим развитием византийского осьмогласия, в котором к XVI–XVII вв. сложились все известные нам разновидности распева — знаменного, киевского, греческого, болгарского, монастырских и местных вариаций канонических песнопений. Мы немного знаем о хорах того времени, о том, как они пели, но сокровищница национального мелоса свидетельствует о сложившейся высокохудожественной системе, которая к XVII столетию, в свою очередь, активно воздействовала на жанры бытовой среды (например, псалмы, светские хоровые канты). Как известно, эта система подверглась активному воздействию музыкального стиля западной Европы в эпоху государственных реформ Петра I, затронувшим и строй церковной жизни. Поэтому к концу XVIII века культура православного богослужебного пения претерпела колоссальные метаморфозы в результате влияния итальянских мастеров, работавших при дворе Екатерины II. Они сочиняли «свою» музыку на православные тексты, руководили главным хором империи. Управляющий Придворной капеллой Д. С. Бортнянский имеет сегодня на Западе бренд «Русский Моцарт», и это определение справедливо не только для его популярной Концертной симфонии или концертов для клавирина, но и для песнопений богослужения.

В XIX веке стилистическим ориентиром для русских композиторов становится немецкая школа, поэтому весь православный певческий обиход обретает стилистику протестантского хора. Это явление можно наблюдать в многочисленных гармонизациях управляющего Придворной певческой капеллой А. Львова и его помощников Г. Ломакина и П. Воротникова. Указ императора Николая II с предписанием для всех храмов России исполнять только эти «гармонизации» и не издавать ничего без утверждения директора Придворной капеллы, надолго отбро-

сил назад все творческие попытки русских композиторов найти современный и верный оригинальному мелосу древнего распева стиль многоголосия. Русская оперная школа ещё в первой половине XIX в. заявила о себе в подлинно европейском масштабе «Жизнью за царя» и «Русланом», «Камаринская» открыла дорогу русскому симфонизму, в то время как композиторы, пишущие для православного богослужения (включая Г. Львовского и А. Архангельского), не смогли совершить подобного. И наверное, не по причине творческой несостоятельности. Здесь действовали разного рода идеологические, политические, исторические обстоятельства — всё то, что мы называем историко-культурным контекстом. Именно поэтому столь важным для русской богослужебной музыки оказался 1878 год, привнесший событие особого исторического значения: Литургия св. Иоанна Златоуста П. Чайковского стала первым духовным сочинением, напечатанным и исполненным в публичном концерте без разрешения Придворной капеллы. Это было падением «монополии» императорской капеллы на церковные песнопения.

В связи с проблемой восприятия литургических циклов Рахманинова нельзя не упомянуть об историческом противостоянии в XIX веке Москвы и Петербурга, распространявшемся на многие сферы духовной жизни и частично сохранившемся в музыкальной среде до наших дней⁵. Славянофильство уже со второй четверти века заявило оппозицию традиции петровской России с её ориентацией на западноевропейские культурные и идеологические ценности. Это было, преимущественно, «московское» направление, провозгласившее «особый путь» России с его спасительной ролью православия как единственно верного христианского вероучения. Естественно, что пение такой церкви не могло быть похожим на западное. И именно в Москве, в противостоянии имперской столице, аккумулируются творческие идеи преобразования богослужения путём возврата к древнему мелодическому фонду. Особенно заметна здесь фигура переехавшего из Петербурга в Москву князя В. Одоевского, собиравшего старинные церковные нотные рукописи и написавшего ряд статей о древнерусском пении, о певческой традиции в приходских церквях. Смерть прервала начатый им проект съезда археологов в Москве, на открытии которого ученики консерватории должны были под его руководством исполнять древние русские церковные напевы.

Интерес к обновлению православного богослужебного пения, возрождению национальных основ церковно-певческого искусства в начале XX века тесно связан и с таким важным обстоятельством жизни культуры, как мощный подъём хорового исполнительства, рост профессионализма и популярности хоровых коллективов, возникновение новых. Ещё в помещичьей усадебной культуре XVIII века в крепостных театрах были хоры, лучшие из которых исполняли наряду с церковными песнопениями и народными песнями западноевропейские оратории и кантаты. Со второй половины XVIII века хоровое пение развивалось чрезвычайно активно. А. Лебедева приводит такие цифры: крупных церковных хоров не менее 500, крепостных капелл — около 200, военных хоров — свыше 400 [4, с. 246]. В XIX веке в России активно развиваются жанры кантаты и оратории; светские хоры для домашнего музицирования создают А. Алябьев, А. Даргомыжский, во второй половине века Ц. Кюи, А. Направник, Н. Римский-Корсаков, А. Рубинштейн, П. Чайковский и другие. Замечательное явление русской музыки — хоровые сочинения С. Танеева.

Рахманинов с воодушевлением пишет для хора светские композиции — кантату «Весна», поэму «Колокола». А восхищение великолепным хором Синодального училища было настолько велико, что решение композитора создать литургические песнопения, возможно, было связано именно с художественным авторитетом этого коллектива. На всех репетициях Синодального хора он неизменно присутствовал, и есть свидетельство его неподдельного восторга от исполнения «Всенощной», которое приводит переписчик нот Большого театра Н. Озеров: «Я и не ожидал, что написал такое произведение» (цит. по: [10]).

Безусловно, Синодальный хор — главный хоровой коллектив Москвы, альтернативный петербургской Придворной капелле — сыграл колоссальную роль в движении за обновление музыкального содержания православного богослужения. Организованный в конце XVI в., этот коллектив, будучи преемником хора патриарших певчих, через 300 лет становится символом Возрождения традиций православного пения. Большое значение в этом процессе имела деятельность регента Синодального хора В. Орлова (с 1886 г.) и его последователя Н. Данилина, под управлением которого исполнялись литургические циклы Рахманинова. Важно также, что являясь на рубеже столетий хором профессионального церковного учебного заведения, Синодальный хор много выступает в

концертных залах, вызывая огромный резонанс в гастрольных выступлениях за границей (1899, 1911, 1913). Трудно даже сказать, в какой мере само православное богослужение, истовая вера и религиозность послужили толчком для московских композиторов в создании церковных песнопений. Возможно, именно великолепный артистический коллектив Синодального хора служил отправной точкой в творческих поисках М. Балакирева, А. Кастальского, А. Лядова, Н. Римского-Корсакова, С. Танеева, П. Чайковского, П. Чеснокова, ищущих новые принципы воплощения древнего церковного распева.

Это — немаловажное обстоятельство в подходе к вопросу об определении жанровой природы «Литургии» и «Всенощной» Рахманинова. Идеологически и политически поиски композитором нового языка и стиля богослужебного пения были, по всей вероятности, порождены московской концепцией нового русского государства на основе возрождённого Православия. Не исключается здесь и патриотический порыв: возможно, композитору хотелось в этом сочинении поднять православное песнопение на достойную высоту. Однако в качестве музыкального стимула выступал именно хор с его высоким профессиональным уровнем.

Ещё один важный ракурс проблемы — восприятие Рахманиновым внутренней сущности богослужения. Обычно в случае обращения к литургическим жанрам того или иного композитора музыковеды задаются вопросом о религиозности автора, его трактовке мира с позиций христианского вероучения, его участия в богослужении и ритуалах церкви⁶. О личной религиозности Рахманинова достоверных сведений практически нет. Что касается христианских основ мировоззрения, то они для ряда исследователей по-разному проступают в его произведениях. Известно, что композитор общался с лучшими представителями русской интеллигенции — Н. Булгаковым, З. Гиппиус, Д. Мережковским, П. Флоренским и был знаком с их философскими исканиями смысла человеческого бытия в христианской модели мира. Ярким образцом здесь может служить манифестация Н. Бердяева: «...история есть ... некая мистерия, имеющая своё начало и конец, свой центр, своё связанное одно с другим действие. История идёт к факту — явлению Христа и идёт от факта — явления Христа ... Христос и есть глубочайшая мистическая и метафизическая основа и источник истории, драматической, трагической судьбы её» [1, с. 27].

Рахманинову, несомненно, были близки подобные идеи, в связи с чем некоторые исследователи в конце XX века начинают прочитывать его сочинения в религиозно-философском контексте⁷. Так, Г. Калошина описывает религиозно-философскую символику в Первой и Третьей симфониях, Симфонических танцах, «Колоколах», «Острове мёртвых» — в создаваемых ими образах Смерти и Вечности, Мрака и Света, Бога и Души [5, с. 106]. И. Дёмина рассматривает влияние жанра христианской романтической драмы на симфонические произведения [3]. Е. Лобзакова в диссертации и ряде публикаций отмечает следы религиозных жанров и музыкально-языковой символики в светских сочинениях композитора [6]⁸.

Для того, чтобы ещё раз подчеркнуть, что тексты музыкальных сочинений открыты историческим воздействиям и прочтениям, вспомним, как оценивал движение новой русской религиозной философии конца XIX века один из её выдающихся современников. А. Чехов в 1902 году заметил в письме к С. Дягилеву: «Про Россию я ничего не скажу, интеллигенция же пока играет в религию и главным образом от нечего делать ... Скажу только, что религиозное движение, о котором Вы пишете, само по себе, а вся современная культура сама по себе, и ставить вторую в причинную зависимость от первой нельзя» [12, с. 507]. С точки зрения понимания интереса, проявляемого Рахманиновым к музыке православной литургии, а также силы выражения этой темы в его произведениях, необходимо ясно представлять, почему и насколько религиозные образы и настроения России этого времени завладевают сознанием творческой личности в среде российской интеллигенции.

Исторические факты — мнения, суждения, оценки — можно приводить ещё. Но для науки важно другое: никакое обстоятельство не может служить для вынесения «приговора». Будут ли признаны православной церковью песнопения С. В. Рахманинова, смогут ли способствовать обновлению музыкальной стилистики богослужения или споры утихнут сами собой, оставляя хоровые шедевры русской музыки исключительно для концертной сцены, наука предсказать не может. Можно только понять, насколько историческая канва реальной жизни произведения сложна и неоднозначна.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Вероятно, единственное исключение здесь представляет московская церковь на Ордынке, где в течение многих лет (с конца 40-х годов) в богослужении Великим постом исполнялись песнопения рахманиновского «Всенощного бдения», ставшие своего рода мемориальной акцией, посвящённой датам рождения и смерти композитора (1 апреля и 28 марта).

² Вместе с тем, не стоит исключать тот факт, что многолетнее звучание «Всенощного бдения» в упомянутой церкви «Всех Скорбящих Радосте» собирало на Большой Ордынке огромные потоки слушателей. Далеко не все они были верующими, просто приходили послушать замечательное, к тому же «запрещённое» сочинение. Искреннее восхищение музыкой Рахманинова именно в этой обстановке влекло людей и к церкви — особому состоянию души и духа, возникающему здесь и благотворно действующему на человека.

³ Отношение к Церкви изменилось почти столь же решительно, как в своё время — к культуре андеграунда.

⁴ Имеются в виду концерты 1987 года на родине композитора в новгородском Софийском соборе и в Большом зале Московской консерватории.

⁵ Ещё совсем недавно различия в названиях аккордов при обучении гармонии управлялись противопоставлением учебников «московской» и «ленинградской» школ.

⁶ В отечественной науке такие исследования появляются особенно часто в последние десятилетия во многом благодаря уже упоминавшейся реакции на «запрещённые» в советской музыкальной науке темы.

⁷ Особенно широко представлена была эта позиция на ростовских юбилейных конференциях 1993 и 2003 гг. в консерватории им. С. В. Рахманинова.

⁸ Существует определённая закономерность появления подобных исследовательских мотивов: интерес к русскому философскому Возрождению конца XIX — начала XX веков переживает расцвет на рубеже следующих столетий благодаря стечению во многом похожих исторических обстоятельств.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бердяев Н. Смысл истории. — М., 1990.
2. Ващенко М. Воскресное всенощное бдение. Роль хора и регента в богослужебном пении: доклад заведующего Регентского отделения при Санкт-Петербургской Духовной Академии, прочитанный на Третьем Московском Певческом семинаре 1999 г. [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.spbda.ru>.
3. Дёмина И. Мотивы христианской романтической драмы в «Симфонических танцах» Рахманинова // Сергей Рахманинов. От века минувшего к веку нынешнему. — Ростов н/Д, 1994. — С. 91–101.
4. История русской музыки. В 10 т. Т. 3 / редкол.: Ю. А. Келдыш и др. — М., 1985.
5. Калошина Г. Религиозно-философская символика в симфониях Рахманинова и его современников // Сергей Рахманинов. От века минувшего к веку нынешнему. — Ростов н/Д, 1994. — С. 102–109.

6. Лобзакова Е. Взаимодействие светской и религиозной традиций в творчестве русских композиторов XIX — начала XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — Ростов н/Д, 2007.
7. Минин В. Интервью с В. Ойвиным [Электронный ресурс]. — URL: www.credo.ru.
8. Правдолюбов А. Беседы о музыке [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.seminaria.ru/chsing/paptalkmus.htm>.
9. Прицкер М. Всё смешалось в мире интерпретации [Электронный ресурс]. — URL: http://www.nrs.com/print/190807_183640_19826.html.
10. «Сенар». С. В. Рахманинов [Электронный ресурс]. — URL: www.senar.ru.
11. Тевосян А. Комментарии к CD // Рахманинов С. Литургия св. Иоанна Златоуста / исп. Камерный хор п/у В. Минина. — [М.]: Мелодия, 1990.
12. Чехов А. П. Собр. соч. В 12 т. Т. 12. — М., 1957.

Лапенко Анна Владимировна

аспирантка кафедры теории музыки и композиции
Ростовской государственной консерватории
им. С. В. Рахманинова



Ж. Г. КАПИТОНОВА

*Дальневосточный государственный технический университет
им. В. В. Куйбышева*

УДК 783.68 (47+57)

**ФОРМУЛЬНО-ПОПЕВОЧНАЯ ВАРИАНТНОСТЬ
КАК ПРИНЦИП РАЗВИТИЯ МЕЛОДИЧЕСКИХ ФОРМ
В РУССКОЙ ДУХОВНОЙ МУЗЫКЕ РУБЕЖА XIX—XX ВЕКОВ**

Во все времена богослужбная музыка являлась сферой приложения творческих сил выдающихся русских композиторов. Однако, начиная с XIX века, отечественные композиторы больше внимания уделяли светским жанрам. Подлинный «духовный ренессанс» русская церковная музыка пережила на рубеже XIX—XX веков, когда в отечественном богослужбном музыкальном искусстве возникло так называемое Новое направление. Композиторов объединила идея, высказанная А. Д. Кастальским: «О грядущем нашего церковного песнетворчества ... могу только погадать, зато чувствую, какова должна быть истинная задача его. По моему убеждению — задачей этой должна быть идеализация подлинных церковных напевов, претворение их в нечто музыкально-возвышенное, сильное своей выразительностью и близкое русскому сердцу типичною национальностью ... Хотелось бы иметь такую музыку, которую нигде, кроме храма, нельзя услышать, которая так же отличалась бы от светской музыки, как богослужбные одежды от светских костюмов ... Ведь у нас неисчерпаемый клад самобытных церковных мелодий; к ним нельзя применять обычных казённых формул и любых гармонических последований ...» [4, с. 78–79]. Композиторы Нового направления отвергли путь секуляризации церковного пения, сложившийся под влиянием европейского барокко и классицизма в XVII—XVIII веках. Их движение явилось откликом на утверждение национальных начал профессионального искусства. Сутью Нового направления стало обращение к истокам, практике знаменного пения Древней Руси, тем самым был возобновлён диалог давних русских музыкальных традиций и современности.

Стиль сочинений композиторов Нового направления до настоящего времени остаётся малоизученным, что даёт основание рассмотреть и проанализировать архетип древнерусского канона и варианты его преобразования в таком жанре богослужения, как рождественский канон. Авторская интерпретация канона композиторами конца XIX — начала XX вв. представляла собой своеобразный «информационный парадокс», отмеченный ещё Ю. Лотманом [5, с. 243–247].

В центре внимания статьи — проблема сохранения канона как архетипа духовной традиции и его творческого преобразования композиторами Нового направления в условиях, когда в XVIII—XIX веках наметилась утрата аутентичности древнерусского канона под влиянием европейской музыкальной культуры. Объектом исследования стали каноны Рождеству Христову таких композиторов, как А. Кастальский, Н. Компанейский, Д. Аллеманов. Они были проанализированы с учётом указаний М. Бражникова, Й. Гарднера, А. Кручининой, Г. Алексеевой. При рассмотрении особенностей фолькульно-попевочной вариантности¹, мелодико-графических формул становится очевидным, что эти напевы содержат гармонизацию знаменного распева первого гласа.

Канон, как известно, — большое по объёму церковное поэтическое произведение — может быть как самостоятельным молитвенным обращением, так и частью всеобщего богослужения, (точнее, утрени), венчания, панихиды, молебна. Он имеет сложную литературную форму и пишется по строгим правилам:

— состоит из 9 частей, называемых «песнями», каждая из которых сложена по образцу одной из библейских песен; при этом содержание и мелодия «песней» канона зависят от праздника, дня недели и гласа недели;

— каждая песнь канона включает нескольких кратких молитв, называемых тропарями, или стихами, связанных (подчинённых) при помощи ирмоса с темой библейской песни; именно первый тропарь песни и называется ирмосом, который поётся на соответствующий глас;

— поскольку каждая песнь канона отражает некоторое событие из Священного писания, то ирмос, таким образом, связывает ветхозаветное событие с христианским праздником новозаветного времени;

— характер канона — славительный; типична общая торжественность, неспешность развития;

— первый стих каждой песни канона (ирмос) поётся, а остальные читаются.

Вторая песнь канона обычно отсутствует по причине обличительного и грозного характера второй

библейской песни, так что весь канон состоит теперь из восьми песен. Вторая песнь полного канона имеется в каноне предпоследней субботы перед началом Великого поста и в субботу седьмую по Пасхе — эти два дня посвящены памяти умерших.

Название жанра в данном случае связано с его функцией. Ирмос (*греч.* — связь) — первая строфа песни, связывающая в единое целое последующие строфы и задающая им музыкальный ритм и молитвенный настрой. Поётся на один из гласов осмогласия.

В богослужбной практике существуют два Рождественских канона. Известны авторы канонических текстов: первого канона «Христос рождается» — Косма Маюмский, второго канона «Спасе люди чудодействуяй Владыка» — Иоанн Дамаскин [6]. Анализируемые здесь первый канон А. Кастальского, ирмосы Н. Компанейского и Д. Аллеманова написаны на канонический текст Космы Маюмского. Второй канон А. Кастальского написан на текст Иоанна Дамаскина.

Каждая песня анализируемых канонов имеет следующую гомилетическую структуру²: 1) вступление, 2) предложение, 3) изложение и 4) вывод — заключение.

В приведённой *таблице* (см. ниже) представлены первый канон А. Кастальского, ирмосы Н. Компанейского, Д. Аллеманова на канонический текст Космы Маюмского «Христос рождается». При анализе композиций мы опирались на синтез тексто-музыкальных явлений, демонстрируя не все формулы строк, а только те из них, которые являются известными завершающими кадансовыми, независимо от того, заканчивают ли они всё песнопение, или его фрагмент. В *таблице* показано слияние всех структур канона: риторической, гомилетической и певческой. Характерной чертой канона и ирмосов на Рождество Христово, имеющих указание «знаменного распева», является наличие системы попевок первого гласа, то есть музыкальных фраз постоянного мелодического состава.

Так, в первом каноне А. Кастальского видно использование завершающих кадансовых оборотов-архетипов — «грунка» и «колесо» [1]. У Кастальского в канонах сохранён традиционный церковный звуко-ряд, которому подчиняется голосование. Автор повсюду придерживается мелодического диатонического звучания, что типично для древних распевов. Как-то однажды Кастальский назвал себя «реставратором» древнерусского пения. С этим можно всецело согласиться, хотя реставрация осуществлялась им при помощи приёмов и средств современного ему академического музыкального языка. В технике кадансирования присутствует стремление освободиться от классической доминанты с вводным тоном и от аккор-

дового гармонического каданса в пользу линейно-мелодического. Таким образом, Кастальский следует не форме, а самому духу древнерусского певческого искусства: внутрислоговой распевности, столь характерной для древнерусского певческого искусства, мелодической самостоятельности голосов, сплетённых в строчно-линейном полифоническом движении, метроритмической свободе в оборотах-архетипах, — всё это отражает такую стилевую черту композитора, как сочетание канонических и авторско-индивидуальных черт.

Главной заслугой А. Кастальского, крупнейшего представителя московской церковно-певческой школы, является то, что путём весьма убедительной, успешной многоголосной обработки, он вернул знаменный распев в богослужбный репертуар Русской Церкви. В его обработках знаменного распева поражают внутренняя свобода и стремление выявить подлинную красоту древних мелодий. Во втором каноне содержание идентично первому при использовании иного канонического литературного источника, к кадансовым оборотам-архетипам добавляется «долинка».

Д. Аллеманов в ирмосах первого канона в поисках идеала церковного пения идёт по пути гармонизации мелодии знаменного распева, соединения монодийного обиходного распева с многоголосием. В ирмосах Д. Аллеманова мы наблюдаем использование европейских гармонии и контрапункта. Для него характерны следующие признаки и особенности: классическая четырёхголосная гармония, где мелодия находится в верхнем голосе, а второй голос сопровождает основной напев параллельно терцией ниже; каждая нота мелодии — аккордовая (хоральный склад); широко применяется доминантсептаккорд в кадансирующих оборотах. Гармония сравнительно проста, в основном используются главные трезвучия, допускаются простейшие отклонения в тональности первой степени родства, доминантсептаккорд разрешается внутри построений в VI, иногда VI низкую ступень. Мы видим полное отсутствие мелодико-графических формул знаменного распева в конце каждой синтагмы³. Среди анализируемых произведений обращает на себя внимание то, что в начале ирмосов первого канона Д. Аллеманов выставляет четырёхдольный размер и соответственно формообразующим элементом становится непрямое симметричное тактирование. Однако следует подчеркнуть зависимость музыкальной формы от текста. Здесь наблюдается особое русское контрапунктирование, отсутствие квадратности.

И. А. Гарднер в своём труде «Богослужбное пение Русской Православной Церкви» даёт следующую характеристику ирмосам Д. Аллеманова: «По стилю

это сочинение типично для 3-го периода, и его можно было бы отнести к середине XIX века; это произведение напоминает некоторые произведения архимандрита Феофана Багрецова, с ложным пафосом, изобилует дешёвыми эффектами, имеет местами примитивную и наивную гармонию, очень нравящуюся невзыскательному, не отвергающему подчас церковно-музыкальной пошлости слушателю» [3, с. 453].

Ирмосы на Рождество Христово большого знаменного распева Н. Компанейского имеют точную датировку — 1907-й год. Литературный текст ирмосов идентичен тексту первого канона А. Кастальского. Но в ирмосах Компанейского, наряду с использованием мелодико-графических формул знаменного распева, наблюдаем ещё более индивидуальную авторскую инициативу: так, например, в мелодической линии второй синтагмы 1-й песни, в заключении 9-й песни композитор использует «раскачку», приближенную к колокольному звону. В 3-й и 9-й песнях встречаем элементы имитационной полифонии на словах «воплещённому безсеменно ...» (3), «тайнство ...», «небо ...», «престол ...» (9); в 4-й и 6-й песне видна попытка использования принципа сольного, ансамблевого и хорового пения; в 5-й песне — имитационное включение через октаву в первой и второй синтагме на разный текст. Обращают на себя внимание 7-я и 8-я песни, которые даны в строгом аккордовом стиле. Отметим также яркие темповые изменения: 1-я песня — с веселием, на словах «Христос на земли ...» в третьей синтагме — замедление темпа; 6-я песня — медленно, на словах «всельшееся слово ...» — ускорение; в 8-й песне в рамках первой строки темп меняется от

медленного через ускорение к быстрому; 9-я песня начинается весьма медленно, на словах «ясли вместилище ...» отмечено темповое ускорение.

Таким образом, в духовно-музыкальной композиции происходит скрещивание разных тенденций: народности и традиции. Новое направление в русской духовной музыке изначально мыслилось теоретиками как демократическое. А.Т. Гречанинов писал: «Единственное место, где народ и по сие время ещё имеет общение с чистым настоящим искусством, — это церковь ... Для насаждения чистого искусства надо начинать именно с церкви, потому что как раз здесь-то легче всего «уловлять» народ ... Но произойдёт [развитие народного вкуса] только тогда, когда изгнана будет из нашей церкви всякая ремесленность, а вместо неё водворится искусная работа мастеров» (цит. по: [4, с. 3]).

В результате анализа, приведённого в *таблице*, мы пришли к выводу, что «формула»⁴, или «ядро» является, с одной стороны, «мелодической моделью, единой для семейства попевок» [1, с. 78.], с другой, — варьирует архетип в связи с текстом. Таким образом, наблюдается весьма парадоксальная ситуация. С одной стороны, музыкальные тексты обладают высоким уровнем формульно-попевочной вариантности: с другой, — свободой музыкальной трактовки. Именно эта вариантность и создаёт условия для проявления индивидуальности творчества композиторов. Потому, несмотря на богослужебную, главным образом, функцию сочинений, они обладают высоким уровнем художественности, который и обеспечил духовный ренессанс русской церковной музыке рубежа XIX — начала XX века.

ТАБЛИЦА

№ строки	№ строчной группы	Текст строки	Попевки строк			Гомилетическая функция	Раздел певческой структуры
			1-го канона А. Кастальского	ирмосов Н. Компанейского	ирмосов Д. Аллеманова		
1	2	3	4	5	6	7	8
1-я песня							
1	I	Христос раждается, славите:				Вступление	1-й раздел
2	II	Христос с небес, срящите,	грунка	грунка		Предложение	2-й раздел
3	III	Христос на земли, возносится,				Изложение	
4	IV	Пойте Господеви вся земля,					
5	V	И веселием воспойте людие, яко прославися.	грунка	грунка	авторская формула	Вывод-заключение	3-й раздел

Продолжение таблицы

3-я песня							
1	I	Прежде векъ отъ Отца рождён- ному нетленно Сыну,				Вступление	1-й раздел
2	II	И в последняя отъ Девы вопло- щённому безсе- менно				Предложение	2-й раздел
3	III	Христу Богу, возопим:				Изложение	
4	IV	Вознесый рогъ нашъ,				Вывод- заключение	3-й раздел
5	V	Свят еси Господи.	грунка	грунка	вариант авторской формулы		
4-я песня							
1	I	Жезль изъ корене Иисеова				Вступление	1-й раздел
2	II	И цветъ отъ него Христе,				Предложение	2-й раздел
3		Отъ Девы прозябъ еси,					
4	III	Изъ горы хваль- ный					
5		Приосенённая чаши,	грунка				
6	IV	Пришёл еси воплощся,				Изложение	
7		Отъ неискусомуж- ная, не веще- ственный,					
8	V	И Боже Слава силе Твоей, Господи.	грунка	грунка	вариант авторской формулы	Вывод- заключение	3-й раздел
5-я песня							
1	I	Богъ сый мира отецъ щедротъ,				Вступление	1-й раздел
2	II	Великаго совета Твоего ангела,	грунка	грунка		Предложение	2-й раздел
3	III	Миръ подавающа послалъ еси намъ:				Изложение	
4	IV	Темъ богоразумия къ свету наставля- шеся,					
5	V	Отъ нощи утрен- нююще,				Вывод- заключение	3-й раздел
6		Славословимъ Тя, человеколюбче.			вариант авторской формулы		
6-я песня							
1	I	Изъ утробы Иону младенца изблева морской зверь,		грунка		Вступление	1-й раздел
				грунка			

Продолжение таблицы

2	II	Якова приять: в Деву же всельше-еся				Предложение	2-й раздел
3	III	Слово и плоть приемшее пройде сохраншее нетленну:		кулизма		Изложение	
4	IV	Его же бо не пострада истления,					
5	V	Рождшую сохрани неврежденну.	колесо	колесо	вариант авторской формулы	Вывод-заклучение	3-й раздел
7-я песня							
1	I	Отроцы благочестию совоспитани,	грунка	грунка		Вступление	1-й раздел
2		злочестиваго веления небрегше,	грунка	грунка			
3	II	Огненнаго прещения не убоюшася,				Предложение	2-й раздел
4		но посреди пламене стояще пояху:					
5	III	Отцев Боже, благословен еси.	Колесо	грунка	вариант авторской формулы	Изложение	
6	IV	Хвалим, благословим,					
7		покланяемся Господеви,	грунка				
8	V	Поющее и перевозноеящее во вся веки.				Вывод-заклучение	3-й раздел
8-я песня							
1	I	Чуда преестественнаго росодательная изобрази пещь образ:				Вступление	1-й раздел
2	II	Небо я же приять палить юныя,				Предложение	2-й раздел
3		яко ниже огонь боже-ства Девы,					
4	III	В нюже вниде утробу.	грунка	грунка		Изложение	
5	IV	Тем воспевающее воспоем:					
6	V	Да благословить тварь вся Господа		грунка		Вывод-заклучение	3-й раздел
7		и перевозноеящий во вся веки.	колесо	колесо	Вариант авторской формулы		
9-я песня							
1	I	Таинство странное вижу и преславное:	грунка	грунка		Вступление	1-й раздел

Продолжение таблицы

2	II	Небо вертеп,				Предложение	2-й раздел
3		престол херувимский, Деву,				Изложение	
4	III	Ясли, вместилище,					
5	IV	В них же возлеже невместимый Христос Бог,					
6	V	Его же воспевающе величаем.			Вариант авторской формулы	Вывод- заключение	3-й раздел

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Термин «формульно-попевочная вариантность» принадлежит авторам книги: [7, с. 37].

² Гомилетика — свод правил составления проповедей, наука о церковном красноречии, раздел богословия, изучающий теоретические и практические вопросы церковной проповеди.

³ Синтагма, по определению Л. В. Щербы, — «фонетическое единство, выражающее единое смыс-

ловое единство в процессе речи-мысли и могущее состоять из слова, словосочетания и даже группы сочетаний» [9, с. 9-10].

⁴ «Формула — мелодическое единство, которое отделяется от окружения и его простейшая форма ... имеет характеристическое ядро, даже если формула комбинируется с другими формулами и мотивами» (цит. по: [10, с. 891] в переводе автора статьи).

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева Г. В. Византийско-русская певческая палеография: практикум. — Владивосток, 2005.
2. Арх. Филарет Гумилевский. Исторический обзор песнопевцев и песнопений греческой церкви. — СПб.; Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1995.
3. Гарднер И. А. Богослужбное пение русской православной церкви. В 2 т. Т. 2. — М., 2004.
4. Кастальский А. Д. О моей музыкальной карьере и мысли мои о церковной музыке // Наследие. Музыкальные собрания. — М., 1990.
5. Лотман Ю. М. Каноническое искусство как информационный парадокс // Избранные статьи. В 3 т. Т. 1. — Таллин, 1992.
6. Минея праздничная. — М.: Издательский совет Русской православной церкви, 2002.
7. Парфентьева Н.В., Парфентьев Н.П. Древнерусские традиции в русской духовной музыке XX века. — Челябинск, 2000.
8. Рахманова М. П. Новое направление в духовной музыке: исторические тенденции и художественные процессы // История русской музыки. Т. 10 Б. — М.: Музыка, 2004.
9. Щерба Л. В. Избранные работы по языкознанию и фонетике. Т. 1. — Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1958.
10. Schiødt N. A problem of formul in medieval musik, with a special view on the final cadences in the Sticherarion Coislin 42 // Acta musicologica. — Bydgoszcz, 1985.

Капитонова Жамиля Газизьяновна
аспирантка кафедры искусствоведения
Дальневосточного государственного
технического университета им. В. В. Куйбышева



Д. Р. АРУТЮНОВ, Е. В. СМАГИНА
*Волгоградский институт искусств
им. П. А. Серебрякова*

УДК 792.5.035 (47+57)

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР ДОРЕВОЛЮЦИОННОГО ЦАРИЦЫНА:
СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ

Художественную культуру современной России невозможно представить, ограничившись достижениями одних только столичных городов — Москвы и Санкт-Петербурга. Вполне очевидным представляется тот факт, что их многообразие корреспондирует с достаточно насыщенной культурной жизнью провинции, в определённой мере «подпитывающей» стратегические направления в развитии российского искусства в целом и обеспечивающей главным культурным центрам страны постоянный приток новых творческих сил.

Сегодня просвещённому любителю искусств весьма сложно назвать «провинциальной» в привычном смысле слова культурную жизнь большинства регионов России, поскольку оппозиция понятий столичный — провинциальный (применительно к бытованию различных видов и форм искусства) давно уже потеряла былую полярность смысловых значений¹. Обратимся, например, к культурно-географической карте Юга России, выделив на ней ряд крупных городов, таких, в частности, как Ростов-на-Дону и Краснодар, Волгоград и Астрахань. Интенсивная филармоническая жизнь, украшенная выступлением артистов с мировыми именами, разнообразие проводимых конкурсов, фестивалей и вернисажей, организация творческих форумов и симпозиумов настолько преобразили облик этих городов, что некоторые из них, в частности, Ростов-на-Дону и Краснодар, уже давно и по праву считаются культурными столицами региона.

Особо значительной в современной социокультурной действительности представляется роль театра: как драматического, так и музыкального. Заинтересованность его авангардными течениями и растущая потребность в классике, увлечение зрительских

масс синтетическими жанрами (например, мюзиклами, различного рода ревью); «театрализация» спорта (телевизионные «ледовые шоу» и мега-постановки, сопровождающие крупные спортивные состязания — летние и зимние Олимпиады, чемпионаты мира и Европы); внесение театральных начал в современную политику, — всё это отражает активную востребованность театра мировым человеческим сообществом, высоко оценивающим колоссальные возможности массового и зрелищного искусства в плане его диалога со временем и личностью. Чтобы отметить своеобразие исторического пути, пройденного музыкальным театром в одном из не слишком театральных поволжских городов — дореволюционном Царицыне, кратко выделим ряд основных вех в истории российского театра, которая, как известно, начинается во времена правления царя Алексея Михайловича (1670-е годы).

В 1702 году в Москве открылся первый публичный театр «Комедийная хоромина», в котором работала труппа немецкого антрепренёра Иоганна Кунста. В 1708-м появился придворный домашний театр Наталии Алексеевны, сестры Петра I. 1730-е годы отмечены деятельностью в Петербурге нескольких итальянских оперных трупп; 1734-й — началом строительства «оперного дома» при Зимнем дворце в Петербурге; 1742-й — открытием «оперного дома» в Москве; 1743-й — приездом в Петербург французской труппы.

Отдельная глава в истории российского театра конца XVII–XVIII веков связана с любительскими театрами, дававшими представления в различных учебных заведениях Москвы и Петербурга: в Славяно-греко-латинской академии, в Московской Хирургической школе (госпитале), духовных семинариях, Московском университете, Сухопутном шляхетском корпусе и других.

Высокие достижения театральной культуры отличают многие домашние крепостные театры русской знати: Апраксиных, Голицыных, Воронцовых, Строгановых, Шереметевых, Юсуповых и многих других. Достаточно сказать, что театральная труппа и состав хора театра Шереметевых насчитывали до 200 человек, оркестр — свыше сорока музыкантов [3, с. 155]. Впечатляет и репертуар театра: за период его творческой жизни с 1778-го по 1800-й годы на сцене в Кускове, Останкине и Москве были поставлены 36 французских, 20 итальянских, 14 русских опер, 17 балетов и 23 комедии [там же].

По образу и подобию обеих российских столиц развивались театры и в провинции, поэтому целый ряд бывших губернских и уездных городов имеет богатейшие театральные традиции с большим историческим стажем. Один из них, возможно, самый известный в российской глубинке — Ярославль, где ещё в 1748 году Фёдором Волковым впервые в России была собрана актёрская труппа. В 1752 году она была переведена в Санкт-Петербург, где, как известно, в 1756 году на её основе возник первый русский профессиональный театр (Государственный общедоступный Российский театр, директором которого стал А. Сумароков).

В конце XVIII столетия определённую известность получили труппы крепостных и усадебных театров графа Волкенштейна близ Суджи и князя Барятинского в имении Марьино Курской губернии, Сумарокова в Тарусском уезде Калужской губернии, князя Щербатова в Тульской губернии и др. Кроме того, в провинции появлялись и общедоступные театры городского типа. К примеру, в Тамбове постоянный театр был основан в 1786 году, в Твери, Воронеже и Вологде — в 1787-м, Харькове — в 1789-м, Курске — в 1792-м, Нижнем Новгороде — в 1798-м. Театральная жизнь Царицына — Сталинграда — Волгограда, ныне крупного административного центра Юга России, началась много позднее — лишь в последней трети XIX столетия и имела ряд специфических черт, сказавшихся в последующие времена, вплоть до сегодняшнего дня. Обратимся к истории города и особенностям его культурно-исторической судьбы. Как известно, Царицын, заселённый поначалу стрельцами, появился в 1589 году как город-крепость для защиты южных границ российского государства. В 1717–1720 годах по указанию Петра I было начато строительство мощной Царицынской оборонительной линии². К сожалению, объективные данные и научно достоверные факты, связанные со сферой культурного развития города и, в частности, вопросом становления в нём музыкального театра, не сохранились. Основываясь на гипотетических предположениях, назовём два источника, послуживших «питательной средой» для возникновения различных форм царицынского театра: этнокультуру

допетровского Царицына и особый сегмент его городского быта екатерининского времени, связанный с культурными традициями русских немцев и чехов.

В первом случае речь идёт о сложном контрапункте разнонациональных фольклорных традиций, определивших своеобразие форм фольклорно-обрядового театра: казаков, украинцев (малороссов), русских (великороссов), татар³. Во втором — приведём небольшую историческую справку. В результате двух манифестов Екатерины II (1763, 1793) в Нижнем Поволжье и, в частности, на территории современного



1. Царицын. Театр Конкордия. Начало 1910-х гг.

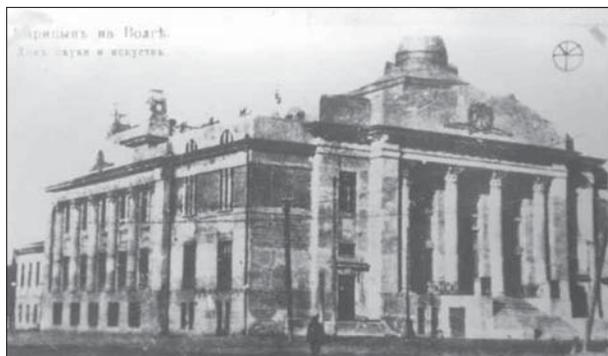
Волгограда, появляются первые поселения иностранцев. На протяжении последней трети XVIII века по берегам Волги возникло 102 немецкие колонии. Наряду с немцами, среди колонистов находились и потомки бежавших из Чехии в Саксонию гуситов-ирнгутеров. От них, носителей европейской культуры, приверженцев преимущественно лютеранской веры, сформировавших социокультурный феномен «немцев Поволжья», начинают свою историю на царицынской земле первые ростки музыкального театра. Вероятно, это могли быть представления домашних театров, а также «литургические действия», характерные для европейской духовной культуры. В этой связи неслучайным совпадением видится факт появления в Царицыне крупного заводчика и известного театрального антрепренёра В. Миллера, выходца из обрусевшей немецкой семьи.

Сложный социально-политический рельеф истории Царицына XVI–XVIII веков обусловил проблемный характер его культурного развития. Набеги калмыков, крымских татар, целый ряд крестьянских войн (под предводительством Степана Разина — 1667, 1670–1671, Кондратия Булавина — 1707, Емельяна Пугачева — 1774), волнения казачества, походы самозванцев («сынов Петра», например, беглого крестьянина Богомолова в 1772), — все эти факторы вряд ли могли способствовать успехам культуры и искусства в городе. С присоединением к России Крыма и Кубани в конце

XVIII века границы государства отодвинулись далеко на юг. Царицынская сторожевая линия была упразднена, ликвидировано Волжское казачье войско, и город утратил своё военно-стратегическое значение. На долгие годы он превратился в ничем не примечательный уездный городок Саратовской губернии. Градостроительство в это время практически не осуществлялось: если в 1825 году в Царицыне насчитывалось 9 каменных и 717 деревянных домов, то к 1860 году к ним прибавились всего один каменный дом и 210 деревянных [2].

Устойчивость социально-политического статуса города формируется в Царицыне, начиная с 1800-х годов, и закрепляется в пореформенные 1860–1870-е годы, открывшие новый период в истории города: эпоху торгово-промышленного переворота⁴. С развитием Царицына в составе населения появилась интеллигенция, весьма немногочисленная, так как динамика развития города обусловила увеличение слоя купечества и промышленников (в том числе, иностранных). Именно их финансовые возможности определили зарождение в культуре Царицына первых форм меценатства по содержанию антреприз, артистов-гастролёров.

Периодизацию истории Царицынского музыкального театра можно представить следующим образом. До 1872 года — время развития различных форм театра увеселительного плана, связанного с традициями обрядово-бытовой городской культуры. С 1872-го



2. Дом науки и искусства. Конец 1910-х гг.

по 1890-е — годы становления музыкального театра, появления плеяды меценатов-антрепренёров и первых постоянных театральных трупп. Рубеж XIX–XX столетий — период наиболее интенсивной и плодотворной музыкально-театральной жизни дореволюционного Царицына. В это время в городе появляется постоянно действующая оперная антреприза, одновременно работают несколько музыкально-драматических театров, всё чаще приезжают гастролёры, в том числе и именитые: отечественные и зарубежные.

Первым официальным сообщением о существовании театра в городе стало донесение полицмейстера

Царицына губернатору Саратова, датированное 1872 годом (в те времена театры находились в ведении полиции). Сводка о состоянии театров была следующего содержания: «В Саратовской губернии имеется три театра: два в Саратове, летний и зимний, третий в Царицыне в частном каменном здании, принадлежащем купцу Калинину, и содержится почётным гражданином Александром Астаповым, по театру Ярославцевым» [4]. Состав труппы на то время составлял 15 человек: 8 мужчин и 7 женщин. К сожалению, имена первых актёров городского театра не сохранились.

Город ко времени появления музыкального театра представлял собой две улицы вдоль Волги, восемь переулков в центральной его части за крепостным земляным валом, тянувшимся по линии нынешнего проспекта имени Ленина. Севернее были Бутырки, западнее — Преображенский форштадт, а дальше на пустырях — калмыцкие кибитки и разные лачуги. Местом развлечений, гуляний жителей был земляной вал, где можно было встретить увеселения на любой вкус царицынской публики. «Здесь были различные цирки и балаганы, в которых японские акробаты и русские скоморохи, кукольники и простые шарманщики занимали и развлекали народ. Особенно в дни больших ярмарок все стремились к балаганам, где была и медвежья потеха, и гудошники, и гусяры, где знаменитый Петрушка зазывал на кукольную “комедь”» [1, с. 6]. Богатые дома располагались лишь в центре: такие, как дома купцов Воронина, Репниковых, известных своей благотворительностью. В своё время П. И. Чайковский, проезжая по Волге в 1887 году, так описал Царицын: «Этот город мне не понравился. Странно как-то! Например, на огромной пустынной не мощёной площади, в коей ноги утопают в песке, — вдруг огромный дом на венский лад!» (цит. по: [1, с.17]).

Деятельность первого театра в Царицыне инициировал в 1872 году Александр Харитонович Астапов, выходец из богатого ярославского купечества, впоследствии почётный гражданин города. В молодости, часто бывая в Нижнем Новгороде и видя в тамошних театрах корифеев русской сцены, он пристрастился к театральному искусству настолько, что стал брать уроки актёрского мастерства. Но отец, считая занятия сына недостойными купеческого статуса, пустой забавой, потребовал вернуться на родину. На что молодой человек предпринял следующий шаг: решив навсегда посвятить своё сердце музыкальному театру, он уезжает с труппой в Сибирь, в Иркутск, взяв театральный псевдоним «Ярославцев». Впоследствии в Москве он даже играл на одной сцене с легендарным Мочаловым, заслужив у своих современников высокого звания «истинного жреца искусства» [1, с. 33]. Дороги стран-

ствий привели его в уездный городок Царицын, где началась его деятельность как антрепренёра. Думается, что Астапов-Ярославцев, открыв театр в доме купца Калинина, где шли преимущественно зимние представления, и не подозревал о том, что созданная им антреприза станет ведущей и практически единственно возможной для города формой музыкального театра вплоть до сегодняшнего дня.

Вскоре другой предприниматель, удачливый выходец из пензенских крестьян Андрей Шувалов присмотрел и арендовал в долине Царицы небольшой сад, впоследствии получивший название «Конкордия». Там он построил деревянное, похожее на сарай, здание с земляным полом и «воксалом» (так раньше называлась открытая сцена). Плата за посещение была установлена в размере 20-ти копеек и, таким образом, было создано весьма доходное место. Театральный репертуар первого сезона шуваловского театра был пёстрым и включал как известные развлекательные комедии, фарсы и водевили (в частности, «Ворона в павлиньих перьях», «Простушка и воспитанная», «Лев Гурыч Синичкин»), так и классические пьесы («Горе от ума» Грибоедова, «Не в свои сани не садись» и «Доходное место» Островского). Каждое лето Шувалов сдавал театр разным антрепренёрам. Долина Царицы превратилась в место развлечений и увеселений горожан, так как помимо театра на открытой сцене выступали самостоятельные певцы и «дуэтисты», цыганские хоры и ансамбли танцоров.

В 1880-х — 1890-х годах, когда большую известность приобрела деятельность опереточной труппы А. А. Христича (по сцене Максимова) и драматической — П. В. Агапова, в Царицын стали всё чаще заезжать гастролёры — известные антрепризные труппы, в частности, Товарищество московских артистов с В. Н. Андреевым-Бурлаком (1883), а также провинциальные премьеры — М. И. Писарев, А. К. Любский, О. В. Арди-Светлова, любимый актёр демократической русской интеллигенции тех лет М. Т. Иванов-Козельский. Заметим, что в течение нескольких десятилетий, вплоть до появления в начале 1900-х годов оперной антрепризы, царицынские театры давали на своих сценах как драматические, так и музыкальные спектакли. Эта особенность организации театрального дела в городе разительно отличалась от столичной театральной практики, где разделение на музыкальный (оперно-балетный) и драматический театры, как известно, произошло уже в середине 1830-х годов.

Первые свидетельства о появлении в городе оперной труппы приходятся на 1902 год, когда антреприза Н. И. Соболищикова-Самарина поставила «Евгения Онегина» Чайковского, «Демона» и «Купца Калашникова» Рубинштейна. В дальнейшем оперные постановки русской и зарубежной классики ставит

труппа Владимира Михайловича Миллера — успешного антрепренёра и щедрого мецената. Обладая прекрасным драматическим тенором, В. Миллер брал уроки у лучших оперных певцов страны и успешно играл во многих любительских спектаклях. Сделать карьеру оперного певца ему помешало только одно обстоятельство: огромное наследство и мощный по тем временам горчичный завод, продукция которого вывозилась не только за пределы Царицына, но и за границу.

С деятельностью Миллера связано открытие в 1907 году постоянно действующего театра «Конкордия» (фото 1).

В состав оперной труппы Миллера вошли певцы разных музыкальных театров России, в частности, Москвы, Санкт-Петербурга, Харькова. В её репертуаре, наряду с упомянутыми выше операми, находились «Жизнь за царя» Глинки, «Онегин» и «Пиковая дама»



3. Театр Парнас. Начало XX в.

Чайковского (в сезон 1908 года в обеих операх пели Николай и Медея Фигнер — солисты Петербургского Мариинского императорского театра), «Гугеноты» и «Африканка» Мейербера, «Аида» и «Травиата» Верди, «Лакме» Делиба, «Паяцы» Леонкавалло. Особых успехов труппа В. Миллера достигла в 1909 году: например, только в ноябре состоялось 24 оперных спектакля, прошедших с большим успехом [1, с. 37]. В том же году в городе прошли триумфальные гастроли Ф. Шаляпина. В апреле 1912 года город с восторгом принимал Л. Собинова, примадонну Миланской оперы Б. Мартинелли, С. Кусевицкого.

По мнению историков-краеведов, 1900–1910-е годы (до 1917) могут быть названы «золотыми» в культурной летописи города (фото 2, 3). Сказанное выше свидетельствует о значительных успехах царицынского музыкального театра, некоторым из которых

могут позавидовать и современные волгоградские театралы.

Кроме того, в апреле 1910 года в Царицыне открывается отделение Императорского Русского музыкального общества. Началом его деятельности стало создание симфонического оркестра, исполнившего на премьере Пятую симфонию Бетховена и Концерт Грига. В январе 1911 года в городе открылись музыкальные классы, вскоре преобразованные в училище, ставшее первым учебным заведением Царицына в сфере профессионального музыкального искусства⁵.

На рубеже XIX–XX столетий огромную популярность в городе приобрели духовные концерты. Особую известность имели выступления хоров регентов Г. Сыромятникова и И. Перегудова. В 1910-х годах в

городе было создано крупное церковно-певческое объединение, деятельность которого имела большой общественный резонанс. По всей губернии были известны выступления соединённого хора всех православных храмов Царицына. Помимо этого в городе активизировалась музыкальная деятельность лютеранской церкви, также устраивавшей духовные концерты с исполнением баховской органной музыки.

1917 год открывает новый — советский этап в культуре Царицына, ориентированной на новую идеологическую программу. Одним из наиболее действенных её воплощений стал пролетарский театр «красного Царицына», изучение достижений которого составляет тему отдельного исследования и потому выходит за рамки настоящей статьи.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Известно, что понятия «провинция» и «столица» в художественной культуре современной России, помимо географического, имеют также и различный духовный смысл. Поэтому в искусствоведении наших дней (особенно литературоведении) «провинция Отечества» мыслится как особо локализованная сфера духовной жизни общества, имеющая свои пространственные и временные координаты, свои нравы, культурные традиции, нормы, привычки, представления о красоте, идеале, духовности, а также меру внутренней свободы, заметно различающуюся со столичными стандартами и нормами.

² Историками зафиксировано посещение Царицына Петром I в 1722 году (дважды) во время Персидского похода.

³ Известно, что татары издавна заселили низовья Волги и Дона.

⁴ Согласно статистическим данным, в 1807 году в Царицыне проживало менее 3-х тысяч человек. После начала строительства в 1862 году первой железной дороги (Волго-Донской) рост населения заметно увеличился и составил 7027 человек. Из них: купечество насчитывало 1030 и торгующих мещан — 543 человека. В городе работали три завода — винокуренный и два кирпичных, две ярмарки; имелось шесть православных церквей, одно церковно-приходское училище, одна больница, одна богадельня, 10 каменных и 907 деревянных домов, 34 каменные и несколько сотен деревянных лавок [2].

⁵ В 1923 году училище было преобразовано в Царицынский музыкальный техникум, одним из первых студентов которого стал пианист Павел Серебряков — будущий народный артист СССР, ректор Ленинградской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андрианова Г. Художественный облик Царицына — Сталинграда. — Волгоград, 1991.

2. Минх А. Историко-географический словарь Саратовской губернии: южные уезды Калмыкии и Царицынский. — Саратов, 1898–1902.

Арутюнов Дмитрий Рафаэлович

профессор кафедры фортепиано,
ректор Волгоградского
института искусств им. П. А. Серебрякова

Смагина Елена Владимировна

кандидат искусствоведения,
профессор кафедры истории и теории музыки,
проректор по научной работе
Волгоградского института искусств
им. П. А. Серебрякова

3. Тютюкин С. Граф Николай Шереметев и крепостная актриса Прасковья Ковалёва-Жемчугова // Отечественная история. — 2006. — № 3. — С. 153–161.

4. Центральный Государственный исторический архив СССР. — Ф. 776, оп. 25, № 202, л. 75–76.

Н. Ф. ГАРИПОВА
 Уфимская государственная академия искусств
 им. Загира Исмагилова

УДК 781.7.072: 786.2

ФОРТЕПИАННОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО УФЫ 1920-Х ГОДОВ В ЗЕРКАЛЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КРИТИКИ

Яркими свидетелями концертной жизни российских окраин начала XX века являются газетные хроники и рецензии. Наряду с воспоминаниями современников, они представляют уникальный документальный материал, позволяющий воссоздать картину как музыкальной жизни в целом, так и отдельных её проявлений, к примеру, в сфере фортепианного исполнительства. На основе архивных источников автор статьи оценивает состояние профессионального музыкального искусства Уфы начала XX века.

Свои отзывы рецензенты Уфы помещали в местных газетах, освещавших текущие события и служивших важным информационным источником для жителей города. Центральная из них называлась «Известия», с 1923 года переименованная во «Власть труда», которая в свою очередь, с 1926-го стала называться «Красная Башкирия». Размещение информации чётко регламентировалось: открывали газету официальные рубрики, где обсуждались общественно-политические проблемы, а на последней странице обычно помещалась информация о культурной жизни, рецензии и различные объявления. Характерной особенностью газет того времени была публикация большого количества фотографий, броской рекламы, объявлений о театральных постановках и кинофильмах. Рецензии печатались в отдельных рубриках: «Театр и искусство», «Театр и музыка» или «Кино», «Театр», «Музыка».

Значительный суммарный поток культурных событий, разных по своим художественным достоинствам, повлёк необходимость предоставить квалифицированную, профессиональную оценку, а также способствовать развитию мышления и вкуса малоподготовленного потребителя.

Новое время привнесло изменения во взгляды на явления культуры, активизировало критическую мысль. Это было особенно важно потому, что художественная критика становилась силой, направляющей процесс развития искусства, во многом определяющей его перспективы.

Освещение в прессе музыкальных событий, происходящих в городе, приобрело характер устойчивой традиции. На страницах газет появились интересные, содержательные отзывы на выступления музыкантов, подписанные разными псевдонимами: «Ре-Ми», «Фортунагов», «Элько». Значительное место заняла музыкально-критическая деятельность воспитанника Саратовской консерватории, первого директора Башкирского музыкального техникума И. Ф. Салтыкова, имеющего псевдоним «Волконский».

Архивные фонды периодических изданий тех лет позволяют утверждать, что в начале XX века к фортепианному исполнительству в Уфе наблюдался повышенный интерес. Периодическая печать тех лет формирует мнение, что именно музыканты-пианисты сыграли наиболее важную роль в развитии культурной жизни Уфы в 1920-е годы, и их бескорыстная деятельность во многом восполняла дефицит профессионального искусства.

Концертная деятельность уфимских пианистов на первых порах ограничивалась рамками камерных концертов: практика сольных фортепианных выступлений в городе в то время ещё не сложилась. Многолетний творческий союз пианистки М. Андреевской, виолончелиста Ф. Садовского и скрипача С. Попова был настолько плодотворным, а исполнение отличалось такими вдохновенными интерпретациями, что безупречные исполнения программ позволили «Волконскому» в рецензии на концерт, посвящённый творчеству Бетховена, написать: «Превосходно было исполнено Трио № 3 в составе Андреевской, Попова и Садовского. Этот ансамбль можно считать вполне оформившейся художественной единицей, прекрасно зарекомендовавший себя ещё в прошлом году с самой лучшей стороны» («Красная Башкирия», 1926, 14 ноября).

Музыканты регулярно выступали с новыми концертными программами, восхищая уфимских слушателей исполнительским мастерством, глубоким проникновением в творческий замысел композитора, сыгранностью ансамбля и виртуозной техникой. 25 ноября 1926 года в газете «Власть труда» вновь

находим восторженный отзыв: «Прекрасное Трио Шумана Андржеевская, Попов и Садовский провели с большой художественной выдержкой. Исполнители, увлечённые единым порывом, сумели почувствовать лирически-взволнованное сердце великого музыканта и передать его слушателям».

На виду у публики Уфы развивалась исполнительская деятельность Вильгельма Христиановича Штегмана. Сольные концерты пианиста приносили уфимским слушателям немало эстетически взволнованных минут и наслаждение высоким мастерством. Среди поклонников фортепианной игры он пользовался известностью одновременно как пианист-солист и органист (инструментом для исполнения органного репертуара служила имеющаяся в Башмузтехникуме фисгармония). Исполнительское мастерство Штегмана выделялось тщательностью отделки, техничностью и продуманностью. Он никогда не играл «на публику», его исполнительскому стилю был присущ благородный немецкий пианизм, привитый в Штутгартской школе музыки.

В 20-е годы исполнительский фортепианный стиль Штегмана отличался романтической направленностью. Музыкант с успехом исполнял сочинения Вагнера, Шумана, Шуберта, Рахманинова. Основательность и убедительность его исполнения была замечена уфимской критикой. Так, на концерт, посвящённый творчеству Шумана, рецензент «Волконский» поместил в газете отзыв следующего содержания: «Пианист Штегман исполнил ряд вещей Шумана (Соната и пр.). Этот своеобразный пианист, чуждый намека на эффектность, прежде всего, заявляет себя как исполнитель, для которого техника не цель, а средство для выявления своих заданий» («Красная Башкирия», 1926, 25 ноября).

Вместе с тем, судя по рецензиям тех лет, пианист обладал значительным творческим диапазоном. Ему удавались и сочинения композиторов барокко, и произведения классиков. Жители города были свидетелями «органых концертов» Штегмана, на которых он исполнял сочинения Баха, Генделя. В газете «Красная Башкирия» от 27 декабря 1928 года находим рецензию «Волконского»: «Инструмент музыкального техникума не является настоящим большим органом. Это орган с 27 регистрами. С большой гибкостью на органе В. Х. Штегман вёл аккомпанемент, исполнивший в начале соло Хор пилигримов из оперы “Тангейзер” Вагнера». Концерт произвёл благоприятное впечатление на публику как программой, так и качеством исполнения музыкантов, что позволило рецензенту предложить популяризировать подобные концерты и «транслировать их из концертного зала по всему краю».

В середине 20-х годов в Уфу после окончания Берлинской консерватории вернулась пианистка Софья Теодоровна Гербст. Новое имя было восторженно встречено публикой. «Волконский» после её выступления написал следующее: «Впервые выступила новая пианистка Грязнова-Гербст с ответственной большой Сонатой Бетховена ор. 53 и показала себя выдающейся исполнительницей не только камерного, но и большого концертного масштаба. Благородная школа немецких мастеров, первоклассная техника, большое чутьё к звуку, глубокому, прозрачному и лёгкому при наличии зрелой и вдумчивой трактовки — все эти качества позволяют считать Грязнову-Гербст крупной пианисткой, с большими виртуозными данными» («Красная Башкирия», 1926, 14 ноября).

Концертная деятельность С. Гербст вызывала огромный интерес. Критики внимательно и заинтересованно наблюдали за развитием её пианистического дарования. Рецензент, подписавший псевдонимом «Ре-Ми», в отзыве на концерт Башмузтехникума, посвящённого творчеству Глазунова, отметил: «Гербст — пианистка с каждым выступлением всё более завоевывает эстраду, освобождаясь от излишней нервозности, мешавшей ей полностью выявить своё пианистическое мастерство» («Красная Башкирия», 1927, 18 ноября).

Деятельность некоторых пианистов в Уфе хотя и носила эпизодический характер, но не прошла бесследно для истории становления фортепианного исполнительства. Так, несколько лет занимался активной концертной практикой Ланге (инициалы, к сожалению, остаются неизвестными). Это имя впервые появилось на страницах газеты «Власть труда». По отзывам прессы, он обладал безусловными достоинствами ансамблиста, но его сольные выступления производили впечатление далеко не безупречных. В рецензии по поводу его участия в сольном концерте скрипача Попова рецензент помещает критическую реплику: «Насколько приличен пианист Ланге как аккомпаниатор, настолько он бледен как солист. Его исполнение *A dur*'ного Полонеза Шопена, с нашей точки зрения, совсем неудачно» («Власть труда», 1923, 31 января). И далее — о том, что ему, «... хотя и “свободному художнику”, но всё же играть на “бис” детскую вещицу Шуберта “Музыкальный момент”, да ещё слабо — не следовало бы».

Однако игра Ланге как чуткого ансамблиста подкупала и слушателей, и рецензентов. В этой связи следует отдать должное уфимской критике, стремящейся проявить в оценке художественных явлений объективность. «Волконский» в очередном отклике на сольный концерт скрипача Эрденко, выделяя великолепную игру солиста, обратил внимание и на исполнение

Ланге, отметил «превосходный аккомпанемент пианиста, почти всё время с честью поддерживающего общий ансамбль» («Власть труда», 1923, 24 апреля).

Из газетных материалов также выясняется, что далеко не все выступления пианистов показывали высокий профессиональный стиль. Некоторые из них провоцировали прессу на публикации нелестных отзывов. Рецензия на «Второй концерт» скрипача Эрденко, в котором участвовала пианистка Гофмейстер, несёт резкую критику в её адрес. «Заменяя аккомпаниатора Ланге, пианистка Гофмейстер ни по своему темпераменту, ни по фразировке, а также по причине несрепетированности, не могла дать того, что давал первый аккомпаниатор. Скрипач всё время сдерживался, чувствовал себя скованным, не было свободного ритма, бешеной скачки темпов, неожиданных фермат», — писал рецензент («Власть труда», 1923, 3 мая).

Положительные отзывы, с долей критической оценки, помещены в периодической печати на творческую деятельность недолго проработавшей в Уфе пианистки Айдаровой, обладающей, судя по отзывам, неплохой фортепианной техникой и приятной манерой звукоизвлечения. В газете «Власть труда» (1922, 18 ноября) на её выступление в камерном вечере, посвящённом творчеству Бородина и Балакирева, рецензент под псевдонимом «Садко», писал: «Хорошей пианисткой показала себя Айдарова ... У неё мягкий и красивый удар, приличная техника, хотя и есть небольшой недостаток в злоупотреблении правой педалью».

Музыкальная критика Уфы начала XX века характеризуется открытостью суждений, умением ярко и иногда даже яростно оценивать явления, связанные, по выражению тех лет, с «пережитками старого мира». Этот формирующийся феномен был характерен для многих направлений жизни, составляющих суть зарождающейся новой идеологии. «Обличительство» не обошло стороной и музыкальное искусство, в том числе и музыкально-критическую мысль.

Характерно, что в рецензиях появляются довольно резкие суждения и оценки музыкальных явлений с точки зрения профессиональных составляющих компонентов исполнения. От наблюдательного взгляда не ускользают такие важные вопросы, как фразировка, качество звука, драматургическое построение формы, эмоциональное переживание и т. д. В этом смысле показательна рецензия на симфонический концерт, подготовленный Башмузтехникумом: «Наиболее удачно прозвучала пасторальная (сельская) симфония Калинникова, написанная композитором просто и искренне... Во 2-м отделении солистом выступил С. Попов (скрипка) с вполне сложившейся техникой, но суховатым тоном. Прекрасный вокальный материал баритона Суросникова, исполнившего “Полководец”

Мусоргского, отмечался не раз. Певец в области звука делает заметные успехи, что нельзя сказать о фразировке — она ещё слаба» («Красная Башкирия», 1928, 27 января).

Благодаря газетным материалам мы узнаём о том, что Уфу посещали и гастролёры, обладающие достаточно высокими профессиональными качествами, которые способствовали развитию у публики представлений о подлинном академическом исполнительстве. Профессионально грамотный, а порой и язвительный тон критики обращён на составленные пианистами программы. Среди таких, попавших под острие критики пианистов, оказался гастролёр С. Барер. Не всё в исполнении музыканта убедило уфимскую публику. На первом концерте пианист, по-видимому, не был искренен, что сразу нашло отклик в газетной публикации: «Барбер исполнил Шопена в высшей степени просто и благородно (Ноктюрн), но без проникновения во внутрь. Лист с его техникой — вот настоящая стихия пианиста и ею он в полном смысле поражал слушателя (“Испанская рапсодия”). Тяготение пианиста к виртуозной игре столь велико, что даже “Вальс” Шопена путём бешеного темпа превратился в блестящий этюд» («Власть труда», 1924, 10 ноября).

Жёсткую критику провоцировали гастролёры-пианисты, не утруждающие себя требовательностью к качеству выступлений. Очутившись в 1922 году в городе, венгр Полгар — профессор, стремящийся взять руководство музыкальным образованием Уфы в свои руки, был в числе тех, кто считал важнейшим фактором настоящего исполнительства только вдохновение. Репертуар пианиста, однако, нередко содержал набор низкопробных номеров. Как вспоминала М. Кугушева, «он играл с закрытыми глазами, тряс своими длинными чёрными волосами, при паузах замирал с вытянутой вверх рукой. Играл Листа, Бетховена, но настолько видоизменял их, что, в сущности, играл всегда и везде только себя» (Кугушева М. Воспоминания. — Хранятся в Архиве Уфимского училища искусств). Небрежность исполнения сразу же получила отражение в уфимской прессе. В отзыве на концерт профессора, состоявшийся 12 марта 1922 года, говорилось: «Откуда выкопан профессор музыки, который, не отставая от прочих исполнителей, усладил слух публики громом и треском каких-то кинематографических фантазий на рояле. Неужели профессора магии и музыки и по сие время будут морочить массы своими дешёвыми фантазиями?» («Власть труда», 1922, 12 марта).

В середине 20-х годов прошлого столетия на страницах печати, благодаря усилиям критиков, развернулась активная кампания против «пошлости и халтуры»

в искусстве. В газете «Власть труда» за 1 августа 1923 года автор «Элько» в заметке «Халтурщина, мещанство, пошлость» отмечал: «В Уфе в области серьёзного искусства удивительно не везёт. Промелькнёт светлый луч (концерты Эрденко) и Уфа вновь погружается в тихие обывательские мещанские сумерки... Халтуру, мещанство, пошлость — вот что преподносят уфимской публике вместо искусства».

Критики Уфы на страницах газет резко выступали против профанации в искусстве. Позиция уфимского рецензента «Волконского» обнаруживается в отзыве на выступление пианиста Покрасса: «Покрасс — кинематографист. Он вводит публику в заблуждение тем, что на афише объявляет вещи известных композиторов, а фактически играет только импровизации на темы авторов» («Власть труда», 1923, 25 апреля).

Уфа была наводнена многочисленными гастрольными спектаклями и концертами, содержание которых зачастую грешило профессиональной недобросовестностью и бездуховностью. В то противоречивое время, предоставившее возможность артистам зарабатывать на нетребовательной, ещё только начинающей формироваться аудитории из слушателей нового класса, некоторые исполнители позволяли себе выходить на концертные сцены со слабыми, недоработанными программами. Однако, к счастью, среди уфимской публики находились профессионалы, способные дать истинную оценку художественному явлению. В качестве примера приведём следующий фрагмент рецензии: «Концерт Мезенцева не отличался ничем от обычного халтурного концерта гастролёров, посещающих Уфу за последнее время. Репертуар на редкость избитый, рассчитан на дешёвый эффект и исполнен мало художественно. Голос певца сдаёт, а злоупотребление форсированным звуком и глissандо заставляют предположить о его нечуткости. Более отрадное впечатление произвела молодёжь в лице пианистки Беллавиной. — “Волконский”» («Власть труда», 1924, 25 июня).

После знакомства с такими профессиональными суждениями возникает доверие к рецензиям, оценивающим явления искусства положительно. Так, в газете «Красная Башкирия» на концерт гастролёров — певицы А. Коломийцевой и пианистки Л. Гольцер — рецензент писал об одной из них: «Хорошая школа,

значительный темперамент и богатая техника говорят о незаурядных способностях молодой пианистки. Мечтательный и женственный “Прелюд” Шопена нашёл у пианистки поэтическое и убедительное толкование. С большой яркостью и блеском был исполнен “Этюд” Мошковского. Технические же вещи Листа “Фауст” и “Кампанелла” менее удались исполнительнице» («Красная Башкирия», 1926, 16 марта).

Вместе с тем пианисты Уфы продолжают радовать публику интересными интерпретациями и яркими работами. Так, в отзыве на 4-й камерный концерт, посвящённый Григу, состоявшийся 25 декабря 1926 года, газета «Красная Башкирия» писала: «Исполнительская часть была менее ровной, чем это было на предыдущем концерте. Знаменитый квартет Грига прозвучал совершенно неудовлетворительно. Удачно было выступление пианистки Данилевич, убедительно и с подъёмом исполнившей фортепианную сонату. Наиболее сильным номером была скрипичная Соната в исполнении С. Попова и С. Гербст» («Красная Башкирия», 1926, 16 марта).

Изучение архивных фондов периодических изданий во многом помогает представить состояние фортепианного исполнительства Уфы в 1920-х годах прошлого века и сделать вывод, что фортепианное исполнительство являлось одним из востребованных видов музыкальной деятельности. В городе работали профессиональные пианисты, имеющие серьёзное образование и владеющие исполнительским фортепианным мастерством на высоком уровне. Наряду с этим, в Уфе формировалась музыкальная критика, которая оказывала влияние на становление и последующее развитие фортепианного исполнительства, на формирование эстетических вкусов уфимской публики, выполняя важную миссию просветительства. Она же оставила документальные свидетельства о состоянии фортепианного искусства того времени.

Таким образом, путь, пройденный фортепианным исполнительством Уфы в 20-е годы XX столетия и получивший отражение в газетных публикациях тех лет, следует рассматривать как важный этап развития музыкального искусства и признать его неосценимую роль в становлении фортепианного исполнительства города.

Гарипова Нинэль Фёдоровна

кандидат искусствоведения,
профессор кафедры фортепиано
Уфимской государственной академии искусств
им. Загира Исмагилова

ИЗ ИСТОРИИ ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКИ



С. В. ИВАНОВА

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

УДК
78.034.4.046.3:783

ЖЕНЩИНЫ-ТВОРЦЫ В ЦЕРКОВНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

До недавнего времени отечественные музыковеды не проявляли интереса к проблеме женского творчества в церковной музыкальной традиции эпохи Средневековья, поскольку считалось, что в то время не существовало женщин-авторов. Однако в работах зарубежных музыковедов представлены важные сведения, подтверждающие музыкально-творческую активность женщин-клириков. В настоящей статье делается попытка восполнить пробел, имеющийся в литературе на русском языке, и рассмотреть специфику женского творчества в данный период, акцентируя историко-социальный аспект проблемы.

Среди зарубежных исследований, послуживших для автора источником информации, выделим следующие: Е. Вайсвайлер «Женщины-композиторы за 500 лет», К. Нилз-Бэйтс «Женщины в музыке: антология источников от Средних веков до современности», Д. Бауэрс и Д. Тик «Женщины сочиняют музыку: западная традиция в искусстве, 1150–1950», Д. Тулиатос-Майлз «Кассия», М. Клейпер «Хильдегарда Бингенская (1098–1179)», А. Оливье и С. Браун «Женщины-композиторы за 800 лет», А. Коэн «Интернациональная энциклопедия женщин-композиторов» (см.: [5–11]), — а также публикации на русском языке: перевод книги Мехтильды Магдебургской «Струющийся свет Божества» [2], статьи М. Сапонова «"Рейнская Сивилла" Хильдегарда — поэтесса и песенница, ясновидящая и целительница (исполнилось 900 лет со дня рождения Хильдегарды Бингенской)» [3] и Т. Сениной «Преподобная инокиня Кассия, песнописница Константинопольская» [4].

Опираясь на имеющиеся в этих источниках факты, мы можем познакомить читателя с некоторыми подробностями биографий женщин-творцов Средневековья, а также частично воссоздать картину социального положения церковных сочинительниц данного исторического периода.

Женщины приняли активное участие в становлении церковной музыкальной традиции практически с самого её основания, что во многом было связано с возникновением женских монастырей. Трудно судить о масштабах сочинительской деятельности женщин-клириков, главным образом, из-за традиции анонимного искусства. Тем не менее, известно, что творчество женщин-клириков, распространённое в различных европейских странах, не ограничивалось каким-то отдельным регионом и имело похожие черты [9].

Наиболее точно тип творческой деятельности одарённых церковных сочинительниц музыки того времени отражают термины «песнописница» [4], «песенница» [3] и «песнеслагательница» [1], поскольку для клириков-авторов характерна синтетическая природа творчества: как известно, почти все церковные авторы сочиняли не только музыкальные композиции, но и литературные тексты.

Сочинение музыки не могло быть для клириков единственной культовой обязанностью, как для свободных от церковного служения просвещённых аристократов. Для церковных песнеслагательниц было характерно совмещение нескольких церковных функций и выполнение различных обязанностей, соответствующих этим функциям. Так, помимо участия в

обрядовой жизни монастыря, решения внутренних административно-хозяйственных вопросов, выполнения прочих, соответствующих монашескому сану обязанностей, женщины-клирики находили время для литературного и музыкального творчества [9]. Имена многих церковных песенниц были известны во многом благодаря их общественно-религиозной деятельности, влиятельности как сановных особ, а также масштабу их личности.

Вероятно, церковные сочинительницы относились к своей музыкально-творческой деятельности как к выполнению одной из своих обязанностей служения Богу — передаче божественных откровений через музыку. Такое отношение вряд ли рождало внутренние конфликты и переживания клириков по поводу непризнания статуса художника, творца.

По всей видимости, мужчины и женщины — церковные сочинители — находились в равных условиях, и творческая деятельность сочиняющих монахинь мало чем отличалась от творческой деятельности коллег-мужчин. В то же время для музыкального творчества женщин-авторов характерно обращение к особым, не свойственным мужчинам, специфически «женским» темам, образам. Например, в традиции женского церковного творчества имеются примеры «гимнов покаяния падших женщин» и большого количества песен в честь Девы Марии.

Музыкальные композиции женщин-клириков использовались в прикладных целях — их сочинения исполнялись во время церковных богослужений в женских монастырях. С этим связана ограниченность сферы вращения произведений монахинь узкими ситуативными рамками, пространством церкви, а также сочинение музыки с ориентацией на исполнительские возможности клироса в монастыре.

Жанровая сторона творчества клириков-композиторов обуславливалась музыкальными традициями, обрядами католической церкви. В этом проявлялось ограничение творческой свободы художника, однако неизвестно, страдали ли от этого церковные сочинители и представлял ли этот вопрос для них серьёзную проблему. Вся музыка, созданная церковными песнеслагательницами, связана с религиозной тематикой и представлена, в основном, гимнами и песнопениями.

Первые в истории примеры сочинения среди женщин относятся уже к V веку [5; 9; 10; 11]. Уклад монастырской жизни, система церковной музыкальной культуры, нехватка музыки для оформления богослужений — всё это делало возможным использование в церкви литературно-музыкальных композиций, созданных женщинами.

В частности, этому способствовал принцип анонимности прикладного искусства, исключаящий акцент на фигуре создателя текстов вообще и тем более — указание его пола. Благодаря другому принципу церковного прикладного искусства — создавать сочинения с целью прославить Господа Бога, музыкально иллюстрировать те или иные религиозные идеи, — снимался вопрос о женщине — авторе самоценного художественного произведения, которая могла бы претендовать на признание своего особого положения творца. Вероятно, в противном случае это повлекло бы за собой неодобрительную реакцию церкви и общества. То, что клирики совмещали различные церковные обязанности, также затуманивало их собственно композиторские амплуа. Таким образом, можно утверждать, что, находясь в условиях анонимного, прикладного церковного искусства, женщины-клирики не привлекали особого внимания к своему творчеству.

В то же время в церковной среде просматривалось уважительное отношение к женщинам, авторам сочинений на религиозные темы. Например, создание музыки уважаемой матерью-настоятельницей воспринималось в положительном ключе, поскольку в данном случае сочинительница выступала в роли «транслятора» божественных откровений, и тем было ценно её творчество.

Заметный след в истории церковной музыкальной традиции оставили такие песнеслагательницы, как *Кассия*, *Мехтильда Магдебургская* и *Хильдегарда Бингенская*. Некоторые сочинения этих женщин по технике и изобретательности даже превосходят опусы коллег-мужчин [8; 9]. Судя по тому, что вскоре после смерти этих песнеслагательниц была проведена работа по сбору их отдельных, разрозненных сочинений, а также по тому, что некоторые гимны несколько раз переписывались и сохранились в различных монастырских библиотеках Европы и в частных книжных коллекциях того времени, можно утверждать, что музыкальное творчество женщин-клириков Средневековья было признано и играло заметную роль и позднее.

До недавнего времени самой первой музыкальной сочинительницей в Европе было принято считать *Хильдегарду Бингенскую* (1098–1179). Основанное на документальных свидетельствах изложение её творческой биографии в статье М. А. Сапонова [3] стало крупным событием в отечественном музыковедении. И несмотря на то, что ещё многие отечественные музыканты «открывают» для себя Хильдегарду как первую женщину-композитора, данные зарубежных исследований свидетельствуют о том, что у неё были коллеги-предшественницы.

Некоторые из женщин имели монашеский сан, но не обо всех есть сведения такого рода. Пожалуй, одно из самых первых в Европе упоминаний о женских духовных сочинениях относится к V веку. Два латинских гимна «Aurea luce» и «Felix per omnes» были включены в Римский требник. Авторство приписывается даме Елпиде (Elpis de Voese), о которой истории ничего не известно [5, с. 146].

Нет никаких сведений о том, кем была по происхождению эта женщина, а также неизвестны подробности её творческой деятельности. Возможно, она имела духовный сан и писала музыку для богослужений в своём монастыре, но также возможно, что Елпиде была сочиняющей аристократкой, обратившейся к области церковной музыки. Безусловно, нельзя составить полное представление о масштабах творческой деятельности этого автора по двум сочинениям. Мы можем говорить об этом только как о первом прецеденте в истории женского церковно-сочинительского творчества.

Первым известным нам клириком-женщиной — автором музыки была *Кассия*. Об этой сочинительнице, византийской монахини IX века, известно немного больше и, по мнению зарубежных исследователей женского композиторского творчества, она является знаковой, показательной фигурой в истории авторского музыкального творчества [8; 9; 11]. В некоторых источниках Кассия называется «самой значимой женщиной-композитором средневековых византийских псалмов и песнопений» [8, с. 6]. Согласно данным, приведённым в статье Тулиатос-Майлз, а также данным энциклопедии Коэна, византийская песенница родилась около 810 года и умерла после 843 года (предположительно в 867 году). В хрониках византийской империи Кассия запечатлена не только как одарённый музыкант-сочинитель, поэтесса, но и как важная общественная фигура Византии [там же].

Кассия наиболее известна как автор византийских псалмов и песнопений. Предположительно, она написала свыше пятидесяти литургических композиций, хотя, по мнению Тулиатос-Майлз, авторство некоторых из них спорно, и достоверность некоторых из её мелодий подвергалась сомнению. Известно, что в 843 году Кассия основала женский монастырь, в котором она и создавала музыку для богослужений [там же].

Личная судьба Кассии повлияла на её сочинительскую судьбу. Император Византии Феофил влюбился в Кассию, которая по свидетельствам современников была красивой и высокообразованной женщиной. Однако большой ум и противоречащие духу времени выступления в защиту женщин лишили её возможности стать императрицей. Позже Феофил, пожалев о том, что не выбрал Кассию своей невестой, неодно-

кратно искал с ней встреч и приезжал к ней в монастырь.

Тулиатос-Майлз приводит легенду, связанную с одной из встреч императора с Кассией. Накануне приезда Феофила она работала над одной из самых известных своих композиций — тропарём «Падшая женщина», который исполнялся на утренних службах в Святую Среду. В тексте гимна рассказывается о Марии Магдалине, «падшей женщине», которая омыла ноги Христа, полечила их и окутала своими длинными волосами. Неожиданно увидев императора, Кассия убежала, оставив незаконченное сочинение на столе. Феофил своей рукой добавил в её текст одну строчку: «Когда Ева в раю услышала звук, она спряталась от страха». Эти слова были оставлены в тексте сочинения, несмотря на то, что они не соответствуют теме о падшей женщине. Возможно, легенда повлияла на известность гимна Кассии [там же, с. 7].

Музыка Кассии была широко известна при её жизни. Сохранились манускрипты, подписанные её именем. Одна из написанных ею мелодий — «Монарх Август», была настолько известна, узнаваема в течение византийского периода, что зафиксирована в византийских хрониках [там же, с. 6]. Это — большое достижение для автора-женщины. Другая мелодия Кассии — «Падшая женщина», благодаря своей популярности, использовалась и переделывалась многими сочинителями византийской эпохи и более позднего времени. По мнению Тулиатос-Майлз, музыка Кассии отражает её талант и оригинальность как поэта и композитора [там же, с. 7].

Примечательно, что Кассия была не только автором церковных сочинений, она также писала светские эпиграммы и нравоучительные афоризмы, поговорки, большинство из которых защищали права женщин. Впрочем, эта тема актуальна и для её духовных музыкальных сочинений [там же].

Роль упомянутой сочинительницы Средневековья — Хильдегарды Бингенской также трудно переоценить. Она была плодовитым автором, а также видным деятелем своего времени [6; 9, с. 35–37]. Хильдегардой Бингенской сделан важный вклад в развитие церковного искусства: она — автор музыкальной драмы «Уряд добродетелей» (Ordo virtutum). Это уже нечто большее, чем создание типизированных напевов, — первое в истории представление в жанре моралитэ (за сто лет до начала распространения подобного жанра).

Самое поразительное в судьбе Хильдегарды — это непризнание её как великой поэтессы и песенщицы. Безусловно, что причиной тому является совокупность многих факторов, но наиболее весомое значение среди них имеет неустребованность авторской музыки в церковной традиции.

Известно, что в эпоху раннего Возрождения женщины-клирики также продолжали сочинять церковную музыку. В некоторых источниках упоминается имя *Мехтильды Магдебургской* — немецкой монахини цистерцианского монастыря в городе Хельфте. Предположительно, она родилась в 1212 году в Магдебурге, а умерла в 1282 году в Хельфте [5, с. 312]. В течение тридцати лет монахиня Мехтильда исполняла обязанности кантора и, возможно, была одной из первых канторов-женщин в истории европейской культуры.

Она была разносторонне одарённой женщиной и не только писала музыку (в основном, духовные песни), но и литературные произведения. Её фантастические поэмы и произведения, написанные на старонемецком, вдохновляли великого Данте во время написания «Божественной комедии» и были использованы им в эпизоде, когда он встречает Матильду в земном Раю.

Лучшее в творчестве Мехтильды — это музыка на ритуальные тексты. Но ей также принадлежит множество так называемых духовных любовных песен. В то время женщинам было запрещено петь любовные или эротические песни во время выполнения ежедневных обязанностей. Поскольку монахини были лишены возможности петь любовные песни мужчинам даже весной, они переделали тексты этих песен под страсти к Иисусу и исполняли те же самые песни с новыми словами [5, с. 312].

Творчество Мехтильды дошло до наших дней благодаря доминиканскому монаху Генриху фон Хелле, который собрал и аранжировал её лучшие произведения, объединив их в цикл под названием «Струющийся свет Божества» [2; 5, с. 312].

К XIII веку относится общественная и творческая деятельность фламандской поэтессы и композитора *Хадевейх Брабантской* (*Hadewijch of Brabant*). Возможно, она не была официальным клириком, а принадлежала к неформальной религиозной группе, называющей себя «бегинки». Члены группы посвящали себя религиозной жизни, но, в отличие от монахинь, без постоянного обета. Деятельность этого женского движения протекала в Льеже, Фландрии, а позднее, в Рейнланде и по всей Северной Европе. Продолжая дело Хильдегарды Бингенской, бегинки ухаживали за больными и проводили жизнь в размышлениях. Примечательно, что результатом знакомства современников с творчеством Хадевейх Брабантской стало смягчение распространившегося в Средневековье жёсткого и предвзятого отношения к женщине, и в этом заключается важная историческая роль этой сочинительницы для развития женского музыкального творчества [5, с. 201].

Неясно, допускались ли бегинки к церковным ритуалам и исполняли ли они какие-либо церковные обязанности. По этой причине нельзя однозначно отнести Хадевейх Брабантскую по типу музыкальных занятий к клирикам. Тем более, как утверждает Коэн, в её сочинениях очевидно влияние творчества популярных тогда трубадуров и труверов.

О другой женщине-песнеслагательнице XIII века — *Бланке Кастильской* — известно гораздо меньше. Она родилась во Франции в 1188 году и умерла в 1252 году. Будучи настоятельницей монастыря Св. Луизы, Бланка Кастильская сочиняла музыку. Её имя упоминается в названии фрагмента манускрипта XIII века как автора песни в честь Девы Марии («Amours, ou trop tard me suis pris...») [5, с. 58]. Пример деятельности этой сочинительницы подтверждает предположение о том, что женское музыкальное творчество в Европе в то время нередко встречалось в условиях церковной культуры.

Со временем музыкальные сочинения женщин-клириков становятся известными, об авторах говорят, и их почин распространяется среди ещё большего количества женщин-монахинь. Церковное искусство приобретает новые формы — более сложные, требующие от сочинителя высокого профессионального мастерства, что, тем самым, возводит автора музыки в более высокий ранг даже внутри прикладного искусства, способствуя его славе и популярности (правда, пока в пределах церковного мира).

Постепенно в недрах европейского церковного искусства происходит процесс индивидуализации композиторских стилей, то есть поворот к авторскому творчеству, а также наблюдаются первые попытки композиторской «рефлексии». Важно, что в церковной музыкальной культуре были прецеденты, напоминающие некоторыми своими особенностями авторское, протокомпозиторское творчество — и именно в лице женщины.

Примеры музыкального творчества женщин-клириков стимулировали сочинительскую активность дам из светского общества. Исполнение музыки монахинь во время открытых богослужений, появление первых печатных церковных книг с текстами музыкальных сочинений, написанных женщинами-клириками, фиксировали их творчество и превращали его в исторический факт [5; 6; 9; 10; 11]. В церковной культуре имелись благоприятные условия для текстуализации литературно-музыкального творчества песнеслагательниц. Сочинения женщин-клириков фиксировались и таким образом сохранялись в рукописях и печатных церковных книгах, первоначально созданных для педагогических целей и для упорядочивания процесса богослужений [1]. Эти книги постепенно распростра-

нялись не только в церковной среде, но и в светском обществе, став для других творчески одарённых женщин примером для подражания.

Таким образом, женщины-творцы пришли в область церковного музыкального искусства, не претендуя на особое положение, выполняя традиционные обязанности музыкантов церкви и создавая прикладную музыку для богослужений. Однако обратившись к ритуальной музыке церкви в качестве робких учениц, женщины-композиторы через некоторое время не только существенно повысили уровень своего сочинительского мастерства, но и заняли достойное место среди выдающихся авторов-мужчин, а также выступили подлинными музыкальными реформаторами – они создали новые музыкальные жанры в церковной практике.

Церковные песенницы не только доказали жизнеспособность и художественную состоятельность женского музыкального творчества, но и способство-

вали изменению общественных взглядов относительно социальных ролей женщины вообще. Заняв свою музыкальную «нишу» в церковной традиции и пользуясь разными возможностями, которые давал им статус клирика, сочинительницы даже смогли влиять на общественное мнение относительно роли женщины в культуре и творчестве. Некоторые женщины-клирики активно участвовали в публичных обсуждениях данной проблемы — в открытых выступлениях или выражая свою позицию в музыкально-поэтических работах. Это, без сомнения, послужило становлению феномена музыки женщин в европейской культурной традиции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Иванова С. Композитор: очерки по истории профессии: дис. ... канд. искусствоведения. — М., 2005.
2. Мехтильда Магдебургская. Струющийся свет Божества / пер. Р. В. Гурвич, Е. В. Соколовой, В. А. Сухановой. — М.: Наука, 2008.
3. Сапонов М. «Рейнская Сивилла» Хильдегарда — поэтесса и песенница, ясновидящая и целительница (исполнилось 900 лет со дня рождения Хильдегарды Бингенской) // Старинная музыка. — 1999. — № 1. — С. 8–9.
4. Сенина Т. Преподобная инокиня Кассия, песнописница Константинопольская // Вертоградъ. — 2004. — Т. 1 (80).
5. Cohen A. I. International Encyclopedia of Women Composers. — New York, 1987.
6. Klaper M. Hildegard von Bingen (1098–1179) // New Historical Anthology of Music by Women / ed. by James R. Briscoe. — Bloomington and Indianapolis, 2004. — P. 14–16.
7. Olivier A., Braun S. Komponistinnen aus 800 Jahren. — Kamen: Sequentia, Buch-und Musikverlag, 1996.
8. Touliatos-Miles D. Kassia // New Historical Anthology of Music by Women / ed. by James R. Briscoe. — Bloomington and Indianapolis, 2004. — P. 6–8.
9. Weissweiler E. Komponistinnen aus 500 Jahren. Eine Kultur und Wirkungsgeschichte in Biographien und Werkbeispielen. — Fischer Taschenbuch Verlag, 1981.
10. Women in Music: An Anthology of Source Readings from the Middle Ages to the Present / ed. C. Neuls-Bates. — Boston, 1996.
11. Women making music: The western art tradition, 1150 — 1950 / ed. by Jane Bowers and Judith Tick. — Urbana; Chicago, 1986.

Иванова Светлана Вячеславовна

кандидат искусствоведения,
докторант кафедры междисциплинарных
специализаций музыковедов
Московской государственной
консерватории им. П. И. Чайковского

С. В. САРАЕВА

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

УДК 78.083.6.034 (430)

ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА ЛЕЙХА

Лейх относится к наиболее масштабным формам миннезанга, будучи развёрнутой музыкально-поэтической формой-жанром¹ со сложным строением. Объём и качество сохранившегося материала создали возможность формирования особой ветви исследовательской традиции миннезанга, почти исключительно зарубежной; в отечественном музыковедении вопросы лейха практически не затрагиваются².

Жанр лейха фиксируется на всём протяжении истории миннезанга, однако наибольшее количество сохранившихся композиций, исходя из биографических датировок авторов, приходится на вторую половину XIII — начало XIV вв. Наш вывод согласуется с мнением Б. Киппенберга, который предлагает считать одним из наиболее ранних крестовый лейх (Kreuzleich) Генриха фон Ругге (ок. 1190) [5, с. 3].

Германский лейх родственен французской форме *lâ* (*Lais*). Близость терминов *Lais* и *Leichs* может рассматриваться как свидетельство наличия общего термина-«предка». Однако, *lâ* — отнюдь не единственный, хотя и наиболее очевидный тип, оказавший влияние на формирование лейха. В исследовательской литературе лейх определяется как лирическое произведение крупной формы, развившееся из литургической секвенции: «... родство между лейхом и секвенцией вполне явственно и не подлежит сомнению. То, что мелодический язык лейха схож с секвенцией — давно известно и не вызывает сомнений. Но существуют значительные различия между строгим удвоением в секвенциях и избытком форм в лейхах»³ [4, с. 138]. Нельзя также не учитывать связи внутри немецкой менестрельной культуры, так как, возможно, влияние на формирование лейха оказала и немецкая *Lied*⁴. Оно просматривается не только на структурном, но и на терминологическом уровне: «... одна из теорий происхождения термина *lâ* предполагает немецкие корни слова: исследователи отсылают нас к низкому латинскому слову *leudus*, которое встречается у Венанция Фортуната (ок. 550): вероятно, это латинизированное германское слово (возможно *leuthaz*, хотя по другим данным немецкое слово *Leich*, как думают, происходит от *laik*). Так, немецкий исследователь Кун (1952) считает более ранней формой лейха танцевальную

песню (*laik*). Есть также сведения о том, что первоначально слово лейх (*leih*) употреблялось для обозначения просто мелодии: Браун (1956) приводит примеры *sancleich* (пропеваемый лейх), *herafleich* (лейх, исполняемый на арфе) и *keraleich* (печальный лейх)»* [3, с. 2–3]⁵.

Таким образом, на раннем этапе композиционный тип и границы употребления термина, его обозначающего, были не вполне устоявшимися: «О свободе в использовании термина говорит ещё и тот факт, что к концу XII столетия словом "лейх" могли обозначить любое религиозное стихотворение и, например, Зальцбургский Монах (1400) использовал это слово для обозначения контрафактуры секвенции. Кроме того, слово *Leich* появляется в рукописях XII–XIII вв. как обозначение псалмов ... предполагалось, что, возможно, Царь Давид пел их в сопровождении арфы (*herafleich*). Примечательно однако, что лейх, в отличие от других своих европейских "родственников", видимо, не использовался для обозначения каких-либо повествовательных поэм (как, например, *lâ*. Так, известны повествовательные *lâ* Марии Французской)»* [3, с. 4].

Специфика лейха обусловлена многообразием поэтического материала. Множественные обозначения жанровых подвидов, отражающие содержание композиций, встречаются в самих текстах миннезингеров: *Minneleich* («*der Mynnekliche leich*» — любовный лейх, «*der mynnen leich Frawnnlobs*» — любовный лейх Фрауенлоба), *Kreuzleich* («*des heiligen cruczes leich*» — светлый крестовый лейх, «*der laich von dem heiligen Creütz*» — лейх светлого Креста). Исходя из этого и опираясь на универсальную терминологию миннепоззии, исследователи (Ф. Нойман, Г. Швайкле) разделяют лейхи на подвиды по содержательному параметру (например, *Tanzleich*, *Minneleich*). Ф. Нойман отмечает: «От строфических минне-песен отделяются минне-лейхи ... От Ульриха фон Гуттенберга остался самый ранний крестовый лейх (*Kreuzzugsleich*)»* [6, с. 3]. Нами лейхи дифференцируются на любовные и религиозно-дидактические.

Для любовных лейхов (*Minneleichs*) основной является миннетематика как восхваление Дамы в целом

— Frauenpreis («Ich lobe ein Wip» Таннгейзера, «O wip du höher êren haft» Фрауенлоба) или адресное славление конкретной женщины. По аналогии с общей жанровой типологией миннетекстов внутри данной группы также можно выделить разновидность любовного плача (Minneklage — «Myn trurichlichiz klagen» Александра, «Myn vroud ist gar czugangyn, nu horit iamirliche clag» Фрауенлоба). Любовные миннелейхи зачастую содержат элементы дидактики и выполняют миссию миннепроповеди. Ответвлением любовных лейхов являются танцевальные лейхи, которые можно было бы отнести ко второй группе, однако, как правило, в них присутствует миннетематика: после похвалы женщине следует танец.

Во вторую группу входят лейхи религиозной направленности, прежде всего, наполненные традиционной христианской тематикой и образностью: Троица, Христос, Дева Мария («Ave Balsams Creatur» Зальцбургского Монаха, «Got unt dîn eben êwikeit» фон Цветера). Наряду с этим, в качестве второй составляющей данного пласта, слагались лейхи, содержание которых связано с темой крестовых походов, по аналогии с *Kreuzlied* обозначаемые *Kreuzleich*. Здесь доминирует духовная образность, нередко к ней примешиваются миннемотивы, что допускает трактовку этой жанровой разновидности как пограничной (см. упоминание о Крестовом лейхе Ульриха фон Гутенбурга в работе Ф. Ноймана [6, с. 3]). И, наконец, третья составляющая — это сочинения созерцательной (например, «Ez ist ein lobelîchiu kunst» Александра) и дидактической направленности, нередко также тематически включённые в религиозный контекст.

Таким образом, круг возможного содержания лейхов достаточно широк (любовные, религиозные, дидактические, созерцательные, крестовые, танцевальные); лейх уникален в контексте жанров миннезанга, — в силу универсализма он не относится всецело ни к одной тематической группе.

Жанровое обозначение лейха не связано с конкретизацией типа содержания, структуры, исполнения. Это представляется нормативным, поскольку на ранних этапах формирования структура лейха, вероятно, была не вполне зафиксирована. В устной менестрельной культуре вариантность выступает в качестве универсального творческого метода, определяющего как структуру музыкального феномена, так и ведущий принцип формирования и развития традиции — принцип контрафактуры. Наряду с этим, неотъемлемым и необходимым свойством звучащей композиции является импровизационность. Взаимодействие двух этих полярных принципов определяет специфику композиционного типа лейха. Постоянное развитие при повторении музыкального материала отмечается в

качестве главной структурной особенности лэ, что, в определённой степени, относится и к лейху: «тенденция к повторению относительно кратких музыкальных фраз восемь или девять раз перед обновлением, возможно, указывает на стилистические связи лэ и *chanson de geste*. Штеблейн⁶ пошёл далее и предложил хронологию, основанную на предположении, что эти менее формализованные части композиций были более ранними (мнение, которое трудно подтвердить ввиду полной формализации подобных секвенциальных форм). Рич ... наблюдал многие из тех же самых особенностей в лейхах из Венской песенной рукописи: так, он упоминал короткие рифмованные строки без определённой схемы, зачастую отсутствие ясных типов строфы и использование принципа парности строк»* [3, с. 12].

Наблюдения относительно вариативности структуры лейха находят подтверждение в материале нашего исследования. Так, в лейхе Мастера Александра «Myn trurichlichiz klagen» чётко прослеживается принцип парного повтора строк (aa bb cc dd...), тогда как Рейнмар фон Цветер уже не столь строго соблюдает принцип парности, — в его лейхе на первый план выходит принцип сквозного развёртывания в сочетании с вариационностью. Аналогичные случаи упоминает Д. Фаллоуз: «Лейх Германа Дамена представляет собой длинную хаотичную композицию с постоянным развитием материала, тогда как, например, в лейхе Фрауенлоба наблюдается последовательное и точное повторение парных строк»* [6, с. 12]. О сочетании принципов повторности и неповторности пишет и Э. Яммерс: «Последовательность секвенций осуществлялась, конечно, через повтор в строении предложений [в этом у секвенции и лейха проявляются схожие черты. — С. С.]. Но здесь есть определённые различия. Лейхи основывались на парнострочной системе, как, например, в знаменитом лейхе Вальтера фон дер Фогельвейде. Подобная система построена таким образом, что все строки удваиваются, однако нет точного повторения»* [4, с. 144]. На те же качества лэ и лейхов указывают отечественные музыковеды. В. Холопова определяет лэ как «крупное нерифменное многострофное произведение (до 300 строк), соединяющее сквозной принцип сцепления различных по стиховой структуре и мелодике строф с принципом периодичности музыкальной повторности каждой из строф» [2, с. 223]. Т. Кюрегян и Ю. Столярова рассматривают лейх вкупе с провансальским дескортом и французским лэ как сквозную форму и отмечают, что при удержании ведущего композиционного принципа данных структур — непрерывном текстовом обновлении при «попарном обновлении в мелодике» — на

практике конкретные его реализации получают различное воплощение [1, с. 44].

Поэтическая композиция лейха организована путём сцепления большого количества различных по структуре (схемы рифмовки, количество и длина строк и т.д.) разделов. Т. Кюрегян и Ю. Столярова, анализируя строение лейха, предлагают включение в понятийный аппарат для обозначения музыкально-поэтического раздела с его повтором термина «секция», — позиция, на наш взгляд, вполне обоснованная, поскольку позволяет демонстрировать действие принципа парности не только на уровне строк, но и на более крупных уровнях. В нашей работе термин «секция» используется для обозначения музыкально-поэтической единицы лейха Рейнмара фон Цветера, представленной в редакции Р. Тэйлора. Эту единицу можно было бы интерпретировать как музыкально-поэтическую строфу, однако нужно отметить, что строение этих разделов весьма ненормативно, что выражается в нестабильности количества строк и рифмовки. Но поскольку лейх вообще не определяется как строфическая форма, будучи сквозной структурой, построения, выделенные Р. Тэйлором, являются ни чем иным, как музыкально-поэтическими единицами, объединёнными рифмовкой и музыкальным строением, — секциями. Сквозной принцип реализуется в поэтическом материале, принцип повторности воплощается в музыкальной концепции (кроме постоянного повтора соседних строк, повторяются и целые секции: у Цветера — VII и VIII, XII, XIV и XV, XXXVI и XXXVII, IV и XXXIX).

Для музыкальной организации секций характерно следование ведущему средневековому принципу песенного формообразования, согласно которому рифмующимся строкам соответствовали повторы музыкальных построений, однако, зачастую с различными окончаниями. В германских лейхах такие повторения, в основном, происходят дважды: через повтор соседних строк возникает парнострочность. Музыкальную форму лейха можно обозначить как *aa bb cc dd...* Повторы могут быть как одно- и двукратными, так и тройными и четверными. Определяющим структурным признаком лейха является внутрисекционная повторность; имеют место и случаи межсекционной повторности: «Описанный внутрисекционный повтор вкупе с неповторностью межсекционной является основным для рассматриваемых жанров. Тем не менее, музыкальное (а значит, структурно-поэтическое) сходство и даже тождество более крупных блоков из нескольких секций всё же возможно. Так, лейх «Горестный плач» миннезингера Мастера Александра ... демонстрирует очевидное сходство (на уровне строк) между секциями III, IV, VIII, IX; VI (последняя строка) и X, VII, XXII, X и XIX (не говоря уже о близости

многих мелодических и ритмических фигур в разных секциях); в крупном плане — практически полное тождество секций X–XIII, XIV–XVII» [1, с. 45]. Строение секции может быть довольно свободным — сквозная композиция с мелодическими повторениями внутри построения, также встречаются реминисценции из прошедшего ранее материала других секций.

По степени выраженности парного принципа лейхи дифференцированы нами на две группы:

1. Последовательное воплощение принципа парности.

Показательным образцом является один из известнейших лейхов — *Marienleich* Фрауенлоба. В нём, согласно Б. Сигрейв и Т. Уэсли [7], чётко соблюдается парная структура: 45 поэтических секций положены на 22 мелодические. В манускрипте вторая половина строфы подписана под словами первой половины, то есть предполагается повторение мелодии начала строфы. У Фрауенлоба повторения — это не вариации, а точно воспроизведённый материал⁷. К этой же группе относится широко известный лейх Мастера Александра «*Min trurechlichez klagen*» («Мой горестный плач») [1, с. 175–177], где также строго выдержан парный принцип. В этой композиции, состоящей из 144 поэтических строк, выделяются 22 музыкальные секции, которые неизменно повторяются на протяжении всего лейха. Однако секции эти неравнозначны и подчас неравноценны. В основном музыкальная секция охватывает 4 или 6 поэтических строк, но возможны более длинные секции (например, секция VIII — 10 строк, секции XVIII, XXI, XXII — 12 строк). Наблюдаются также усложняющие композицию межсекционные связи: повторяются секции X (XIV), XI (XV), XII (XVI), XIII (XVII), XIV (XVIII). Имеет место вариантный повтор секции VII (при воспроизведении в качестве секции XIII она несколько расширяется путём четырехкратного повтора начальной текстовой строки).

2. Сочетание парного и сквозного принципов.

Вследствие одновременного действия различных принципов формообразования, внутри композиций данной группы возникает большое количество автономных микроформ. С этой точки зрения особый интерес представляет религиозный лейх Рейнмара фон Цветера «*Got unt dîn eben êwikeit*» [9, с. 126]. Строки лейха организованы в 39 секций, различных как по количественному, так и по качественному параметрам. Количество строк колеблется от 3 до 12. В большинстве своем секции состоят из 5–6 строк, реже из 3, 8 и 10 строк, и в единичных случаях — из 11 и 12 строк. Исходя из закономерностей расположения секций разного объёма, представляется логичным выделить в лейхе разделы: *начальный* (3–5-строчные секции I–XV,

исключение — 10-строчная секция IX *срединный* (от 6 до 12 строк в секциях XVI–XXXII, исключения — 4-строчные секции XX и XXIII) и *заключительный* (5-строчные секции XXXIII–XXXIX). Очевидно, что малообъёмные секции (3–5-строчные) относятся к начальному и заключительному разделам лейха, тогда как более масштабные построения приходятся на срединный раздел.

233 музыкальные строки опираются на 83 мелодических типа, которые в основном реализуются в соседних либо парных (через строку) строках. Как правило, две строки базируются на общем мелодическом типе. Несмотря на то, что определяющим формообразующим фактором лейха является строчная парность, встречаются типы, которые многократно реализуются на протяжении всей огромной композиции: типы 3 (строки 5, 10, 15, 20, 25, 30, 206, 218, 223, 228, 233), 8 (строки 16, 18, 139, 143, 224, 226, 229, 231), 10 (строки 21–23, 214, 216, 219, 221), 35 (строки 71, 85, 86, 89, 90, 94, 95, 160, 178)). Имеются и строки, не обнаруживающие родства с другими мелодическими участками, представленные в единичном варианте (43, 46, 47, 55, 59, 99, 100, 103, 105, 106, 109, 123, 137, 141, 183, 212).

Целесообразно результаты анализа систематизировать в соответствии со спецификой структуры музыкально-поэтических секций.

Секции, организованные по типу парного повтора строк:

а) секции с повторением парных соседних строк — *aabb* (XX, XXIII);

б) секции с повторением двустрочников и/или парных строк — *ababcdcdee* (XVI), *aabcbddd* (XXXII).

в) секции с повторением парных строк и неповторяющейся заключительной строкой, материал которой повторяется в заключительных строках других секций — *aabbc* (I–VIII, X, XII, XIV–XV, XXXVI–XXXIX); таков же 10-строчник XXI секции, которая, по сути, представляет собой два 5-строчника с идентичным материалом заключительных строк — *aaaabaaaab*;

г) секции, где парные повторы строк рассредоточены в разных разделах, а также встречаются неповторяющиеся строки, которые также могут быть расположены в любом разделе секции — *aabbcd* (XVII), *aabcedd* (XXII), *abcccc* (XXIX), *aabccb* (XXXIII), *aabb'cdabb'c'de* (XVIII).

Секции с доминированием сквозного развития (возможны редкие повторы):

а) секции с одним парным повтором — *aa'ba'cd* (XIX), *abcdeefe* (XXIV), *abccdb* (XXVII), *aabcdc* (XXVIII), *abcd* (XXXIV), *aabcd* (XXXV);

б) секции без парных повторов, однако с повторами строк на протяжении всей секции — *abcabdefgh* (IX),

abacd (XI), *abcdabc* (XXV), *abcab'cd* (XXVI), *abcbcd* (XXXI);

в) секции с отсутствием повторов — *abc* (XIII).

Наиболее показательной является 5-строчная секция (16 из 39), где парный принцип воспроизводится на разном уровне:

повтор парных строк — *aabb* (XX, XXIII);

повтор двустрочников + добавление пятой — заключительной — строки с новым материалом — *ababc* (I–VIII, X, XXXVI–XXXIX);

повтор начальных, либо заключительных строк — *aabcd* (XXXV), *abcd* (XXXIV).

В более объёмных 11- и 12-строчных секциях (XVIII, XXX) воссоздаётся модель 5-строчника, но, в отличие от моделей начальных секций, повторяются соседние строки, а не двустрочники.

Если структура секций I–VIII и XXXVI–XXXIX стабильна, а принцип повторности чётко закреплён, то в секциях IX–XXXV он постоянно нарушается, вплоть до почти полного исчезновения, вторжением сквозного принципа. В секциях IX, XI, XIII, XIX, XXIV, XXXIV несколько сильнее проявляется тенденция к сквозному развитию (с редкими повторами), в остальных секциях парность выражена отчётливо, однако реализуется она как на уровне повтора соседних строк, так и повтора через строку и блоков строк, то есть двустрочников. Принцип парной повторности претворён и на макроуровне, то есть уровне секционной повторности. Музыкальные секции демонстрируют разную степень родства: частичное соответствие (так, мелодический тип 3 объединяет секции I–VI, XXXVI–XXXIX), либо полную идентичность (VII и VIII, XII и XIV, XXXVI и XXXVII, IV и XXXIX). Воспроизводя развёрнутые участки, Рейнмар фон Цветер опирается на те же принципы внутрисекционного повтора, — соседние секции (VII и VIII, XXXVI и XXXVII), секции, разделённые одной секцией (XII и XIV), а также отдалённые секции (IV и XXXIX).

Следует обратить внимание на большое воздействие на секционные структуры лейха бар-формы. В этой наиболее востребованной миннезангом форме реализовывались все жанровые разновидности. Лейх, опирающийся на парнострочные структуры, мог бы стоять особняком в этой композиционной монотонности, однако, влияние бар-формы проникает и в него. Воздействие её начинает обозначаться в самых коротких 3-строчных секциях (*aab* — XII, XIV, XV), затем — в 5-строчниках (*ababc* — *AAb* — I–VIII, X, XXXVI–XXXIX), 6-строчниках (*aab cdd* — совмещение простого и обратного баров в секции XXII, двух простых баров *aab ccb* в секции XXXIII). Признаки бар-формы есть в секциях XXVI — *abc ab'c d* — *AAb*, XVIII — *aabb'c a'abb'c' de* — *AAb*. Вне сферы её влия-

ния оказываются только срединные секции, где основополагающим является сквозное развитие (X, XI, XIII, XVII, XIX–XXI, XXIII–XXV, XXVII–XXXII, XXXIV–XXXV).

Особое место лейха в жанровой картине миннезанга обусловлено рядом факторов. Он, несомненно, отделяется от малых песенных форм своими масштабами, обнаруживая тяготение к эпическим композициям: 144 строки в лейхе Александра, 233 строки — у Цветера, 12-секционный лейх Зальцбургского Монаха «Ave Balsams Creatur», огромные лейхи Фрауенлоба 22-секционные «Ei ich sach in dem trône» и «Wo wundirwernder» (атрибутируется также Регенбогену 25-секционный «In gotes schôz gesehen wart», 33-секционный «O wîp du hôher êren haft»). С другой стороны, от эпических форм лейх отличается отсут-

ствием сюжетной повествовательности, образно-тематической гомогенностью. Это позволяет трактовать его как особый поэтический тип. Специфика нормативной структуры лейха заключается в одновременности действия принципов сквозной композиции и повторности. Несмотря на то, что тип структуры может значительно модифицироваться, основным и важнейшим формообразующим признаком жанра является парная повторность в различных видах. Таким образом, ещё одним особым жанровым качеством лейха является его принадлежность к так называемым формам-жанрам, когда, в отличие от песенных типов миннезанга, где определяющим жанр фактором является тематика, в лейхе жанровое обозначение обусловлено определённым типом структуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Термин В. Н. Холоповой [2, с. 7].

² Лейх упоминается в связи с лэ в: [1; 2].

³ Автор имеет в виду лейхи, где принцип парности соблюдается не строго. Цитаты, отмеченные (*), даны в переводе автора данной статьи.

⁴ Так, многие строфы рассматриваемого далее лейха Цветера сложились под воздействием формы бара.

⁵ Рассматривая вопросы жанрового генезиса лейха, нельзя не принимать во внимание практику создания лейхов как контрафактур, причём на самом разном материале. Д. Фаллоуз отмечает, что Тангейзер в лейхе «Ich lobe ein Wîp» использовал кондукт «Syon

egredere», а Цветер в «Got unt din eben êwikeit» — кондукт «O amor deus deitas» [3, с. 23].

⁶ См.: [8].

⁷ Делая заключения относительно интенсивности процессов вариационности, мы принимаем во внимание, что возможно сочетание нескольких факторов. Как допустима редукция реального звучания в ситуации постфиксации, так и столь точно воспроизводимый материал может свидетельствовать о стремлении Фрауенлоба создать эталонный лейх, где парнострочный принцип соблюдается предельно последовательно.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кюрегян Т. С., Столярова Ю. В. Песни средневековой Европы. — М.: Композитор, 2002.
2. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. — СПб.: Лань, 1999.
3. Fallows D. Lai // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. by Stanley Sadie. — Macmillan Publishers Limited, 2001.
4. Jammers E. Minnesang und Choral // Festschrift Heinrich Bessler. — Leipzig, 1961. — S. 137–148.
5. Kippenberg B. Minnesang // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. by Stanley Sadie. — Macmillan Publishers Limited, 2001.
6. Neumann F. Der deutsche Minnesang // Der deutsche Minnesang. Das Bild des Jahres 1960 / hrsg. von H. Fromm. — Darmstadt, 1985. — S. 11–31.
7. Seagrave B.-G., Wesley T. The song of minnesingers. — London, 1966.
8. Stäblein B. Schriftbild der einstimmigen Musik // Musikgeschichte in Bildern, iii/4. — Leipzig, 1975. — 95ff, 172ff.
9. Taylor R. The art of the Minnesinger. — Cardiff, 1968. — Vol. 1, 2.

Сараева Светлана Валерьевна

аспирантка кафедры истории музыки
Новосибирской государственной консерватории
им. М. И. Глинки

Т. В. СМИРНОВА

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

УДК 78.085.1. 034.7 (420)

ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ
В АНГЛИЙСКОЙ КОНСОРТНОЙ КУЛЬТУРЕ РУБЕЖА XVI-XVII ВЕКОВ:
НА ПУТИ К «АБСОЛЮТНОЙ» МУЗЫКЕ

Английская консортная культура репрезентирует важную и во многом самобытную ветвь раннебарочного инструментализма¹. Неотъемлемой составляющей её жанровой системы является танцевальная пьеса². Несмотря на обилие современных европейских танцевальных жанров, английские авторы избирательно отнесли к этому разнообразию, отдав предпочтение трём видам — *паване, гальярде и аллеманде*.

Если средневеково-ренессансная танцевальная литература носила сугубо утилитарный характер, то с конца XVI века музыканты всё чаще стали создавать танцы для «чистого» музицирования. Это явилось отражением новых тенденций в развитии танцевальной музыки, связанных с её функциональным переосмыслением. Обилие танцевальных пьес с явно утраченными качествами прикладной музыки появляется в это время и в английской ансамблевой культуре. На основе анализа наиболее распространённых в английской консортной музыке танцев были обозначены *основные признаки отхода танцевальной литературы от прикладного назначения, проявившиеся* на уровне всех параметров музыкального текста — структуры и музыкальной стилистики (прежде всего ритма и фактуры). Исключение составляют метрические характеристики, определяющие жанровую атрибуцию и создающие аллюзии с моделями бытовых танцев.

В качестве начала новой практики инструментального музицирования расценивается появление в Англии с начала XVII века множества источников, включающих разножанровые композиции³. Показателем функционального переосмысления танцевальной музыки является и утверждение *авторства*. Вплоть до середины XVI столетия, когда танцевальная литература связывалась исключительно с прикладной ситуацией, авторство было несущественным. Новое понимание танца как инструментальной пьесы для слушания, или как интеллектуальной музыкальной формы, характеризующейся возрастанием сложных композиционно-стилистических и технологических приёмов, способствовало росту авторского самосознания.

Стилистическим параметром, отличающим две функционально различные области танцевальной музыки, является выбор *темброво-исполнительского состава*. В исполнении танцев прикладного назначения предпочтение отдавалось звуковой яркости и тембровой красочности, особенно если празднества происходили на открытом воздухе. Точные исполнительские составы в то время не фиксировались, и историкам известен лишь общий принцип комбинирования различных инструментов. В этом отношении удачным материалом являются прикладные танцы из сохранившейся, правда, более поздней версии маски «Комус» поэта Дж. Мильтона (1643) в редакции Т. Арне (1738), где выписан тембровый состав. Помещённые в маску танцы чаще поручены инструментам разных семейств. В «Dance» [11, с. 33–36] деревянные духовые (два гобоя и фагот) дублируют струнные, а харпсихорд — партии обеих — духовой и струнной групп. В другом танце [11, с. 100–101] мелодию флейты дублируют струнные (скрипки, виола и басы), функция клавишного также сводится к дублировке партий деревянных и струнных. Однородный тембровый состав с участием струнных и клавишного инструментов встречаем лишь в танце с тамбурином [11, с. 127–132].

В английской консортной музыке танцы, предназначенные для исполнения составом *broken consort*, в частности Р. Рида и Р. Алисона [14], отчётливо сохраняют связь с собственно дансантажной литературой не только на уровне тембровых характеристик, но и композиционных принципов. Однако более значительный объём ансамблевых танцев предназначен, в случае выписанного состава, для *whole consort*, а именно консорта тихозвучных виол (*consort of viol*), что определяет их принадлежность к области камерного музицирования.

К наиболее важным *структурным принципам* дансантажных пьес, что единодушно отмечают исследователи [1; 2], относятся квадратность и периодичность построений, симметричные структуры «вопросо-ответного» типа и кварто-квинтовая координация каденционных созвучий, а также стабильность метра, равномерная акцентность, и наличие характерных

регулярно повторяемых ритмических фигур. Консортные танцы подчинены единому композиционному принципу — вариантное обновление музыкального материала в последовании разделов при отсутствии их повторений на расстоянии. Тем не менее, каждый из видов обладает структурной спецификой, во многом определяющей жанровую атрибуцию и национальную разновидность конкретного танца.

В английской танцевальной практике утвердилась исключительно трёхчастная композиционная модель паваны, описанная Т. Морли: «Павана состояла из трёх разделов, каждый из которых повторялся дважды»⁴ [6]. Опираясь на сведения английского музыканта, согласно которым традиционным было исполнение после паваны производной от неё гальярды, можно заключить, что последняя также состояла из трёх репризных разделов. При этом автор описывает способ трансформации паваны в гальярду: «Обычно после паваны исполняют гальярду, музыкальный материал которой является производным от предшествующего ей танца. Для того, чтобы преобразовать павану в гальярду, необходимо изменить ритм паваны на тот, который учёные называют «трохеической пропорцией», при этом на каждые 4 семибревиса паваны мы должны уместить 6 миним в гальярде, характеризующейся также большей подвижностью» [7]. Следовательно, трёхчастное строение нормативно и для гальярды. Вместе с тем, в английской консортной литературе павана и гальярда существуют как автономные композиции и никогда не объединяются в микроцикл, что также расценивается нами как один из знаков их функционального переосмысления. Кроме того, консортные гальярды имеют не только трёх- (пьесы Т. Томкинса [12, с. 163–164], У. Брэйда [12, с. 151–152], Р. Рида [14, с. 94–98] и др.), но и двухчастное строение (гальярда О. Гиббонса [12, с. 22]), что нарушает национальную традицию и воплощает континентальную тенденцию большего структурного разнообразия жанра⁵. Типично для английских аллеманд наличие также двух (пьесы М. Пирсона [12, с. 170] и Т. Симпсона [12, с. 199]), или трёх (сочинения А. Феррабоско-младшего [12, с. 105], Дж. Копрарио [12, с. 176] и Т. Томкинса [17, с. 52]) реприз. Несколько модифицированы традиционные композиционные схемы некоторых аллеманд из циклов — двухчастные аллеманды из фантазий-сюит № 1 [15, с. 107–109] и № 6 [15, с. 148–150] Дж. Копрарио, построенные по принципу АВВ, где при отсутствии знаков реприз выписан повтор второй части с обменом партиями двух скрипок, не влекущим изменений в реальном звучании.

При сохранении относительно регламентированных композиционных схем танцев, в консортной лите-

ратуре повсеместно нарушаются квадратность и периодичность как обязательные качества дансантиности. В некоторых источниках отмечается, что, подобно паване, разделы гальярды должны быть кратны четырём и содержать по 8, 12 или 16 счётных единиц [7]. Сошлёмся на павану У. Брэйда [12, с. 97], где нормативно структурированы 1-е и 2-е части, составленные из 8 тактов, а 3-я — 9-тактна. Ввиду относительной самостоятельности голосов, их контрапунктического взаимодействия, отсутствия синхронного цезурирования и «сглаживания» каденций, затруднительно деление на более мелкие построения.

Помимо структурных характеристик жанровых моделей, аутентичные авторы также обращают внимание на типичную *метрическую организацию*: для паваны и аллеманды — двудольность, для гальярды — трёхдольность. Важным качеством дансантиных пьес является стабильность метра, что не всегда соблюдается в отдельных консортных пьесах. В каденционных построениях этот принцип нарушается «усечением» метрических долей, например, на 2 единицы в заключительном такте 2-го раздела паваны Р. Деринга [12, с. 100], или, наоборот, «увеличением», что обнаруживается в «Four-note pavan» Фэррэнта [12, с. 101–102], где предпоследний такт 1-го раздела вмещает 6/4 при основном метре 4. В других композициях, как в 1-м разделе аллеманды Дж. Копрарио чередуются размеры 4 и 5 [12, с. 176]. В середине 3-го раздела «The Belle Pavine» Дж. Дженкинса [13, с. 58–61] появляется 12-тактовый контрастный трёхдольный эпизод, звучащий также в более быстром темпе, что отмечено авторской ремаркой *but little faster*.

Для рассматриваемых жанров характерна хореическая стопная организация, за исключением некоторых образцов, имеющих инициальный ямбический (затактовый) мотив — аллеманды Э. Холборна [14, с. 99–101] и У. Лоуса № 5 [18, с. 26], гальярда Р. Рида [14, с. 94–98], — который станет стилистическим признаком танцев более позднего периода.

Сведениями о структурных закономерностях и особенностях метрической организации исчерпываются данные о жанровых моделях танцев. Авторы абсолютно не затрагивают такие важные признаки, маркирующие их жанровую принадлежность, как ритмический рисунок и мелодия. Нет также возможности восстановить эти характеристики по сохранившимся образцам танцев XVI века, что определено традицией их «конспективной» записи. Мы задались целью выявить некие стабильные повторяющиеся *ритмоформулы* английских консортных танцев, обращая при этом особое внимание на наиболее важные зоны композиции — инициальные и заключительные построения, а также повторяющиеся, или звучащие в

наиболее рельефных голосах ансамбля ритмические обороты. Обозначение устойчивых ритмических фигур сопряжено со сложностями, обусловленными нерегулярностью ритма, его постоянным обновлением, а также трудностью вычленения ритмоформул, завуалированных в сложном полифоническом сплетении голосов, влекущим утрату одного из существенных свойств дансантиности — стабильности и повторяемости ритма. С этим отчасти связана характерная тенденция развития танцевальных жанров, тяготеющих, скорее, не к индивидуализации, а, наоборот, к унификации, что ещё раз подтверждает мысль о трактовке ансамблевой танцевальной литературы как области «чистого» музицирования. Несмотря на это, удалось установить основные наиболее стабильные ритмические конструкции, звучащие в различных пьесах одного вида и маркирующие таким образом стилистические особенности жанров. Заметим, что подобных базовых ритмических моделей, более или менее постоянно воспроизводимых в консортных танцах, оказалось немного.

Общим для паваны и гальярды явилось движение равными длительностями, что отчётливо видно в заключительном разделе «Funerals pavan» Э. Холборна [10], во 2-м разделе гальярды О. Гиббонса [16, с. 39]. Для паваны и аллеманды показательна танцевальная формула — $\cup \cup$. Ритмом $\downarrow \downarrow$ открываются павана Р. Алисона [14, с. 1–9] и два раздела паваны Т. Томкинса [17, с. 70–71]. Фигура $\downarrow \downarrow$ выявляется в заключительном построении аллеманды А. Феррабоско-младшего [12, с. 105] и начальном — Т. Томкинса [17, с. 52], неоднократно она воспроизводится в танце М. Пирсона [12, с. 170]. Формула $\downarrow \downarrow$ появляется в аллеманде Дж. Копрарио [12, с. 176], $\downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$ константна в пьесе Т. Симпсона [12, с. 199]. Её вариант — $\downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$ — представлен в заключительном разделе пьесы М. Пирсона [12, с. 170].

Общими для всех танцев являются:

1. *Синкопа*. Фигура $\downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$ (или $\downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$) появляется, как правило, в каденционных участках формы в одном или нескольких голосах ансамбля (паваны Р. Деринга [12, с. 100], П. Филлипса [12, с. 109–110] и Дж. Дженкинса [13, с. 58–61], гальярда [12, с. 163–164] и аллеманда [17, с. 52] Т. Томкинса). В отдельных случаях, как в паване У. Брэйда [12, с. 97], синкопа пронизывает всю композицию.

2. *Пунктир*. Формула $\downarrow \downarrow$ в сочетании с $\downarrow \downarrow$ появляется, например, в начальных тактах паваны Р. Деринга [12, с. 100], У. Брэйда [12, с. 97], или же в 1-м разделе пьесы О. Гиббонса [16, с. 108]. Показательны в отчётливом проявлении обозначенной ритмической фигуры *ravans four-note* (паваны на четыре ноты) Фэррента [12, с. 101–102] и А. Феррабоско-младшего [12,

с. 102–103], сближающиеся с остинатными формами ввиду постоянного проведения темы, преимущественно, без «интермедийных» участков. Сохраняя положение в верхнем голосе фактуры, обе темы смещаются во времени и изменяются ритмически. Темы обнаруживают между собой явное сходство: они кратки, состоят из четырёх нот и охватывают диапазон кварты. Различия заключаются в направленности мелодического движения, интонационного наполнения и в местоположении пунктира. В «укрупнённом» варианте фигура $\downarrow \downarrow$ есть в инициальных зонах паван Р. Рида [14, с. 90–93] и У. Брэйда [12, с. 151–152]. Формула $\downarrow \downarrow$ пронизывает все разделы аллеманды А. Феррабоско-младшего [12, с. 105]. Пунктирные ритмы характеризуют гальярду Т. Томкинса [17, с. 72–73], усложнённую *полиметрическими* эффектами.

В силу иной метрической организации гальярды, ритмические фигуры танца приобретают некоторую специфику. Так, для гальярды оказываются типичными: *дактилический ритм* $\downarrow \downarrow \downarrow$, *сочетание* (по горизонтали) *дактилической формулы с равномерным движением* $\downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$ и *трохей* $\circ \downarrow$, особенно отчётливые в пьесе О. Гиббонса [16, с. 39]. Своего рода квинтэссенцией типичных ритмоформул гальярды является пьеса У. Брэйда [12, с. 152–153], уже в первом такте которой по вертикали сочетаются эти три фигуры.

К сожалению, мы не можем сделать вывод о преемственности особенностей ритмической организации консортных танцев собственно дансантиному материалу. Выявленные ритмические конструкции являются не более, чем напоминанием о природе жанра, что обусловлено помещением танцевальных ритмических фигур в условия «нетанцевальной» фактуры.

Признаком принадлежности танцевальной литературы к области прикладной музыки является «конспективный» способ фиксации, определяющийся во многом импровизационным характером раннего ансамблевого музицирования⁶. Наряду с такими нотировками на рубеже XVI–XVII веков стали появляться танцевальные пьесы с детальным прописыванием каждого голоса фактуры, что, в свою очередь, также является специфическим признаком их предназначенности области «чистого» музицирования.

Специфика консортных танцев состоит и в способе их изложения. В отличие от континентальных мастеров, которые отдают предпочтение четырёхголосию, для англичан приоритетно трёх-, пяти- или шестиголосие, что не исключает четырёхголосия. Весьма показательна в этом отношении «The Belle Pavin» Дж. Дженкинса [13, с. 58–61], текстовый инципит которой, возможно, восходит к популярной песне

«*Belle qui tiens ma via*», обычно распеваемой на четыре голоса. Однако музыкант отказывается от четырёхголосия как традиционной фактуры для танца с пением в пользу шестиголосия и тем самым отходит от трактовки паваны как собственно танца с вокальным исполнением.

Важнейшим качеством, определяющим утрату сущностных свойств дансантиности и, соответственно, функциональное переосмысление консортных танцев, является их тщательно разработанная *полифоническая фактура*, сплетённая из относительно самостоятельных, разнообразных и прихотливых в интонационно-ритмическом отношении линий, что также значительно отличает английскую ансамблевую литературу от аналогичной континентальной. Внедрение в танцевальную музыку полифонического письма находится в соответствии и с одним из главных требований консорта — слышимости и мелодической активности каждого голоса. В отдельных случаях качество фактурной организации пьес способствует воссозданию аллюзий с моделями бытовых танцев. Так, «образ» паваны, её интрадный характер создаётся эквиритмикой голосов, что заметно в начальных тактах 1-го раздела пьесы У. Брэйда [12, с. 151–152] или 2-го — Р. Деринга [12, с. 100]. Всё же подобные участки очень кратки, удельный вес приходится на полифоническую проработку фактуры. По принципу имитации со свободным продолжением вступают, например, голоса «*The Belle Pavin*» Дж. Дженкинса. Весьма распространена техника ярусной группировки голосов, что встречаем в гальярде Т. Томкинса [12, с. 163–164], паванах «*Dovehouse*» А. Феррабоско-младшего [12, с. 104] и Дж. Дженкинса [15, с. 18–20], в начальном разделе которой (т. 1–9) голоса консорта сгруппированы в два пласта: первый — пара верхних голосов в канонической имитации, второй, с собственным материалом в контрапункте *simplex* — остальные голоса. В стилистике некоторых пьес отчётливо воздействие ричеркарного письма с характерным стреттно-имитационным проведением относительно краткой, но достаточно индивидуализированной темы во всех голосах, что обнаруживаем во 2-м разделе паваны Т. Томкинса [17, с. 51]. Широко представлена и контрапунктическая техника, основанная на гибком взаимодействии относительно самостоятельных в интонационно-ритмическом отношении мелодических линий. Высокая степень полифоничности существенно отличает английские танцы от континентальных, тяготеющих к хоральному складу⁷. Хоральная фактура в большей степени свойственна английским танцам для *mixed consort*, что отчасти объяснимо тембровой семантикой: ансамбль разнородных инструментов вызывает ассоциации с прикладной музыкой.

Наоборот, полифоническое сплетение голосов однородных инструментов *consort of viol*, с их тихим и мягким звучанием в камерной обстановке создаёт аллюзии с аристократической гуманистической беседой.

Принципы, характеризующие танцевальную литературу, не связанную с областью прикладной музыки и сопряжённую с процессом формирования музыки абстрактной, были настолько актуальны, что оказали воздействие на собственно дансантиную музыку. Вновь обратимся к танцам из «Комуса», обозначенным как «*Dance*» без указания на жанровые разновидности. Они характеризуются ясным гармоническим изложением, синхронным цезурированием построений, чёткостью каденционных оборотов «автентического» типа, простотой фактуры, порой нестабильной плотности (с участками двух-, трёх- и четырёхголосия), а также структурной квадратностью и периодичностью. Так, начальное построение танца [11, с. 100–101] подобно периоду из двух четырёхтактовых предложений, завершаемых созвучиями кварто-квинтовой координации. В другом случае [11, с. 33–36] квадратность и периодичность несколько нарушены: 2-й раздел 1-й части состоит из двух построений; если первое сохраняет четырёхтактовую структуру, то второе расширено до шести тактов «прерванным» оборотом в VI ступень лада *C*. Вместе с тем, в танце сохраняются такие качества дансантиности, как стабильность метра (6/8), ритмического движения (триольность), благодаря чему ясно распознаются черты жиги, а также устойчивость формы с характерными повторами материала на расстоянии. Неквадратные пятитактные предложения обнаруживаем во 2-м разделе танца с тамбурином [11, с. 127–128].

В процессе активного развития камерного музицирования происходила трансформация старых форм ренессансной музыки. Естественной «точкой отсчёта» формирования барочных инструментальных жанров стала и танцевальная культура, которая за короткий промежуток времени переросла в новое функциональное качество и наполнилась новым содержанием. Значительный объём литературы английских авторов, маркированной танцевальными обозначениями, имеет опосредованное отношение к собственно дансантиной культуре. В ней обнаруживаются лишь отдельные жанровые рудименты, проявляющиеся на уровне общих композиционно-метрических принципов. Абстрагирование танцевального материала от жанрово-бытовых прототипов посредством максимальной полифонизации способствовало его сближению с видами «учёной» музыкальной культуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Консорт (англ. *consort* — сообщество, товарищество) — инструментальный ансамбль, распространённый в Англии в XVI–XVII вв. В тембровом отношении принято выделять два относительно устойчивых его типа: *broken* («разделённый»), включающий инструменты разных семейств, и *whole* («цельный»), состоящий из однородных инструментов, преимущественно виол (*consort of viol*), нередко с портативным органом [3]. Относительно термина *broken* иную позицию занимает У. Эдвардс, согласно которому наиболее адекватным для обозначения ансамбля инструментов различных семейств является *mixed* (смешанный) [8]. В данной статье понятия *broken consort* и *mixed consort* используются как синонимы.

² При воссоздании жанровой системы мы опирались на содержание современных антологий, главным образом, академической серии «Musica Britannica».

³ Их описания содержатся в предисловиях к соответствующим томам «Musica Britannica», а также в статье У. Эдвардса [9].

⁴ По данным М. Преториуса обычной формой паваны было наличие «трёх реприз» [4], а согласно Т. Арбо, павана могла иметь 2, 3 или 4 раздела с повтором каждого [6].

⁵ Трёхчастное строение имеют и гальярды М. Преториуса. Более разнообразны по структуре итальянские гальярды — от 2-х до 4-х частей.

⁶ Ранние нотировки танцев даны в виде мелодии, выписанной бревисами. Реальное звучание предполагало добавление голосов и интонационно-ритмическую активизацию. Эта традиция записи танцев сохраняется до конца XVI в. («Орхезография» Т. Арбо [5]).

⁷ Особенно показательны танцы Э. Видмана и М. Преториуса.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баранова Т. Б. Переход от модальности к тональной системе в западноевропейской музыке XVI-XVII веков: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — М., 1981.

2. Друскин М. С. Очерки по истории танцевальной музыки. — Л.: Ленинградская филармония, 1936.

3. Консорт // Музыкальный словарь Гроува / пер. с англ., ред. Л. О. Акопяна. — М.: Практика, 2001.

Преториус М. Синтагма мусикум // Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков / сост. В. П. Шестаков. — М.: Музыка, 1971. — С. 158–172. — (Памятники музыкально-эстетической мысли).

4. Arbeau T. Orchesographie [Electronic resource]: Et traicte en forme de dialogue, par lequel toutes personnes pevent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances. — URL: www.memory.loc.gov.

5. Brown A. Pavan // The New Grove Dictionary of Music and Musicians; ed. by: Stanley Sadie. — Macmillan Publishers Limited, 2001.

6. Brown A. Galliard // The New Grove Dictionary of Music and Musicians; ed. by: Stanley Sadie. — Macmillan Publishers Limited, 2001.

7. Edwards W. Introduction // Musica Britannica. — V. 40: Music for mixed consort. — London, 1977. — P. xiii-xv.

8. Edwards W. Sources of instrumental ensemble music to 1630 // The New Grove Dictionary of Music and

Musicians; ed. by: Stanley Sadie. — Macmillan Publishers Limited, 2001.

НОТНЫЕ ИЗДАНИЯ

9. Holborne A. Funerals Pavan [Electronic resource]. — URL: <http://anaigeon.free.fr>.

10. Musica Britannica / ed. by J. Herbage. — London, 1961. — Vol. 3: The Masque Comus: Thomas Arne. — 161 p.

11. Musica Britannica / ed. by W. Coates, T. Dart. — London, 1955. — Vol. 9: Jacobean consort music. — 234 p.

12. Musica Britannica / ed. by D. Peart. — London, 1977. — V. 39: John Jenkins: Consort music of six part. — 183 p.

13. Musica Britannica / ed. by W. Edwards. — London, 1977. — V. 40: Music for mixed consort. — 163 p.

14. Musica Britannica / ed. by R. Charteris. — London, 1980. — V. 46: John Coprario: Fantasia-Suites. — 188 p.

15. Musica Britannica / ed. by J. Harper. — London, 1982. — V. 48: Orlando Gibbons: Consort Music. — 124 p.

16. Musica Britannica / ed. by J. Irving. — London, 1991. — V. 59: Tomas Tomkins: Consort Music. — 110 p.

17. Musica Britannica / ed. by D. Pinto. — London, 1991. — V. 60: William Lawes: Fantasia-suites. — 127 p.

Смирнова Татьяна Вячеславовна

преподаватель кафедры истории музыки,
аспирантка Новосибирской государственной
консерватории им. М. И. Глинки

А. Д. ПЫЛАЕВА

Пермский государственный педагогический университет

УДК 781.62.085.1.087.6 (44)

«СТРАСТНЫЕ РИТМЫ» ВО ФРАНЦУЗСКИХ DANSES CHANTÉES
(К ПРОБЛЕМЕ СООТНОШЕНИЯ СЛОВА И МУЗЫКИ)

В настоящей статье речь пойдёт о примечательном феномене французского музыкального барокко *danse chantée* (фр. — «танец с пением», или «спетый танец»), на протяжении XVII — первой половины XVIII вв. представлявшем одно из ярких явлений французской национальной традиции. *Danse chantée* — разновидность сценического танца в театральных постановках *Grande siècle* [Великого столетия], где устойчивым признаком стал исполнительский состав, предполагавший участие не только танцоров, но и певца, в партии которого звучала основная тема на стихотворный текст. При этом жанровая основа самого танца могла быть различной.

Danse chantée получил широкое распространение в придворной музыкально-театральной практике эпохи абсолютизма. Авторы разнообразных музыкально-сценических постановок (среди которых Ж.-Б. Люлли, А. Кампра, П. Аффилар и др.), возрождая дух искусства античности, создали *danse chantée* как «ансамбль искусств в миниатюре, в котором танцевальные па и их комбинации получают «особую окраску в контексте стихотворной, музыкальной, танцевальной фразы» [3, с. 139]. Благодаря включению слова смысловое содержание танца становится более понятным, усиливается выразительность и степень эмоционального воздействия танца на публику. Заметим, что слово играло большую роль в ранних французских балетах вообще: не зря хореографу-постановщику настоятельно рекомендовалось соединять своё искусство со знаниями не только из области геометрии, скульптуры, живописи, музыки — непосредственно связанными с устройством танцевального действия; «его сочинение должно украшать изящное стихотворство ...» [2, с. 268].

Хореографическая практика при дворе Людовика XIV, исполнительский стиль так называемого «прекрасного танца» (*belle danse*) находились под сильным влиянием поэзии *Grande siècle*: продолжительность, интонационный строй и внутреннюю структуру музыкальных построений в танцах с пением во многом определяли общая композиция стихотворения, продолжительность и ритмическая схема стиха. В её оформлении важными факторами были *количество слогов, их долгота или краткость*. Последняя характеристика играла принципиальную роль в выразительном произнесении поэтического текста, призванного в те времена вызывать у человека прежде всего различные «страсти», часто передаваемые в преувеличенно

помпезной манере. Бесконечно разнообразные комбинации долгих и кратких слогов образовывали так называемые «ритмы страстей», или «страстные ритмы» [11, с. 26], которыми изобилует язык стихотворений.

«Страстные ритмы» поэзии активно влияли на музыку *danse chantée*, манеру их исполнения в целом, но сильнее всего сказывались в вокальной партии. Здесь примечательным образом проявляли себя долгие слоги французской декламации. Наиболее полную информацию о таковых мы находим у признанного мэтра французского искусства *bien chant* (в некотором роде аналога знаменитого итальянского *bel canto*) Бениа де Басили (ок. 1625–1690) в трактате «Искусство прекрасного пения» (1668) [7]. Внимательное отношение к долгим слогам требовалось в связи с исполнением украшений, применяемых с целью обильного варьирования. Введение украшений было призвано ритмически подчёркивать долгие слоги, выделяющие нужные слова — подобно риторическим акцентам в речи оратора. Именно в такой роли в *danse chantée* выступал певец, которого, как указывал М. Мерсенн, называли «гармоническим оратором» [10, с. 178]. Наделённый столь высоким статусом, певец непременно должен был хорошо знать, какие из слогов во французском языке считались долгими, чтобы правильно разместить украшения и мелкие длительности.

С этой целью Б. Басили в третьей части своего трактата рассматривает квантитативную ритмику французской поэзии в *air de cour*. На основе её анализа он выстраивает целую шкалу типов слогов по способу произнесения (*долгие, полудолгие, полукороткие и короткие* слоги) и даёт краткую характеристику каждого типа. Критериями классификации слогов выступают: наличие соответствующих буквосочетаний и манера их произнесения (закрытая, открытая), комбинация определённых гласных и согласных звуков в слоге. *Долгим* нужно считать слог, содержащий звуки *ep, an, un, in, on*, закрыто произносимые буквосочетания *au, ou, un, ai*, гласную, после которой следует звук *s*; оканчивающийся на *s, x, z*, а также на любом другом согласном звуке, после которого используют лиззон (объединение слов в слитно произносимую группу). Басили определяет с этих позиций и другие виды слогов: *полудолгий* слог (имеющий окончание *ous*; образованный с участием *g* или *l*, после которых идут другие согласные звуки), *полукороткий* слог (содержа-

щий два разных согласных звука), *короткий* (во всех остальных случаях). На первый взгляд, столь подробная классификация и указания Басили относительно вокального «произнесения» различных слогов могут показаться искусственными и запутанными, но на самом деле сравнение его теории с особенностями фонетики французского языка показывает, что средствами своей эпохи Басили дал достаточно точное описание французской просодии. Для исполнителя-вокалиста — современника Басили столь подробные рекомендации воспринимались как вполне естественные, и он часто мог полагаться на свою интуицию в плане чувства языка.

Долгие слоги, о которых писали Басили и его последователи, являются долгими, продлеваемыми звуками французской ораторской речи. По их мнению, долгий слог должен произноситься так, чтобы он казался «долгим». Музыкантов наших дней не должно смущать возникающее при этом несовпадение долгого слога и сильной доли в музыке: *длина слога перекрывает (!) местоположение ноты внутри такта*. Современная американская исследовательница танцевальной музыки XVII — начала XVIII веков П. Ранум объясняет отмеченное несовпадение, исходя, как и Басили, из «предписания риторики утрированно произносить долгие слоги, чтобы ухо четко воспринимало их долготу» [11, с. 26]. Иными словами, долгий слог на последней ноте такта должен казаться слуху долгим, что никак нельзя игнорировать как ошибку либреттиста. Исполнение *danse chantée* с учётом отмеченного явления может в первый момент показаться неестественным и нелогичным. Однако такое впечатление не должно смущать исполнителя и слушателя, поскольку в целом некая вычурность, преувеличенная помпезность, к которым приводит описанная ситуация, в большой мере характеризуют дух придворного искусства в эпоху французского абсолютизма.

Особую важность во французской декламации представляет не только долгота слогов, но и их количество в *ритмической группе*. Во французском языке это «группы слов, выражающие в речи единое смысловое целое, при помощи которых осуществляется синтаксическое членение речевого потока» [6, с. 84].

Самыми мелкими элементами ритмической группы являются слоги, объединяющиеся в «ритмические единицы» [11, с. 27], которые в стихах французской барочной поэзии насчитывают обычно от одного до шести слогов. Чем короче ритмическая единица, тем более интенсивной она оказывается в сравнении с окружающими её единицами. Поэтому одно- и двухсложные единицы воспринимаются как содержащие ключевые слова, и их слоги при чтении (а также при пении) интуитивно удлиняются.

Часто ритмическая единица завершается парой таких слогов, имитирующих манеру произнесения долгих слогов французской декламации. Употребленные в начальной или средней строке текста одно- и двухсложные единицы (особенно, если их слоги долгие или произнесены на повышенных тонах голоса) переключают внимание слушателя с конечных ударений в моменты цезур или при рифме, что приводит к большей плавности, мягкости звучания стиха. Добавим, что короткие единицы могут полностью состоять из длинных слогов, делая особенно значимыми отдельные слова текста. Их выделение может приводить к примечательному расхождению с метроритмическими акцентами в музыке или, иными словами, к возникновению так называемого «встречного ритма» [5, с. 14].

Типичным примером описанной ситуации может служить первый куплет «Сарабанды для танца» Жана Буайе из его «Второй тетради танцевальных и застольных песен» [8], в тексте которого долгие слоги выделены заглавными буквами (пример № 1).

Пример № 1 Ж. Буайе. Сарабанда для танца

Clo-RIS, VEUX - tu sa-VOIR L'ef-FET de TON pou-VOIR Clé-an-te mit et JOUR

Brû - le d'A - MOUR C'EST luy qui PLEIN de FOY De-DANS son

â - me Ché - rit la flâ - me Qu'il NOUR - rit POUR TOY

Следовательно, именно *различные способы сочетания долготы слогов и ритмических групп создают «страстные ритмы»*.

Включение большого числа долгих слогов в состав протяжённых ритмических единиц вызывает эффект намеренного приостанавливания течения речи. Присутствие долгих слогов внутри кратких ритмических единиц заставляет речь казаться в целом достаточно медленной. И наоборот, короткие слоги в продолжительных ритмических единицах приводят к слуховому восприятию речи как произносимой быстрее.

Тонкие смены оттенков заключённого в высказывании эмоционального состояния часто передают слова с «женскими» окончаниями, имеющими конечное немое «е». Поскольку оно слышится как начало нового слова или новой ритмической единицы, реальное деление слов на слоги будто бы нарушается, и внутри стихов возникают связанные ритмы, характеризующиеся интонационным скольжением. Такой приём часто используется во вкрадчивых, льстивых, притворно-ласковых фрагментах. В своей крайней форме предпоследний слог нарастает как огромная волна и добавляет помпезности речам королей, возвра-

ниям к богам или эмоционально преувеличенным замечаниям. А ещё в одной «Сарабанде для танца», принадлежащей Ж. Буайе [9], связанный ритм, возникающий при озвучивании немого «е», словно имитирует журчание воды, усиливая текучесть мелодической линии (пример № 2).

Пример № 2 Ж. Буайе. Сарабанда для танца

Bel - le ri - viè - re, Sur qui na guè - re Phi - lis jet - toit ses doux re -
gards Pour bien pleu - rer l'ab - sen - ce de ses char - mes.
Tu as moins d'eau que je n'au - ray de lar - mes.

В это время «танцор сдерживает движения рук и корпуса, сосредотачиваясь на ритме ног. Он скорее скользит, чем делает шаги, подчёркивая мимикой течение женских окончаний, где граница между ритмическими единицами практически неразличима» [11, с. 29].

«Страстные ритмы» являются важным показателем характера движения (*mouvement*) танцев французского барокко, а в случае с *danse chantée* составляют самую его суть. В очень большой степени именно они помогают исполнителю достичь высшей цели его стремлений — глубоко растрогать публику, передать тонкую смену чувств.

Бесконечно разнообразные ритмы стихов *danse chantée* могут быть уподоблены фигурам ораторской речи, которая звучит из уст певца. С другой стороны, сам танцовщик выступает как исполнитель говорящий,

рассуждающий. Знаменитый французский хореограф Т. Арбо замечает: «...практически все учёные придерживаются той точки зрения, что танец — род немой риторики, посредством которой “оратор” одними движениями может заставить себя слушать и дать понять зрителю, что он весел, достоин похвалы, любви, почитания. Не кажется ли вам, что танец является способом речи, выраженной в движениях ног танцующих? Не говорит ли он мысленно своей возлюбленной: “Любите ли вы меня? Желаете ли вы, чтобы я был с вами?”» [1, с. 136].

Таким образом, во французских *danses chantées* одновременно сочетаются *видимая, но «немая» риторика танцора и слышимая риторика певца, риторика хореографии и поэтической речи.*

На наш взгляд, сказанное обязательно следует принимать во внимание и при обращении к танцам во французской инструментальной музыке эпохи барокко. Основанием этому служит, прежде всего, общность культурной традиции, которая во Франции по-особому тесно (в силу исторических причин) была связана с искусством риторики. Естественно, что его преломление в танцах без участия певцов, без слова носило специфический характер. Поэтому попытка расшифровать смысл может быть названа своеобразной «риторической герменевтикой», поскольку осуществляется в более сложной ситуации. Однако она представляется нам возможной через *полагание словесного ряда*. В контексте художественных традиций «риторической эпохи» (Ал. Михайлов) оно проясняет содержание музыки без слов, позволяет оценить богатство его смысловых оттенков.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арбо Т. Оркестрография (фрагменты трактата) // Музыкальная академия. — 1991. — № 1. — С. 136.
2. Компан Ш. Танцевальный словарь. — М., 1790.
3. Красовская В. Статьи о балете. — Л., 1976.
4. Михайлов Ал. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. — М., 1994.
5. Ручьевская Е. Слово и музыка // Анализ вокальных произведений. — Л., 1988.
6. Щерба Л. Фонетика французского языка. — М., 1953.
7. Bacilly B. de. Remarques curieuses sur l'art de bien chanter, et particulièrement pour ce qui regarde le chant françois. — Paris, 1668.
8. Jean Boyer. Sarabande pour danser. II^e livre chansons à danser et à boire. — Paris, 1642, f. 36 v.
9. Jean Boyer. Sarabande pour danser. II^e livre chansons à danser et à boire. — Paris, 1642, f. 37 v.
10. Mersenne M. Harmonie universelle. — Paris, 1637.
11. Ranum P. Audible rhetoric and mute rhetoric: the 17th-century French sarabande // Early music. — 1986. — № 1. — P. 22–41.

Пылаева Лариса Дмитриевна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры музыковедения и музыкальной педагогики
Пермского государственного педагогического университета,
соискатель кафедры теории музыки
Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского



А. Г. КОРОБОВА

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

УДК 78.041.7

КОМИЧЕСКОЕ
КАК МОДАЛЬНОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА
И ЕЁ ПРОЯВЛЕНИЯ В МУЗЫКЕ

О ПРИРОДЕ КОМИЧЕСКОГО В МУЗЫКЕ

Долгое время по-разному оценивались возможности отображения комического в музыке, в том числе и музыкантами-исполнителями (об этом говорится в работах З. Лиссы, Б. Дземидока, М. Бонфельда)¹. Сейчас этот вопрос уже не вызывает таких сомнений: ясно, что музыка обладает богатыми возможностями в области комического, даже не будучи связанной со словесным текстом или сценическим действием, — ряд публикаций специально посвящён проблеме комического в «чистой» музыке². Вместе с тем, литература, исследующая категорию комического в музыке, не только весьма обширна, но и противоречива. Не задерживаясь специально на расхождениях, существующих в теории музыкально-комического, позволим себе обрисовать её общие контуры, как они представляются автору статьи.

Эффект комического в музыке, как известно, создаётся единством объективно-субъективных условий. В концепции З. Лиссы обозначено объективное условие — наличие у слушателя установки, то есть «существование в субъекте ряда схем, представлений и мнений, которые сталкиваются с проявлениями действительности»³, а также субъективное условие — отношение «не всерьёз» и неожиданность эффекта, претендующего на комизм. Таким образом, основа комического, по З. Лиссе, — неожиданное несоответствие установкам субъекта при отношении его к этому несоответствию «не всерьёз». Дальнейшие разработки музыкальной теории комического в основных чертах отвечают этому положению: Дж. Кидд пишет о нарушении слушательских ожиданий в условиях опреде-

лённой «эстетической точки зрения», М. Бонфельд — об «отклонении от нормы» при наличии чувства юмора (как «психологического инструмента восприятия комического»)⁴. Но в целом, шире рассматривается содержание «установки». Поскольку З. Лисса относит музыку к асемантическим искусствам, то в сферу установки включает лишь область «музыкальных грамматик»: стилистические нормы языка разных композиторов, тонально-гармонические закономерности, соразмерность формы, а также «отдельные факторы музыкальной конструкции» (тембр, артикуляция, динамика и прочее). Напротив, Бонфельд рассматривает «роль каждого компонента музыкальной ткани как фактор типизации и объективизации конкретного в содержании музыки»⁵, особо выделяя в этом смысле значение жанровых и стилевых моделей. Дж. Кидд причисляет к предметам слушательских ожиданий при комическом музыкальном эффекте также и саму «эстетическую точку зрения»⁶. Думается, содержание слушательской установки включает все перечисленные выше факторы как единый комплекс.

Другим важным тезисом теории музыкально-комического является положение о двуплановости, двумерности отображения объекта комического. Как пишет Бонфельд, «комическое является результатом такого взаимодействия двух пластов художественной действительности, при котором один из них диагностирует несоразмерность другого, дискредитирует его»⁷. При этом различные музыкально-языковые средства «дискредитации» — то, что названо у Дж. Кидда «структурной неожиданностью», — рассматриваются Бонфельдом в качестве стабильных и мобильных

«факторов снижения» объекта комического. Таким образом, присущая сфере комического амбивалентность эстетического отношения к объекту дополняется двуплановостью выражения, построения комического образа.

Ещё Гегель разделял смех (приятная смешливость) и комическое (эстетическая оценка явления: несоответствие идеалу). А Жан Поль различал смех «физический» и «духовный», предостерегая от их отождествления⁸. Представляется целесообразным в музыкальной теории комического, приняв это положение, дифференцировать «весёлость» и собственно комическое. Второе предполагает особый принцип построения музыкально-художественного образа, связанный со смещением в привычной структуре ожиданий, с возникновением двуплановости, двойной точки зрения. А «весёлость» таких смещений и двуплановости не требует, опираясь на стабильные, исторически выработанные музыкой средства выражения эмоции радости (основанные на отражении музыкой определённых психофизиологических параметров через тип движения, характер артикуляции, фразировки, гармонии и т. д.).

Реализация комического модуса в искусстве разнообразна, что ставит перед эстетикой вопрос о видах и формах этой реализации. При его решении зачастую происходит смешение разнопорядковых явлений. Вместе с тем, учитывая принятое в науке определение комического как формы эстетической критики (с позиций идеала) общезначимого противоречия⁹, в определении видов комического было бы логично исходить из степени активности этой критики и интенсивности осмеяния. Тогда основными в и д а м и комического можно считать юмор (низкая степень критичности) и сатиру (высокая степень) при допущении градации степени критичности, а значит и наличия переходных видов. Степень активности осмеяния объекта при юморе и сатире, различие в них силы действия «ничтожащей идеи» (термин Жан Поля) обусловлены свойствами не только объекта критики, но и критикующего субъекта (один ограничится шуткой там, где другой, возможно, прибегнул бы к сарказму).

В этой связи такие явления, как пародия, ирония, гротеск, бурлеск окажутся в другом ряду (их можно назвать ф о р м а м и комического в искусстве), поскольку их определяет иной критерий — сам способ построения комического образа, качество смеховой двуплановости («масштаб» реализации этих форм может доходить до образования самостоятельных жанров). Так, *пародия* — это комическое подражание, передразнивание, при котором сочетаются планы

«чужое — своё», причём второй план дискредитирует первый. *Ирония* — это замаскированная насмешка, где за планом комического утверждения скрывается план отрицания. *Гротеск* — комический алогизм, в странном сцеплении соединяющий несовместимое, часто — реальное с причудливо-фантастическим; сдвиг в ирреальное разрушает привычную действительность и, в конечном счёте, преследует цель её смеховой критики. *Бурлеск* — наиболее «откровенная» из всех форм комического: это сфера брутального комизма, идущая ещё от древнейших обычаев ритуального поношения (некоторые исследователи в этом смысле противопоставляют бурлеску иронию, как «детской» форме комизма — «зрелую»). Присущая комизму амбивалентность часто реализуется в бурлеске через принцип комической маски (маска клоуна, маска дурака, марионетка и прочие способы сокрытия лица) и принцип комической перевёрнутости, изнаночности.

Вне комической двуплановости и установки «не всерьёз» эти формы выключаются из сферы комического, хотя и способны существовать. Пародия вне специфики комического переходит просто в подражание, в вариацию на сюжет или тему¹⁰; известна также и собственно музыкальная некомическая пародия — как специфическая техника контрафактуры. В гротеске вне специфики комического остаётся лишь прихотливая игра фантазии (каким он был первоначально). Вероятно, более сомнительно существование в искусстве (но не в жизни) самой тончайшей и самой простой формы комического за пределами последнего. Ирония вне комической амбивалентности превратилась бы в подобие шифра, в приём риторики (откуда и вышел термин) или просто обман. В бурлеске атмосфера «не всерьёз» как бы освобождает от запретов и приличий «серьёзного мира», но, с другой стороны, и обеспечивает своеобразную психологическую защиту, возможность свободы от сквозящего в бурлеске унижения¹¹.

Хотя перечисленные формы комического обладают определённой спецификой, между ними нет непроходимой границы: пародия может пользоваться принципами гротеска, гротеск — приёмами бурлеска, бурлеск — опираться на пародийность и т. д. К тому же пародия, ирония, гротеск, бурлеск — это не только способы построения комического образа, «схемы смеха» (В. Маяковский), но и особый характер смеха. Так, гротесковый комизм нередко имеет экстравагантный, либо макабрический оттенок, пародийный отличается интеллектуализмом, бурлескный — более жизнерадостный и приземлённый, а иронический часто скептически (Жан Поль, сравнивая иронию и бурлеск,

отмечал, что первая «приглушает свой смех», тогда как второй «им оглушает»¹²). И конечно, эти «краски» комического также могут взаимодействовать и смешиваться, обогащая его палитру почти бесконечной игрой оттенков.

Названные формы существуют в условиях как юмора, так и сатиры. Они опираются на *п р и ё м ы* — более специфичные для комизма (такие, как гиперболы, литота, алогизм, травестия и др.) и менее специфичные (несоответствие, заострение, контраст, неожиданность, сравнение и т. д.).

Таким образом, подытожим, для понимания комического важны соответствующая психологическая установка («не всерьёз»), осознание присущей комическому двуплановости и её характера, а также дифференциация объекта комического и его средств.

Однако, что же формирует «установку», «осознание» и «дифференциацию»? Это, если воспользоваться понятием лингвистики, — *модальность* художественного текста. Но модальность произведения — само по себе явление сложное, поскольку она детерминирована в музыкальном искусстве всеми параметрами коммуникации (композиторским, исполнительским, слушательским), а также факторами жанрово-стилевыми.

Учитывая сложную природу модальности художественного текста, — в интересующем нас случае модальности комической, — попытаемся выявить некоторые механизмы её объективации, что особенно интересно в отношении «чистой музыки», где нет словесного или сценического коррелята её восприятия.

В лингвистике принято различать объективную модальность высказывания (отношение его содержания к действительности) и субъективную (отношение к самому высказыванию). Опираясь на это положение, можно утверждать, что в самом тексте музыкального произведения запечатлевается прежде всего объективная модальность (в виде эпического, лирического, драматического, возвышающего, снижающего и других ракурсов «отношения к действительности»), тогда как субъективная модальность существует в нём лишь потенциально или в «изображённой» (то есть объективированной) форме — как запечатлённые музыкой исполнительские «манеры» (термин барочной музыкальной риторики). В полной мере субъективная модальность реализуется лишь в непосредственном звучании, в исполнительской интонации. Но при этом, как модальность текста не обязательно калькирует модальность авторского замысла, так и модальность исполнения не обязательно является «однонаправленной» модальностью текста, может усиливать её или изменять. По сути, любое озвучи-

вание произведения становится лишь «вариацией» этого произведения; некая «константа» его бесконечно множится в исполнительских и слушательских интерпретациях, и речь может идти не об их адекватности тексту, но лишь о корреляции с ним.

Коррелятом интерпретации является прежде всего сам текст, но не только он. Поскольку авторская модальность не всегда с достаточной полнотой объективирована в нотном тексте, либо характер этой объективации нейтрален (как говорят лингвисты, бимодален), то более сильными коррелятами исполнительской, слушательской интерпретации могут стать факторы, принадлежащие не столько тексту, сколько его *контексту* (жанрово-стилевые установки, законы музыкальной композиции, эстетические нормы эпохи и нормы музыкального языка)¹³. При этом просматривается определённая историческая тенденция: чем менее индивидуализированный характер носит композиторское творчество (пласты доклассической музыки), тем выше степень «формализованности» в объективации воплощаемой им модальности (здесь уместно вспомнить средневековые ритмические и ладовые модусы, аффекты и риторические приёмы барочной музыки, исторически сложившиеся жанры и т. п.). Но, соответственно, тем выше и роль контекста для понимания текста.

Так, например, на ранних этапах своего развития музыка христианского богослужения наполнялась большим внутренним смыслом не столько за счёт себя самой (собственно музыкальной интонации), сколько за счёт того целого, частью которого была, — она как бы превышала самоё себя. Именно поэтому чисто музыкальные достоинства звучания, даже чистота интонации, судя по известным высказываниям отцов церкви, не имели принципиального значения. Общность контекста и его детерминирующая роль по отношению к тексту не способствовали существенному различию модусов восприятия этой музыки. То же правомерно и в отношении других сфер старинной «ситуационной» музыки. По мере перехода к культуре музыкального произведения¹⁴ «текст» становится уже не только проекцией жанрово-ситуационного контекста, но постепенно начинает вбирать его, обретая всё большую степень самостоятельности в смысловом и композиционном отношении. Общие законы и универсалии из условий бытия музыки превращаются также и в элементы её внутренней структуры, «правила игры», а со временем могут становиться предметом условного изображения и даже деформации. Зачастую этот процесс связан с *семантизацией* предметов

изображения, а значит, и с возможностью переосмысления их семантики.

В этом отношении показательна постепенная эмансипация жанровости от жанра (когда качества или элементы, присущие одному жанру, начинают функционировать в рамках другого, что наблюдается уже, например, в ренессансных мадригалах и шансон с популярной тогда батальной или пасторальной тематикой), дифференциация жанра и типа композиции и т. п. В этом же русле можно рассматривать и явление эмансипации модальности музыкального высказывания от регламентирующих его жанрово-стилевых норм, более того – возможности смены и совмещения модальностей на протяжении одного «высказывания».

О ВОПЛОЩЕНИИ И СПОСОБАХ ВЫЯВЛЕНИЯ КОМИЧЕСКОЙ МОДАЛЬНОСТИ В ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ

Как и в любой другой сфере, искусство в области комического имеет богатый опыт и свои клише: в виде традиционных объектов (подобно, например, «параситусам» античной комедии, «порокам» средневекового фарса, некоторым маскам комедии дель арте) или приёмов комикования. В рамках особых жанров объекты и средства комического тяготеют к типизации.

В музыкальном искусстве, в том числе и в «чистой» музыке, сформировались свои комические жанры — скерцо, юмореска, бурлеск, иногда к ним приближаются также каприччио, бутада. Не всегда, впрочем, произведения с перечисленными названиями могут быть отнесены к музыкально-комическому, но лишь к «весёлой» музыке; однако в данном случае речь идёт о жанрах в целом. Основу этих жанров составляют разнообразные средства объективации комической модальности. Если подобный жанр зафиксирован в названии произведения (самим автором, издателем или традицией), то оно как бы программирует модальность восприятия, по крайней мере, установку «не всерьёз». Так происходит, к примеру, с «Музыкальной шуткой» Моцарта (К. 522), при исполнении которой музыканты обычно не скупаются на буффонаду, а слушатели веселятся от души. Но в других произведениях того же Моцарта может быть заложен комизм не меньшей силы, однако он зачастую остаётся неопознанным при отсутствии соответствующего названия.

Это относится и ко второй части Шестой фортепианной сонаты Моцарта (К. 284), по поводу которой говорится, например, в сопроводительной аннотации к грампластинке исполнения М. Юдиной, что от этой музыки «веет торжественное спокойствие ... тема, пленяющая изяществом мелодики, с каждым новым

проведением обогащается колористическими нюансами». Однако при непредвзятом «прочтении» нотного текста данная музыка представляется довольно пёстрой для медленной части сонаты и наполненной «странностями». Это и неожиданная, пианистически непривычная внутримотивная акцентировка (т. 5–6, т. 13–14 во всех проведений рефрена; т. 29 и, соответственно, при повторе — т. 65), внезапно возникающий на «восклицательной» интонации ломбардский ритм (т. 21–22 и, соответственно, т. 57–58) и его полная метаморфоза в конце перед заключительной каденцией (т. 86, т. 88–89); это и, тоже внезапное, появление драматической речитации на одном звуке в чередовании с «возгласами» и столь же неожиданно наступающее успокоение (начальный семитакт второго эпизода).

Но главные метаморфозы происходят с рефреном, жанровым прообразом тематизма которого является обозначенный автором «Polonaise». Уже при втором проведении в рефрене всё как бы переворачивается: «ударный» начальный мотив меняется на «безударный» (вместо форте — пиано, на сильную долю в аккомпанементе — пауза, в мелодии — «фальцетный» форшлаг). Последующий, «проходной» мотив, напротив, невероятно акцентирован форте и октавным удвоением каждого из голосов. Фигуры, составляющие рефрен, становятся всё более разнородными и контрастными. Кульминацией преобразований в рефрене является его последнее, третье проведение: начальное величаво-размеренное движение полонеза превращается в суетливую поспешность шестнадцатых и тридцатьвторых; во втором предложении «проходной» мотив с приданным ему «прихрамывающим» ритмом двойного пунктира звучит уже как пародия на головной мотив. Наконец, каданс, который несмотря ни на что, до сих пор неизменно пребывал в рефрене на своём месте, как бы гася собой потенциально возникающие ритмические и синтаксические сдвиги, не выдерживает их напора: дважды построенное никак не может выйти к завершению, «упираясь» в прерванную каденцию; дважды, «крадучись и прихрамывая», возобновляется попытка выхода, но энергия иссякает (длительная пауза с фермой); однако собираются последние силы, и каденционный двутакт на крещендо венчает все усилия. Последний такт, повторяющий по принципу эхо (октавой ниже, на пиано) заключительный автентический оборот, звучит как насмешливое резюме. Этот чрезвычайно яркий образчик игровой логики¹⁵ — не единственный в синтаксисе Рондо: подобного же рода «поворот событий» происходил перед последним проведением рефрена, но с иным семантическим оттенком («невер-

ное» направление в движении, потеря ориентации, торможение – и силовой прорыв, который пока ещё успеваешь погасить неизменно галантная каденция).

В результате всех этих «событий» текст второй части Сонаты Моцарта представляется некой «комедией ситуаций»¹⁶, которую вряд ли достаточно воспринимать как «колористические нюансы». В основе этой части — жанр полонеза, но в данном случае не просто как источник тематизма, а как целостная жанрово-коммуникативная модель, интерпретированная семантически, и наклонение данной интерпретации — комическое. Полонез, как любой танец, — характер, раскрывающийся в движении, но и определённая «фабула» движения. Полонез был, если воспользоваться описанием Ф. Листа, «дефилированием, во время которого всё общество, так сказать, приосанивалось, наслаждалось своим лицемерием, видя себя таким прекрасным, таким знатным, таким пышным, таким учтивым. Полонез был постоянной выставкой блеска, славы, значения»¹⁷. Это характер. Какова же «фабула»? В полонезе XVIII века она строилась на сочетании несложных элементов (шаги, поклоны) и их довольно сложной комбинации, предполагавшей долю импровизационности, поскольку характер и направление движения задавала первая пара. Ф. Лист даёт описание благополучной «фабулы» полонеза: «Кавалер, становившийся во главе колонны, старался превзойти своего предшественника небывалыми комбинациями и фигурами, которые он заставлял проделывать ... Он придумывал фигуры тесные, сложные, запутанные, однако выполнял их так точно и уверенно, что живая лента, на все лады извиваясь, никогда не разрывалась на скрещенных и не происходило никакого замешательства и толкотни» [там же, с. 111]. Чего нельзя сказать о «фабуле» полонеза во второй части Шестой сонаты Моцарта.

Поскольку комическое по своей природе связано с двуплановостью «художественной действительности» и с условностью игры, то для восприятия модальности текста (отношение высказывания к его содержанию) эти планы должны быть каким-то образом дифференцированы, а чтобы оценить отношение к «объекту высказывания», его надо осознать. Поэтому в «чистой» музыке, где нет словесного или сценического пояснения, данный объект не может не быть представлен в какой-то звуковой реализации. Формы этих реализаций бесконечно разнообразны — от звукоподражательных приёмов игры до жанровых (как в приведённом выше примере), стилевых, композиционных и других моделей.

В Прелюдии № 3 из ор. 34 Д. Шостаковича (цикла, выдающегося по разнообразию и яркости красок музыкально-комического) таким объектом высказывания становится одна из традиционных «сюжетных» моделей: прерывание пасторальной идиллии грозой. Излюбленный в музыке прошлых веков изобразительный мотив (от «Времени года» А. Вивальди и органной пьесы Г.-И. Фоглера до симфоний Бетховена и Берлиоза) Шостакович претворяет с комической утрированностью. Причём, утрирован именно сам момент «прерывания» — когда в уже почти завершившуюся пасторально-ноктюрновую пьесу (идут заключительные плагальные обороты на тоническом органном пункте, пианиссимо, мелодия воспаряет в верхний регистр) грубо вторгается тремолирующее-диссонантное звучание. Комизм усиливается тем, что изобразительный мотив грозы в этой прелюдии соединён с другими мотивами вторжения: фанфарный ритм с характерным отголоском в более низком регистре напоминает воинственные сигнальные мотивы батальных эпизодов (как во второй части «Шехеразеды» Римского-Корсакова, например), но одновременно и темы судьбы, рока, фатума (в симфониях Чайковского и Бетховена прежде всего); последующее нисхождение целотоновой гаммы в низком регистре придаёт этому вторжению ещё и окраску, традиционную для музыкальной фантастики. Крайняя чужеродность данного «комплекса вторжения» подчеркнута предельной удалённостью его центрального, кульминационного по положению аккорда (*cis moll*) от тональности предшествующей «пасторали» (*G dur*). Комична и та быстрота, с которой наступает, несмотря на демонстрируемые масштабы «угрозы», полное успокоение: звучание последних двух тактов прямо стыкуется со звучанием, прерванным вторжением, превращая последнее не более чем в буффонную фигуру. В результате прелюдия приобретает ярко театрализованный характер, который поначалу не ощущался. И это изменение модальности пьесы тоже работает на комический эффект, который создаётся чисто музыкальными средствами¹⁸.

Объектом комической интерпретации могут быть и более специфические пласты «музыкально-типического» — например, игра с нормами и правилами, которых так много в любом искусстве, а особенно в искусстве классицистски ориентированном. Такого рода музыкальный комизм весьма часто встречается в музыке Бетховена. Одним из образцов служит первая часть Шестой фортепианной сонаты (ор. 10, № 2 *F dur*), которую вообще можно назвать миниантологией комических приёмов непрограммной

музыки. Здесь эти приёмы представлены на всех масштабно-временных уровнях: фоническом, синтаксическом, композиционном (по терминологии Е. В. Назайкинского). Для описываемой разновидности музыкального комизма особенно интересен последний. Так, в экспозиции этого сонатного аллегро связующая партия кратчайшим путем подводит ... не к той тональности (третьей ступени вместо доминанты, как будто это — связующая партия из минорной модели сонатной формы)¹⁹, причём «ошибка» обыграна драматическим заострением интонации «настаивания на своём». Совершенно проигнорировав эту интонацию и тональное предложение, побочная партия безмятежно начинается сразу в *C dur*'е. Необычно для классической сонатной формы и образное соотношение основных тем, которые словно обмениваются своими амплуа: кокетливо-грациозная главная тема и фанфарная, звучащая со всё возрастающим энтузиазмом, побочная. Особенность традиционного «прорыва» в зоне побочной партии, в духе «фабулы» данной сонаты состоит в том, что это очередной (после связующей партии) прорыв минорного, драматического модуса.

«Градус» комизма ещё более повышается в разработанном разделе, где после богатой разнообразными интонационными идеями экспозиции развитие аскетично самоограничивается лишь её последним мотивом (трафаретное подкрепление тоники в заключительной каденции нисходящим ходом по I-V-I ступеням). При этом скудость материала контрастирует с арсеналом используемых для его разработки средств: трезвучные уплотнения, перегармонизация, вертикально-подвижной контрапункт (принцип «обработка ценнее материала» и сам характер этого полифонического звучания вызывают ассоциации с «учёной музыкой» прежних веков). По «серьёзности» тона и тональности (*a moll*) начало разработки словно смыкается с модусом связующей партии, создавая тем самым некую альтернативу общему модусу «весёлости», характерной для экспозиции главных тем. «Глубокомысленная» проработка трёхзвучного мотива прерывается взволнованно-лирическим эпизодом, развитие которого движется, в основном, секвентно, причём вторая волна этого развития не только выше предыдущей, но и шире (8 тактов вместо 6); затем следует третья волна. Это потенциально бесконечное «излияние» прерывается, однако, внезапным возвращением строгой «рассудительности» первоначального контрапункта — тем самым как бы наглядно демонстрируется антитетичность и синтез *ratio* и *emotio*.

При этом в разработке происходит «углубление следов» (В. Медушевский) «ошибки» связующей

партии: для обеих координирующей тональностью является *d moll* (и, как было сказано, минорная модель сонатной формы), — именно к *d* и подводит преддыкт. В ложной репризе обыгрывается ситуация «обнаружения ошибки», состояние растерянности и как бы интуитивного выхода к правильному решению по ходу «поиска». В репризе благополучно преодолевается «ошибка» связующей партии (просто сама партия отсутствует) и «интонационная ловушка», внезапно нарушавшая развёртывание побочной темы в экспозиции.

Как уже ясно из данного описания, комические приёмы композиционного масштабно-временного уровня корректируются модальностью синтаксиса, обусловленного в значительной степени логикой игры. Опираясь на характеристику музыкальной игровой логики Назайкинского, в тексте данной Сонаты можно обнаружить многие из описанных им фигур игровой логики: «интонационная ловушка», «подхват-вторжение», «реплика-передразнивание», «застраивший» мотив, внезапные смены «микрообнаружений эмоциональных состояний», «игровая ошибка» и другие. На фоническом уровне объективация комической модальности обогащается разнообразными средствами рельефной динамики, артикуляции, тембро-регистровых контрастов и т. п. Концентрацией фонических приёмов отличается заключительная партия, в которой благодаря этому комикование получает наиболее откровенный, бурлескный характер — через игру пиано-форте, самую высокую степень моторики, «галопирующее» движение коротких мотивов постоянные «реплики-передразнивания» и характерное амплуа буффонного баса.

Данный тип музыкального комизма, связанный с культурой концертирования, «представления», обыгрывает некие абстрагированные ситуации, а потому может одновременно вызывать очень широкий спектр ассоциаций или казаться вовсе безотносительным к жизненной конкретике бытия. В этом своеобразном «каламбурном» типе комическое, представая как бы в чистом виде, вероятно, наиболее самоценно и самодостаточно. Его главным эффектом становится собственно смеховое размыкание замкнутостей, что рождает ощущение весёлой относительности любых границ и не позволяет «окаменеть» в той тяжеловесной серьёзности, которую Ф. де Ларошфуко определял в своих известных максимах как «телесный ритуал, придуманный для укрытия недостатков духа». Такой тип комического играет в музыке значительную роль.

Осознание характера функционирования музыкально-типического — как в качестве средств, так

и объекта — в случае комической модальности предполагает возможность изменения точки зрения на него при одновременном соотнесении с традицией. Чем индивидуальнее объект и средства, тем сложнее для восприятия обнаружение комического. Но сложность может возникнуть также по причине существенной дистанцированности традиции, породившей данный музыкальный текст, от контекста его репродуцирования. Вследствие неких провалов в «памяти культуры», может быть утерян «ключ», «код» прочитывания интонации музыкального текста, попавшего в новый культурно-исторический контекст. В этом случае требуются определённые усилия по её «расшифровке»²⁰. Например, в чём заключается юмор пьесы Дж. Фарнэби «His humour» из «Фицуильямовой вёрджинельной книги»? Можно ли вообще уловить модальность этой музыки, созданной четыре века назад?

Непосредственно на слух ощутить шутливость данной музыки вряд ли возможно ввиду характерного для нотной записи того времени отсутствия динамических, артикуляционных, агогических и тому подобных указаний, в которых могла бы запечатлеться модальность «произнесения» текста (то есть исполнения). Это переносит акцент на план самой лексики музыкального высказывания и его построение. Общую структуру определяет свойственный музыке этой эпохи и особенно музыке для светского музицирования, к которой и принадлежит данная пьеса, составной принцип (генетически связанный со строфикой песенно-танцевальных форм). Между четырьмя разделами композиции возникает как бы перекрёстная рифма, поскольку третий раздел продолжает движение первого, а четвёртый развивает идею второго. Первый и третий разделы имеют идентичное строение — то, что позднее назвали «квадратным периодом», причём в обоих случаях второе предложение обозначено как «Reprise», что в то время указывало на повторение с диминуированием; при этом третий раздел в виде простейшей канонической секвенции обыгрывает начальный мотив. Строение данных разделов вполне соответствует лексике этой музыки, танцевальной по природе (скорее всего, здесь представлена столь популярная у английских вёрджинелистов аллеманда).

Однако второй раздел совершенно противоположен по своей лексике: в ней угадывается наиболее эзотерический пласт ренессансной учёности, связанный с «книжным» освоением хроматического и энгармонического родов древних греков²¹. Выдержанный в верхнем голосе полутоновый звукоряд роднит этот фрагмент с особой разновидностью фантазий того времени —

хроматической; само медленное и континуальное движение, по сравнению с другими разделами, заставляет вслушиваться в переокраску созвучий, возникающих в результате мелодического движения голосов, что вызывает ассоциации ещё с одним фантазийным жанром ренессансной «учёной» музыки, представленным такими названиями, как «Странные созвучия», «Жёсткости и лигатуры».

Четвёртый раздел — это «фантазия» на гексахорд уже диатонический, однако структура раздела гораздо сложнее. При восходящем движении гексахорда верхнего голоса вторая тройка звуков гармонизована как секвекцирование первой. В результате в синтаксисе образуется не свойственная аллеманде гемиола. Этого секвенцирования нет при нисходящем движении гексахорда: в первой его секции нисходящей имитации подвергается варьированный мотив, взятый из контрапункта к восходящему движению гексахорда, а во второй секции (тоже в нисходящей имитации) — мотив, производный от инциума (в инверсии) первого раздела. Следующее далее четырёхтактовое заключение построено, по сути, как четырёхголосный бесконечный канон с педалью пятого голоса (по внешнему виду — словно *tenor, cantus firmus*) на квинтовом тоне. Эта фактура напоминает как средневековую технику «выдержанного тона» (Haltetone-письмо), так и созданную позднее остроумную Фантазию Г. Пёрселла «Uppone one tone».

Если в целом оценить лексику пьесы Фарнэби с позиции жанрово-стилевых установок и норм письма того времени, то налицо явное смешение стилей: танцевальности, относимой к роду «простой» или «практической» музыки — и музыки «учёной» (ричеркарно-мотетная техника, фантазии). И всё это — в чрезвычайно миниатюрной, афористичной форме (всего 22 такта), в которой мотетная и фантазийная техники проявляются буквально на мотивном уровне. В таком свете казавшаяся интонационно бесцветной мозаика пьесы обретает яркие краски: жанровая форма танца становится пространством демонстрации учёности, а профессиональные ухищрения исходят от лёгкостью изящных светских каламбуров. В сфере «высокой» музыки это не было бы возможно, но в жанре камерной музыки (изящной безделицы для приятного музыкального досуга) этикет был не столь строг: перефразируя поговорку, можно в данном случае сказать — то, что непозволительно для Юпитера, оказывается позволено быку. Именно в остроумии, в этом неожиданном парадоксе, видимо, и заключается, прежде всего, юмор пьесы Фарнэби. Но нельзя не учитывать и его «английский оттенок».

Само слово «humour» переводится с английского и как юмор, и как остроумие, но также как нрав, настроение, склонность. Последнее значение является основным в «теории юмором» современника Фарнэби, драматурга и поэта Б. Джонсона. В этой теории под «юмором» подразумевались некие индивидуальные особенности, «отклонение от “естественных” общих норм человеческого мышления и поведения — своего

рода индивидуальные странности»²². В такой трактовке юмор соотносим с эксцентричностью, столь ценимой англичанами. Возможно, Фарнэби был знаком с теорией Джонсона. Во всяком случае, очевидно, что его индивидуальный юмор связан с отличной от общих норм склонностью к разнообразным музыкальным занятиям и загадкам.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Lissa Z. O komizme muzycznym // Szkice z estetyki muzycznej. — Kraków, 1964. — S. 9–57; Дземидок Б. О комическом [пер. с польск.]. — М., 1974; Бонфельд М. Ш. Пародия в музыке венских классиков // Сов. музыка. — 1977. — № 5. — С. 99–102; Бонфельд М. Ш. Комическое в симфониях Гайдна: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — Л., 1979.

² См. указанные работы З. Лиссы и М. Ш. Бонфельда, а также: Пустовит Е. А. К вопросу о комическом в музыкальном искусстве // Вопросы теории музыки: сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. — М., 1977. — Вып. 30. — С. 6–19; Заковырина Т. А. К вопросу о комическом в инструментальной музыке // Эстетические очерки. — М., 1977. — Вып. 4. — С. 160–190; Цукер А. М. Особенности музыкального гротеска // Сов. музыка. — 1969. — № 10. — С. 42–45; Kidd J. C. Wit and Humor in tonal Syntax // Current Musicology. — 1976. — № 21. — P. 70–82; Flotuis M. Einige Betrachtungen über den Humor in der Musik // Österreichische Musikzeitschrift. — 1983. — №38/12. — S. 688–695 и др.

³ Lissa Z. O komizme muzycznym..., s. 14.

⁴ Бонфельд М. Ш. Комическое в симфониях Гайдна..., с. 3.

⁵ Там же, с. 7.

⁶ Kidd J.C. Op. cit., p. 72.

⁷ Бонфельд М. Ш. Комическое в симфониях Гайдна..., с. 10. Ту же сущность двулановости при построении комического образа подчёркивал Д. С. Лихачёв: «Существо смеха связано с раздвоением. Смех открывает в одном другое, не соответствующее: в высоком — низкое, в духовном — материальное, в торжественном — будничное, в обнадеживающем — разочаровывающее. Смех делит мир надвое, создаёт бесконечное количество двойников, создаёт смеховую “тень” действительности, раскалывает эту действительность» (Лихачёв Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. — Л., 1984. — С. 35).

⁸ Жан Поль. Приготовительная школа эстетики [пер. с нем.]. — М., 1981. — С. 145.

⁹ См.: Боров Ю. Б. О комическом. — М., 1957.

¹⁰ Ю. Н. Тынянов настаивал на разделении «пародичности» и «пародийности», считая сведение пародии к комическому жанру чрезмерным сужением проблемы и оставляя подобный смысл лишь за вторым термином (см.: Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977. — С. 286–293).

¹¹ О потенциальной оскорбительности комического писал ещё А. Бергсон (см.: Бергсон А. Смех // Психология эмоций. Тексты. — М., 1984. — С. 186–191).

¹² Жан Поль. Указ. изд., с. 181.

¹³ Этот контекст не только широк, но и многослоен, поскольку включает помимо названных, общезначимых аспектов также

факторы частного порядка — такие, например, как бытовая сторона концерта, субъективный опыт или психофизическое состояние исполнителя, слушателя.

¹⁴ О дифференциации двух типов — культуры музыкального произведения и культуры музыкальной деятельности — пишет Е. В. Назайкинский в своей «Логике музыкальной композиции» (М., 1982, с. 58).

¹⁵ Здесь и далее автор опирается на теорию музыкальной игровой логики, разработанную Е. В. Назайкинским в «Логике музыкальной композиции».

¹⁶ Подобная модальность восприятия подкрепляется и таким важным её коррелятом, как звучание первой части Сонаты, весьма близкое характеру увертюры комических опер, в том числе и самого Моцарта.

¹⁷ Лист Ф. Шопен. — М., 1956. — С. 113.

¹⁸ В отличие, например, от музыки последних двух частей концерта «Лето» из «Времен года» Вивальди, где вполне различима музыкально-типичная модель «грозы» (финал), но трудно идентифицировать слухом «рой мух и мошек» (Adagio). Между тем, главный комизм состоит как раз в том, что изображаемое в этой музыке, по программному замыслу, отчаяние пастуха обусловлено такими крайностями, как, с одной стороны, мухи (традиционный комический образ предельной ничтожности), а с другой, — гром и гроза (не менее традиционный образ величественного). Присутствие этой философской аллегории в подтексте совершенно реалистически трактованной ситуации и придаёт содержанию пародийно-ироническую двулановость; но она создаётся во многом благодаря внемузыкальным средствам — авторским ремаркам в партитуре.

¹⁹ О различии композиционных моделей сонатной формы в условиях мажорного либо минорного лада см. статью В. Н. Хлопковой «Типология сонатной композиции у венских классиков» (Музыкальная академия. — 2000. — № 1. — С. 201–207).

²⁰ В современной практике проблема исполнения старинной музыки располагается в поле натяжения между полюсами «аутентичности» и «актуализации».

²¹ Дж. Фарнэби имел степени бакалавра музыки в Лондоне и Оксфорде, а его мадригал-загадка «Construe my meaning» («Истолкуй моё значение») известен как значительный эксперимент в области хроматического письма того времени. (Этот мадригал заставляет вспомнить также о «вох геи» средневековой учёной музыки).

²² Литературные манифесты западноевропейских классицистов. — М., 1980. — С. 539.

Коробова Алла Германовна

доктор искусствоведения,
профессор кафедры теории музыки
Уральской государственной
консерватории им. М. П. Мусоргского

Е. И. МАКСИМОВ

Московская государственная консерватория
им. П. И. Чайковского

УДК 781.7 (430).786.2

ФОРТЕПИАННЫЕ ВАРИАЦИИ ФЕРДИНАНДА РИСА В КОНТЕКСТЕ КЛАССИЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ

Имя Фердинанда Риса (1784–1838) известно главным образом в связи с биографией Бетховена: он является одним из лучших учеников великого венского классика и автором биографических заметок о нём, написанных совместно с Францем Вегелером. Как музыкантам-исполнителям, так и исследователям едва ли хорошо знакомо фортепианное творчество Риса. Между тем оно отличается большим разнообразием и включает в себя концерты, сонаты, вариации (более 75 циклов), рондо, этюды, многочисленные пьесы и транскрипции. Бетховен высоко ценил четырёхручные произведения Риса, которые исполнял вместе с эрцгерцогом Рудольфом: «...Мы с моим любезным эрцгерцогчиком играем также и Ваши композиции, и он говорит, что бывший ученик делает честь учителю» [2, с. 273].

Значительное место в фортепианном творчестве Риса занимают вариации – один из наиболее распространённых жанров инструментальной музыки первой трети XIX века. Всё большее развитие в это время получают свободные вариации, характеризующиеся расширением тонального и гармонического плана, наличием связующих построений, усилением разработанности, изменениями структуры, темпа и метра варьируемого материала. Стремление к контрасту образов и индивидуализации отдельных вариаций нередко сочетается с тенденцией к сквозному развитию. В то же время роль строгих вариаций значительна. Соединение черт строгих и свободных вариаций наиболее ярко проявилось в зрелых вариационных циклах Бетховена, оказавших большое воздействие на произведения современников, в том числе, на Риса. Остаются нерешёнными вопросы: какую роль играли вариации Риса в фортепианной музыке первой трети XIX века и как соотносились в его вариациях индивидуальные черты стиля композитора с традициями венских классиков. Они и находятся в центре внимания автора статьи.

Развивая традиции венских классиков и, прежде всего, Бетховена, Рис расширяет финальный раздел вариационного цикла. Несколько заключительных вариаций он объединяет в большой раздел, включающий контрастные вариации и расширенную коду,

между которыми вводит виртуозные каденции или развёрнутые эпизоды разработочного характера (14–16-я вариации в цикле на венгерскую тему ор. 15). Финал в некоторых случаях (например, в Вариациях ор. 56) имеет сложную трёхчастную форму с большим эпизодом. Две заключительные вариации цикла ор. 39 образуют форму рондо, где 11-я вариация (*À la Polacca*) представляет собой сложную трёхчастную форму с развёрнутым эпизодом, а после 12-й вариации вновь повторяется первая часть 11-й. Рондообразную структуру финала крупного вариационного цикла применяли и современники Риса, в частности, И. Гуммель.

В конце вариационного цикла Рис возвращается в отдельных случаях к материалу темы. При этом для него, как и для Моцарта и Бетховена, более характерно частичное, чем полное *da capo* (например, в Вариациях на малороссийскую тему ор. 56 и на башкирскую тему ор. 73 № 2). Нередко цикл завершает небольшая или более развёрнутая кода, основанная на вычленинии и развитии отдельных элементов темы. Иногда функцию репризы выполняет краткий заключительный раздел в характере темы и в первоначальном темпе (например, в Вариациях на шотландскую тему *C dur*).

Рис в фортепианных вариациях расширяет ладово-гармоническую сферу. Это прежде всего проявляется в усилении роли минорного лада: вариационные циклы, написанные в миноре, часто минором и завершаются, что становится отличительной особенностью вариационных циклов, например, Моцарта (скрипичные Вариации на французскую тему *g moll* KV360). В минорных циклах наблюдается тенденция к увеличению количества мажорных вариаций, что характерно, в частности, и для произведений Шуберта (например, четырёхручных Вариаций на французскую тему *e moll* ор. 10). В 12 вариациях на русскую тему ор. 39 Рис вводит две мажорные вариации (одну в первой половине цикла, другую перед финалом), а в Вариациях на венгерскую тему ор. 15 — три (6-ю, 12-ю и заключительную 16-ю). Иногда чередования одноименного минора и мажора происходят в пределах одной вариации (например, в 9-й вариации цикла на венгерскую тему). В некоторых сочинениях Рис усиливает значение субдоминантной сферы. Например, в Вариациях

на шотландскую тему *C dur* в середине цикла (вар. 3–5) возникает последовательность тональностей по нисходящим терциям *C-a-F*, по аналогии с бетховенскими Вариациями на тему Зюсмайра (WoO76) — *F-d-B*. Такое расширение тонального плана свидетельствует о воздействии тенденций свободного варьирования.

Усиливается роль сопоставления параллельных тональностей, иногда даже на уровне темы (например, *g moll* и *B dur* в теме Вариаций ор. 73 № 2). Ладовой неустойчивостью отличается тема «шотландских» вариаций, которая завершается в параллельном миноре. Модулирующая тема с переменным ладом создаёт возможность непрерывного развития. В то же время сопоставление параллельных тональностей становится стимулом для последовательного усиления контраста внутри самих вариаций.

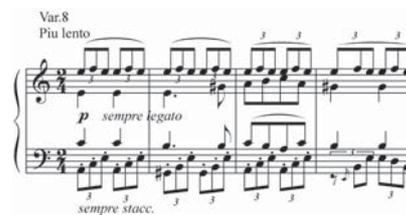
В разработочных разделах вариационных циклов Риса — связках и кодах — проявляется бетховенская тенденция к модулированию в далёкие тональности, в том числе тритонового соотношения. Например, в эпизоде между 7-й и 8-й вариациями цикла на малороссийскую тему *G dur* ор. 56 возникает следующий тональный план: *Des-b-fis-D-h-g-Es-g*. В коде того же сочинения появляются тональности, родственные одноимённому минору (*g moll*): *c moll* и *Es dur*. В интермедии между 8-й и 9-й вариациями цикла на башкирскую тему ор. 73 № 2 происходит энгармоническая модуляция из *e moll* в *f moll* через уменьшённый септаккорд.

Следя традиции венских классиков, Рис вводит в конце вариационного цикла метрический контраст. В качестве последней вариации чаще всего применяется полонез в умеренном темпе. Для темы вариационного цикла он, как и венские классики, обычно выбирает умеренно-подвижный темп. В отличие от Бетховена, Рис редко использует указание *Andante*, предпочитая ему *Andantino*. К темпу темы композитор нередко возвращается в середине цикла, что создаёт ощущение репризы.

Для вариаций Риса характерны скорее небольшие относительные изменения темпа, чем темповые контрасты. Такие изменения отражают смену характера, а иногда и жанра. Функцию *Adagio* у Риса чаще всего выполняет вариация *Più lento* (нередко написанная в одноимённой тональности), которая помещается либо перед концом вариационного цикла, либо в его середине. Для неё характерны указания: *legato*, *piano*, *espressivo*, *dolce* и др. Вместе с тем композитор не отказывается полностью и от традиционного *Adagio*, противопоставляя ему *Allegro* в образном, ритмическом, динамическом и фактурном плане (как, например, в 4-й и 5-й вариациях цикла на русскую тему ор. 39).

Рис часто использует приём жанровой трансформации темы, характерный для свободных вариаций. Так, в цикле ор. 73 № 2 маршеобразной теме противопоставляется сицилиана (9-я вариация). Наиболее распространёнными жанрами в вариациях композитора становятся марш и полонез. Маршевые вариации обычно резко контрастируют теме элегического характера (например, 2-я и 10-я вариации цикла ор. 39). Как и Бетховен, Рис вводит образно-жанровый контраст и внутри отдельных вариаций, подчёркивая его сменой фактуры. Например, в 8-й вариации из цикла ор. 73 № 1 чередуются меланхолическая кантилена и танец. «Квартету» голосов в начале вариации (пример № 1) противопоставляются далее восходящие фигурации с вальсообразным аккомпанементом (пример № 1 а).

Пример № 1 Ф. Рис. Вариации ор. 73 № 1. Вар. 8



Пример № 1а



Значительное место в вариационных циклах Риса занимают виртуозные вариации в «блестящем» стиле, содержащие эффектные пассажи в верхнем регистре на педали. Их периодически сменяют «серьёзные» вариации, что приводит к некоторой стилистической неоднородности (например, в Вариациях на малороссийскую песню ор. 56). Р. Шуман критиковал в своих рецензиях этот «удобный, но по существу бессмысленный приём — чередование блестящих вариаций с серьёзными», — получивший широкое распространение в вариациях XIX века [4, с. 330].

Особое место в творчестве Риса занимают сочинения, связанные с русским фольклором, интерес к которому возник у композитора ещё в раннем возрасте. Они дают яркое представление о фортепианном творчестве Риса и выделяются среди вариационных циклов композитора своей оригинальностью и мастерством.

В 1811–1812 гг. Рис посетил Петербург, Киев и другие города России. В это время были написаны Вариации на малороссийскую песню ор. 56, тема которой в 1819 г. легла в основу бетховенских Вариаций ор. 107 № 3 из цикла «Десять варьированных тем» для

фортепиано и флейты (*ad libitum*). По утверждению Г. Кинского, Бетховен заимствовал песню из сборника И. Прача [5, с. 298]. Однако, как установил Н. Л. Фишман, в основе сочинения лежит популярная в начале XIX века украинская песня «Пожалуйте, сударыня, сядьте со мной рядом», мелодию которой сообщил композитору приехавший в 1812 году из Петербурга в Вену известный скрипач и композитор П. Роде [3, с. 38]. Сходство изложения темы в вариациях Риса и Бетховена отмечается в литературе [2, с. 20]. Варианты близки по фактуре, но различны по характеру. В теме Риса рельефно подчеркнуты сильные доли каждого такта, что раскрывает характер плясовой, в то время как у Бетховена тема имеет черты кантиленной мелодии.

В Вариациях ор. 73 № 1 Рис обращается к русской народной песне «Чем тебя я огорчила». Первый период темы, эпического характера, отличается широким дыханием, плотной фактурой, наполненным звучанием *forte*. Второй период — в танцевальном движении, с применением *staccato*, нюанса *piano* и более прозрачной фактуры (пример № 2). Тем самым, в теме выявляется не только динамический, но и образный контраст. Эта особенность свойственна крупным вариационным циклам Моцарта. Благодаря разомкнутости темы, которая завершается на доминанте, Вариации Риса отличаются непрерывностью развития.

Пример № 2 Вариации ор. 73 № 1. Тема



В Вариациях на башкирскую тему ор. 73 № 2 (источник мелодии неизвестен) основной контраст также заложен в теме. Первый её элемент (т. 1–2) имеет характер марша и отличается остротой ритма, тогда как во втором (т. 3–4) — аккордовой последовательности в параллельном мажоре, очевидно плавное движение (пример № 3). В 6-й вариации звучание изменяется, в ней почти точно воспроизводится мелодия темы, но в другой гармонизации (пример № 4). Рис использует приём варьирования на выдержанную мелодию, применяя необычные средства, не свойственные народной музыке. Гармонический язык усложняется,

появляются хроматизмы, неустойчивые гармонии с уменьшёнными септаккордами.

Пример № 3 Вариации ор. 73 № 2. Тема



Пример № 4 Вариации ор. 73 № 2. Вар. 6



Вариации Риса на темы народов России отличаются масштабностью, драматизмом образов, единством развития с устремлённостью к финалу. Им свойственно разнообразие ритма и фактуры, взаимодействие принципов строгих и свободных вариаций.

Роль творчества Риса в музыкальном искусстве первой трети XIX века отмечал Р. Шуман, считая, что его своеобразие «могло померкнуть только перед бетховенским» [4, с. 197]. Фортепианные сочинения Риса он ставил в один ряд с музыкой Моцарта и Гайдна [1, с. 22].

Влияние Бетховена на творчество Риса заметно. По воспоминаниям К. Черни, Бетховен однажды сказал о Рисе: «Он слишком уж мне подражает» [6, с. 56]. Действительно, темы крупных сочинений (например, некоторых фортепианных концертов и сонат) имеют сходство с темами конкретных произведений великого венского классика, наблюдаемое однако лишь в структурном и образном плане. В вариациях Риса отсутствует прямое подражание. Следование бетховенским традициям выражается в увеличении финального раздела вариационного цикла, усилении в нём работочности, расширении тонального плана, сквозном развитии в последних вариациях, применении образно-жанрового переосмысления темы, использовании принципа контраста. В отличие от Бетховена, Рису не было свойственно полифоническое мышление. Мотивное развитие у него отходит на второй план, в то время как основное значение приобретает гармоническое и ритмическое варьирование.

В целом в произведениях Риса возникает тенденция к укрупнению разделов вариационного цикла в направлении более свободного варьирования. Вначале следует ряд вариаций, объединённых целеустремлённым развитием. Следующий раздел включает в себя контрастные вариации. Появляются соединительные

импровизационные эпизоды. Финальный раздел образуют несколько заключительных вариаций, контрастных между собой по жанру и более свободных по строению. Последняя вариация расширяется и переходит в код разрабочного типа.

Фортепианные вариации Риса отличаются от большинства виртуозных произведений его современников в этом жанре, написанных по одному образцу. Как сказал Шуман о вариациях первой трети XIX века, «ни в одном жанре нашего искусства не выпускалось большего количества хлама, да и будет выпускаться» [4, с. 327]. Это выказывание не может быть отнесено к вариациям Риса, которые представляют прежде всего художественный интерес. В них проявляются фантазия, оригинальность мышления и виртуозный блеск.

Характерной чертой стиля Риса является сочетание бетховенской серьёзности и романтического порыва, который современники отмечали в его исполнении. Эта особенность ярко проявилась в вариациях. Приёмы венских классиков Рис соединил с тенденциями виртуозного пианизма первой трети XIX века.

Среди вариационных циклов Риса преобладают произведения на народные темы, в то время как боль-

шинство композиторов первой трети XIX века создавали вариации преимущественно на темы оперные. Совершая поездки по разным странам (Германии, Дании, Швеции, Франции, России и др.), Рис проявлял большой интерес к народному творчеству этих стран. Композитор часто обращался к русскому фольклору, как и другие зарубежные композиторы, которые жили или гастролировали в России, а также писал вариации на темы песен народов России. Следуя традиции Бетховена, композитор в вариационных циклах стремился раскрыть характер народных мелодий, хотя часто использовал приёмы, вовсе не свойственные народной музыке, в частности, сложный гармонический язык, не соответствующий стилю народной песни. Тем не менее, его произведения отличает высокая художественная ценность.

Фортепианные вариации Риса — крупные сочинения концертного плана. Не достигая бетховенского размаха, по глубине содержания они превосходят вариации пианистов-виртуозов первой трети XIX века и достойны включения в концертный репертуар современных пианистов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Воспоминания о Роберте Шумане / сост., коммент., предисл. О. В. Лосевой. — М.: Композитор, 2000.
2. Вспоминая Бетховена. Биографические заметки Франца Вегелера и Фердинанда Риса / пер. с нем., вступит. ст., коммент. Л. В. Кириллиной. — М.: Классика-XXI, 2001.
3. Письма Бетховена. 1817–1822 / сост. Н. Л. Фишман, Л. В. Кириллина. — М.: Музыка, 1986.
4. Шуман Р. О музыке и музыкантах. В 2 т. Т. 1 / сост., текстолог. ред., вступит. ст., коммент. и указ. Д. В. Житомирского. — М.: Музыка, 1975.
5. Das Werk Beethovens. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Kompositionen von G. Kinsky / nach dem Tode des Verfassers abgeschlossen und hrsg. von H. Halm. — München; Duisburg: Henle, 1955.
6. Die Erinnerungen an Beethoven, gesammelt von F. Kerst. — Stuttgart: Hoffmann, 1913. — Bd. 1.

Максимов Евгений Иванович

кандидат искусствоведения,
доцент межфакультетской кафедры фортепиано
Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского



Г. Е. КАЛОШИНА

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

УДК 78.035/036 (44): 784.5

**ФРАНЦУЗСКАЯ ОРАТОРИЯ XIX—XX ВЕКОВ:
ОТ БЕРЛИОЗА К ЖОЛИВЕ И МЕССИАНУ**

На первый взгляд, объединение в названии статьи имён столь непохожих авторов кажется невозможным. Они — как два полюса Земли, Южный и Северный. Один — Берлиоз — неистовый художник с необузданными страстями и патетическим «надрывом» (даже в таком сочинении, как заупокойная месса — Реквием!), который всю жизнь стремился утвердиться в горделивом индивидуализме романтического гения байронического типа. Большая часть его наследия связана со светской тематикой. Недаром в советском музыковедении его, как и Виктора Гюго, почитали как «прогрессивного» романтика. Хотя само разделение на «прогрессивный» и «консервативный» романтизм в наши дни выглядит анахронизмом. Два других — Жоливе и Мессиа́н — всю свою творческую деятельность стремились подчинить свету Веры. Мессиа́н выступал как проповедник и комментатор христианских идей и в органных импровизациях в церкви Святой Троицы, и в программных текстах всех своих сочинений. Однако у этих авторов есть много общего. Как истинные французы, они тяготели к программности, мышление этих мэтров отличалось дескриптивностью (образной конкретностью). В монументальных оперных и ораториальных сочинениях их объединяет тенденция к внутрижанровому и полижанровому синтезу. Но самое главное — они находятся в крайних точках эволюции жанра оратории XIX—XX вв.: один её начинает, другие завершают.

ИЗ ИСТОРИИ ОРАТОРИИ ВО ФРАНЦИИ

Немного предыстории. Оратория во Франции появляется позднее, нежели в Италии и Германии. Хотя именно здесь она имеет более глубокие корни, поскольку в своих истоках опирается на театральные, а также на культовые традиции Средних веков. Возникновение жанра «предчувствовано» литургическими драмами, мираклями, затем мистериями, так развитыми во Франции с VIII по XIV вв., в которых большое место занимали псалмодические речитации священства (в последующих ораториях они станут основой партии *testo* — повествователя) и григорианские молитвенные медитации. Во Франции в XVII веке (в момент формирования жанра итальянской и немец-

кой оратории) идёт становление классицизма с яркой театрально-сценической ориентацией всех видов творчества. Даже в живописи подчеркнута аффектированы цветовая гамма, позы персонажей. Между тем, ранняя оратория, связанная с барочными тенденциями в искусстве, по истокам и содержательной направленности ближе духовной опере и литургическому ритуалу. В середине XVII века духовная линия французского искусства по-прежнему связана с мистерией¹, хотя её значение сильно утрачено, а сами Мистерияльные Братства уже запрещены.

На рубеже XVII-XVIII вв. всплеск интереса к религиозным жанрам² вызвал появление во Франции так называемых «сумеречных чтений» — литургического жанра, предназначенного для Заутрени, который стал предтечей французской духовной оратории. Например, «*Lecons de tenebres*» («Чтения во мраке») Куперена исторически связаны с традициями «малого мотета», исполнявшегося во время возношения даров мессы. Французский «малый» мотет находился под сильным влиянием итальянского стиля, утвердившегося во Франции, благодаря М. Шарпантье, который учился в Италии у самого Дж. Кариссими, создателя классических образцов оратории и кантаты. Он представлял собой типично камерную и вместе с тем концертную концепцию циклического мотетного жанра (все части как бы выросли из расширения разделов мотета эпохи Возрождения), близкую духовным концертам Г. Шютца. «*Lecont de tenebres*» Куперена по сюжету воспроизводят библейский Плач Иеремии. Хоровые разделы — сосредоточенно молитвенного плана, но музыкально-композиционные формы ближе оперной традиции, что говорит о непрерывном взаимодействии в развитии жанров оперы и всех разновидностей оратории. Ведущую роль в «Чтениях» имеет солист. Его партия соединяет функции *testo* — повествователя (речитатив) и действующего лица (черты арии, ариозо).

В светской традиции предтечей оратории конца XVIII вв. явились развёрнутые хоровые эпизоды во французской лирической трагедии Люлли и Рамо. В то время Франция «питается» ораториями Телемана, Генделя, позднее Гайдна, Диттерсдорфа, в которых

вызревает новая светская «торжественная» или «праздничная» оратория эпохи Французской революции. Её стиль и формальные контуры во многом повлияли на те ученические кантаты и оратории, которые писали композиторы, обучавшиеся в Парижской консерватории в начале XIX века. Первый ректор консерватории Гретри, а затем Мегюль были создателями музыки монументальных кантат и ораторий в 1789–1799 гг. Вместе с ораториальными сочинениями Лесюэра и Керубини их творчество предшествовало той «эпохе» в истории музыки, которая именуется «Берлиозом».

Пережив стремительный взлёт гражданской тематики в эпоху Французской буржуазной революции 1789–1799 гг., французская оратория XIX века «погружается» в сферу религиозных тем и идей. Среди сюжетов доминируют разделы Библии — Ветхого и Нового Заветов. Среди музыкальных жанров — Месса, Те Деум, духовная кантата, которые стали в это время, как отмечает Л. Хохловкина, «единственными формами больших художественных обобщений» [1, с. 57]. Думается, это во многом обусловлено устремлениями романтизма к постижению Божественного Абсолюта. Идеи Шатобриана в его «Гении христианства», аббата Ламеннэ (поэт или музыкант — это пророк, рупор Божественной воли, выразитель устремлений всей христианской общины) достаточно глубоко проникают в сознание многих французских поэтов и композиторов-романтиков. Но есть среди авторов XIX в. тот единственный, неповторимый, который, соединяя христианскую и светскую тематику, предопределяет в своём творчестве ведущую линию в развитии художественных жанров XX века — тенденцию к *тотальной полижанровости*. Она выражается в синтезе высшего порядка³ сложных (музыкальных, театральных, литературных) жанров и искусства кино в некоей новой поливалентной целостности, аналогично возникшей в конце XIII века мистерии. И этим автором был Гектор Берлиоз.

ОРАТОРИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ Г. БЕРЛИОЗА

Творчество Берлиоза неоднозначно и внутренне противоречиво, но центральной линией его наследия является тенденция к синтезу искусств. Это нашло отражение и в программной инструментальной музыке, и в монументальных театральных сочинениях, и в оратории. Начав с мифов и Библии («Смерть Орфея», «Переход через Красное море»), пройдя через байроническо-шекспировский этап с кульминацией в «Ромео и Джульетте», он движется к религиозно-философской проблематике в «Осуждении Фауста» и, сохраняя её, в последний период возвращается к началу сразу в двух жанрах — эпической опере «Троянцы» и духовной оратории «Детство Христа».

Последнее сочинение представляется переломным во французской культуре, поскольку определяет магистральный путь эволюции французской оратории и оперы в их множественных полижанровых микстах в XX веке. На протяжении всего творчества Берлиоз ставит дискуссионные вопросы выбора Истинного Пути, нравственного поиска.

В симфонии «Гарольд в Италии» основной конфликт представлен как противопоставление двух мировоззрений — философии созерцания (Гарольд) и философии действия (обобщенный образ итальянского народа). С присущей ему ироничностью Берлиоз отдаёт роль защитников этой философии «разбойникам» (возможно, карбонариям), оттягивая драматическое столкновение «персонажей» до начала финала, где происходит переключение процесса развития на новый, иерархически более высокий уровень⁴ и готовится драматургическая развязка. Религиозно-медитативная линия охарактеризована во вступлении к I части (размышления героя о Жизни и Смерти), развивается во II части «Шествие пилигримов, поющих вечерние молитвы». Это возможный, но не избранный героем путь постижения мира, поэтому финал — «Оргия разбойников» — для героя трагичен. В «Ромео и Джульетте» финал содержит «зону просветления»: враждующие кланы под влиянием проповеди пастыря (ария патера Лоренцо) дают клятву, прекращающую распри. В этой связи сочинение завершается не гимном любви, ожидаемым слушателем, а вдохновенным экстазом молитвы. Уже в этой семичастной драме присутствуют черты оратории, оперы, симфонии и балета (с учётом скерцо феи Маб).

В «Осуждении Фауста» для раскрытия конфликта Божественного и Демонического Берлиоз объединяет черты всех известных ему жанров: оратории, оперы, программной симфонии, балета и кантаты. Ещё более обширный круг жанров представлен в сочинении, посвящённом рождественской теме.

«Детство Христа» — самое проникновенное создание композитора и поистине полижанровое явление. Уже текст представляет собой контаминацию⁵ свободно изложенных фрагментов Евангелия от Матфея и Луки и Апокалипсиса, христианских апокрифов (Евангелие Псевдо-Матфея и др.), текстов молитв (Credo, Allilulia, Hosanna), послания св. Павла коринфянам. Автор воссоздаёт как григорианские, так и протестантские традиции чтения глав Евангелия, отталкиваясь от «Lecont de tenebres» Куперена, ораторий Генделя и «Страстей» Баха. Развивая присущую христианству символику текста, композитор вводит целый ряд эмблематических символов: Пастух — Пастырь, ангелы — Божье воинство, Богородица — символ Чистоты, Непорочности и Новой Церкви. Символическое значение имеют и часто повторяющи-

еся в тексте христианские символы: Вера, Любовь, Свет, Спасение.

В театрализации сюжетных мотивов Евангелия просматривается явная связь с литургической драмой и мистерией. Это подтверждают эпизоды: выход солдат и диалог стражников, появление Волхвов и ангелов у Марии и Иосифа, мольбы и обращения Святого Семейства к жителям Саиса. Выбор персонажей, особенности построения сцен типичны для средневековой традиции. Однако композитор находится в XIX веке, следовательно, естественно привлечение жанров последующих эпох — пассионов, оратории, программной симфонии, симфонической поэмы, лирической оперы, балета и черт культа (театрализованная проповедь).

Совмещение принципов драматургии разных жанров позволяет композитору развернуть в сочинении, по меньшей мере, четыре временных пласта. К театральной традиции восходят *внешнедейственный (сценическое время); психологический (время переживания), молитвенно-ритуальный (время состояния, медитации) и религиозно-символический (вневременной, внебытийный)*, отображающий на себе все предыдущие, как это происходило в баховских пассионах. С первых реплик тенора-рассказчика (Евангелиста) мы оказываемся в храме во время взволнованной проповеди, а завершается всё действие торжественной молитвой как при окончании службы. В этой связи происходит дифференциация музыкального материала. Уже в самом начале солирующий тенор, провозглашающий: «Иисус — властитель мира, источник Света», — воспроизводит традиции добаховских пассионов, а весь музыкальный тематизм опирается на риторические формулы *страдания, креста, catabasis*, словно предвещая Крестный Путь Спасителя, что даже вступает в противоречие с торжественным пафосом текста. Амбивалентность музыки и текста (часто встречающаяся во французской музыке XX века) усиливается в момент разграничения музыкального ряда, связанного с символическим и ритуальным драматургическими пластами, на скорбно-трагическую и «светоносную» сферы. Вступление последней в оркестре озаменовано излюбленным романтиками тремоло струнных — нимб-сияние над головкой младенца, реализующий сентенции «Иисус есть светоч», «Иисус — Свет от Света Бога истинна от Бога истинна» из Символа Веры. В партии повествователя на текст «Услышал Христос наши молитвы» «распеваётся» классическая кантилена. Подобные несоответствия текста и музыки, равно как наложение музыкально-стилевых элементов разных эпох в самой музыке, становятся средством соединения разновременных драматургических пластов: барочно-ренессансные и классические экскурсы реализуют время Вечности и время ритуала, под знаком романтических средств — сценическое и психологи-

ческое время. Таким образом, следуя принципам мистерии, Берлиоз избегает стилизации и обогащает свою драматургию чертами мифологического театра Вагнера и лирического, чисто французского, театра. Здесь присутствует и картинно-живописный ряд: такие эпизоды словно «оживляют» полотна эпохи Возрождения, связанные с таинством Рождества.

ПУТИ СОПРЯЖЕНИЯ ОРАТОРИИ И ОПЕРЫ

Религиозно-философские размышления, христианская проблема совести, экзистенциального выбора захватывают и другие, на первый взгляд, лирические жанры. Так внутренним конфликтом Маргариты в «Фаусте» Ш. Гуно является конфликт Греха и Наказания, отражающий фаустианскую дилемму Божественного и Демонического. Поэтому одной из жанровых составляющих драматургии оперы становится христианская трагедия с её основными этапами: Грех — Катастрофа — Преображение, раскрытая в трудах Ф. Шлегеля и «материализованная» в немецком драматическом и музыкальном театре (Г. Клейст, Ф. Грильпарцер, Ф. Геббель и Р. Вагнер), в поэтических мистериях Дж. Байрона. В опере Гуно Маргарита перед смертью делает подлинно христианский выбор, и обретаемое героиней спасение души — важный для композитора момент развязки. Фауста же, остающегося с Мефистофелем, ждёт нравственная катастрофа. Таким образом, концепция оперы показывает два пути: Путь Веры и Спасения и Путь грехопадения, приводящий в адские бездны подобно тому, как ранее развернул эту идею Берлиоз в драматической оратории «Осуждение Фауста».

Концептуально эти сочинения близки: путь Испытания через Смерть — путь Маргариты, путь горделивого гения — путь Фауста. Персонификация Божественной ипостаси с помощью хора ангелов (от имени Божественного «выступают» так же Валентин и Зибель), а Демонического — хореографическими средствами в танцах Вальпургиевой ночи — становится иллюстрацией средневековой антитезы души и тела: вокальное — «*musica humanus*», инструментальное и танец — буквально «нижний» мир по христианской модели, то есть «*musica instrumentalis*».

Власть демонического над душой Маргариты в сцене у храма демонстрирует хор демонов и проклятие Мефистофеля: полюбив Фауста и оказавшись в руках злых сил, она перешагнула некую грань, поэтому христианский мир для неё закрыт, она не может войти в Храм. Дополняя лирическую линию мистико-фантастической и символической и вводя систему религиозных символов (в тексте и музыке), Гуно включает в драматургический процесс черты христианской трагедии. Не случайно среди наиболее значительных

сочинений композитора французские критики выделяют не оперы, а духовные оратории: «Искушение» (1881–82), «Смерть и Жизнь» (1884–85), «Tobios», ораторию с Реквиемом, монументальный «Te Deum», которые стали завершением его пути в искусстве, как Пути художника-христианина.

Таким образом, во второй половине XIX века наблюдается естественное сближение лирико-психологической драмы в опере с духовной ораторией, что происходит не только в ораториях и «Фаусте» Гуно, но также в творчестве Сен-Санса и Массне. Последний даже называл свои сочинения «священными операми»: и «Мария Магдалина», и «Ева» по мистериям Галле, и его «Дева непорочная», «Священная легенда» фактически представляют собой сценические оратории, пролагая путь симбиозу оперы и оратории в XX веке. Напротив, оратория «Земля обетованная» Массне подчеркнута литургична и предназначалась для исполнения в храме. В ораториальном творчестве Сен-Санса доминирует библейская тематика. Две из его ораторий написаны в XIX веке — «Потоп» (1876) и «Рождественская» (1863), две в XX — «Земля обетованная» (1913) и «Гимн миру» (1919). Причём, время их создания «окружает» 1914 и 1918 гг. — даты начала и окончания первой мировой войны, когда возникает новый всплеск интереса к религии. Его лучшие сочинения — «Самсон и Далила» и Симфония № 3 с органом — освящены одухотворённым поиском высших истин.

Ещё одна возвышенная страница в истории французской оратории написана Сезаром Франком. Будучи религиозным мыслителем, он почти не разграничивает жанровые «зоны» оперы и оратории. Его оперное творчество всегда связано с конфликтами христианского и языческого начал и, подобно операм Вагнера «Тангейзер» и «Лоэнгрин», утверждает концепты поиска Истинного Смысла и христианского Пути Веры. Оратории «Искушение», «Ревекка», «Руфь» и «Заповеди блаженства» признаны сегодня вершинами его наследия. Это прежде всего относится к величественному полотну «Заповедей блаженства», которое автор создавал в течение десяти лет (1869–1879). Содержание сочинения опирается на известные евангельские заповеди: «Блаженны плачущие, ибо они будут утешены», «Блаженны алчущие и жаждущие, ибо они будут утолены», «Блаженны милостивые, ибо они получают милосердие» и др. Восемь частей — это не только восемь заповедей. Число восемь, символизирующее вечность, подчёркивает сакральное начало. В текст включены и другие христианские догматы и сюжетные эпизоды, например, секвенция «Mater dolorosa» в последней части. Автор свободно выстраивает композицию каждой из частей, ориентируясь во многом на контуры праздничного литургического ритуала.

Некоторые эпизоды, например, четвёртая часть — «Блаженны милостивые» — представляют собой напряжённую Исповедь солиста, другие части — вторая, третья — молитвенные излияния общины — состоят из нескольких крупных контрастных хоровых эпизодов. Жанровые составляющие включают также черты Мессы, ибо художественное целое представляет собой свод молитвенных погружений с главенством религиозной медитации как основы драматургического процесса. Он объединён рядом сквозных лейттем с ведущей темой Божественной Благодати, неизменно «нисходящей» в конце части как излияние Божественного Откровения (ответ Создателя на искренность молитвы).

Таким образом, беглый экскурс во французскую культуру XIX века позволяет заметить постепенную эволюцию интереса романтических авторов к христианским и другим религиозным проблемам. Поэтому среди драматургических компонентов большинства оперных и ораториальных сочинений оказывается христианская философская трагедия, изложенная автором данной статьи в ряде работ⁶. Её особенности — черты ритуала, наличие христианских образов-символов; иерархический процесс драматургического развития, ступенчато восходящий к зоне «высшего просветления» ради утверждения идеи Веры (концепция Преображения присутствует во многих ораториях XIX века). Погружение в медитативное созерцание, благоговейное состояние молитвенной сосредоточенности с моментами экстатических озарений становится обязательным признаком ораторий, которые тем самым естественно сближаются с католической мессой, реквиемом и другими литургическими жанрами. При этом оратория испытывает ещё и сильное воздействие оперы, преимущественно лирико-психологической драмы, поскольку христианские проблемы в романтической культуре приобретают подчёркнуто личный, субъективный оттенок. Автор-творец и его герой постоянно находятся перед экзистенциальным выбором. Лирическая опера разрабатывает сюжеты, в которых происходит столкновение любовных интересов и проблемы выбора веры. Она, в свою очередь, насыщается молитвенными или экстатическими эпизодами.

ОРАТОРИЯ НА РУБЕЖЕ ВЕКОВ

На рубеже XIX и XX вв. тяготение к мистерии нового типа обнаруживается как в культовой традиции (Псалом № 47 Флорана Шмидта, хоровые сочинения Венсана д'Энди), так и в поисках светских авторов. Так, замысел Дебюсси «Мученичество Святого Себастьяна»⁷ в той или иной степени перекликался с «Детством Христа» Берлиоза уже потому, что был

вызван многочисленными полотнами эпохи Возрождения и Барокко и поэмой-мистерией Габриэлла д'Аннунцио.

Хоровые сочинения Венсана д'Энди, одного из провозвестников неоклассицизма, во многом были попыткой реставрации старинных жанров, в общем, предопределивших другую характерную тенденцию XX века — тенденцию воссоздания чистых (в смысле подлинности любого жанра, а не только инструментального) жанров, в том числе и культовых. Ведущей же линией развития оратории в XX веке на французской почве является тенденция к полижанровости, превращение возникающего таким образом сочинения в новую мистерию, что и происходит в «Христофоре Колумбе» Мийо–Клоделя, «Жанне д'Арк на костре» и «Пляске мёртвых» Онеггера–Клоделя, «Царе Давиде» Онеггера–Мораксов, «Юдифи» Онеггера, «Давиде» Мийо–Клоделя, «Аппокалипсисе по Святому Иоанну» Жана Франсе, «Мистерии святых невинных» Анри Барро, «Франции на Голгофе» Марселя Дюпре, «Правде о Жанне» Андре Жоливе, «Николя де Флю» Онеггера, «Святом Франциске Ассизском», «Преображении Господнем» Оливье Мессиаана. Черты такой полижанровости определены в идеях поэта и драматурга Поля Клоделя. Он считал, что синтез в театре должен представлять собой свободное включение и выключение сложных музыкальных и внемузыкальных жанров, их «монтажное» наложение или органический синтез, выражением которого стали вновь сформировавшиеся жанры оперы-оратории, оперы-балета, оратории-балета и т. д. В таком случае мистерия выступает в качестве и объединяющего жанра, и одного из составных жанров. На примере подобных сочинений обнаруживается воздействие на ораторию религиозно-философского театра Поля Клоделя, синтезировавшего в своем театральном творчестве черты всех старинных европейских и восточных театров, символистской поэмы, экспрессионистической драмы. Именно у Клоделя доминантой жанрового синтеза становится мистерия с превалирующей концепцией религиозно-философской (христианской) трагедии. Даже традиционные исторические сюжеты интерпретируются теперь в варианте оратории-мистерии. Подобным образом трактуются события жизни Христофора Колумба у Мийо–Клоделя, Жанны д'Арк — у Онеггера–Клоделя. Так, Жанна предстаёт святой великомученицей, невинной жертвой, умирающей, но отстаивающей истинную Веру. Концепция веры, исповедуемой Жанной, противостоит в сочинении идеологии официальной католической церкви, которую авторы считают виновной в гибели народной героини. По Клоделю, в момент смерти в пламени костра Жанна становится истинно свободной и обретает бессмертие⁸:

«Всех выше, всех чище любишь ты, если жизнь свою отдаёшь за любимых».

Осмысление подвига личности в борьбе за утверждение идей христианской Веры — одна из особенностей современной теософии неокатоличества, где на рубеже веков, после смены августианской парадигмы на томистскую, идёт непрерывная дискуссия, отражающаяся в художественном творчестве (Онеггер, Пуленк, Мессиаан, Хиндемит). «Отголоски» этой дискуссии обнаруживаются не только в таких эпохальных сочинениях, как «Жанна д'Арк» Онеггера, «Правда о Жанне» Жоливе, «Христофор Колумб» Мийо, но и в относительно камерной опере Пуленка «Диалоги кармелиток». Она повествует о казни монахинь монастыря кармелиток в период Французской буржуазной революции, к которым в момент гибели присоединяется главная героиня Бланш: она предпочитает умереть за веру, чем жить в несвободе и насилии. Само название оперы «Диалоги» указывает на дискуссионный характер драматургического процесса. Примыкая по сюжету к исторической опере, это сочинение синтезирует черты психологической драмы, религиозной дискуссии, культовых жанров (большая часть действия происходит в монастыре, последний эпизод — молитва монахинь в момент восхождения на эшафот). В результате в XX в. возникает концепция религиозно-философской трагедии, реализовавшаяся уже в иных по масштабам монументальных полотнах Онеггера («Жанна д'Арк на костре»), Мийо («Христофор Колумб») и ставшая основной в опере-оратории-мистерии «Святой Франциск Ассизский» Оливье Мессиаана.

ОРАТОРИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ О. МЕССИАНА

Завершают линию развития французской оратории XX века оратория-мистерия «Преображение» и мистерия «Святой Франциск» О. Мессиаана, овеянные чувствами благоговения и трепетной религиозности. В «Святом Франциске» мистерия является жанром, объединяющим особенности оперы («сцена» Поцелуй прокажённого), хореографической поэмы, оратории, черты киноискусства. Но ведущим принципом драматургии, как и в «Преображении», можно считать мистико-символический: здесь больше всего литургических сцен — проповедей, чудес, молитв, таинств. Театрализация же акцентирует связи с литургической драмой, мираклем, моралите.

Ораториальное начало сильнее выражено в «Преображении», где повествование ведётся от имени Евангелиста, а большую часть сочинения занимают хоровые медитации и хоралы. Все тексты из Евангелия, произведений Фомы Аквинского, культовых песнопений объединены вокруг двух событий — ожидания чуда

и собственно Преображения Господня перед лицом апостолов Петра, Иакова и Иоанна.

Погружения в экстагическое состояние и религиозные экзальтации напоминают «Заповеди блаженства» Сезара Франка. Оба сочинения приоткрывают завесу над религиозными таинствами, таинствами Веры. Не случайно в «Преображении» важнейшим моментом музыкальной драматургии является картина чуда — Светящегося облака, возникающего над Иисусом в момент Его Преображения, что акцентирует слова текста: «Символ Света — свечение сияющего мира», «Иисус — Свет от Света Бога истинна от Бога истинна». В опере-мистерии ту же мысль воплощает «светящийся крест» (Франциск крестит «лучами лазера» «разлетающихся» на четыре стороны птиц-вестников, которые символизируют стороны света, четыре времени года, четыре конца креста). В противовес этой картине, в эпизоде «Стигматы» Св. Франциск слышит голос распятого Христа (исполняется невидимым хором), и, переживая страшные мучения Спасителя, сам покрывается ранами и шрамами.

Важнейшую функцию в драматургии мистерии выполняет образ Ангела. Он главенствует в эпизодах «Ангел-путешественник», «Смерть и новая жизнь», где Ангел-проводник в конце уводит Святого в высшие сферы. Это вызывает ассоциации с образами святых дев Екатерины и Маргариты, Святого Доминика, Девы Марии (Богородицы) в «Жанне д'Арк» Онеггера и Святого Жака и Голубя-вестника (символа Святого Духа) в «Христофоре Колумбе» Мийо.

В многоярусных, полихронных пространствах сочинения дифференциация пластов осуществляется с помощью системы лейтмотивов, среди которых главенствуют символы Бога-Отца, Иисуса Христа, Веры, Ангела, Чуда, Времени, Пространства, Тишины, Птиц-вестников. Кроме того, существуют полисемантические лейттемы, выраженные григорианскими хоралами, лаудами. Композитор наделяет смысловой символикой даже фактурные комплексы. Персонафикация главного героя осуществляется не только тремя лейтмотивами, но и посредством молитв, проповедей, им читаемых. Самые значимые «чудеса» происходят в самой музыке, когда сквозь тематизм Франциска «высвечивается образ Христа» в «Стигматах», или в эпизоде видения Ангела происходит наложение «радостных» звучностей на медитации героя. Аналогичные приёмы уже были намечены у Берлиоза, позднее Онеггера и Мийо. Поскольку «чудесное» превалирует, в сочинении практически нет действенного плана, его замещает мистико-чудесный, «окружённый» проповедями и религиозными медитациями. Действие периодически погружается в глубинный психологический уровень или переходит во вневременной, символический. Так видоизменяются

драматургические процессы, сформировавшееся в XIX веке (Берлиоз), закрепившиеся в творениях Онеггера, Мийо и на новом витке спирали вернувшиеся к истокам — литургическим жанрам начала тысячелетия. В то же время, Мессиа́н в этих сочинениях продолжает линию полижанровых экспериментов, находя в них своё место, несколько отличное от свободно-подвижной полижанровости религиозных трагедий Клоделя и его единомышленников, но сохраняющее главное — опору на мистику и концепцию христианской философской трагедии. Таким образом, развитие оратории в XX веке обнаруживает большую значимость *мифа* как истока и результата развития драматургического и содержательного уровней сочинений, *мистерии* как важнейшей тенденции жанрового развития, характеризующейся особым видом многослойной полижанровости. Произошло то, что Лосев назвал «мифологизацией культуры»⁹ и «мифологизацией всей социальной жизни человечества» в XX веке.

Итак, во французской культуре XX века формируется уникальное явление — оратория с чертами мифа и мистерии. Если ранее она тяготела к театральному воплощению истории, являвшемуся «рупором» современности, то теперь — к «стереофоническому» осмыслению и отображению её глубинных процессов и катаклизмов». Эти разные проекции сложились в сложную многоуровневую «полихромную и полипространственную» систему: «вид сверху» (вне времени и пространства); «вид извне» (дистанционно); «вид изнутри» (из глубин духа), или иначе, — как оценка человеческая, оценка божественная, оценка коллективная, оценка экзистенциальная и т. д. Религиозный миф лежит в основе тематики и сюжетов большинства ораторий XX века, где поиск веры и истины стал главным предметом дискуссии. Миф и мистерия проникли в раскрытие проблем исторического развития человеческой цивилизации. Театр, кино и музыкальные монументальные жанры переосмысливают как далёкие события истории («Диалоги» Пуленка, «Колумб», «Максимилиан» Мийо, «Орлёнок» и «Жанна» Онеггера, совместные «Взятие Бастилии» и другие шоу на открытом воздухе, «Правда о Жанне» Жоливе), так и события настоящего в мистериально-мифологическом ключе («Зовы мира» Онеггера, «Неизвестный расстрелянный» С. Нигга, «Огненный замок» Мийо). Они постоянно обращаются к новым, современным версиям универсальных и национальных мифов, религиозным священным сюжетам (Мессиа́н «Преображение», «Святой Франциск»).

Оратория XX века как жанр, тяготеющий к коммуникации больших масс людей, воплощает коллективное сознание и коллективный разум современного человечества, превращаясь в аналог целостного само-достаточного континуума, то есть в саморазвивающе-

еся бытие. Музыка, как полагал А. Лосев, незачем сводить себя ни на какое бытие, поскольку в ней закон самообоснования заменяет закон основания, самостоятельности и самодеятельности. Музыка есть откровение в звуках, а в свободном соединении со словом, раскрывающем аспекты Веры, Абсолютного (христианского) мифа (по терминологии Лосева)¹⁰, монументальный ораториальный жанр даёт новое высшее единство субъекта и объекта, нераздельность и слитность, вечную изменчивость и самопротиворечие, самопротивоборство, данное как жизнь. Именно оратория как жанр, мобилизующий человечество на размышления о сущности бытия, в соединении с другими синтетическими жанрами становится всеобъемлющей как Вселенная и превращается (пусть на два-три часа) в чаемую Скрябиным мистерию преобразования. И путь к такому преобразованию показал Берлиоз. Сочинения же XIX в. и в первую очередь «Детство Христа» Берлиоза, «Заповеди блаженства» Франка, «Иисус» Листа стали вехами на этом много-

трудном пути, превращающем ораторию в новую мистерию.

Подводя итоги, необходимо подчеркнуть, что стремление французских композиторов XIX-XX вв. полно и многогранно выразить бесконечность смыслов христианских постулатов, приводит к магистральной линии в развитии оперы и оратории — формированию *мистерии XX века*, определяемой качеством *полижанровости* и воссоздающей праисторию — древнюю литургическую драму и мистерию. Но это уже *новая мистерия XX века*, ярко запечатлевшая и образ современного художника-творца, и полиструктурный тип мышления современного человека с его тягой к интегративности мифологического сознания, с его мучительными поисками Истины. Через отрицание Веры в начале нынешнего века, через апологию науки в середине столетия на исходе нынешнего тысячелетия он возвращается в своих помыслах к Творцу, в лоно Высших Истин — Истины Веры и Откровения.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Одним из создателей жанра был композитор Пьер Дюпре, под маску которого поначалу прячется Берлиоз, сочинивший «Детство Христа».

² Людовик XIV в конце жизни под влиянием одной из своих фавориток, заботясь о бессмертии души, стал религиозен.

³ В таком сочинении сложные жанры выступают как единицы процессов синтеза. При этом, как и в жанровых синтезах на уровне тематизма, могут присутствовать разные формы объединения жанровых признаков: к ведущему жанру (стержню процесса) постепенно подключаются другие, может осуществляться суммирование по вертикали или горизонтали жанровых составляющих, наконец, может происходить диффузия жанровых компонентов таким образом, что трудно разграничить или выделить наиболее важный жанровый стержень. Все равнозначны и действуют одновременно, то есть осуществляется органический синтез. Может происходить так же свободный стохастический монтаж или коллаж жанровых составляющих. Подобные жанровые «миксты»

приводят к совмещению драматургических принципов, присущих каждому жанру. Они сопровождаются жанровым синтезом, а порою и стилевым взаимодействием на тематико-структурном уровне.

⁴ См. об этом подробнее: [2].

⁵ Контаминация — приём работы с различными равноуровневыми источниками, сложившийся в музыкальном театре Вагнера.

⁶ См.: [2; 3].

⁷ Но сочинение Дебюсси осталось незавершённым. Он создал лишь ряд программных фрагментов к отдельным эпизодам мистерии.

⁸ Именно в XX веке Жанна становится своего рода символом Франции, тогда как в XIX таким символом с лёгкой руки Делакруа была Революция.

⁹ Это положение раскрыто в работе Л. Ивановой и Г. Мизитовой: [5].

¹⁰ См. книгу Лосева: [6].

ЛИТЕРАТУРА

1. Хохловкина Л. Берлиоз. — М., 1960.
2. Калошина Г. Концепция религиозно философской трагедии в эволюции симфонии XIX-XX веков // Проблемы современного музыкознания. — Ростов н/Д, 1992.
3. Бекетова Н., Калошина Г. Опера и миф // Музыкальный театр XIX-XX веков: вопросы эволюции. — Ростов н/Д, 1999.
4. Калошина Г. Религиозно-философский театр Клоделя и французская музыка XX века // Традиции и современность в современном музыкознании. — Ростов н/Д, 1987.
5. Иванова Л., Мизитова Г. Опера и миф в музыкальном театре Стравинского. — Харьков, 1991.
6. Лосев А. Философия. Мифология. Культура. — М., 1990.

Калошина Галина Евгеньевна

кандидат искусствоведения,
профессор кафедры истории музыки
Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова

Е. В. СМАГИНА
Волгоградский институт искусств
им. П. А. Серебрякова

УДК 781.5.035: 782.1

РУССКАЯ ИСТОРИЧЕСКАЯ ОПЕРА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА: К ВОПРОСУ СТАНОВЛЕНИЯ ЖАНРА

Историческая опера, запечатлевшая трагические переломы в судьбе Отечества и пафос его великих побед, этос и могучие жизненные силы народа, приводящие в движение рычаги Истории, занимает особое место в сокровищнице достижений национальной культуры. Ёмкое и многомерное художественное пространство жанра, ставшего, по словам современного исследователя, «одним из главных выразителей национальной ментальности и духовности в русской музыке» [7, с. 3], неизменно привлекало внимание отечественных композиторов разных поколений: как классиков оперной школы, так и работающих в музыкальном театре наших дней¹. Среди них, наряду с Глинкой и Мусоргским, Римским-Корсаковым и Прокофьевым, Холминов и Петров, Слонимский и Рубин, Успенский и Шантырь, Кобекин, Роголёв...

Отечественное музыкознание, как известно, уделило серьёзное внимание феномену национальной исторической оперы. Особенно тщательно изучены завоевания жанра, созданные в эпоху музыкальной классики: от «Жизни за царя» Глинки, заложившей фундаментальные начала его поэтики, до величественного эпоса «Войны и мира» Прокофьева, ставшего одной из вершин музыкального театра первой половины XX века. Вместе с тем, в истории жанра существует целый ряд «пробелов», касающихся как доглинкинского этапа его становления в рамках первой трети XIX века, так и путей развития на протяжении второй половины XIX — начала XX веков, реализованных в творчестве композиторов так называемого «второго ряда» (Б. Фитингофа-Шеля, Ф. Направника, П. Бларамберга и других). Мало изучена и проблема жанровых трансформаций исторической оперы в музыкальном театре последней трети XX — начале XXI веков.

Обратимся к вопросу о «пролегоменах» жанра, во многом определившего художественный облик национальной оперной школы и один из стратегических векторов её жанрово-стилевых исканий. На первый взгляд, дополнительный экскурс к доглинкинскому этапу может показаться излишним, поскольку предшественники «отечественной героико-трагической» оперы получили хрестоматийную известность. В каче-

стве первоисточка жанра традиционно рассматривается «историческое представление» «Начальное управление Олега» (1786, поставлено в 1790, либретто Екатерины II, музыка Пашкевича, Каноббио и Сартти), охарактеризованное А. Гозенпудом как «...своеобразный опыт создания русской оперы-серия» [4, с. 159]. Далее, как правило, называются оратория С. Дегтярёва «Минин и Пожарский» (1811) и «тёзка» глинкинской «отечественной героико-трагической» оперы — «Иван Сусанин» Кавоса (либретто А. Шаховского, 1815). Реже упоминается опера А. Титова — «Вот каковы русские, или Мужество киевлянина» (либретто А. Княжнина, 1817)².

В этой связи заметим, что процесс «жанрового бытия» исторической оперы на русской сцене первой половины XIX века отличается значительно большим многообразием форм и творческих результатов. К тому же, отдельные его аспекты изучены лишь в самом общем плане и потому требуют серьёзной проработки. В частности, представляется необходимым изучение некоторых мало известных оперных произведений, подготовивших кристаллизацию «классического облика» исторической оперы (сочинений О. Козловского, Д. Кашина, К. Кавоса и А. Титова), а также ряда их жанровых «спутников». Речь идёт прежде всего о драме (трагедии) и «национальном (историческом) представлении» с музыкой, основанных на материале сочинений А. Княжнина, В. Озерова, А. Шаховского, Р. Зотова, Н. Кукольника и Н. Полевого, чрезвычайно распространённых на русской сцене первой половины XIX века.

На наш взгляд, актуальным видится пересмотр оценок хорошо известных образцов русской исторической оперы, сложившихся в советской музыковедческой школе, в частности, оперных произведений А. Верстовского, вошедших в так называемую «славянскую трилогию»: «Вадим» (1832) — «Аскольдова могила» (1835) — «Громобой» (1857).

Заслуживает внимания и вопрос о роли контекстного фактора, во многом обусловившего своеобразие художественной концепции жанра. Так, говоря о сложном социально-политическом рельефе «александровского» и «николаевского» периодов истории России,

вспоминаются героические события Отечественной войны 1812 года, заграничные походы российской армии, усилившие процесс «европеизации» русской души; начало Кавказской войны (1817); декабристское движение и его крах; успехи империи во внешней политике — победы в кампаниях против Персии (1826–1828), Турции (1828–1829); трагические события, связанные с участием России в подавлении польского восстания (1830–1831), венгерской революции (1849); жёсткий курс внутренней политики царской власти...

В подобном историко-социальном контексте обращают на себя внимание сюжетно-тематические «пристрастия» музыкального театра эпохи. Наряду с «сусанинским» мифом, приобретшим в «николаевское время» «патерналистскую» направленность³, в качестве сквозного назовём также сюжет о подвиге русского народа на Куликовом поле. Например, он объединил такие произведения, как: трагедия В. Озерова «Димитрий Донской» с музыкой С. Давыдова (1807), «национальное представление» «Булат-Темир, татарский богатырь, или Донская битва» Р. Зотова с музыкой А. Варламова (1839), опера А. Рубинштейна «Куликовская битва, или Димитрий Донской» (1850).

Созвучной своему времени была и тема подвигов славного русского казачества, претворённая в различных музыкально-театральных жанрах. Укажем, например, водевиль («Казак-стихотворец» К. Кавоса — А. Шаховского, 1812), дивертисмент («Казак в Лондоне, или Дань мужеству» М. Керцелли, 1815; «Праздник донских казаков» Кавоса, 1815; «Кзаки на Рейне» Д. Кашина — К. Кавоса — И. Ленгарда, 1817), балет («Ополчение, или Любовь к Отечеству» Кавоса, 1812).

Большой популярностью в отечественной культуре первой трети столетия пользовался также историко-легендарный сюжет о герое Новгородской республики IX века — Вадиме. Продолжив линию трагедии Я. Княжнина («Вадим Новгородский», 1789), он был претворён в драме М. Хераскова «Царь, или Спасённый Новгород» (1800), поэме Жуковского «Вадим Новгородский» (1803), незавершённом замысле первой трагедии А. Пушкина (1820–1821) и второй «волшебноромантической» опере А. Верстовского «Вадим» (1832).

Значительную исследовательскую перспективу имеет, как представляется, изучение поэтики исторической оперы первой половины XIX века с учётом своеобразия историко-философского контекста времени, отражённого в его острых идеологических коллизиях. В этом отношении весьма показательны концептуальные «пересечения» различных политических доктрин и мировоззрений, характеризующих

интенсивную духовную жизнь русского общества рассматриваемой эпохи. Приведём одну из наиболее ёмких характеристик её проблематики, принадлежащих современному историку: «Впервые русская мысль сосредотачивается на вопросах — личность и общество, власть и интеллектуальная элита, народ в истории и как центральном — русская “особость”» [9, с. 22].

Стоит подчеркнуть, что при всех (порой антагонистических) различиях позиция Карамзина и Пушкина, Кюхельбекера и Кукольника, провиденциальная «крамола» Чаадаева, публицистика «официальных народников» и славянофилов, пафос исторических романов Загоскина, Лажечникова и Полевого обнаруживают глубинную общность, признавая ценности русской ментальности одной из фундаментальных опор бытия нации. В этом ряду находятся и оперные концепции Глинки и Верстовского, ставшие яркими образцами претворения «русской идеи» своего времени, порождённой острым переживанием чувства Истории, стремлением осознать глубинный её смысл — во имя постижения судьбы России и её исторического предназначения⁴.

Учитывая специфику историко-философского контекста, интересен также мало разработанный в музыковедении вопрос о коррелировании поэтики жанра с «историософской» доминантой русской общественной мысли первой половины XIX века и историзмом как одним из ведущих принципов художественного мышления эпохи⁵.

Требует значительного углубления и задача изучения художественной концепции исторической оперы и её типологических особенностей в философско-эстетическом контексте эпохи, сформированном программами русских шеллингианцев и масонов, «карамзинистов» и «архаистов»; искателей «почвеннической» народности и апологетов романтического «западничества», «освящённого» именем Шекспира. В этой связи наиболее существенной представляется роль идеи народности, чрезвычайно актуальной для поэтики русской оперной школы в целом. Как известно, её традиционная трактовка опирается на позиции представителей демократической эстетической мысли: в частности, А. Бестужева, В. Кюхельбекера, В. Белинского. Но для оперного театра первой половины XIX столетия не менее значимыми являются также и эстетические взгляды мыслителей, тяготеющих по своим убеждениям к полюсу «русского консерватизма»: в частности, В. Жуковского, С. Шевырёва, М. Загоскина, А. Хомякова.

Выбор персоналий не случаен, поскольку каждый из литераторов имел то или иное отношение к рассматриваемому жанру. Жуковскому, входившему в круг ближайшего общения Глинки в период создания

«Жизни за царя», принадлежит текст гимна-апофеоза «Славься», провозглашающего торжество «Святой Руси». Шевырѐв известен как создатель оперного либретто «Вадима» Верстовского, Загоскин, один из основоположников русского исторического романа — его же «Аскольдовой могилы». Хомяков, давший глубокий анализ художественной концепции «Жизни за царя» в своей известной статье, — автор трагедии «Ермак» с музыкой А. Варламова (1835). Приведём одно из его высказываний, на наш взгляд, показательное для полемики 1840-х годов: «Без православия наша народность — дрянь!» [3, с. 189]. Суммируя сказанное о некоторых проблемных вопросах современного изучения жанра исторической оперы, попытаемся представить основные вехи его становления от начала 1800-х годов к середине XIX века, затронув при этом отдельные особенности поэтики.

На рубеже XVIII–XIX столетий появляются первые оперные «преемницы» «Начального управления Олега»: «Взятие Измаила» О. Козловского (на либретто П. Потёмкина по мотивам подлинных событий русско-турецкой войны; время сочинения точно неизвестно, предположительно после 1791 года, текст опубликован в 1795 году), «Наталья, боярская дочь» Д. Кашина — С. Глинки (по одноимённой повести Н. Карамзина о борьбе русских и литовцев, 1798) и «Ольга Прекрасная» тех же авторов (1809, на легендарно-сказочный сюжет по мотивам, заимствованным из времён Киевской Руси). Сохранившиеся в отрывках (две первые) и оставшаяся лишь в описаниях (последняя), эти «полу-исторические» оперы [4, с. 277] интересны с точки зрения некоторых деталей, важных для дальнейшего формирования поэтики жанра. Среди них: патриотическая направленность сюжета из национальной истории и финальные хоры-апофеозы (в обеих операх Кашина).

Нельзя не отметить также драму С. Глинки «Наталья, боярская дочь» с музыкой А. Титова (1805)⁶ и трагедию Я. Княжнина «Владисан» с музыкой О. Козловского (предположительно — 1804). Наибольшую жанрово-стилистическую перспективу в них обнаружила музыкальная драматургия, отмеченная действенно-драматической трактовкой хора и чертами сквозного развития, в чём видится «эскиз» не только лучшего сочинения А. Титова — вышеназванной оперы «Мужество киевлянина», но и симфонизированной концепции «Жизни за царя».

Весьма значительной для формирования жанрово-стилистического облика исторической оперы оказалась роль ряда произведений, порождённых «эпохой 1812 года». Среди них, в частности: «народно-героическая драма» А. Вронченко «Кирилловцы, или Нашествие врагов» (1812) и драма И. Свечинского «Освобождение Смоленска» (1813), хоровому стилю которых присущи

масштабность и «крупный штрих». Показательны их финалы-апофеозы, написанные в величественном ораториальном стиле [15, с. 135–136]. В плане переключек с операми Кавоса и Глинки на «сусанинский» сюжет определённый интерес представляет и опера-водевиль «Крестьяне, или Встреча незваных» (либретто А. Шаховского, аранжировка музыки С. Титова, 1814). В музыкальном театре 1820-х годов исторический жанр также сохраняет свою актуальность. В эти годы появляются, например, «русская быль» Шаховского — Кавоса с балетом Ш. Дидло «Сокол князя Ярослава Тверского, или Суженый на белом коне» (1823); «национальное представление в пяти действиях с хорами, сражениями и балетами» Р. Зотова — Кавоса «Юность Иоанна, или Нашествие Тамерлана на Россию» (1824); «национальная драма с пением» тех же авторов «Александр и София, или Русские в Ливонии» (1823).

Историческая оценка данных произведений не может быть однозначной. С одной стороны, в их содержании актуализировано национально-патриотическое начало, созвучное исканиям народности и «историософской» доминанте эстетики эпохи. С другой стороны, трактовка в них исторических сюжетов в условиях растущего интереса русской культуры к романтизму носит «авантюрно-приключенческий» характер [15, с. 141], далёкий от основных направлений в развитии идейно-философской платформы национальной исторической оперы. Особенно важным для неё оказался опыт музыкального театра 1830-х годов. Едва ли не главными событиями в нём — по общественному резонансу и художественной значимости — стали исторические драмы Н. Кукольника — «Рука Всевышнего Отечество спасла» (1832, поставлена в 1834) и А. Шаховского — «Смоляне в 1611 году» с музыкой Д. Шелихова (1834), появившиеся буквально накануне рождения «Жизни за царя».

Оставив за рамками данной статьи рассмотрение идейно-философского замысла обоих произведений, отметим ряд важных деталей в их музыкальной драматургии, подготовивших отдельные художественные решения Глинки. Имеются в виду, например, звон колоколов Московского кремля в одной из кульминационных сцен драмы Кукольника, предваряющий «колокольность» Эпилога «Жизни за царя»; принцип поляризации музыкальных характеристик двух народов в «Смолянах» Шелихова: величественная статуйность, идущая от ораториального жанра, — в показе «русской» сферы, действенность чисто оперного плана, присущая образу поляков [14, с. 106]. Примечательны и некоторые жанрово-стилистические «переключки». Так, основу одного из хоров поляков во втором акте составил полонез «...с подчёркнуто

инструментальной мелодикой (в отличие от вокальной природы «русских» музыкальных номеров)) [там же], тогда как в хоровом стиле последних преломлён молитвенный мелос (предвосхищающий хоры «Жизни за царя» в манере ектеньи)⁷.

Появлению первой глинкинской оперы, как известно, предшествовала «заря Русской музыки оперной», которая, по словам Верстовского, занялась в Москве, а не Петербурге⁸. Речь идёт об «Аскольдовой могиле», «романтической» опере, написанной по одноимённому роману М. Загоскина⁹ и «затмившей» своей премьерой успех самых популярных в России начала 1830-х годов постановок: «Волшебного стрелка» Вебера, «Роберта-Дьявола» Мейербера и, на первых порах, даже «Жизни за царя» Глинки.

Вопрос о жанровой принадлежности оперы, удостоенной замечания А. Серова о её «многозначительном синхронизме» [10, с. 46] с глинкинским «Сусаниным», не может быть решён однозначно. С одной стороны, «Аскольдова могила» с её сказочно-фантастическими образами (ведьма Вахрамеевна, бесы, тень Рогнеды), несомненно, связана с традициями русской «волшебной» оперы первой трети XIX века. Кроме того, названные образы могут быть трактованы как отечественная версия «дьявольщины», присущей поэтике западной, главным образом, веберомаршнеровской фантастической оперы. С другой стороны, «Аскольдова могила», несомненно, должна быть причислена к ряду национальных исторических опер. Сходную позицию в этом вопросе занимал Ю. В. Келдыш, определивший её жанр как «историко-бытовой» [5, с. 116].

Думается, роль «исторической» составляющей в её жанровом определении является гораздо более весомой, чем это было принято считать в отечественном музыковедении вплоть до наших дней¹⁰. Современного исследователя, способного отвлечься от традиционного — достаточно суженного по проблематике восприятия, в «Аскольдовой могиле» поражает многое. Прежде всего, исключительный размах показа сложнейшей эпохи в истории Руси — времени княжения Владимира Первого-Крестителя. Действие в опере происходит накануне принятия «греческой веры» и к тому же осложняется интригой между потомками Аскольда и Рюрика. Изобилующие «многолюдьем» и не всегда последовательно связанные между собой по сюжету, чередуемые по контрасту, а порой наслаиваемые друг на друга, картины языческих обрядов, тайных служб первых христиан, празднеств дружинников князя, быта княжеского терема, гулянья горожан формируют величественную панораму жизни древнего Киева конца X века. Точность исторических штрихов в обращении к узловым моментам в судьбе Отечества,

крупный масштаб разворота драматургических пластов, многосоставность ряда действующих лиц, — всё это привносит в поэтику оперы черты хроникальности, предвосхищающей оперные открытия Мусоргского.

Обратимся к своеобразию трактовки в «Аскольдовой могиле» проблемы «исторического». В полифонически организованном поле её уникальной для эпохи драматургии наличествует «контрапункт» нескольких конфликтных линий: а) варяги — Русь, б) язычество — христианство, в) Неизвестный — Всеслав (как воплощение романтической драмы рока с подменой героя при трагической развязке), г) Надежда — Всеслав (линия любви), д) реальный мир — демоническая фантастика. Линия историко-политического конфликта выражена противостоянием русской сферы («русского кулака») и варяжской, «пришлой» силы. В этой связи вызывает удивление тот факт, что Б. Асафьев, отмечая «антиваряжские тенденции» в «Громобое» [1, с. 61], «не заметил» их очевидного присутствия в «Аскольдовой могиле», где именно они более чем наглядно акцентируют национально-патриотический стержень художественной идеи оперы и её масштаб. К тому же оппозиция «Русь — варяги» характеризует «Аскольдову могилу» как явление, глубоко парадигматичное своему времени, когда накал идеологических «страстей» вокруг проблемы уникальности исторического пути России и её стратегической геополитической миссии обострился буквально до предела.

Обратимся к аргументам. Действительно, созданием «Аскольдовой могилы» Верстовский (вместе с М. Загоскиным) «принял участие» в обсуждении важнейшего для его времени вопроса о происхождении и национальных истоках русской государственности. Проблема варяжского участия «...в установлении династических корней великокняжеской власти Киевского периода русской истории» [12, с. 13], затронутая Ломоносовым и Тредиаковским, актуализированная Карамзиным, была одной из наиболее значимых для русской общественной мысли первой трети XIX века. Вероятно, композитор в какой-то степени даже «усилил» антиваряжскую «ноту» в идейно-философском замысле оперы. Несмотря на значительные купюры текста романа в либретто, Верстовский сохранил в нём сцены, подчёркивающие патриотическую идею. Так, во второй картине I акта оперы Неизвестный, находящийся в гуще толпы киевлян, мощно провозглашает девизы антиваряжской направленности: «Гляди, варяг, на Русь нарвёшься и ног не унесёшь» (сцена № 17)¹¹, «Так вас, заморских всех нахалов, здесь учат русским кулаком» (ариозо Неизвестного № 18).

«Историческую правду» далёкой эпохи композитор детализирует посредством чрезвычайно точного штриха. Впервые в русской оперной школе он «приоткрывает завесу» над миром христианства и его нетленными духовными ценностями, обратившись к новой для оперного театра жанрово-стилистической сфере — музыке русского православия. В частности, хоры христиан из третьей картины II акта «Отче наш, царю небесный» (№ 20) и «Сохрани, спаси и помилуй нас» (№ 22) преломляют особенности ведущего жанра православной литургии — *ектеньи* (речитативный склад в манере литургийного «читка», аккордово-хоральную фактуру и натурально-ладовые обороты с применением формулы «русской церковной гармонии» I – VII – III, воспроизводящие стиль православного Обихода). Заметим при этом, что развитие русско-варяжской конфликтной линии средствами музыкальной драматургии в «Аскольдовой могиле» лишено целостности и масштабности, достигнутых Глинкой в его симфонизированных оперных концепциях. Но сам факт её включения в структуру оперного конфликта и драматургическая значимость русско-варяжских сцен дают возможность уточнить жанрово-стилистическое своеобразие «славяно-русской» оперы Верстовского [1] и, в известной мере, сопоставить её с глинкинской «отечественной героико-трагической оперой».

Художественная концепция «Жизни за царя», претворившая наивысшие достижения не только отечественной, но и европейской музыкальной культуры, особенно показательна в плане парадигматичности своей эпохе. Обратившись к «сусанинскому» сюжету и заложенным в нём сложным историческим коллизиям, Глинка сумел разрешить их в аспекте нравственного модуса нации. Отсюда акцентирование в опере идеи жертвенного подвига героя, совершённого во спасение Святой Руси и «законного Царя», присутствие мотивов Божьего знамения, венчания Царя-жениха и Святой Руси. Следствием столь значительного

углубления историко-патриотической темы стали связи идейно-смысловой концепции оперы, её музыкальной драматургии и стилистики с феноменом православного храмового действа, проявившиеся в чертах литургийности (имеются в виду, например, «лейткомплекс ектеньи», черты респонсория в организации ряда хоровых сцен)¹².

Интерес к исторической тематике сохраняется в музыкальном театре и позднее. Так, в 1839 году появляются «народно-драматические представления» — «Кремнев, русский солдат» И. Скобелева с музыкой А. Верстовского; «Русский инвалид на Бородинском поле» С. Стромиллова — А. Алябьева. Размышляя об итогах пути, пройденного русской исторической оперой первой половины XIX века, подчеркнём мысль о том, что каждый из его этапов был ознаменован появлением своеобразных, порой весьма перспективных для будущего национальной оперной школы произведений. Не будучи совершенными, не «претендуя» на классичность, они, тем не менее, внесли достойную лепту в формирование поэтики жанра, запечатлевшего величайшие события в истории Отечества.

В этой связи, позволим себе предположить, что одной из задач современного музыкознания является объективное и углублённое изучение целого ряда малоизвестных образцов жанра, созданных представителями русской оперной школы второй половины XIX–XX веков. Среди них, в частности: «Мазепа» Б. Фитигофа-Шеля (1859), «Наташа, или Волжские разбойники» К. Вильбоа (1861), «Нижегородцы» Ф. Направника (1867–1868), «Князь Серебряный» Г. Казаченко (1892), «Тушинцы» П. Бларамберга (1895), «Иоанн III и София Палеолог» А. Федорова (1902), «Сожжённая Москва» Азля (1914), «Стенька Разин» С. Бершадского (1926), «Василий Тёмный» А. Зильбера (1943–1944), «Дмитрий Донской» В. Крюкова (1945–1947), «В грозный год (Вадим)» Г. Крейтнера (1951–1952).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Наша трактовка жанровой специфики русской исторической оперы опирается на классические её параметры, чётко зафиксированные в отечественном музыкознании. Среди них, в качестве основополагающих, выделим следующие: выбор сюжетов, тяготеющих к узловым, переломным моментам отечественной истории, особая их трактовка, предполагающая диалектическое сопряжение прошлого, настоящего и будущего, а также крупномасштабных обобщений в охвате исторических событий и моментов их конкретизации; ведущее значение конфликтной антитезы сил, представленных мощными коллективными образами; монументальность композиции, размах музыкальной драматургии синтетического — эпико-драматического плана; значимость хорового начала.

² С. Тышко называет оба произведения, написанные на основе жанра комической оперы, «прототипами-антагонистами» «Жизни за царя» [13, с. 16].

³ Об этом см.: [6].

⁴ Воплощённая с той или иной степенью мифологизации, интерпретированная в различных идеологических ракурсах, история Отечества буквально «завладевает» культурным пространством своего времени, проникая в «глубинные структуры» искусства и даже ... тематику великосветских салонных бесед. В этой связи удивительно меткой представляется характеристика умонастроений петербургской знати, принадлежащая А. С. Пушкину. В очерке о Н. Карамзине, созданном под впечатлением от выхода первых восьми книг «Истории государства Российского» (1818), поэт, сравнивая масштаб деяний Карамзина и эффект, произведённый его «Нотами "Русской истории"» [8, с. 239], с открытием Америки Колумбом, пишет: «Все, даже светские женщины, бросились читать историю своего отечества, дотоле им неизвестную» [8, с. 238].

⁵ Об этом см.: Е. Смагина. Русский музыкальный театр первой половины XIX века в историсофском контексте эпохи // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. Серия «Социально-экономические науки и искусство». — Волгоград, 2008. — № 8 (32). — С. 130–134.

Говоря о недостаточной изученности вопроса, подчеркнём, что об историзме заходит речь в связи с эстетикой «кучкизма» и, главным образом, творчеством Мусоргского. Среди трудов недавнего времени выделим исследование Н. Тетериной «Историзм художественного мышления М. П. Мусоргского. От источниковедения и текстологии к драматургии и философии истории». — М., 2007. В числе наиболее актуальных современной науке также — «классические» работы Ю. Лотмана начала 1980-х годов: «Идея исторического развития в русской культуре конца XVIII — начала XIX столетия» // О русской литературе. Статьи и исследования: история русской прозы, теория литературы. — СПб., 2005; «Основные этапы развития русского реализма» [там же].

⁶ Драма Глинки, наряду с «Дмитрием Донским» В. Озерова с музыкой С. Давыдова (1807) и «Пожарским» М. Крюковского (1811), вошла в триаду самых знаменитых драматических спектаклей своего времени.

⁷ Приём поляризации сил, развивающий идею «Февея» В. Пашкевича, ранее уже был использован К. Кавосом: в музыке к упомянутой выше драме Р. Зотова «Юность Иоанна III, или

Нашествии Тамерлана на Русь» (1822), где противопоставлены русские и моголы, а также в «древнем национально-пантомимном балете» «Кавказский пленник» (1823) — с оппозицией славянского и восточного начал.

⁸ Перефразированное выражение композитора заимствовано из его широко известного «программного» письма В. Одоевскому, написанного в 1836 году вскоре после премьеры «Жизни за царя» (цит. по: [4, с. 260]).

⁹ Предшествующий ей «Вадим» (1832) лишь по сюжетике может быть причислен к историческому жанру, поскольку направленность его музыкальной драматургии обращена скорее к сказочно-волшебной сфере.

¹⁰ В оценке художественных достоинств оперы, «освящённой» авторитетом имени Асафьева и оставшейся практически неприкосновенной до сегодняшнего дня, акцентируются «русские образы, русский юмор и цельный русский характер ... красивый эпический тон ... ощущение удальства и молодечества, манящие свойства лирики...» [2, с. 49].

¹¹ Здесь и далее фрагменты оперы приводятся по следующему изданию: Верстовский А. Аскольдова могила: романтическая опера в шести картинах для пения с фортепиано / либретто Н. Бирюкова по мотивам романа М. Загоскина; обраб. и ред. муз. материала Б. Доброхотова. — М., 1963.

¹² Об этом см.: [11].

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Композитор из плеяды славяно-русских бардов: Алексей Николаевич Верстовский // Избранные труды. Т. 4. — М., 1955. — С. 59–64.

2. Асафьев Б. Композиторы первой половины XIX века // Избранные труды. Т. 4. — М., 1955. — С. 46–58.

Благова Т. Соборность как философская категория у Хомякова // Славянофильство и современность. — СПб., 1994. — С. 178–293.

3. Гозенпуд А. Музыкальный театр в России от истоков до Глинки. — Л., 1959.

4. Келдыш Ю. А. Н. Верстовский // История русской музыки. В 10 т. Т. 4. — М., 1986. — С. 97–131.

5. Киселёва Л. Становление русской национальной мифологии в николаевскую эпоху (сусанинский сюжет) // Лотмановский сборник. — М., 1997. — Вып. 2. — С. 279–303.

6. Неясова И. Русская историческая опера XIX века (к проблеме типологии жанра): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — Магнитогорск, 2000.

7. Пушкин А. Карамзин // Собр. соч. В 10 т. Т. 7. — М., 1976. — С. 238–240.

8. Рудницкая Е. Русская мысль пушкинского периода // Отечественная история. — 1999. — № 3. — С. 3–24.

9. Серов А. Верстовский и его значение для русского искусства // Избранные статьи. — М., 1957. — С. 44–48.

10. Смагина Е. «Комплекс ектеньи» как специфическая черта художественной концепции «Жизни за царя» Глинки // Материалы «Серебряковских научных чтений». В 2 кн. Кн. 1. — Ростов н/Д; Волгоград, 2004. — С. 54–84.

11. Стенник Ю. Об истоках славянофильства в русской литературе XVIII века // Славянофильство и современность. — СПб., 1994. — С. 10–22.

12. Тышко С. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков. — Киев, 1993.

13. Щербакова-Мнацаканян М. Забытый русский композитор // Советская музыка. — 1987. — № 8. — С. 101–108.

14. Щербакова М. Музыка в русской драме: 1756 — I половина XIX в.: монография. — СПб., 1997.

Смагина Елена Владимировна

кандидат искусствоведения,
профессор кафедры истории и теории музыки,
проректор по научной работе
Волгоградского института искусств
им. П. А. Серебрякова

Е. В. ДЕХТЯРЕНКО

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

УДК 78.071.1: 785.74

ПРЕТВОРЕНИЕ ТРАДИЦИЙ РУССКОГО КЛАССИЧЕСКОГО КВАРТЕТА В ТВОРЧЕСТВЕ ДМ. ШОСТАКОВИЧА

В огромном наследии Шостаковича, охватившем все музыкальные формы и жанры, особое место занимают пятнадцать струнных квартетов¹, составивших одну из важнейших страниц камерной музыки XX века. К этому жанру композитор обратился не сразу: свой первый квартет он завершил в 1938 году, к тому времени уже являясь автором пяти симфоний, двух опер, трёх балетов. С тех пор в творчестве Шостаковича струнный квартет стал одним из ведущих жанров, в котором нашли отражение различные стилистические тенденции мастера.

Как известно, квартет представляет собой сложный и тонкий вид камерного музыкального творчества, исполнительства, и композиторы, как правило, обращаются к нему в пору расцвета своего искусства. Авторы отображают сложные процессы движения человеческой мысли и воплощают богатый внутренний мир художника, а музыканты, остановившие свой выбор на квартете, решают непростые исполнительские задачи, обогащая квартетный текст различными интерпретациями.

В истории западноевропейской музыки квартет давно занимает видное место. На протяжении двух с половиной веков он привлекает к себе внимание крупнейших фигур мировой музыкальной культуры и считается пробным камнем их композиторского мастерства². В отечественной же культуре подобный статус жанр завоевал значительно позже.

С момента своего появления и до наших дней струнные квартеты Шостаковича находятся в центре внимания выдающихся исполнителей всего мира. Большой интерес к квартетному творчеству мастера, в равной степени проявившийся со стороны музыкантов-профессионалов и слушателей, обусловлен многими факторами. Главные из них — неисчерпаемая глубина и многоаспектность содержания не похожих друг на друга сочинений, слившихся в единое пространство из пятнадцати опусов. Именно эти качества позволили квартетам Шостаковича стать важным ориентиром в развитии камерной музыки XX столетия.

Одна из причин устойчивого интереса исполнителей к квартетному наследию Шостаковича кроется и в

том, что весь масштаб созданного им в этом жанре обнаруживает тесную взаимосвязь с тенденциями камерной музыки прошлых эпох. На основе традиций, заложенных мастерами предшествующих столетий, Шостакович вырабатывает собственную образно-смысловую систему и создаёт неповторимый индивидуальный стиль. Вступая в активный творческий диалог с разными художественными эпохами и их представителями, Шостакович в каждом случае находит смысловые и стилистические зёрна, дающие всходы в его собственном музыкальном искусстве.

Выделим некоторые стилевые черты квартетов русских композиторов, повлиявших на развитие жанра в творчестве Шостаковича. Струнный квартет в творчестве русских композиторов в исторически короткий срок стал самобытным жанром и за полтора столетия прошёл огромный путь развития³. Сама линия жизни струнного квартета в России естественно направлялась стилистическими устремлениями отечественной музыкальной культуры минувших столетий. Одной из особенностей квартета была непрременная вовлечённость исполнителей в творческий процесс. Отечественные и зарубежные композиторы нередко писали квартеты, рассчитывая на определённых исполнителей. Так, в жизни Бетховена важную роль сыграл квартет И. Шуппанцига, который впервые исполнил камерно-инструментальные сочинения венского классика, разучивая их под руководством автора.

Шостакович, как и автор девяти симфоний, так же не мыслил строительства своего квартетного «здания» без со-творческого участия музыкантов квартета им. Бетховена, исполнительское мастерство которых способствовало созданию многих камерных сочинений отечественных композиторов.

Русификация западноевропейской основы струнного квартета в первую очередь происходила в направлении обогащения жанра ритмическими и ладогармоническими элементами национального музыкального языка. Характерными чертами первых отечественных классических квартетов, созданных М. Глинкой, П. Чайковским и А. Бородиным, стали энергичные плясовые финалы, активное использование

художественных образов народно-песенного творчества, интонаций, попевок, ритмических оборотов. Так, идея тесной связи композиторского и фольклорного начал пронизывает квартетное творчество Глинки, несущее на себе заметный отпечаток интонационного, ладового, ритмического строя русской народной песни.

Вслед за Глинкой, гениальным мелодистом, Шостакович в лирическом тематизме своих квартетов особую роль отводил, например, квинте, которая стала важной интонационной составляющей мелоса русской песенности. Идея квинтовости как интонационного зерна всего сочинения наиболее последовательно воплощена Шостаковичем в Одиннадцатом квартете, где квинта лежит в основе ведущих тем первой части. Также близким Шостаковичу оказалось пристрастие Глинки к вариациям на *soprano ostinato*, известным в русской музыке под названием глинкинских вариаций. К этой форме Шостакович обращается во второй части Первого и в финале Второго квартетов.

Весьма примечательны для квартетов русских композиторов их связи с бытовой народной музыкой. В частности, новое, более высокое художественное воплощение получает бытовая романсовая лирика. Распространённые в бытовом музицировании жанры романса, песни, ноктюрна русские композиторы не только поэтизируют, но и обогащают глубоким, значительным содержанием. Хрестоматийным тому примером неизменно служит Ноктюрн Второго квартета Бородина. Шостакович к жанру ноктюрна обращается в своем Пятнадцатом квартете, а также в лирических обобщениях «Катерины Измайловой», Седьмой симфонии, и совершенно специфично в «Афоризмах».

Отечественный струнный квартет, в частности, А. Глазунова и С. Танеева, развивался на основе норм классического и романтического стилей. Для русских композиторов наиболее влиятельными в этом жанре фигурами были венские классики, в творчестве которых сложились два типа образно-смыслового содержания квартета — *симфонизированный* и *камерный*. Обе разновидности получили дальнейшее широкое развитие у композиторов разных национальных школ.

В русской квартетной музыке преломление характерных черт композиторского творчества Гайдна, Моцарта или Бетховена не приводило к стилизации. Напротив, в условиях классико-романтической модели квартета свободно проявлялись индивидуальные особенности камерного письма авторов, происходило вызревание свежих композиторских идей, в частности, в плане расширения звуковой сферы квартета. Обогащению выразительных возможностей жанра способствовали находки русских композиторов в сфере музыкального языка (гармонии, полифонии, фактуры, тембрового колорита) и строения цикла.

Отметим ещё один важный момент, связанный с эволюционными процессами в драматургии квартета. Речь идёт о поисках дополнительных средств объединения ансамблевого цикла за счёт привлечения возможностей других жанров. В методах объединения квартетного цикла наблюдаются расширение образно-смысловой сферы и масштабов частей, их следование *attacca*; введение лейтмотивного и монотематического принципов. В этих драматургических интенциях прослеживаются не только развитие приёмов собственно камерного творчества, но и в значительной степени влияние оперной и симфонической музыки. В результате этого воздействия тембровая палитра квартета, как и, разумеется, вся сфера камерных жанров, постоянно обогащается путём введения новых исполнительских приёмов, многозвучных *tutti*, охватывающих широкий диапазон гармоний, аккордов *pizzicato à la* гитара, красочных тембровых штрихов, изысканных флажолетов, всевозможных звуковых эффектов.

Как видим, свобода, прежде всего в выборе художественных средств, помогала воплощать оригинальные творческие замыслы в квартетах, в этом сложнейшем виде музицирования, скромном лишь на первый взгляд. Несмотря на строгие рамки ограничения четырьмя струнно-смычковыми инструментами, русские композиторы видели в квартете огромный потенциал для всестороннего развития музыкальных идей: как в мелодическом, гармоническом, так и в полифоническом и тембровом направлениях.

Огромное влияние на становление композиторского творчества Шостаковича оказал инструментальный стиль Чайковского. Наиболее близким автору «Пиковой дамы» и Шестой симфонии оказалось трагическое восприятие жизни как сферы конфликтных столкновений и противоречий. Эта тенденция многократно подтверждена и симфоническими концепциями Шостаковича, пролонгированными им и на камерные жанры (фортепианные Трио и Квintет). В квартетах Шостакович нередко драматизирует цикл, сохраняя вместе с тем, свойственные жанру камерность и интимность высказывания.

Однако в квартетном творчестве русских мастеров ближе всего Шостаковичу оказалась танеевская линия, генетически связанная со стилем поздних квартетов Бетховена⁴, в которых Б. Асафьев видел «высшее выражение музыки-мысли»⁵. Художники универсального мышления, Танеев и Шостакович ставили в своём творчестве и, в частности, в камерной сфере, сложнейшую задачу слияния воедино тех традиций европейского творчества, что были накоплены в предшествующем историческом периоде. К явлениям наиболее ценным, жизненно важным и перспективным для развития русской музыки, Танеев относил: 1) поли-

фонический склад письма, корни которого уходят в искусство Баха; 2) совершенство структурных пропорций Моцарта; 3) масштаб и глубину замысла Бетховена. В качестве фундамента отечественной музыки Танеевым выделялись самобытные истоки русской культуры. В условиях жанра квартета оба композитора, Танеев и Шостакович, были особенно искренни и тяготели к «дневниковому» типу камерной музыки. Так, во всём массиве квартетов Танеева последний, Шестой (соч. 19 *D dur*), был задуман композитором как сокровищница, где должны были навеки сохраниться «самые отстоявшиеся, самые зрелые мысли обо всём пережитом и передуманном»⁶. Немало квартетов-дневников и у Шостаковича (в их числе, например, Восьмой).

«Длитель музыка как глубокое раздумье — это искусство, далеко не всем дающееся в руки и почти утерянное»⁷, — таково высказывание Б. Асафьева, адресованное творчеству Танеева и вполне применимое к характеристике стиля камерного письма Шостаковича. В его струнных квартетах есть много страниц неторопливых раздумий, философских размышлений, погружений в мир внутренних переживаний, тихих и восторженных созерцаний красоты жизни, природы, человеческого сердца. С этим связаны длительные развёртывания мелодических линий, долгое пребывание в сфере одного состояния, большие экспозиционные разделы. В такие моменты Шостакович излагает мысль широко, неторопливо, серьёзно. Смысловая глубина высказывания сочетается с большой внутренней проникновенностью и искренностью, как например, в побочных партиях *Andante* Пятого, Речитатива Второго, *Andantino* Четвёртого квартетов. Наиболее рельефно связи с танеевским квартетным стилем проступают в поздних камерных опусах Шостаковича, в частности, в Пятнадцатом квартете и Альтовой сонате.

Среди композиторов XX века, благодаря которым в камерно-инструментальной музыке не была прервана нить, ведущая от музыкальной классики прошлого к современности, особая роль принадлежит Н. Мясковскому. Его тринадцать квартетов, несомненно, имеют огромную художественно-историческую ценность, ибо представляют один из существенных этапов развития этого жанра в отечественной музыке первой половины XX века.

К моменту создания Шостаковичем Первого квартета у Мясковского сам жанр уже давно стал главным спутником симфонического творчества. Квартеты Мясковского явственно сближены с симфониями — по характеру замысла, образному строю, типам тематизма, принципам драматургии. Например, его Первый и Второй квартеты, а также военный Девятый квартет отражают, как в зеркале, симфонические замыслы

Мясковского и предлагают их камерное решение. В квартетах композитор обращается к тем же драматургическим приёмам, которые характерны и для его симфонических сочинений.

Именно тенденция взаимосвязи квартета и симфонии стала определяющей в художественных исканиях Шостаковича, начиная с его «военных» сочинений. Так, спутником грандиозной и трагической Восьмой симфонии стал Третий квартет, близкий ей по своей драматургической направленности и общей концептуальной идее. Роднит камерный и симфонический опусы наличие единого смыслового центра — внутренней образно-жанровой антитезы пассакалия-скерцо.

Проследим и ещё одну очевидную параллель. В квартетах Мясковского на первый план нередко выдвигается субъективно лирическая образность, которая занимает всё пространство первых частей циклов, лишая их динамики развития через антитезу, привычную для классических образцов: действительность-лирика. Кроме того, лирические образы также находят место в скерцозных частях и финалах квартетов Мясковского (в том числе, Пятого и Шестого).

Особая роль эмоционально окрашенной статики, медитативного начала во многом определяет своеобразие и позднего квартетного творчества Шостаковича, где, как известно, кульминация этой тенденции имела место в Пятнадцатом квартете, состоящем из шести медленных частей. Здесь уникально всё: сложный синтез симфонических и полифонических закономерностей, нетрадиционные тембровые, темповые и динамические решения.

Внимание к жанру квартета в XX веке ещё более усилилось, что имело свои причины⁸. Струнный квартет приобретает особый статус как воплощение высокой духовности. Примеры — Тринадцатый квартет Н. Мясковского, Пятнадцатый Дм. Шостаковича, Шестой Ю. Фалика, Восьмой Л. Пригожина, квартеты Б. Бартока, П. Хиндемита.

Среди отечественных композиторов, обращавшихся к жанру струнного квартета во второй половине века, особая роль принадлежала именно «шестидесятникам», кому исторически выпало определять стилистические пути в музыке второй половины XX века. Это, например, В. Шебалин, Е. Голубев, А. Шнитке, Ю. Фалик, Б. Тищенко, Б. Чайковский, С. Губайдулина. С каждым из них связан важный вклад в развитие струнного смычкового квартета⁹.

Многие существенные изменения квартетного творчества 1960 — 1970-х годов формировались и устанавливались стилем Шостаковича. Квартеты Шостаковича — и каждый в отдельности, и все пятнадцать — это уникальный вклад в музыкальную культуру XX века. Именно струнным квартетам принадлежит

пальма первенства из всего ансамблевого творчества Шостаковича (рядом с ними идёт Фортепианное трио).

Итак, в камерной музыке XX столетия струнный квартет не утрачивает своего лидерства, по глубине образно-смыслового содержания и выразительности монотембрового ансамбля ему нет равных. Тот факт, что трудно найти композитора, который в завершившемся веке прошёл бы мимо этого жанра, во многом объясняется появлением высокопрофессиональных исполнительских ансамблей, оказавших большое влияние на актуализацию и развитие жанра, стимулировавших написание квартетов выдающимися мастерами.

Квартетное творчество, представленное сочинениями целого созвездия крупнейших композиторских имён отечественной культуры первой половины XX века, продолжает оставаться интенсивным и в текущем столетии. Оно цементируется, с одной стороны, бережным сохранением традиций, с другой

— поиском и открытием нового содержания и средств выразительности, к которому привели перемены в области мышления, художественно-эстетических ориентиров, принципов композиции и звукообразования.

Шостаковичу же принадлежит особое место в истории жанра: он создал ярко индивидуальный квартетный стиль, соединив традиционные жанровые качества с новыми художественными средствами и индивидуальными приёмами, и определил пути дальнейшего развития струнного квартета в мировом музыкальном пространстве.

В историю отечественного квартета XX столетия Шостакович вошёл несомненным лидером и таким останется в нём навсегда.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В 2005 году был обнаружен небольшой фрагмент рукописи, который теперь идентифицируется как экспозиция первой части «первого» Девятого квартета. Найденный фрагмент был отредактирован и завершён Р. Леднёвым и исполнен квартетом имени Бородина в Москве в январе 2006 года.

² Заметим, что С. Прокофьев сознательно не завершил свой первый диатонический квартет, а Шостакович называл квартет № 1 «учебным», так как в нём опробовал отдельные параметры венского квартетного стиля.

³ Русский классический квартет имеет свою объёмную предысторию, которая подтверждается наличием многочисленных документов. Сама предыстория тем более значительна, что в русской музыкальной культуре она не имеет временной параллели с жанром симфонии, рождающейся лишь в 1850-е годы. Определение и выявление формы квартета, его становление как жанра и самостоятельного коллектива происходило постепенно. У её истоков стоят ансамбли Алябьева, Глинки, Ласковского, Рубинштейна, Афанасьева. Квартетная игра в России начала распространяться лишь в 70–80-х годах XVIII века.

⁴ В пяти поздних квартетах Бетховена, в этих уникальных творениях, вершине камерного творчества гения, налицо предвосхищение некоторых особенностей музыкального мышления XX века.

⁵ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс // Избранные труды. Т. 5. — М.: АН СССР, 1957. — С. 244–245.

⁶ Гайдамович Т. Русское фортепианное трио. История жанра. Вопросы интерпретации. — М.: Музыка, 2005. — С. 227.

⁷ Асафьев Б. Сергей Танеев (к 30-летию со дня смерти) // Музыка. — 1945. — № 6. — С. 4.

⁸ Уже проверено временем, что камерное творчество обрело особое значение в моменты потрясений и смут, и XX век даёт тому немало доказательств.

⁹ Феноменом в камерной музыке XX века стали 24 квартета Евгения Голубева. Это первый уникальный пример в русской музыке с точки зрения отношения к квартету как к циклу (известно, что и Шостакович задумывал написать цикл квартетов во всех тональностях).

Дехтяренко Евгения Витальевна
аспирантка кафедры истории русской музыки
Магнитогорской государственной
консерватории им. М. И. Глинки



МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕКСТ И ИСПОЛНИТЕЛЬ



В. Н. ХОЛОПОВА

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

УДК 78.071.2-32

ВЛАДИМИР СПИВАКОВ — ПЕРВЫЙ ИНТЕРПРЕТАТОР ПРОИЗВЕДЕНИЙ ХАРТМАНА И ШНИТКЕ

Владимир Спиваков как солист-скрипач стал исполнителем совершенно неизвестного до того в российской музыкальной жизни «Траурного концерта», «Concerto funèbre» для скрипки и струнного оркестра К. А. Хартмана. Вместе со



Второй и Четвёртой симфониями того же композитора он был записан с Гюрцених-оркестром Кёльнской филармонии под управлением Джеймса Конлона на несколько дисков (в том числе Delta Music GmbH в Германии, 2002). Как метеорит, врезался «Траурный концерт» Хартмана в московскую музыкальную жизнь 2007 года. Это была российская премьера, дирижировал Ион Марин (Большой зал консерватории). Взынченность, иступлённость исполнения настолько захватили зал, что это неведомое публике сочинение стало «гвоздём» программы. На бис был повторен скорбный финал, где Спиваков-скрипач выступил, пожалуй, в самой трагической своей роли, — невозможно припомнить другой такой бис маэстро. И несмотря на то, что за границей были и другие исполнители этого сочинения Хартмана, в России Спиваков стал его первым интерпретатором.

«ТРАУРНЫЙ КОНЦЕРТ» К. А. ХАРТМАНА И ЕГО ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

Вначале — немного об авторе музыки и его произведении.

Карл Амадеус Хартман родился и умер в Мюнхене (1905–1963). Его называли «самым большим адажио-композитором после Брукнера». В 1941–1942 гг. он занимался в Вене по сочинению у запрещённого тогда Веберна, но, тем не менее, не перенял от него строгую додекафонию. С захватом власти Гитлером Хартман стал убеждённым противником нацизма и в собственной стране оказался во внутренней эмиграции. В 1933 году, под впечатлением событий, связанных с гитлеровской оккупацией Чехословакии, он создал одно из своих самых известных произведений «Concerto funèbre» (версия 1939 г.). В качестве «славянских мотивов» здесь введены цитаты гуситского гимна «Кто вы, божеи воины», русской революционной песни «Вы жертвою пали», а также даны аллюзии на музыку Стравинского.

«Траурный концерт» представляет собой нетрадиционный четырёхчастный цикл с преобладанием медленных темпов: I ч. — Интродукция (Largo), II ч. — Adagio, III ч. — Allegro di molto, IV ч. — Хорал (медленный Марш). Лаконичные I и IV части, в которых использованы цитаты, придают циклу черты симметрии. Хартман был противником использования классических форм в современной музыке и явился сторонником свободного конструирования сочинений. Тем не менее, в изложении тематического материала

автор придерживался диатонической и хроматической тональной организации, а также постоянного тактового размера.

I часть — Интродукция — основана на мелодии «Кто вы, божи воины». В партии скрипки точно процитированы три первые её строки, прослоенные восклицательными репликами оркестра (см. цитату в верхней строке примера № 1).

Пример № 1 К. А. Хартман. Траурный концерт, I ч. Интродукция

II часть начинается, согласно ремарке, «очень возбуждённо», демонстрируя экспрессионистскую основу стиля Хартмана — нервное нарастание хроматизированного материала (8 звуков без повторений) в оркестре и «взвинченное» соло скрипки. В исполнении Спивакова и Конлона, точно передающих лихорадочные нарастания и спады звучности, это начало стало одним из самых впечатляющих моментов (пример № 2).

Пример № 2 Траурный концерт, II ч.

Экспрессионистскую специфику музыки Хартмана составляют здесь быстрые переходы в противоположный характер музыки. У скрипки: «Очень возбуждённо начать» — «Стать значительно спокойнее». «Спокойно» начинается главная тема (ц. 2) в основной тональности *d moll* и продолжается в хоральной фактуре струнных, но не умиротворённо, а мрачно и внутренне напряжённо (что прекрасно передаётся Конлоном). Форма Хартмана движется (без классических граней с включением новых тем, хотя ясно очерчено начало репризы в ц. 7). Всё время возникают новые и новые оттенки выразительности: «Очень широко и выразительно», «Всё время страстно и

воодушевлённо». А в кульминации у скрипки используется редкий эффект: высочайший звук (*ces⁵*) на *fff* с последующим спадом до *pp*.

III часть (единственная быстрая) основана на остро ритмованной возбуждённой теме оркестра. В дальнейшем она как крик звучит у скрипки (пример № 3).

Пример № 3 Траурный концерт, III ч.

В музыку, полную трагического смятения, Хартман включает славянские ритмические элементы: чешские танцевальные (после ц. 11) и тяжёлые аккордовые синкопы, напоминающие финал «Весны священной» Стравинского (перед ц. 13). Кроме того, в музыкальную ткань он явно инкрустирует темы I части и финала Скрипичного концерта Стравинского (11 т. до ц. 13), проводимые им с «нестравинской» иступлённостью. Вся III часть — как бы сплошная экспрессионистская кульминация со своей местной кульминационной зоной (ц. 12–15), включающей ложную и настоящую репризу (ц. 14). В ней сосредоточен действенный план чешской трагедии.

IV часть, финальный Хорал — медленный марш, являет собой эпитафию, в основе которой лежит русская песня «Вы жертвою пали в борьбе роковой» (пример № 4). В таком же значении её позднее введёт Шостакович в III часть Одиннадцатой симфонии.

Пример № 4 Траурный концерт, IV ч. Хорал

Сводимая к угасанию на *pp*, музыка заканчивается отчаянным трагическим «выкриком» солиста и оркестра.

Спиваков-экспрессионист и пафосный трибун — это совершенно новая грань его внутреннего музыкального мира, притом открывшаяся в немолодые годы. В этой связи впечатляет та высокая оценка, которую получило подобное прочтение Хартмана на родине композитора, в Мюнхене. В рецензиях немец-

ких газет, перепечатанных российской прессой, читаем: «У нас, несомненно, нет недостатка в точных интерпретациях Хартмана, однако эта трактовка “Траурного концерта” запомнится надолго, — написал музыкальный критик влиятельной западногерманской газеты «Зюддойче цайтунг». — ... Владимир Спиваков сам выразил желание исполнить это произведение в родном городе композитора. Его выступление состоялось в переполненном “Геркулес-зале”. «Русский скрипач Владимир Спиваков сыграл свою сольную партию чрезвычайно одухотворённо, с несентиментальной теплотой, захватывающе темпераментно, с хартманским огнём в подчёркнуто наступательной быстрой части. Сердечные аплодисменты стали наградой за это исполнение, вдохновлённое идеей композитора», — говорится в «Мюнхнер Меркур». «Неравнодушный, экспрессивный музыкальный язык Хартмана, похоже, провоцировал Спивакова, и он наполнил его всем великолепием и интенсивностью своей скрипичной игры», — отмечает газета «Те-Цет», подчёркивая, что «такого всеобщего успеха с этим произведением не добился в Мюнхене ни один скрипач» (цит. по: [1]).

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ А. ШНИТКЕ

«Пять фрагментов по картинам Иеронима Босха» А. Шнитке для тенора, скрипки, тромбона, литавр, чембалло и струнных на тексты Эсхила и Николауса Ройзнера (1994) посвящены автором Владимиру Спивакову. История их создания необычна. В Германии Спиваков играл Первую сонату для скрипки и фортепиано Шнитке, трансляция концерта шла на всю страну; неожиданно во время антракта его позвали к телефону, и он услышал голос Шнитке (из Гамбурга), с трудом произносящего слова: «Это — воплощённая мечта композитора». Скрипач был поражён. Через год (1994) пришёл какой-то странный запрос: английский ансамбль просил Спивакова разрешить впервые сыграть сочинение, посвящённое руководителю «Виртуозов Москвы». Спиваков решил, что это очередная путаница его с «Солистами Москвы» Башмета, а Башмет, в свою очередь, не мог даже представить себе посвящения Шнитке — Спивакову. После смерти Шнитке в 1998 году «главному виртуозу» была прислана партитура от издательства Сикорского с чёткой надписью на титуле: «Владимиру Спивакову». Это и были «Пять фрагментов по картинам Иеронима Босха», и стали уже... подарком от Шнитке с того света.

Фирма «Каприччио» с участием оркестра «Виртуозы Москвы» под управлением Спивакова выпустила блок сочинений Шнитке (2003): Соната для

скрипки и камерного оркестра (переложение самого автора Первой сонаты для скрипки с фортепиано), «Сюита в старинном стиле», «Пять фрагментов по картинам Босха», Концерт для фортепиано и струнного оркестра. В исполнении «Пяти фрагментов» приняли участие: тенор — Дмитрий Корчак, скрипка — Владимир Спиваков, тромбон — Анатолий Скобелев, литавры — Валерий Поливанов, чембалло — Сергей Безродный, струнный оркестр «Виртуозы Москвы». Спиваков, став первым в мире интерпретатором этого посвящённого ему сочинения (с соответствующим составом музыкантов), не раз представлял его и в «живых» концертах.

Прежде чем рассказать об интерпретации В. Спивакова, дадим краткие сведения о сочинении. Состоит произведение из пяти частей: I. Lento; II. Moderato; III. Andantino «Непорочное небо хочет»; IV. Agitato; V. Senza tempo «Лягушка живёт весной». В III и V частях использован поэтический текст. В III части — текст Песни Афродиты Эсхила (525–456 до н.э.) в немецком переводе Иоганна Густава Дройзена. Эти стихи заимствованы из книги Вильгельма Френгера о Босхе и комментируют один из сюжетов «Сада наслаждений» (внешняя сторона левого крыла триптиха) о третьем дне Творенья с показом растительной жизни. Приведём текст (в переводе Н. Власовой):

*Непорочное небо хочет землю обвить.
С безмятежно-спокойного неба проливаются
струи дождя.
Земля принимает их в своё лоно и рождает
смертного.
Ковёр лугов, Деметры плод,
Расцвет весенний леса благословляет к жизни
Ночь брачная. Всё это — от меня.*

В V части использовано двестише из «Emblemata» Николауса Ройзнера (1581 и 1587), являющееся аллюзией на «Воскрешение лягушки» (картина Босха «Свадьба в Кане»). У Ройзнера оно идёт под мотто «Spes alterae vitae» («Чаяние другой жизни»). Текст двестишия гласит:

*Лягушка живёт весной и умирает зимой.
Человек восстаёт из смерти и живёт
благодаря Богу.*

Шнитке интересовало то, что оба текста восходят приблизительно ко времени Босха.

На основе словесных и великих живописных образов земных грехов, удовольствий жизни, искушений, ничтожества «болотной» жизни и спасения на небе в верности Богу композитор создал крупное произведе-

ние с чрезвычайно чёткой драматургией и неоднозначным итогом. Тромбон им трактован как символ негативно-устрашающего, грозного Зла, а скрипка — именно скрипка Владимира Спивакова — как символ небесной, ангельской ипостаси, как голос спасения и Добра. Соответственно противопоставлены гармонические средства: с тромбоном связаны хроматика и диссонансы, со скрипкой — консонирующие трезвучия.

I часть отдана во власть тромбона. Огромные скачки «рыкающего» в низком регистре тромбона создают образ inferнального, нечеловеческого (пример № 5).

Пример № 5 А. Шнитке. Пять фрагментов по картинам Иеронима Босха, I ч.



II часть предоставлена ангельскому голосу скрипки. Мелодия распеваётся по консонирующим трезвучиям и поддерживается у струнных теми же «чистыми» трезвучиями. При этом Спиваков своим первым *a*³ словно воплощает «явление ангела народу» на «небесной сцене» (пример № 6).

Пример № 6 Пять фрагментов по картинам Иеронима Босха, II ч.



От трезвучных ходов партии скрипки нить родословной ведёт к додекафонной серии Первой скрипичной сонаты с её несколькими терцовыми участками (*c-es-ges-b-d-h-as-f-a-cis-e-g*): исполнение Спиваковым этой Сонаты и вдохновило Шнитке на посвящение ему нового произведения. Но у восходящих трезвучий (взятых от *g*) есть ещё один, излюбленный Шнитке прообраз, — Скрипичный концерт «Памяти ангела» Берга, который тоже вошёл в репертуар Спивакова. То есть, в немногих звуках мелодии скрипки II части присутствует множество слоёв культуры с их смысловыми подтекстами.

Вместе с тем, содержание II части не однопланово. Чисто земным проявлением предстаёт тихо стонущее глиссандо у виолончелей (т. 11). В середине формы (5 т. до ц. 21), как бы наглядевшись на землю, скрипачангел получает интонации жёсткие, резкие — со звуковыми обрывами, пиццикато, с «цепями» кварт. В

последних 4-х тактах исполнителем с театральной наглядностью изображено как скрипка-ангел спускается на землю (фраза сверху вниз сухим пиццикато), где его ждёт нечто тёмно-неведомое (кластер, образно сыгранный виолончелями и контрабасами).

III часть — соло тенора, великолепным голосом поющего языческую песню Афродиты о браке непорочного неба с жаждущей землёй (пример № 7).

Пример № 7 Пять фрагментов по картинам Иеронима Босха, III ч.



Мелодия кажется цитатой: соблюдена тональность (поначалу *B dur*), для греческого колорита добавлены $\frac{1}{4}$ -тоны (энармонический лад). Но это только прекрасный пролог к последующей картине страха.

IV часть — как разверзшаяся бездна ада: сонорика тромбона, литавр (потом и скрипки) не обретает ни мелодических, ни гармонических, ни ритмических очертаний (пример № 8).

Пример № 8 Пять фрагментов по картинам Иеронима Босха, IV ч.



Далее скрипка вступает в диалог с этим хаосом зла. Её голос становится патетическим и сильным (ц. 35). Она тихо «произносит» лишь святое *a-b-c-h*, то есть ВАСН, или мотив христианского креста (Спиваков отчётливо выделяет этот момент в ц. 37). Поразителен ответ тромбона, пытающегося по-своему спеть «песнь Афродиты» (ц. 40). Итогом IV части становится убеждённая «речь» скрипки, героически звучащая вместе с «мотивом креста» над «голосами хаоса». Такова генеральная кульминация всего произведения.

V часть — краткий эпилог с морализующим текстом у тенора: о лягушке, умирающей зимой, и человеке, живущем благодаря Богу. В алеаторической композиции, как в едином космическом звуке, сливаются, не слыша друг друга, соло скрипки с мажорными трезвучиями, тромбон, играющий стройную мелодию в *B dur*, литавры, струнные с разными мелодиями и ритмами, наконец, солирующий тенор (начало части в примере № 9).

Пример № 9

Пять фрагментов по картинам
Иеронима Босха, V ч.

The image shows a musical score for two instruments: Violin solo (Vln. solo) and Trombone (Trbn.). The Vln. solo part is written on a treble clef staff and is marked 'senza tempo' and 'p-f'. The Trbn. part is written on a bass clef staff and is marked 'p-f'. The score shows a fragment of music with various notes and rests.

В гармонии в одновременности наслаиваются шесть мажорных тональностей — *D, E, Fis, As, B* и *C*. Сочинение как бы не оканчивается, и у Шнитке есть своя философия «неоконченного произведения», тем более, что название данного опуса — «Фрагменты».

Концепции неоконченности композитор посвятил специальную статью — «На пути к воплощению новой идеи» [2].

Спиваков как скрипач и дирижёр воплотил и драматургию, и мельчайшие детали посвящённой ему музыки так, словно в законченности и совершенстве прочёл все мысли композитора. Дуализм небесного и inferнального в сочинении Шнитке исполнитель словно прочувствовал подобно А. Блоку:

*Но ты, художник, твердо веруй,
В начала и концы. Ты знай,
Где стерегут нас ад и рай.*

ЛИТЕРАТУРА

1. Гурков А. Соло в Зале Геркулеса... // Сов. культура. — 1981. — 25 декабря.
2. Шнитке А. На пути к воплощению новой идеи // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. — М., 1982.

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



ПОЭТИКА И СЕМАНТИКА МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА



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

УДК 781: 001.4

«ИНТОНАЦИОННЫЕ СЛОВАРИ» КАК ПРОБЛЕМА МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

Асафьевская идея *интонаций*, способных образовывать «словарь эпохи», на фоне современных исследований значения, смысла, содержания музыки заслуживает того, чтобы к ней вернуться. В его работах присутствует множество синонимов: «интонационный словарь»; «сумма музыки», прочно осевшая в общественном сознании и эмоциях современников; «бытующий запас интонаций»; «устный словарь интонаций»; «интонационные отложения»; «звукосмысловые накопления»; «интонационный капитал эпохи»; «звукословарь»; «интонационный строй своего времени»; «интонационный фонд». Однако проблема состоит не в том, чтобы привязываться к понятию «словарь» или выбирать наиболее адекватное понятие. Проблема — в определении условий и факторов для вычленения семантической единицы, единицы значения из массива текстов эпохи, стиля, композитора и последующей разработки принципов и методик исполнительского анализа.

Более полувека стремление выделить семантические фигуры музыкального языка искушало отечественное музыкознание, но полного «словарного» описания интонаций создано не было, хотя ряд концептуальных трудов, несомненно, был посвящён этому. «Музыкальная семантика» и «интонационный словарь» — коррелятивные понятия. Если факт «значения» наука признаёт, то неизбежным следствием должны быть *упорядоченные описания семантических единиц*.

Сегодня описание интонационных формул (фигур, клише) ведётся достаточно интенсивно в отечественной музыкальной науке, которую отличает устойчивый интерес к проблемам музыкального смысла и содержания, содержательной интерпретации музыкального произведения (см.: [1; 4; 6; 9; 20; 21]). Но во

множестве работ отечественных и зарубежных музыковедов для исследования музыкальных значений применяются самые различные обозначения: «интонации», «знаки», «формулы», «фигуры», «мотивы», «семантемы», «фоносемы», в литературе о джазе распространено понятие «идиома». В данной статье излагается позиция возможности (или необходимости) дальнейших исследований именно на «словарном» уровне. Проблему можно сформулировать следующим образом: в какой степени именно словарный подход способен послужить методологической основой дальнейшего развития системной теории музыкальной семантики и стимулировать разработку того, что сегодня именуется «музыкальной лексикографией».

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОТИВОРЕЧИЯ

Основная методологическая проблема составления словарей интонаций (мотивов, фигур, формул и т. п.) — выделение единицы, обладающей значением. Если речь идёт о *словаре*, то неизбежно возникает аналогия со *словом*. При всей условности понятия «интонации» как структуры Б. Асафьев достаточно чётко объяснил, каким образом формируется музыкальный словарь: как запас в массовом общественном сознании выразительных, всегда «на слуху лежащих» звукообразований. Е. Орлова, комментируя труд Асафьева, считает, что он понимает интонацию как своеобразное «музыкальное слово», хотя в его текстах такого утверждения нет [3, с. 11].

Поиск музыкального аналога «слову» вызывает наибольшее сопротивление и у практических музыкантов, и у исследователей по вполне понятным причинам: во-первых, музыка на порядки многознач-

нее слов вербального языка в передаче эмоциональной модальности информации, выражении эмоциональной реакции в коммуникации; во-вторых, любой музыкальный текст не подлежит однозначной тотальной дискретизации.

Семиотическая структура «знака» с середины 60-х годов на какое-то время, казалось бы, подсказывала реальный выход — отказ от традиционной теоретической дифференциации средств, поиск новой единицы. Но поиск был непростым; и по сей день не преодолены сложности, связанные с менее «острыми контурами» музыкального знака, чем в естественном (вербальном) языке. Автору этого выражения Ю. Кону вообще представлялось, что музыка авангардизма, например, «асемантична», и в ней только чисто случайно могут выступать островки знаков собственно музыкального языка [10, с.103].

Понятно, что на тот момент музыковедение ещё не в состоянии было осознать становление семантики средств как процесс, оценить его метаморфозы в общественном сознании. Наука не была готова формулировать конвенциональную природу знака в свете различных кодов, прилагаемых к знаку культурой.

Проблема отграничения музыкального знака возникла в связи с важнейшим обстоятельством — определением этого нового оперативного объекта. Традиционная теория представляла единицы грамматических систем, обусловленные осознанием не смысла музыкальных произведений, музыкальных текстов, а типов и закономерностей звуковой организации. Классический концепт системы, при помощи которой композиторы учили, как «порождать» музыкальный текст, был достаточно стройным, но не следует упускать из виду, что при помощи изучения классической гармонии, контрапункта и формы можно было создавать только ремесленные — типизированные и стандартные — музыкальные тексты. Всё это нашло своё блистательное подтверждение в музыке XVIII века, создаваемой «игрой в кости».

Об опасениях учёных структурировать музыкальный язык по координате значения можно писать много. Важно понять: источник многочисленных заверений в том, что семантической единицы музыкального языка нет вне контекста специфической художественной сложности и содержательной неоднозначности произведения — в заблуждении относительно природы нашего слуха. Семантика как внеположенное тексту явление есть! Есть как феномен языка — виртуальной системы, порождающей *смыслы текстов*. Именно она является фактом оперативного слуха, формирующего в кладовых памяти и композитора и слушателя структуры значений. Композитор оперирует этими не всегда вербально осознаваемыми

единицами для выбора лексики в рамках своей образно-художественной задачи. Слушатель «разгадывает», «расшифровывает» смысл музыки благодаря проступающим сквозь индивидуальный контекст фигурам, являющимся семантическими структурами. Другого пути осмысленного восприятия музыки просто нет — как бы туманно и расширительно ни толковать выражение «понимание музыки».

Мы понимаем смысл только и исключительно благодаря неосознаваемому слуховому багажу, запасам в памяти фигур музыкальных значений. Есть багаж — есть распознавание индивидуального и неповторимого смысла, недостаёт багажа — музыка кажется «асемантичной». Так ведь и развивалась ситуация с восприятием и пониманием музыки шёнберговской школы, Стравинского, Мессиана, позднее авангардизма и т. п. Только многократное восприятие текстов с обновлённым «интонационным словарём» формирует новые семантические ресурсы памяти, новый слуховой семантический багаж.

Надо со всей основательностью представить: проблема в действительности заключается в расширительном толковании понятия семантика, нерасчленимом «*значении–смысле–содержании*» музыки в конкретных аналитических описаниях. Между тем значение и смысл (не говоря уже о содержании!) — разнопорядковые категории. Значение «оседает» как некий алгоритм множества подобных смыслов (естественно, разнообразных в нюансах), отмечаемых сознанием благодаря повтору, чётко рефлекслируемому сходству фигур текста¹.

Определение единицы музыкального языка, обладающей значением, и создание какого-то убедительного перечня таких единиц вызывало гипертрофированно романтические страхи перед музыкальными словарями, неизжитые современным музыковедением. Никакого единичного значения в музыке быть не может, считал А. Сохор в начале 80-х годов. В искусстве объём знаков неограничен, в то время как в языке — это определённое число (опять имеется в виду аналогия со словом и словарём). «Впрочем, вообразим на мгновение невозможное: существует справочник, где дан набор всех выразительных средств музыки или кино, танца или архитектуры, причём каждое снабжено точным объяснением его значения. Такой «толковый» словарь позволил бы творить, не будучи художником. Но зато и результаты не были бы произведениями искусства» [16, с. 173]. Замечательно было бы вообразить здесь пример писателя или поэта, творящего со словарём своего языка в руках!

Можно было бы отнести эту точку зрения к ушедшей истории, если бы она не была столь живучей. И

сегодня не искоренено заблуждение, что изучение семантики, особенно, семантический анализ — непосредственно направлено на убедительную интерпретацию содержания. Это и так, и не совсем. Да, музыканту, особенно исполнителю, важно представлять смысл каждого звукового факта ткани — чтобы художественно убедительно его воспроизводить. Исполнитель работает над краской звучания, динамикой и артикуляцией не «крупным помолом», а мельчайшими деталями. И от того, как он расчленил звуковой массив на детали смыслообразующие, зависит его интерпретация. Как и наша оценка содержательности исполнения. Но ведь нельзя не признать, что план реализации исполнителя всегда трудно «вербализовать», как и нелегко адекватно вербально сформулировать оценку, рецензию исполнения. Задача выработки принципов и методик исполнительского анализа не менее актуальна, чем теория семантической единицы и формулировки музыкального значения².

СЛОВАРНЫЕ ПРИНЦИПЫ ОПИСАНИЯ СЕМАНТИКИ

Объём подобной работы — составление словарей музыкальной семантики — настолько велик, что хватит, наверное, на весь XXI век. Это чрезвычайно кропотливая работа для слуха, хотя и изумительно увлекательная³. Цели такой работы многообразны, и некоторые, самые важные, стоит перечислить: изучение слуха-мышления музыканта, исторической динамики восприятия музыки, конвенциональной природы музыкального смысла и содержания. Наиболее актуальной прикладной задачей надо назвать теорию анализа интерпретации.

Словарный подход к описанию семантики интонации надо пробовать искать не только и не столько в семиотике, сколько в иных смежных дисциплинах: филологических — интонологии, акцентологии, фонике, просодии, стилистике речи, а также в психолингвистике и теории коммуникации. Во многих из них актуальными являются проблемы «смысл-значение» в речевом акте, речеобразование и речево-сприятие, интонационные модели речи разных пластов и уровней. Изучение речевого этикета социальных, возрастных, профессиональных групп могло бы немало прояснить и с языком музыкальных стилей, и с исполнительскими традициями. Тем более, что сегодня мы располагаем фонозаписями речевых систем, достаточно отдалённых и очень отличающихся от современных норм.

Для иллюстрации закономерной зависимости исполнительской стилистики от речевых моделей можно сравнить немногие, но тем более ценные скря-

бинские записи собственных сочинений, исполнение «Лунной» Бетховена И. Падеревским, мазурок Шопена В. Горовицем 30-х годов с интонационным профилем речи, например, А. Вертинского. Его исполнение роли князя в фильме И. Анненского «Анна на шее» (1954) служит прекрасным примером русского речевого этикета ещё дореволюционной поры. А запечатлена эта интонационно-речевая модель в музыке его песен, как и в манере их исполнения. Театральная декламация кумиров 30-50-х годов⁴ в фонозаписях даёт богатейшие материалы для сравнения характера интерпретаций выдающихся пианистов и скрипачей этих лет.

Такие новые повороты в материале и методах исследования речевых актов открывают безграничные перспективы. Но и оставаясь в пределах музыковедения, без апелляции к лингвистическим дисциплинам, можно обозначить принципы выделения музыкальной «словарной» единицы. Идея достаточно проста — более внимательно отнестись к феномену *артикуляции*, прежде всего, в музыке барочно-классицистской эпохи. Воспроизведение, «произнесение» музыки этого времени — преимущественно устная культура, управляемая речевым этикетом. Именно система «речевого поведения» управляла и расчленением, и интонационным профилем инструментального текста (точнее, мелодических голосов); именно её «реконструкция» может сегодня служить определению смысловых структур музыкальной речи⁵.

Национальная специфика композиторских школ Франции, Италии, Испании, Германии, Австрии, Англии обусловлена регламентами музицирования, инструментарием, системой жанров, но в первую очередь системой национального языка. При колоссальной роли вокальных жанров и оперы в западноевропейской традиции нескольких веков национальная речь — поэтическая, театральная — являлась мощнейшим фактором организации музыкального текста в тесно связанных с ней инструментальных жанрах.

Многие детали музыкального текста в своё время подчинялись правилам, которые современному слуху могут казаться условными, не вполне естественными и даже нарочитыми. Нормы, принятые музыкальной средой в XVIII веке — регламентные правила «поведения» музыканта в игре. Нельзя упускать из виду, что инструментальное музицирование является органичной частью дворцовой музыкальной культуры со всем её сложным и разветвлённым кодексом общения: осанкой, жестами и движениями в танце, темпом, громкостной динамикой и интонационным рельефом речи, ритуальными эмоционально-психологическими модулями поведения (горделивой и достойной серьёз-

ностью, весёлой оживленностью, кокетливым жеманством и т. п.).

Семантическая единица в вокальной музыке барокко — это *речевая фигура*, то есть интонационная структура. Мелосная, мелодийная природа интонации, неоднократно подчёркиваемая Б. Асафьевым, позволяет в качестве музыкально-речевой фигуры определить *мотив*. Естественно, что, будучи выраженным мелодической формулой, мотив — сложный комплекс, не сводимый ни к ладовым ступеням, ни к интервальной последовательности. В мелодическом мотиве тональной системы в «снятом» виде содержатся гармоническое значение (гармонический оборот, соотношение аккордов), отношение мелодического голоса к гармонии, линейный рисунок, ритмическая группировка в метре и фактурный облик. Именно все эти параметры «виртуально» присутствуют в слухе, позволяя как опознавать индивидуальную тему произведения, так и хранить алгоритм значения⁶.

Верная, стильная артикуляция мотивов в инструментальной теме — главная художественная задача исполнителя. Но это ведь — аналитическая задача. Задача трудная, потому и управляемая научными «редакциями» текста. Инструментальная музыка подчиняется способам расчленения, аналогичным вокальной традиции, в которой дискретизация мелодического потока определяется словоразделом. То есть в основе семантической единицы всё-таки лежит слово, но не одно, а смысловая связка слов — *синтагма*. Естественно, что для носителя языка традиция музыкальной артикуляции является более органичной процедурой, чем для иностранца. Речью управляет оперативная память, удерживающая только ту информацию, которая необходима для выполнения действий, после чего информация «сбрасывается» на «жёсткий диск» долговременной памяти. Мы учимся говорить не по словарям, а благодаря общению и действию механизма оперативной памяти, который структурирует смысловые единицы и «сохраняет» их. В разных национальных языках — свои нормы синтагматического членения речи, свои базовые шаблоны оперативной памяти. В русском, например, психолог Н. Жинкин называет структуру из двух слов [8, с. 49], а лингвисты «измеряют» её длину количеством слогов (среднестатистическая норма 8–13). М. Старчеус в своей монографии «Слух музыканта» единицей оперативной памяти музыканта считает мотив [17, с. 289].

Словом «артикуляция» музыканты обозначают и *способ звукоизвлечения* (туше, штрих), и *акустический результат* получения музыкального звука (экспрессивно-смысловой характер), и *организацию мотивов* в воспроизводимом тексте. Исполнитель-инструменталист должен расчленить и понять нотный

текст, «истолковать» его конструктивную схему как экспрессивный поток.

В операции расчленения действует инстинкт, рефлекс, слуховая инерция, предшествующий слуховой опыт, вооружённый разными сторонами профессионального знания. Это, прежде всего, гармонический синтаксический слух: осознаются кадансы и аккордовые обороты, выявляются цезуры. Но главное — речевые смыслы, аффектная сущность тематизма. Музыкальный текст пронесёт сквозь время речевую интонацию, *интонационные модели речевого общения*, которые дают нам представление об эмоциях, характере, склонностях и даже образе мыслей человека отдалённой эпохи. Музыка в этом плане служит своеобразной формой кодирования — запечатления и хранения информации об этом пласте культуры.

Важно подчеркнуть, что именно в западноевропейской культурной традиции XVIII столетия отражается этот важнейший сдвиг — осознание не просто близости речи и музыки, а принципиальной речевой природы музыкального искусства. В своей знаменитой «Универсальной гармонии» Марен Мерсенн замечательно обосновывает аналогию пения и речи — через семантическую интерпретацию слова *air* (ария). Его первое значение во французском языке — «воздух», во втором оно «применяется для описания наружности человека, его манеры держаться, говорить, вопрошать и отвечать [курсив мой. — Г. Т.]». И, наконец, последнее значение слова непосредственно относится к пению, в котором оно означает мотив, мелодию, поющиеся без текста или на определённый текст...» [13, с. 360].

Шарль Батто, автор фундаментальных трактатов «Изящные искусства, сведённые к единому принципу» и «Курс изящной словесности» (40-е годы XVIII века) утверждал, что у звука голоса и жеста перед словом есть немалые преимущества: «... мы прибегаем к ним, когда нам не хватает слов; их смысл шире, они являются всеобщим языком». И приводил пример: «Когда Люлли создавал свои речитативы, он иногда просил Шанмеле декламировать их; уловив их естественную интонацию, он повторял их, но уже по правилам искусства»⁷ [там же, с. 399–400].

Определение семантической единицы, таким образом, в вокальной музыке совершается одним единственно возможным способом — выделением синтагматических групп словесного текста и соответствующих им мелодических мотивов. Естественно, на языках оригинала. В инструментальных текстах эта операция связана с путём разрешения «загадок», ключом к чему является более сложная манипуляция анализа статистических норм словоразделов и синтагм. Знаний здесь очевидно недостаёт, но лингви-

стические и коммуникативные дисциплины сегодня встали на этот путь. Музыкантам же предстоит колоссально трудоёмкая работа, в отличие от исторической психолингвистики, в более выгодных условиях. Сохранённые историей интонационно-речевые модели мелодий вокальных жанров предоставляют надёжнейший материал для распознавания семантических фигур театральной декламации и даже бытовой речи (на базе оперных речитативов).

Что касается словарного принципа упорядочения единиц и форм описания значений, то науке предстоит их искать. Это может быть принцип, по которому слух «отыскивает» алгоритмы смыслов в кладовых долговременной памяти — по содержательной координате. Значение в музыке — передача эмоционального тона речи, следовательно, выбор и идентификацию определяет тип эмоций: веселье, грусть, покой, гнев, их вариации. Вторая сфера парадигматики — типы речи: повествование и коммуникация (вопрос, утверждение, удивление, восклицание и т.п.). И конечно, символические сферы образов музыки: Любовь, Смерть, Радость.

«Алфавит» для словаря музыкальных фигур, наверное, не подходящий принцип. Хотя, если исходить из сущности — вербальной характеристики значения — не исключён на каком-то этапе исследований и алфавит. Более естественно исходить из самой музыкальной структуры, упорядоченной традиционной теорией — например, из ладовых ступеней (как у Д. Кука). И конечно, серьёзная проблема — выбор вербальной лексики и стилистики: современной, стилизованной, рациональной, поэтизированной.

Вместо заключения. На защите дипломной работы⁸ — хрестоматии мотивов любовного признания (более тысячи образцов) — декан-композитор спросил: «Вы хотите сказать, что все композиторы списывали друг у друга?» Любовное признание — да, как и горечь скорби. Порождающая тексты система — единая для всех. Иным способом коммуникация невозможна.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Если мы бессознательно отличаем слухом поразительное сходство мелодических мотивов темы главной партии Первого фортепианного концерта П. Чайковского и его романса «День ли царит», то аналитическое, оценочное суждение требует осознания парадигматики. В грамматической плоскости — это последовательность одинаковых ступеней мажорного лада в одинаковом метроритмическом оформлении. В семантической — интонация восторженного утвердительно-возгласа, дифирамбический мотив. Именно этот мотив в значительной степени определяет смысл и характер приведённых музыкальных тем. По координате значения этот мотив может совершенно чётко квалифицироваться как семантическая единица языка Чайковского.

² Попытка выработки каких-то рациональных оснований для методики анализа интерпретации изложена в ряде статей автора, в частности, «Теория анализа интерпретации: современные подходы» [18].

³ Тем более, что сегодня появляется реальная возможность создания мультимедийных «словарей-монографий» — с убедительной базой звучащих примеров.

⁴ Несравненная А. Коонен славилась своими трагическими монологами, начиная с «Федры» Расина, поставленной А. Таировым в 1923 году и знаменитой Клеопатры в постановке произведений А. Пушкина и У. Шекспира; после закрытия Камерного театра в 1949 году много читала А. Пушкина, А. Блока, А. Тургенева. Известна своими декламациями поэзии Н. Алисова, исполнительница Ларисы в фильме Я. Протазанова «Бесприданница» (1936). Очень популярным в этом жанре был знаменитый В. Качалов. Его выдающийся голос и речевой стиль принесли ему славу чтеца в концертах, на радио, в грамзаписях. В актерских работах речь его была тоже предметом особого восхи-

щения; об исполнении Глумова в Кисловодске ещё в 1912 году писал газетный критик: «Такая стильная фигура! Как будто заговорил старый портрет!» (цит. по:[5]).

⁵ Забытые «правила», романтические наслоения привели к тому, что сегодня адекватное исполнение существует в виде аутентичного направления, регламентирующего краски, темпы, динамику и, конечно, в первую очередь, соответствующую дискретизацию текста, то есть артикуляцию.

⁶ Когда-то в 60-е гг. прошлого века студенты консерваторий «развлекались» музыкальными загадками — напеть широко известный мотив и продолжить его органично мотивным развитием из другого произведения.

⁷ Шанмеле — примадонна театра Комедии Франсез, любовница и «Галатей» великого Расина. Он обучал её актерскому мастерству с большим трудом, как вспоминает Луи Расин-сын: «... растолковывал ей стихи, которые она должна была произносить, показывал жесты, диктовал *интонации, которые даже нотировал* [курсив мой. — Г. Т.]». Ромен Роллан в своих «Заметках о Люлли» вообще посвящает проблеме тщательной работы композитора над отделкой в мелодии интонационного рельефа речи специальный раздел — «Речитатив Люлли и декламация Расина» [15, с.126–145].

⁸ Молодых В. Семантический репертуар любовной лирики в творчестве композиторов XIX века: хрестоматия с комментариями: дипломная работа. — Ростов-на-Дону, 1987. — 1040 нотных примеров и 55 страниц комментариев. Хранится в библиотеке Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова. Научный руководитель — автор статьи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева И. Тематизм бассо-остинатных жанров в инструментальной музыке западноевропейского барокко: исследование. — Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ, 2005.
2. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. — М.: Композитор, 1998.
3. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. — Л., Музыка, 1971.
4. Асфандьярова А. Интонационная лексика образов пасторали в тематизме фортепианных сонат Й. Гайдна: исследование. — Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ им. Загира Исмагилова, 2007.
5. Водолажская В. В. Качалов в Кисловодске // Ставропольская правда. — 2002. — 9 ноября.
6. Гордеева Е. Музыкальная лексикография сцен и образов музицирования в клавирных пьесах «Французских сюит» И.-С. Баха // Проблемы музыкальной науки. — 2008. — № 1(2). — С. 198-202.
7. Денисов А. Музыкальный язык: структура и функции. — СПб.: Наука, 2003.
8. Жинкин Н. Речь как проводник информации. — М., 1982.
9. Казанцева Л., Холопова В. Тайны содержания музыки в российской педагогике // Проблемы музыкальной науки. — 2009. — № 1 (4). — С. 22–28.
10. Кон Ю. К вопросу о понятии «музыкальный язык» // От Люлли до наших дней. — М.: Музыка, 1967.
11. Мазель Л. Вопросы анализа музыки. — М.: Сов. композитор, 1979.
12. Медушевский В. О закономерностях и средствах воздействия музыки. — М.: Музыка, 1976.
13. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII-XVIII веков / сост. В. Шестаков. — М., 1972.
14. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. — М.: Музыка, 1998.
15. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. Вып. 3. — М.: Музыка, 1988.
16. Сохор А. Музыка как вид искусства // Вопросы социологии и эстетики музыки. — Л.: Сов. композитор, 1981.
17. Старчеус М. Слух музыканта. — М., 2003.
18. Тараева Г. Теория анализа интерпретации: современные подходы // Музыкальное образование и воспитание в России, странах СНГ и Европы в XXI веке. Состояние и перспективы. — СПб., 2008.
19. Чигарёва Е. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени. — М., 2001.
20. Шаймухаметова Л. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. — М., 1999.
21. Шаймухаметова Л. Семантический анализ музыкального текста (о разработках проблемной научно-исследовательской Лаборатории музыкальной семантики) // Проблемы музыкальной науки. — 2007. — № 1. — С. 31–43.
21. Cooke D. The Language of Music. — London: Oxford University Press, 1960.

Тараева Галина Рубеновна

кандидат искусствоведения, профессор,
зав. кафедрой инновационной педагогики
Ростовской государственной консерватории
им. С. В. Рахманинова



И. М. КРИВОШЕЙ

*Уфимская государственная академия искусств
им. Загира Исмагилова*

УДК 78.071.4: 378.978

СЛОВО-ОБРАЗ «ПРОСТОР» КАК ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОНСТАНТА ПОЭТИКИ РУССКОГО РОМАНСА

Проблему русской «музыкальной живописи» нельзя назвать малоизученной областью в отечественном музыкознании. Особая роль русского музыкального пейзажа и его сближение с пейзажем литературным и живописным в отечественном музыкознании отмечались всегда. Например, Б. Асафьев, слышащий «озвучиваемое чувство природы»¹ писал о «реальных ощущениях русской природы» в произведениях П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова, А. Бородина². Ему же принадлежат высказывания о «единой лирической интонации» в музыке П. Чайковского и пейзажах А. Саврасова³, о сближении музыки С. Рахманинова с «мелодикой» настроений русского музыкально-выразительного пейзажа И. Левитана, М. Нестерова, И. Остроухова, а также А. Рыкова⁴. Б. Яворский, акцентировал внимание на «психологичности отображения пейзажа в произведениях русских композиторов»⁵. Неоднократно и по различным поводам к проблеме «живописности» русской музыки обращались М. Арановский, А. Демченко, Т. Левая, Л. Мазель, Е. Назайкинский, Е. Орлова, Л. Серебрякова, М. Смирнов, В. Холопова и мн. др.

Тем не менее, за пределами исследовательского пространства остался широкий круг проблем, связанных с поэтикой и семантикой русского романса. Например, в фокус внимания музыковедов не попал тот факт, что в целом пласте русской камерной вокальной музыки пейзажные приметы в словесной и музыкальной лексике соотносятся с определённым фрагментом реального мира и образуют на протяжении более полутора столетий систему пейзажных образов, константность которых очевидна, несмотря на индивидуальность каждого композитора.

Как показал анализ, целый ряд русских романсов, в которых и поэтический, и музыкальный тексты содержат живописно-изобразительные пространственные и темпоральные образы, объединяет художественная константа «простор», смысловую матрицу которой можно обозначить как единение человека и природы. Смысловая «подвижность» пейзажной константы ещё

более подчёркивает её стабильность в русских романах от Глинки до Свиридова.

В РОССИИ ПЕЙЗАЖ ВСЕГДА БЫЛ БОЛЕЕ, ЧЕМ ПЕЙЗАЖ...

В русском романсе «музыкальная живопись» не только «изображается», но и служит источником тропов для объяснения самых разнообразных явлений: в России и пейзаж всегда больше, чем пейзаж. Формирование у русских особого видения природы во многом объясняется выработанными веками и научно обоснованными представлениями о значении географической среды (ландшафта, климата) в жизни русского человека. Так, уже П. Чаадаев писал: «Мы, русские, как особый народ созданы нашими властителями и нашим климатом»⁶. В. Ключевский отмечал, что начиная изучение истории какого-либо народа, встречаем силу, которая держит в своих руках колыбель каждого народа, — природу его страны⁷. Мысль Ключевского о «живом и своеобразном участии основных стихий (леса, степи, реки) в строении жизни и понятий русского человека»⁸ перекликается с высказыванием И. Ильина о том, что русская душа находится в таинственной взаимосвязи с природными условиями и не может быть достаточно понята без учёта этой связи⁹. Пафос многих работ Н. Бердяева сводится к тому, что географическая среда не может быть безразлична человеку¹⁰. По мнению творцов Русской идеи¹¹ «ширь русской земли» способствовала возникновению национальных героических характеров (Н. Фёдоров, И. Ильин)¹², повлияла на восприятие мира как осуществления красоты (Н. Лосский)¹³ и христианских идей (Н. Бердяев, А. Вышеславцев, И. Ильин)¹⁴.

Тезис И. Ильина о том, что русская природа стояла у колыбели русской поэзии и всей русской культуры¹⁵, находится в ряду многочисленных высказываний Н. Бердяева, А. Вышеславцева, Б. Асафьева, Б. Яворского, Д. Лихачёва, С. Аверинцева, Г. Гачева, В. Кожина и др. Их единодушное признание того, что русская культура творится из глубины русской души, тяготеющей к сердечному созерцанию огромных пространств и чувственной сопричастности к

природному хаосу, казалось бы, во многом объясняет, почему в русском искусстве XIX–XX веков мотивы «психологического пейзажа», «пейзажа души», «пейзажа-настроения» занимают исключительное место.

Между тем, как известно, вплоть до XVII века на Руси царил «беспейзажная» икона, а само слово «пейзаж» и первое стихотворение о природе на русском языке появились только в XVIII веке. Однако именно «беспейзажная» древнерусская культура определила особенности художественного мышления, которые нашли наиболее полное воплощение в русском искусстве Нового и Новейшего времени: эстетическое отношение к окружающему ландшафту заключалось не в зеркальном его отражении, но в эмоциональном и духовном его переживании и проецировании на него ценностных установок, обусловленных языческим и православным мироощущением.

Однако ни языческое понимание природы как Универсума, ни «вселенские приметы»¹⁶ христианского мира не могли придать национальному ландшафту статус объекта специального описания. Как заметил С. Аверинцев, «нужно было дожить до XIX века, то есть, до культуры, имеющей совсем иные основания», чтобы увидеть «Святую Русь ... как действительно русский ландшафт, как Россию, идентифицируемую географически и этнографически»¹⁷.

Взрыв интереса к эстетике национального пейзажа в литературе и искусстве XIX века был обусловлен не только внешними (европейскими) художественными факторами и движением от мифологического и религиозного взгляда на мир. Новый уровень осмысления природы, открывшейся взгляду человека, происходил в контексте накопленных художественных традиций русской культуры, но уже не в отрыве от конкретного национального пейзажа.

Подчёркнутый интерес к воплощению темы России и ко всему тому, что в сознании Художников ассоциировалось с понятием *национальное* являл собой доминантную черту русской культуры XIX века. Русское, национальное, в первую очередь, было идентично окружающему природному ландшафту. Как справедливо отмечают лингвисты, природа — «одна из первых реалий бытия, которая воспринимается и дифференцируется человеком»¹⁸. В литературе, живописи, драматургии, архитектурных ансамблях факт определения русской идентичности через «хронотоп пейзажа» (А. Большакова)¹⁹ сыграл если не решающую, то не последнюю роль.

Пейзаж, воцарившийся в русской культуре XIX века, создавал своеобразные скрепы между литературой, живописью, музыкой, драматургией, архитектурой. Не случайно, мотивы «идеальных», «бурных»,

«философских», «психологических» словесных пейзажей А. Пушкина, М. Лермонтова, Н. Некрасова, Н. Гоголя, И. Тургенева, А. Чехова, И. Бунина всегда были предметом сопоставления с пейзажами И. Шишкина, М. Клодта, А. Саврасова, Ф. Васильева, И. Левитана, К. Коровина, А. Куинджи.

Русский классический романс XIX века, родившийся в эпицентре «ландшафтного мышления», не мог не испытать влияния содержательности пейзажных образов — словесных и живописных, оказавшихся актуальными и для следующего столетия: русская музыка «упорно искала сочетания поэтического чувства природы с правдивостью изображения»²⁰. В русском романсе образы природы как широкая гамма оттенков «чувственного изображения нечувственно-узренных обстоятельств» (И. Ильин) сродни широкости русской души, в которой соединяется целый ряд несоединимых качеств: языческие представления о Вселенной / ощущение Евангельской красоты мира; любовь к Отечеству / ощущение бесприютности, странничество, поиски «Иного Царства»; стремление на простор, к свободе и воле / смирение, подчинение Судьбе и внешним обстоятельствам; гармония, равновесие / острые приступы тоски; склонность к мечте и фантазии / стихийность, пылкость, максимализм в поступках.

В камерной вокальной музыке эти особенности русской ментальности представлены через призму универсальных репрезентантов внутренней структуры пейзажа — пространственных и темпоральных живописно-изобразительных элементов с устойчивыми для русской культуры ассоциативными и смысловыми комплексами.

Таким образом, существует много причин, объясняющих присутствие «пейзажной константы» в целом пласте русской вокальной музыки. Основная из них — сближение эстетического восприятия природы у Художников, имманентных русской культуре. В его основе — близость особенностей ментального художественного мышления русских композиторов, поэтов, живописцев, драматургов, проявляющихся, например, в обращении в разные эпохи к «бродячим» сюжетам и идеям, близость в мыслях, чувствах, эмоциях²¹ и умении передать «простор души» через призму «просторов земли».

Кроме того, в романсах в силу присутствия литературного первоисточника уже заложена определённая программа — описание пейзажа, метафорически репрезентирующего единение человека и природы. И поскольку поэтическая матрица генерирует смыслы композиторского текста, полностью растворяясь в музыкальном тексте или обрастая новыми смыслами (параллельными слову или вступающими с ним в

конфликт), вполне естественным будет обращение к тем содержательным уровням пейзажных констант русской культуры, которые «выбрал» для себя в мире поэзии русский романс.

Поэтический текст (первоисточник) музыкальных пейзажей репрезентирует систему образов, в которых природа — и самостоятельная тема (пейзаж как пространственная картина реального пейзажа, имеющая мифологическое, вселенское обрамление или религиозное), и фон для философского осмысления мира, и место происходящих событий, и знак психологического состояния или эмоции (и даже характера).

Рамки статьи не позволяют осветить все пейзажные константы. Остановимся на словесном воплощении одной из них — образной константе «простор».

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОНСТАНТА «ПРОСТОР» И КЛЮЧЕВЫЕ МЕТАФОРЫ РУССКОГО РОМАНСА

Всё многообразие элементов пейзажной константы *простор* находит воплощение в многочисленных метафорах, которые сводятся к некоторому набору «ключевых метафор»²² и служат не просто для вычитывания и восприятия словесных картин. Связанные со зрительными образами и обладающие содержательной и смысловой многозначностью, они питают и формируют поэтику русского пространства в русском вокальном пейзаже. Особое значение приобрели ключевые метафоры *Простор* — *Вселенная* (воображаемая, реальная) и *Простор* — *Человек* (внешность, черты характера, эмоциональный мир). Каждая ключевая метафора репрезентируется метафорическими образами — вариантами основного, базового образа пейзажной художественной константы.

Характернейшая особенность русского пейзажа — простор — определила одну из образных констант русского романса. Даже при модификации образов, простор, по своей сути, остаётся многоуровневой константой, которая формирует своеобразные смысловые скрепы и позволяет воспринимать русский романс как художественную целостность вне зависимости от времени написания и степени маститости авторов.

Как известно, простор, акцентирование и поэтизация которого являются характерными чертами всей русской культуры, испокон веков на Руси считался величайшей ценностью²³. И не удивительно, что на протяжении более чем полутора столетий в русском романсе простор является метафорической скрепой многообразных образов природы. В этой связи нельзя не согласиться с утверждением лингвистов о том, что «те ценности, которые реально существуют и глубоко укоренились в культуре, согласуются с метафориче-

ской системой»²⁴. Особенности репрезентации образа простора в русской камерной вокальной музыке связаны с традициями толкования этого слова. В русской традиции простор — это не только природное необозримое пространство, но и природное пространство, способное расширяться до Вселенной, которая понималась и как «мир», «все миры», «совокупность мироздания», «всё вещественное в природе»²⁵, и как «дом, обитель»²⁶, нечто, «предназначенное для вселения»²⁷, «обживание дома»²⁸. Таким образом, в русском романсе *простор* — это не просто описание природы, но точка отсчёта сопричастности человека и Вселенной.

Идеи целостности Мироздания, взаимопроникновенности микрокосма и макрокосма всегда являлись неотъемлемой частью русского культурного пространства. Музыкальный космизм, представленный в творчестве русских композиторов через призму идей всеединства, соборности, духовного слияния микрокосма и макрокосма, преодоления хаоса, был предметом особого внимания в отечественном музыкознании. Так, Б. Асафьев пишет о невозможности разъединения человека и природы в пантеистически стройном ощущении действительности у Н. Римского-Корсакова²⁹. На сложную взаимосвязь человека, природы, космоса как характерную особенность картины мира этого же композитора указывает Л. Серебрякова³⁰. В. Холопова выстраивает смысловые параллели между бердяевской концепцией зависимости судеб микрокосма и макрокосма и художественным миром С. Губайдулиной³¹. О чувстве причастности к Бесконечному в творчестве композиторов Серебряного века отмечается в исследованиях Т. Левоу³². О сложном взаимодействии космоса души и космоса окружающего мира в творчестве С. Танеева и В. Гаврилина пишет Н. Мещерякова³³.

Пристрастие русских композиторов к словесным первоисточникам, фокусирующим внимание на причастности человека к многообразию форм Вселенной (реальной и/или воображаемой), отражает целый корпус русских романсов. При этом в фокусе внимания оказывался характерный признак денотатов Вселенной — бесконечность. Вселенная «вычитывается» через просторы реального и/или виртуального миров и репрезентирует причастность человека к «живущему» и «говорящему» Космосу через призму «того центра, что находится внутри нас»³⁴ — ощущений, переживаний бесконечного пространства. Включённость человека в космический пейзаж наиболее полно раскрывается в образах пейзажа (воображаемого и реального) через призму «космических грёз» и «космических созерцаний».

ПРОСТОР — ВСЕЛЕННАЯ: КОСМИЧЕСКИЕ ГРЁЗЫ

В русском романсе одна из точек соприкосновения конечного (человека) и бесконечного (Вселенной) наиболее полно раскрывается в образах воображаемого пейзажа через призму *космических грёз*.

Конкретный «доступ» к образам воображаемой Вселенной в русском романсе обеспечивает словесная информация о смещении стихий, *связи* времён, контакте земли и неба, воды и огня. Так, смещение света и тьмы (сумерки), увлекающее человека в мир грёзы и размывающее границы между небом и землёй, сном и явью, человеческим и вселенским, лежит в основе образа цельного бытия микро- и макрокосма — «всё во мне и я во всём» (романсы Н. Метнера, Н. Черепнина и В. Золотарёва на слова гениальных тютчевских «Сумерек»). Как заметил Н. Бердяев, «именно сумерки обостряют тоску по вечности, по вечному свету», «по иному, чем этот мир, по переходящему за границы этого мира»³⁵.

Для реализации «космических грёз» русский романс традиционно обращается к образам изначальных творящих стихий — воде и огню³⁶. Например, словесная информация о контакте глади бесконечных вод как первоначале всего сущего, способного творить и предсказывать будущее³⁷ и заходящего (падающего в воды) солнца в романсе Д. Шостаковича «Гамаюн, птица вещая (Картина В. Васнецова)» создаёт образ Вселенной, пронизанный аллюзиями о катастрофическом состоянии мира.

В русском романсе семантика ночной беспредельности многообразна, потому что беспредельность внешнего мира созвучна разным состояниям души человека — жажде отречения от земной суеты («День отошёл» А. Аренского), ужасу перед открывающейся ночной бездной («День и Ночь» Н. Метнера, «Святая ночь на небосклон взошла...» А. Гречанинова), непреодолимому желанию слиться с ночным хаосом («О чём ты воешь, ветер ночной» Н. Метнера, Ю. Шапорина).

Метафора «бездна» объединяет не только четыре первоэлемента — воду, огонь, воздух, землю, но и ночной *сон* («Песнь ночи» Н. Метнера на сл. Ф. Тютчева), который, заметим, Ю. Лотман назвал «пятой стихией»³⁸. А «во сне, — как отмечал один из выдающихся философов и литературоведов XX века Г. Башляр, — мы становимся бытием единого Космоса; нас укачивает вода, нас уносят сами небеса, уносит воздух, которым мы дышим, — уносит в ритме нашего дыхания»³⁹. В русском романсе «укачиваемая беспредельность», как модель Вселенной, даёт возможность человеку «умчаться в немую высь» («Ты лети, мой сон, лети» С. Василенко) и представить себя плывущим или парящим в бесконечных волнах «пятой стихии» («Сон»

С. Рахманинова на слова Ф. Сологуба). Сон — это связующее конечного и бесконечного («Смерть, убаюкай меня» Н. Мясковского), осуществление перехода к трансцендентному («С озера веет прохладой и негой» С. Танеева). Переплетаясь с реальностью, сон являет собой переход в особый, «параллельный» мир грёз⁴⁰ («Сон Рахили» М. Глинки, «Сон» М. Балакирева, «Сон (Баркарола)» Д. Шостаковича).

ПРОСТОР — ВСЕЛЕННАЯ: КОСМИЧЕСКИЕ СОЗЕРЦАНИЯ

Если в «космических грёзах» «мир в себе» моделировался через преодоление реальности, то «*космическое созерцание*» начинает точку отсчёта Вселенной с «мира для нас»: просторов рек, полей, нив, открытого звёздного неба. Величие, красота и гармония русской природы сформировали русскую культуру созерцания, которая позволяла человеку, созерцая, выйти за рамки видимого и осязаемого и «вместить в себя все пространства земли и неба, все диапазоны звуков, все горизонты предметов, все проблемы духа; объять мир от края и до края»⁴¹. Созерцание как константная черта русского мировосприятия всегда фиксировалась исследователями русской культуры: «Русская душа в своей потребности созерцания ненасытна. В нём — зарожденное её искусство»⁴².

Ночной сумрак, дымка, туман, лунный свет, блики зарниц, безмолвие, благоухание аромата создают ощущение безграничности доступного глазу мира и не просто указывают на присутствие человека в пространстве, но передают его ощущение «разрастания» окружающего мира до масштабов Вселенной («Летняя ночь» С. Танеева, «Тихой ночью» Н. Черепнина, «Издали» В. Шебалина).

МИКРОКОСМ И МАКРОКОСМ: ПРИНЦИП ВСЕПОДОБИЯ

В русском романсе образную параллель *природа — человек* репрезентируют, прежде всего, словесные конструкции, имплицитно движущие взгляд от внешнего мира к мыслям, чувствам, действиям человека и скрепляющие реальное и символическое. Со-причастность микро- и макрокосма конкретизируют словесные первоисточники, в которых семантической доминантой оказывается идея вечного возвращения, подразумевающая повторяемость и нескончаемость происходящих событий («Ветер перелётный» С. Рахманинова, «Медлительной чредой нисходит день осенний» Н. Мясковского).

Всё, чем живет человек, имеет прообраз в природе. В русском романсе человек наделяет Вселенную чертами человеческого общежития: поэтические

первоисточники репрезентируют единство человека с Космосом природы через призму сюжетов, близких к «бытовым» событиям жизни человека («Колыбельная П. Чайковского, «Свадьба» А. Даргомыжского).

Сопряжение человеческого и вселенского актуализируют словесные первоисточники русского романа, в которых широко используется приём метафоризации, «антропоморфизирующий» явления природы («Что ты клонишь над водами...» Н. Метнера, «Нескромный взгляд» Д. Шостаковича, «Берёзка» Г. Свиридова).

ПРОСТОР И ЧЕЛОВЕК: РОДСТВО ХАРАКТЕРОВ

Семантический объём константы «единение с природой» в русском романе увеличивается за счёт соответствия «пейзажа русской земли» и «пейзажа русской души». В этом контексте слова знаменитых соотечественников о «приспособлении русского темперамента к природе» не потеряли актуальности и сегодня. Например, И. Ильин писал о том, что «диапазон настроений русскому дан от природы»⁴³. Н. Бердяев был ещё более конкретен: «Широк русский человек, широк, как русская земля, как русские поля. Славянский хаос бушует в нём»⁴⁴.

Сама идея «широкости русской души», амбивалентности русского характера, замешанной на максимализме, всегда была предметом внимания русской культуры. И русский романс не стал исключением: достаточно сказать, что даже такое «не романсное» стихотворение, как «Коль любить, так без рассудку...» А. К. Толстого имеет несколько музыкальных версий (А. Рубинштейн, Ц. Кюи, Р. Глиэр). О том, что многие черты русского характера сформировались под влиянием не только своего климата, но и широких просторов, написано немало⁴⁵. К примеру, одна из них — стремление к *воле* и *свободе*. *Воля* считается специфическим словом русской культуры⁴⁶.

Состояние человека в полной личной независимости в русском романе реализуется через образы *ветра*, *морского простора*, *полёта*, *птицы*, ассоциирующихся с подвижностью, непредсказуемостью и неуправляемостью.

Свобода у русских немислима без *смирения*, *покорности судьбе*. В масштабах русского романа предначертанность судьбы трансформируется в полярные словесные образы ивы и ручья («Что ты клонишь над водами...» Н. Метнера), ясного облака и тёмной тучи («Смотри, вон облако...» П. Чайковского), ясной лазури и тучи с градом («Любя колосьев мягкий шорох...» С. Танеева), которые воплощают идею принципиальной невозможности гармонии.

ПРОСТОР И ЧЕЛОВЕК: ЭМОЦИОНАЛЬНЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ

Великое «всепроникновение» (И. Ильин) русской души и русского пейзажа нашло воплощение во всей русской культуре, но прежде всего, в русской поэзии, которая, по словам И. Ильина, «отразила душевный и духовный уклад России»⁴⁷.

С каждой временной характеристикой пейзажа в русском романе связан особый комплекс настроений. Это совершенно не означает, что за определённым временем года или суток закреплено эмотивно-смысловое поле: «пейзаж настроения» обусловлен индивидуально-авторскими предпочтениями. Так, например, некоторые композиторы (М. Глинка, А. Даргомыжский, С. Рахманинов и др.) отвергают поэтические тексты с описанием зимнего пейзажа, который, по замечанию исследователей, концентрирует в себе особенности русского жизнеощущения⁴⁸. В вокальном творчестве некоторых композиторов (А. Даргомыжский и С. Рахманинов) нет и осенних пейзажей, несмотря на пристальное внимание к ним и русской живописи, и литературы. И тем не менее, в русском романе можно говорить об определённых образах природы, которые являются коннотативным фоном для константной эмоциональной оценки константных ситуаций через призму слова.

Самые распространённые «пейзажные декорации», принимающие на себя функцию метафорического «досказывания» мыслей и чувств человека, в словесных первоисточниках романсов содержат приметы осени, весны, ночи и являются своеобразной матрицей пейзажа *тоски и печали* и пейзажа *счастья и радости*.

Одна из эмоциональных доминант русской души нашла воплощение в пейзаже тоски и печали, который соприкасается с пейзажем русской земли через ситуации разлуки, одиночества, мысли о смерти, ощущения предначертанности судьбы и невозвратности счастья, стремления уйти от действительности. В русском романсе образный ряд тоски и печали традиционно соотносится с осенью, понимаемой в мировой культуре как напряжённое состояние природы, пребывающей в фазе увядания и ожидания гибели мира. В словесных первоисточниках русских романсов осень актуализирует семантика листопада («Осень» А. Аренского, «Роняет лес багряный свой убор...» Г. Свиридова). Одна из ипостасей пейзажа тоски и печали связана с зимней дорогой — пейзажем дорожной тоски. В русском романсе словесная реализация пейзажа дорожной тоски предполагает опору на прецедентные имена и тексты («Зимняя дорога» Г. Свиридова, «Зимний путь» С. Танеева).

В русском романсе существует и весенний пейзаж печали и тоски, который «подпитывается» реминис-

ценциями из области пушкинских зимних пристрастий и его нелюбви весенней капели («Весна, весна...» Д. Шостаковича на сл. А. Пушкина) и характерного для поэзии начала XX века состояния болезненного излома души («Пошады я молно» С. Рахманинова на сл. Д. Мережковского).

Антитезой пейзажа тоски и печали в русском романсе является пейзаж *радости и счастья*. Многомерность семантического потенциала радости и счастья в русской традиции обусловлена его способностью выходить за пределы естественных, каждодневных ситуаций и принадлежностью к «высокому» эмоциональному регистру⁴⁹, не исключающему противоположных смыслов⁵⁰.

В русской вокальной музыке целый корпус поэтических первоисточников объединён «неуловимой материей» счастья, радости, восторга, блаженства, восхищения, представляющих собой различные вариации пребывания человека в состоянии гармонии — с собой, с любимым человеком, с окружающим миром.

Один из способов актуализации в русском романсе эмоционального пространства радости и счастья связан с репрезентацией ситуации созерцания окружающего мира. В русском романсе радость и счастье в пейзажных представлениях — это описание в поэтическом первоисточнике картины природы как покойной гармоничной сферы, где всё расставлено в иерархическом порядке — звёздное небо → река →

поле («Летняя ночь» С. Танеева, «Тихой ночью» Н. Черепнина).

Сопряжение русского пейзажа души с пейзажем «прекрасного далёко» обусловлено сложившимися в русской культурной традиции представлениями об Италии как об универсальном южном топосе, воплощающем идею гармонии, блаженства, вечной весны и красоты, искусства⁵¹. Востребованность этого образа в течение более двух столетий не повлияла на «русское клише» Италии, в образе которой всегда угадывались и русское авторство, и русский адресат. И не случайно, В. Васина-Гроссман, исследуя русский романс XIX века, заметила, что «Венецианская ночь» М. Глинки «не менее русское произведение, чем пейзажи Сильвестра Щедрина»⁵².

Приведённые образцы свидетельствуют, что в целом корпусе русских романсов художественная константа *простор* моделирует поэтику русской камерной вокальной музыки вне зависимости от времени написания. Как оказалось, константная образность воспринимается не только на основе содержательности сюжетов, но и за счёт ценностного наполнения пейзажной константы, одной из особенностей которой является характерная черта русского универсума — восприятие человеком целостности Мира и осознания степени причастности к бытию Вселенной.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Асафьев Б. О русской природе и русской музыке // Избранные труды. В 5 т. Т. 4. — М., 1955. — С. 87.

² Игорь Глебов. Музыка моей Родины // Музыкальная жизнь. — 1984. — № 6. — С. 62-63.

³ Там же, с. 88.

⁴ Асафьев Б. Рахманинов // Избранные труды. В 5 т. Т. 2. — М., 1954. — С. 307.

⁵ Яворский Б. Избранные труды. В 2 т. Т. 2, ч. 1. — М., 1987. — С. 179.

⁶ Чаадаев П. Сочинения. Из истории отечественной философской мысли. — М., 1989. — С. 153.

⁷ Ключевский В. Курс русской истории. Лекция 3 [Электронный ресурс]. — URL: <http://wordweb.ru/history/index.htm>.

⁸ Там же.

⁹ Ильин И. Сочинения. В 10 т. Т. 6, кн. 2. — М., 1996. — С. 376.

¹⁰ Бердяев Н. Судьба России. — М.; Харьков, 1998; Бердяев Н. Самопознание. — М.; Харьков, 2003.

¹¹ Термин «русская идея» ввёл Ф. Достоевский в 1861 г. Главные носители русской идеи — Достоевский, Соловьёв, Федоров. Их предшественники — Карамзин, Хомяков, последователи — Бердяев, Булгаков, Вышеславцев, Ильин, Карсавин, Лосев, Лосский, Розанов, Флоренский, Франк и многие другие (Гулыга А. Русская идея и её творцы. — М., 2003. — С. 14).

¹² Ильин И. Указ. соч.; Фёдоров Н. Сочинения. — М., 1994.

¹³ Лосский Н. Мир как осуществление красоты. Основы этики. — М., 1998.

¹⁴ Бердяев Н. Судьба России...; Вышеславцев А. Русский национальный характер. Вечное в русской философии [Электронный ресурс]. — URL: http://kirsoft.com.ru/freedom/KSNews_65.htm; Ильин И. Указ. соч.

¹⁵ Ильин И. Указ. соч., с. 223, 375.

¹⁶ Федотов Г. Стихи духовные (Русская народная вера по духовным стихам). — М., 1991; Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы. — СПб., 2004.

¹⁷ Аверинцев С. Указ. соч., с. 330.

¹⁸ Гак В. Языковые преобразования. — М., 1998. — С. 670.

¹⁹ Термин А. Большаковой (Большакова А. Феномен русского менталитета: основные направления и методы исследования // Российская ментальность: методы и проблемы изучения. Мировосприятие и самосознание русского общества. — М., 1999. — Вып. 3. — С. 94-125).

²⁰ Асафьев Б. О русской природе и русской музыке..., с. 89.

²¹ Так, например, девятнадцатилетний А. Блок под впечатлением картины В. Васнецова «Гамаюн» написал стихотворение «Гамаюн, птица вещая (Картина В. Васнецова)». Впоследствии Д. Шостакович выбрал этот поэтический текст для одноимённого романса. К поэтическому миру сказки А. Н. Островского «Снегурочка» обращались П. Чайковский, Н. Римский-Корсаков, В. и А. Васнецовы, К. Коровин и др.

²² Термин, предложенный Н. Арутюновой, стоит в синонимическом ряду — «концептуальные метафоры», «базисные метафоры» (Дж. Лакофф, М. Джонсон), «метафорическая модель» (А. Баранов), «парадигмы образов» (Н. Павлович).

- ²³ Лихачёв Д. Избранные труды по русской и мировой культуре. — СПб., 2006. — С. 215.
- ²⁴ Теория метафоры: сб. ст. — М., 1990. — С. 405.
- ²⁵ Даль В. Толковый словарь. В 4 т. Т. 1. — М., 1978. — С. 264.
- ²⁶ Афанасьев А. Мифы, поверья и суеверия славян. Поэтические воззрения славян на природу. В 3 т. Т. 1. — М., 2002. — С. 122.
- ²⁷ Афанасьев А. Указ. соч., с. 264; Даль В. Указ. соч., с. 122; Гиленок Ф. Ускользающее бытие. — М., 1994. — С. 162.
- ²⁸ Степанов Ю. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. — М., 1997. — С. 96.
- ²⁹ Асафьев Б. Николай Андреевич Римский-Корсаков. — М.; Л., 1944. — С. 6.
- ³⁰ Серебрякова Л. Образы бытия в художественной картине мира Н. А. Римского-Корсакова // Русская художественная культура второй половины XIX века. — М., 1991. — С. 207–258.
- ³¹ Холопова В. Николай Бердяев и София Губайдулина: в той же части Вселенной // Сов. музыка. — 1991. — № 10. — С. 11–15.
- ³² Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. — М., 1991.
- ³³ Мещерякова Н. Религиозно-нравственные традиции в отечественной хоровой музыке («Иоанн Дамаскин» С. Танеева и «Перезвоны» В. Гаврилина) // Стилиевые искания в музыке 70–80 гг. XX века: сб. ст. — Ростов н/Д, 1994. — С. 102–117.
- ³⁴ Полани М. Личностное знание. На пути к посткритической философии. — М., 1985. — С. 20.
- ³⁵ Бердяев Н. Самопознание..., с. 294–297.
- ³⁶ О роли образов «творящих» стихий в организации художественной космогонии писали Г. Башляр, Ю. Лотман, В. Топоров, М. Элиаде.
- ³⁷ Этимологически слово «вода» обозначает «говор», «способность предсказывать» (Афанасьев А. Указ. соч., с. 393).
- ³⁸ Лотман Ю. Образы природных стихий в русской литературе (Пушкин — Достоевский — Блок) // Лотман Ю. М. Пушкин. — СПб., 1995. — С. 814–820.
- ³⁹ Башляр Г. Грёзы о воздухе. Опыт о воображении движения. — М., 1999. — С. 58.
- ⁴⁰ Такое семантическое наполнение образа «сна» традиционно для поэзии А. Пушкина, М. Лермонтова, А. Ахматовой, М. Цветаевой, пьес А. Островского, А. Грибоедова, романов Н. Чернышевского, Н. Гончарова, Ф. Достоевского, М. Булгакова и многих других. «Сновиденческие мотивы» характерны и для русской живописи (И. Борисов-Мусатов, К. Петров-Водкин).
- ⁴¹ Ильин И. Указ. соч., с. 56.
- ⁴² Ильин И. Указ. соч., с. 405. Русское искусство оставило не только пейзажи «созерцания», но и портрет созерцателя — «Созерцатель» И. Крамского. Размышления об этом психологическом этюде вплетены в ткань романа Ф. Достоевского «Братья Карамазовы» (Достоевский Ф. ПСС. В 30 т. Т. 14. — Л., 1976. — С. 166).
- ⁴³ Ильин И. Указ. соч., с. 374, 382.
- ⁴⁴ Бердяев Н. Судьба России..., с. 327.
- ⁴⁵ Бердяев Н. Судьба России...; Ключевский В. Русская история. Полный курс лекций. — М., 2004; Лосский Н. Условия абсолютного добра. Основы этики. Характер русского народа. — М., 1991; Шубарт В. Европа и душа Востока. — М., 2003 и мн. др.
- ⁴⁶ Вежбицкая А. Семантические универсалии и описание языков. — М., 1999; Шмелёв А. Русский язык и внеязыковая действительность. — М., 2002; Тэффи Н. Воля // Сатира и юмор первой половины XX века. — М., 2003. — С. 75–80.
- ⁴⁷ Ильин И. Указ. соч., с. 202.
- ⁴⁸ В этом смысле характерно замечание С. Рахманинова о влиянии времени года на его творческое состояние: «зимой я — пианист, а летом — композитор» (С. Рахманинов. Литературное наследие. В 3 т. Т. 1: Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма / сост., ред. З. А. Апетян. — М., 1978. — С. 142).
- ⁴⁹ Зализняк А. Многозначность в языке и способы её представления. — М.: Языки славянских культур, 2006. — С. 265.
- ⁵⁰ И не случайно в русской поэзии, в парадигматическом ряду счастья находятся не только «роза» (Н. Некрасов), «звезда» (А. Пушкин), «солнце» (Е. Баратынский), но и «дым» (А. Фет), «призрак» (Е. Баратынский), «сон» (А. Пушкин).
- ⁵¹ Цивьян Т. Семиотические путешествия. — СПб., 2001. — С. 40–50; Деотто П. Материалы для изучения итальянского текста русской культуры // Slavica tergestina. — 1998. — № 6. — С. 197–226.
- ⁵² Васина-Гроссман В. Русский классический романс XIX века. — М., 1956. — С. 82.

Кривошей Ирина Михайловна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры камерно-концертмейстерского искусства
Уфимской государственной академии искусств
им. Загира Исмагилова



Н. С. СЕРОВА

*Саратовская государственная консерватория (академия)
им. А. В. Собинова*

УДК 78.071.1: 782.1

**О БИНАРНЫХ ОППОЗИЦИЯХ
В КОСМОГОНИИ «КОЛЬЦА НИБЕЛУНГА» РИХАРДА ВАГНЕРА**

Тетралогия «Кольцо Нибелунга» в трудах исследователей творчества Вагнера чаще представлена как авторский миф [6; 15]. В качестве наиболее значимого момента, связывающего сочинение с принципами мифологического мышления, выделяется космогоническая идея [7; 8; 12]. Задача данной статьи — выявить особенности вагнеровской космогонии, исходя из роли, которую играет в ней, с одной стороны, процесс сотворения мира, а с другой, — бинарные оппозиции, на которых он зиждется.

Рассматривая сведения о сотворении мира, заключённые в тексте либретто, попытаемся осмыслить космогонию «Кольца» в трёх ракурсах, каждый из которых может быть отражён в бинарной оппозиции. Первый позволяет рассмотреть тетралогия как ритмичный космический процесс через символическую пару «день-ночь». Второй условно назовём «космогонией духа», поскольку он затрагивает проблему личного самоутверждения в связи с антитезой любви и власти. Третий ракурс раскрывает содержание «Кольца» как диалог двух моделей мироздания — природной (рождённой) и культурной (сотворённой).

Основания трактовать тетралогия Вагнера как космогонический процесс дают, в первую очередь, источники, по которым композитор создавал либретто произведения, в частности, тексты «Старшей Эдды», апеллирующие к космогоническому мифу. В основе картины мира, воссозданной в тетралогии, лежит свод скандинавских и германских сказаний о происхождении мира и расстановке действующих в нём сил. Среди песен «Старшей Эдды» есть строфы, повествующие о сотворении Земли из Бездны, о родах богов, людей, карликов и других мифических существах. Таковы, например, «Прорицание Вэльвы», «Речи Вафтрундира», «Речи Гримнира» из «Песен о богах». Либретто тетралогии содержит множество мифологических мотивов, присутствующих как в «Эдде», так и в других источниках — «Саге о Вэльсунгах», «Песне о Нибелунгах», «Кудруне». Тексты «Эдды» содержат основные категории мироздания, представленные в «Кольце» и сопряжённые с космогоническим актом: изначальную Бездну, первостихии (воду и огонь), мировой ясень Иггдрасиль и родник мудрости под его

корнями. В мироустроительный процесс включены и основные племена — богов, людей, великанов и карликов (нибелунгов), а также иерархические связи между ними и характер их взаимоотношений. По сказаниям «Эдды» сотворение мира и его оформление можно представить как космогонический процесс, ведущий от мировой Бездны — через мир богов, великанов и карликов — к истории героев. Подобная процессуальность свойственна и другому источнику либретто «Кольца» — «Песне о Нибелунгах» [5, с. 349].

Кроме того, развитие первых трёх частей тетралогии можно представить как эволюционный процесс, в котором выделяются несколько ключевых этапов: мифологическая эпоха богов и хтонических существ («Золото Рейна»), легендарная эпоха сосуществования человеческих и божественных родов («Валькирия»), кульминация этого сосуществования — индивидуальный героизм («Зигфрид»). Пролог норн из «Гибели богов» собирает предшествующие события «Кольца» в единую картину, заполняя «белые пятна» повествования рассказом о событиях, предвещающих собственно музыкально-театральное действие. Пролог детально проанализирован А. Ф. Лосевым в статье «Философский комментарий к драмам Рихарда Вагнера» [8]. Не останавливаясь подробно, отметим однако, что в этой сцене открывается Нечто, скрытое за гранью мира и наблюдающее за ним через Эрду и норн. А. Ф. Лосев определяет это Нечто как Хаос, мировую Бездну, существующую до и после всякого оформления [там же, с. 680]. Пролог последней части осмысливает события тетралогии как историю одного из возможных воплощений Хаоса: «...Бездна, играя и тешась, создаёт, между прочим, и наш светлый и стройный оформленный мир с его богами и людьми» [там же, с. 683].

В тексте либретто сведения о сотворении мира крайне лаконичны, даже обрывочны. Содержатся они в основном в рассказе норн из пролога к «Гибели богов», причём скорее соотносятся с понятием эсхатологического мифа, параметры которого очерчены замечательной ясеня елью, повествованием о закованном Логе, мечтающем вырваться и поглотить Вальхаллу, и предчувствием заката богов. Тем самым не акт творения, а состояние ожидаемого конца доминирует в единствен-

ной сцене «Кольца», где прямо говорится о сотворении мира.

Рассказ о начале мира в повествовании норн максимально сближен с репликами, содержащими предчувствие его заката. Идеи рождения и смерти сосуществуют в одном пространственно-временном континууме, что позволяет выделить некоторые особенности космогонии «Кольца». Во-первых, идея сотворения мира в тетралогии сопряжена с ожиданием его гибели. Космогоническое и эсхатологическое в творении Вагнера смыкаются в единый цикл. Во-вторых, тот факт, что собственно акт творения вынесен за рамки развития сюжета тетралогии и помещён в пролог норн, являющийся собой некую иную, отстоящую от мира «Кольца» действительность, говорит о некотором смещении акцентов вагнеровской космогонии. Очевидно, что композитора привлекает не столько сам акт творения, сколько осмысление процесса развития мира. Инициацией этого развёртывания тетралогии становится поиск и рождение героя в процессе взаимодействий бинарных оппозиций, в том числе, трёх, рассматриваемых в данной работе: «свет — тьма» («день — ночь», «красота — безобразия»); «любовь — власть», «естественное — искусственное» («интуитивное — рациональное»).

Первая из коллизий «Кольца» — присущая космогоническим мифам оппозиция «свет — тьма» («день — ночь») пронзает всю тетралогию естественным космическим ритмом. Со светом как одним из первоначал мира связывается солярная символика золота, раскрытая в первой картине «Золота Рейна». Воглинда называет себя «светлой» [3, с. 25], пробуждение золота подобно восходу солнца: «заря улыбнулась волнам», «озаряя мглу льется свет золотой», «Радость Рейна! Ласковый луч!» [там же, с. 32]. Если золото — свет, то Альберих — низший природный дух (черный альв в германо-скандинавской мифологии [10, с. 63]), представитель пространственного и иерархического низа. Характеристика, которую даёт несколько позднее Логе, указывает на более масштабный смысл: «ночь-Нибелунг», «мрак-Альберих» [3, с. 49].

В книге «Вибелунги» Вагнер указывает, что свет, день, солнце — это первое воздействие природы на человека, поэтому их нужно рассматривать как общую основу религий всех народов [2, с. 28]. Сцена с русалками предстаёт как попытка «поглотить солнце», либо добившись любви одной из сестёр, либо завладев золотом: «... свет погаснет навек ... дрогнет весь мир...» [3, с. 32]. Согласно ремаркам Вагнера, сцена в этот момент погружается в темноту.

Таким образом, события первой сцены «Золота Рейна» рисуют космический катаклизм, который будет многократно дублироваться на протяжении тетралогии.

Золото меняет владельцев, перейдёт со стороны мрака на сторону света: после Альбериха им ненадолго завладеет Вотан, и у русалок появится надежда на возвращение их «солнца», затем сокровище скроет в мраке пещеры Фафнер-дракон и в мире наступит «ночь». Зигфрид убьёт дракона, что может быть осмыслено как очередная победа дня, затем и он будет убит — ночь восторжествует до тех пор, пока Брюнгильда не вернет золото дочерям Рейна. Древнейший смысл франкской народной саги — борьбу светлого героя с хтоническим чудовищем — Вагнер понимает как циклический процесс [2, с. 31]. Так, смена мрака светом становится одной из сквозных линий тетралогии.

Вторая линия развития оперного цикла связана с идеей личного самоутверждения, сопряжённого с оппозицией «любовь-власть». Событийность здесь смещена на внутренний, психологический план и представляет собой «космогонию духа». Этапы становления идеи самоутверждения связаны с тремя персонажами: Альберихом, Вотаном и Зигфридом. Альберих в сцене с русалками ищет того, чего лишён в силу своей тёмной природы, — света, тепла, радости, то есть своей космической противоположности: «Без сомнения, тот, кто приблизится к ним, к девам Рейна, будет искать уже не золота, — пишет Вагнер. — Вот и он, Альберих, стремится овладеть не им, об этом свидетельствует любовь, которую он предлагает девам» [4, с. 75].

Альберих лишён радости, как и его сын Хаген, которого вассалы Гибихунгов называют «угрюмым». Сам Хаген в разговоре с отцом (II действие «Гибели богов») характеризует себя так: «...враг я веселья, мрачен всегда». Реплики Альбериха: «Проклятые весёлым!» (II действие) и Хагена: «Сыны свободных! Радости дети! Весело чёлн ваш плывёт! Я презираем, но сломит вас нибелунга сын!» (I действие) указывают на основной мотив действий нибелунга и его потомка. Альберих выбирает власть, поскольку светлое начало мира, связанное с любовью, красотой, радостью, недостижимо для него.

Конфликт любви и власти, экспонирующийся через образ Альбериха, приобретает фундаментальное психологическое значение, поскольку оба эти начала принадлежат сфере основных человеческих потребностей. В теории человеческой мотивации (А. Маслоу [9]) их иерархия выглядит так: после жизненно необходимых физиологических потребностей, стоящих на первом месте, и потребности в безопасности, занимающей вторую позицию, следуют потребность в любви и потребность в признании. Это значит, что в отсутствие непосредственной угрозы жизни человек будет в первую очередь искать любви (общения, принадлеж-

ности) и признания (оценки со стороны других и, как следствие, самооценки). Утверждения «я есть» и «я любим» (меня принимают) являются жизненно важными для личности. Признание — это ответ, реакция мира на присутствие в нём индивидуума, доказательство действительности индивидуального существования. Любовь подтверждает позитивность встроенности личности в бытие. Эти потребности переплетены и взаимосвязаны. Власть даёт возможность суррогатного признания в отсутствие реальных на то оснований. Вагнер, таким образом, выстраивает драматургию тетралогии, исходя из конфликта, имеющего глубинный психологический подтекст. Альберих — «дерзостный червь», решивший добиться признания если не любовью, то, хотя бы, через насилие.

До преступления нибелунга любовь властвовала над миром: «... в красоте миров нет ничего, что могло бы мужам заменить отраду женских чар» [3, с. 48]. Золото, которое в начале тетралогии объединяет в себе идеи любви и власти, в момент похищения обретает иной статус: из воплощения света, радости и ласки оно становится орудием порабощения. В этом же качестве оно включается в борьбу за самоутверждение.

Действия Альбериха (отказ от любви и самоутверждение во власти) — следствие его духовной и физической нищеты. Иначе преломляется конфликт любви и власти в образе Вотана. Этапы самоутверждения Вотана в космогонии «Кольца» рассматривает А. Ф. Лосев [8]. Попытки индивидуальности утвердить своё отдельное от Бездны бытие становятся, по Лосеву, смысловой основой тетралогии. Выбор Вотана между любовью и властью в пользу последней обусловлен стремлением сохранить обособленность своего отдельного, созданного индивидуальным разумом бытия.

С точки зрения идеи самоутверждения антиподом Альбериху и Вотану выступает Зигфрид. Нибелунг стремится утвердиться в мире, компенсируя властью своё бессилие и ничтожество. Вотан утверждает, противопоставляя Хаосу мощь разума. Самоутверждение Зигфрида стихийно и интуитивно, — он действует не потому, что ищет своё место в мире, в некотором смысле он и есть — мир. Его героизм подобен избыточной полноте Хаоса. Бездна, играя, создаёт миры — потомок Вельзунгов из любопытства (желания) вмешивается в мировой порядок: добывает клад-солнце, разбивает копьё договоров, которым Вотан «держит весь мир». Зигфриду не нужно Золото Рейна, секрет его самоутверждения заключён в безусловном prijatii мира. Трагедия подмены любви властью из первой картины тетралогии разрешена союзом Зигфрида и Брюнгильды, в сценах с которой кольцо нужно герою не как оружие, а как знак любви. В руках

Зигфрида Золото Рейна опять обретает свою светлую природу.

В образах Альбериха, Вотана и Зигфрида Вагнер создаёт три возможных варианта взаимодействия личности с миром. Последний из них (путь отождествления своего внутреннего «Я» с макромиром) композитор декларирует как истинный, и потому тетралогия становится «личной космогонией» — историей рождения и смерти светлого героя.

Личная космогония отождествления себя и мира ассоциируется с природным началом как одной из составляющих третьей оппозиции — «природа-культура». Пробуждение «естественного мира» рисует вступление к «Золоту Рейна». Уже в первой картине очерчены основные параметры верха и низа, света и тьмы, красоты и безобразия (последняя антитеза выявляется в диалоге Альбериха и русалок). Эти фундаментальные противоположности, лежащие в основании любой космогонии, характеризуют первоначальное состояние мира «Кольца» как нечто простое, незыблемое, не требующее утверждений и доказательств. Игры русалок, открывающие музыкальную драму, создают атмосферу детства (показательно, что Альберих называет Воглинду «ребенком-женой» [3, с. 24]). В природном мире чувство преобладает над разумом, интуиция заменяет анализ. Максимальным выражением сущности естественного бытия является образ Зигфрида с его интуитивно-стихийным жизнеутверждающим пафосом. Трагические коллизии этого мира — проклятие любви, похищение золота — тоже имеют, как уже отмечалось выше, глубокие естественные основания.

Вторая реальность «Кольца» раскрывается как творение Вотана. Если первый мир характеризуется как данность, безусловное наличие определённых качеств, то создание Вотана подчёркнуто «рукотворно». Им управляют законы и договоры, которые Вотан вырезал на своем копьё. Из диалога Вотана и великанов понятно, что соотношение сил в этой реальности задано вмешательством его разума в существующее положение вещей: «Мудрее ты, острее, чем мы — мирным господством связал ты нас...» [там же, с. 43]. Символом мира Вотана становятся копьё — результат прямого вмешательства в природу (оно сотворено из отсечённой ветви Ясеня жизни) и Вальгалла, которая построена, а не рождена. Вальгалла — воплощение власти Вотана, с ней связаны мечты о господстве и процветании установленного им миропорядка (Вотан называет свой новый дом «замком властных надежд»).

В качестве расплаты за строительство замка обещана Фрейя — залог жизненной силы, вечной красоты и юности богов — качеств, которые позво-

ляют им находиться на вершине иерархической лестницы («Вам красота дана, в ней лишь вся ваша мощь», — говорит Фазольт Вотану).

Складывается ситуация, прямо противоположная рассмотренной выше коллизии Альбериха. Нибелунг, лишённый дара красоты, радости и любви, проклинает последнюю, чтобы утешиться властью, а Вотан, изначально обладающий всеми перечисленными качествами, готов торговать и рисковать ими ради господства над миром. Проклятье Альбериха, как уже говорилось, обусловлено естественными причинами, завязка драмы Вотана создана искусственно: он готов пожертвовать природной властью любви и красоты ради рукотворной власти своих законов. Из развития оперного цикла становится ясно, что мир природы незыблем (русалки радуются возвращению кольца), а цивилизация Вотана преходяща (Вальгалла гибнет в огне).

Рассмотренные выше бинарные оппозиции входят в космогонию авторского мифа Вагнера. Если в космогонических мифах важнейшим мотивом становится, как правило, акт сотворения мира, то в тетралогии этот

момент вынесен за рамки действия и сопряжён с эсхатологической идеей. Мир в видении композитора предстаёт исполненным противоречий, однако это его качество осмысливается Вагнером не только в трагическом ключе. Каждая из рассмотренных выше оппозиций отражает особый взгляд на сущность мира и на характер отношений индивидуального и всеобщего. В антитезе света и тьмы мироздание раскрывается как равновесие взаимоисключающих начал. Сосуществование фундаментальных противоположностей (жизнь и смерть, добро и зло, красота и безобразие) осмысливается как закон бытия. Оппозиция любви и власти предстаёт как поиск личностью своего места в мире и необходимость определения индивидуальных приоритетов. Наконец, в противопоставлении природы (интуитивного) и культуры (рационального) композитор определяет ценностные ориентиры: первое истинно, второе ложно. Позитивная оценка идеи преобразования мира при помощи рационального начала, свойственная многим космогоническим мифам, развитием тетралогии Вагнера ставится под сомнение.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бекетова Н., Калошина Г. Опера и миф // Музыкальный театр XIX–XX веков: вопросы эволюции. — Ростов н/Д, 1999.
2. Вагнер Р. Вибелунги. Всемирная история на основании сказания. — М.: Мусагет, 1913.
3. Вагнер Р. Кольцо Нибелунга: избранные работы. — М.: ЭКСМО-Пресс; СПб.: Terra Fantastica, 2001.
4. Вагнер Р. Моя жизнь. Мемуары в 4 т. Т. 4. Письма. Дневник. Обращение к друзьям. — М.: Грядущий день, 1911.
5. Гуревич А. Избранные труды. Средневековый мир. — СПб.: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 2007.
6. Королёв К. О кузнецах и кольцах // Вагнер Р. Кольцо Нибелунга: избранные работы. — М.: ЭКСМО-Пресс; СПб.: Terra Fantastica, 2001.
7. Лиштанберже А. Рихард Вагнер как поэт и мыслитель. — М.: Алгоритм, 1997.
8. Лосев А. Философский комментарий к драмам Рихарда Вагнера // Лосев А.Ф. Форма. Стилль. Выражение. — М., 1995.
9. Маслоу А. Мотивация и личность. — СПб.: Евразия, 1999.
10. Мифы народов мира: энциклопедия. В 2 т. Т. 1. — М.: Большая Российская энциклопедия Олимп, 1998.
11. Мифы народов мира: энциклопедия. В 2 т. Т. 2. — М.: Большая Российская энциклопедия Олимп, 1998.
12. Николаева Н. «Кольцо Нибелунга» Рихарда Вагнера. — М., 1997.
13. Преодоляк А. Опера и миф в интерпретации Р. Вагнера и М. И. Глинки // Наука о музыке: слово молодых учёных: матер. I Всерос. конкурса работ молодых учёных в области музыкального искусства. — Казань, 2004.
14. Старшая Эдда. Древнеисландские песни о богах и героях. — СПб.: Наука, 2006.
15. Татаринцева И. Малая модель мифа в музыкальной драме Р. Вагнера. — Тамбов, 2003.

Серова Наталья Сергеевна

аспирантка кафедры истории музыки
Саратовской государственной консерватории
им. Л. В. Собинова

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ



В. П. ДАВЫДОВА
*Волгоградский институт искусств
им. П. А. Серебрякова*

УДК 7.045.2: 788.5

ОБРАЗ ФЛЕЙТЫ И ЕГО АНТРОПОМОРФНЫЕ ЧЕРТЫ В МИРОВОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

Модели «образа флейты» прослеживаются на протяжении всей многовековой музыкально-художественной культуры. Так, она становится инструментальным выразителем пасторальной идиллии, убедительно воплощает «ратную тему», истолкованную в XX веке в милитаристском ключе. Ассоциируемая с образами Пана и Фавна (в частности, эта аналогия намечается, начиная с идиллий Феокрита, проходит через их изображения в искусстве античной эпохи и Ренессанса и оживляется в произведениях рубежа XIX–XX вв.), сегодня оказывается особенно востребована в паскалевско-тютчевской интерпретации (двойник «мыслящего тростника»). Окутанная дыханьем божьим, она является ипостасью самого Бога: в одном из мифов, приведённых К. Леви-Стросом, происходит реинкарнация сына Солнца во флейты¹. Изнанкой её высокой духовности становится всё античеловеческое. Не останавливаясь на всех исторически сложившихся, наиболее соответствующих природе флейты образно-выразительных сферах музыки (семантических амплуа инструмента)², выделим в данной статье одно из её устойчивых значений, обнаруживающее антропоморфные черты.

«В один день — он был звезда моей жизни, второе рождение моё, театральный свисток, по которому меняется декорация, — в один день мне осмотрели зубы и губы: по осмотру заключили, что я флейта, отчего и отдали меня учиться на флейте»³. Цитата, приведённая из сочинения Н. Павлова «Именины», наводит нас на определённые мысли, а именно: человек здесь отождествляется с музыкальным инструментом! Опыт изучения «флейтизации человека»⁴ рождает ряд ассоциаций — неких условных представлений, сформированных музыкально-художественной культурой и рождённых ею же самой.

Отметим прежде всего внешнее сходство формы инструмента с частями человеческой фигуры (позвоночный столб на скелете отчасти напоминает утрированную флейту с её боковыми отверстиями и клапанными деталями для изменения высоты извлекаемых звуков, что послужило основой для метафоры «флейта-позвоночник»⁵), а также запечатлённость «человекоподобия» в названиях составляющих деталей его конструкции: колена (три части инструмента), головка (верхняя часть флейты), «губки» (специальная пластинка на головке). На эту особенность неоднократно обращали внимание поэты и писатели. Вспомним хотя бы фрагмент из второй сцены третьего действия «Гамлета» Шекспира, где Гамлет ведёт диалог с Гильденстерном: «Гамлет. Смотрите же, с какою грязью вы меня смешали. Вы собираетесь играть на мне. Вы приписываете себе знание моих клапанов. Вы уверены, что выжмете из меня голос моей тайны»⁶.

Интересны «вариации темы» в чеховском рассказе «Контрабас и флейта»⁷, где музыкант отождествляется с инструментом: — «маленький, тощенький ... деликатный, воспитанный человек ... Ходит он только на цыпочках, говорит жидким тенорком ... Его флейта всегда церемонится и деликатничает»⁸. В пьесе «Жизнь человека» Л. Андреева «...музыканты очень похожи на свои инструменты. Тот, что со скрипкой, похож на скрипку: тонкая шея, маленькая головка с хохолком, склонённая набок, несколько изогнутое туловище; на плече, под скрипкой, аккуратно разложен носовой платок. Тот, что с флейтой, похож на флейту: очень длинный, очень худой, с затянутыми худыми ногами. И тот, что с контрабасом, похож на контрабас: невысокий, с покатыми плечами, внизу очень толстый, в

широких брюках»⁹. Весьма показательны примеры из поэзии:

И жизнь согрета тёплыми губами.
А. Кушнер

*Я продолженье горла твоего,
Я протяженье голоса и звука.*
В. Бобриков

*Струйка мелодии льётся чисто,
Юноша флейту целует в уста.*
С. Щипачёв

Идея единства инструмента с исполнителем нашла гениальное воплощение в знаменитой скульптуре Э. Барлаха «Играющий на флейте» (1936).

«Очеловечивание инструмента» происходит и в связи с передачей человеческой речи, которая, по словам Э. Денисова, нередко близка «какому-то личному, интимному высказыванию»¹⁰. Сравним эту цитату со следующими поэтическими строками:

*И будто оживлённый,
Тростник заговорил —
То голос человека
И голос ветра был.*
М. Лермонтов

*Мой голос — флейта,
Сердце — барабан.*
А. Устинов

Ассоциации флейтового тембра с человеческим голосом¹¹ и, следовательно, с речевой интонацией, благодаря чему инструмент получает качество одушевлённости, встречаем у самых разных авторов: у А. Гретри, который считал духовые самыми совершенными инструментами в силу близости их природе человеческого голоса¹², у Д. Рогаль-Левицкого¹³, Е. Назайкинского¹⁴. Это качество, по словам Б. Бриттена, позволяет говорить о флейте-пикколо «как о «маленьком брате» своих деревянных сородичей, а контрабасы называть тяжеловесными и ворчливыми «патриархами» струнной группы»¹⁵.

Сравнение звучания инструмента с человеческой речью, зафиксированное Б. Асафьевым не только «как подражание человеческому голосу, а как поиски в инструментах выразительного и эмоционального тепла, свойственных человеческому голосу»¹⁶, связано с тем, что звучание флейты может ассоциироваться с множеством нюансов эмоционального мира человека. Об уникальном тембре флейты, наделённом исключительной способностью «передавать некоторые душев-

ные состояния, которые ни один другой инструмент не мог бы у неё оспорить»¹⁷, писал Г. Берлиоз. На протяжении долгого времени она сохраняет связь с топикой любви как формы воплощения светлого, положительного начала. Благодаря своему тёплому и нежному звучанию, флейта становится вдохновенным и чутким выразителем одного из многочисленных оттенков лирики — её «света».

Ещё Гретри называл флейту «нежной и любовной»¹⁸, в XVIII веке Глюк «соответственно со степенью интереса и пафоса в тексте», придаёт ей «драматическое качество ... звучности»¹⁹. У Чайковского она является выразителем интимной лирики и идеализированной красоты: «В ней есть задушевная лиричность ... но нет чувственного подъёма»²⁰ (ярчайший пример — кантлена флейты в начале медленной части фортепианного Концерта *b moll*). Вагнер, по словам Р. Штрауса, наделяет её «характером легкомысленной чувственности» (II акт «Валькирии»²¹). Берлиоз в I части «Фантастической симфонии» поручает флейте одно из проведений основной темы симфонии — темы возлюбленной. Чувственность, томление и нега — новые штрихи к образу, найденные К. Дебюсси, продолженные А. Скрябиным и дополнившие реестр её традиционных характеристик. С налётом безудержной и знойной страсти она звучит в многочисленных танго А. Пьяцоллы. Нежна и трепетна солирующая флейта из III части «Романтических посланий» В. Шутя. Элегична и возвышенна — во II части Концерта Л. Солина. Грациозно и вдохновенно её соло — главная тема Концерта А. Эшпая. Изысканной красотой и особой теплотой завораживает тема «Ноктюрна» из Сонаты для флейты и гитары Э. Денисова (вспомним, что композитор называл флейту «тёплой и нежной»²²), а также её романтическое сольное высказывание во II части Концерта С. Беринского «Радостные игры».

Аналогом лирического амплуа в литературе может стать стихотворение В. Маяковского «А вы могли бы?», которое венчают строки: «А вы / ноктюрн сыграть / могли бы / на флейте водосточных труб?», где звучание флейты отражает порывы незащищённой и легко ранимой человеческой души.

В искусстве нередки примеры её душевных диалогов с партнёрами. Например, в любовном согласии с виолончелью она запечатлена К. Вебером в Трио для флейты, виолончели и клавира *g moll* и Ю. Гуссенсом в «Пяти впечатлениях о проведённых событиях» для аналогичного состава. Вспомним также дуэт флейты и фагота в Концерте А. Вивальди «Ночь» — поэтичном сочинении композитора, воссоздавшем атмосферу душевной доверительности. Настроение сожаления и разочарования по поводу «прерванной любовной песни»²³ пронизывает сюжет одной из любимых

картин П. Пикассо «Флейта Пана» (1923): он связан с несостоявшимся романом художника и Сары Мерфи — знаменитой красавицы, жены американского художника Джеральда Мерфи.

XX век, не разрушая привычные штампы «флейтового реноме», находящегося только лишь во власти «мира природы с его реальными и фантастическими обитателями», а посему не способного выражать «эмоции, сильные душевные движения» в мелодиях широкого дыхания²⁴, во множестве выразительных смыслов придаёт особое значение отождествлению образа флейты с душой человека во плоти, блуждающей, сомневающейся, размышляющей, страдающей, стонущей от боли, умирающей...

Именно к древнегреческим, южно-американским мифам, также мифологическим представлениям восточных славян отсылает нас широко используемое в XX веке трагическое амплуа инструмента и представления о нём как «о своего рода субтите человека»²⁵. В связи с этим сошлёмся на примеры известных древнегреческих мифов, повествующих о состязании Марсия и Аполлона, о нимфе из Аркадии Сиринге, Аргусе и Меркурии, различных историй о происхождении русской свирели. Так, Афина, изобретательница флейты, предрекла каждому, кто станет играть на ней, мучительную смерть. Сиринга, превращённая в тростник, в руках Пана стала свирелью, игра на которой была связана с ценой жизни. Мотив смерти, или убийства пронизывает мифы о возникновении инструмента из южно-американского эпоса и русские сказки о свирели. Заметим, что традиции «флейты-плакальщицы» («Один — заголосил, завыл / Над мёртвым на своей свирели» [А. Белый. Вакханалия]) вновь восходят к древности: греческие элегии как часть погребального культа сопровождали причитания по умершим именно под аккомпанемент флейты.

Уникальные возможности «скорбящего амплуа» флейты, её исключительность, способность создать «характер безутешной скорби, смирения и покорности судьбе» выявил Берлиоз ещё на примере знаменитой «Мелодии» Глюка²⁶. Скорбящей интонацией окутано соло флейты из финала Симфонии № 4 Брамса, I части Симфонии № 6 Чайковского. В «Силуэтах» Э. Денисова в их финальной части — «Мария» — тема флейты, по словам автора, в последних тактах «переходит к тихим колоколам, появляется тамтам — это опять прощание с жизнью, уход в иной мир»²⁷. Трагической нотой пронизана художественная концепция его же Концерта для флейты и арфы, созданного после драматических событий в жизни. Произведение явно несёт «тему катастрофы»²⁸, где всё развитие приводит к напряжённой кульминации в заключительных тактах произведения: «“Круг жизни”... прерыва-

ется обрушившейся трагедией и смертью»²⁹ и «в последние мгновения звуки монограммы композитора у главных солистов — *e-dis-d* — подобны затухающим вспышкам пульса человеческой жизни»³⁰. К образу прощального, уходящего, меркнувшего он вновь обращается за несколько месяцев до своей смерти в пьесе «Перед закатом» для альтовой флейты и вибратона (1996).

В финале концерта Л. Солина словно пронесется вся жизнь Героя, последние духовные усилия которого мобилизуются во взывании к Всевышнему. В последней части Сонаты для флейты и фортепиано Г. Банщикова безыскусно простой и печальный молитвенный напев флейты с аллюзией на «*Dies irae*» в заключительных тактах словно пытается остановить течение времени одиноким, уходящим в небытие тоном *es*. В этом же ряду — «Молитва» для альтовой флейты и органа В. Кикты (1990), «эпизод плача» флейты (т. 207–224) в Концерте А. Эшпая. Его же Симфония № 3 «Памяти моего отца», где мелодия альтовой флейты (побочная тема) скорбит, утешает и символизирует вечную память о дорогом композитору человеку. Напомним молитву флейты в эпилоге 3-й симфонии Б. Тищенко, органично вписанную в «хор плакальщиц»³¹. Тема флейты, открывающая «Мастера и Маргариту» С. Слонимского, «ассоциируется с образом души, расстающейся с миром и бросающей на него последний взгляд ... Она знаменует сопричастие всех героев в едином пространстве. Исходящие от неё эмоционально-смысловые токи пронизывают всё сочинение»³².

Не является ли подобное осознание смыслового подтекста приведённых выше произведений продолжением строк из стихотворения А. Ахматовой «Памяти Михаила Булгакова», в которых очевидно возникают ассоциации со знаменитым флейтовым соло из «Орфея»:

*Лишь голос мой, как флейта, прозвучит
И на твоей безмолвной тризне?*

Подчеркнём, что в приведённых выше сочинениях звучание флейты наделяется во многом сакрально-символическим значением. Когда-то одна из главных «проповедников» лирико-любовного начала, располагающая к созданию атмосферы доверительности, душевности, чувственности, страстности и открытости выражения, — именно такой воспринималась флейта композиторами XVIII–XIX веков — в XX столетии она мыслится как образ глубоко трагический и возвышенный. Как можно судить по многочисленным источникам, — они уходят в древность, в новых же исторических условиях возрождаются и актуализируются³³.

«Голос флейты по-человечески пронзительный, жалобный, тоскующий» описан Э. Гофманом в рассказе «Кавалер Глюк». Она печалится у М. Лермонтова, плачет у Г. Бенна, П. Валери, Ю. Друниной, С. Калугина. Унылость флейты (свирели) тонко подчеркнута Чеховым в рассказе «Свирель»: в ней слышалось «что-то очень тоскливое и противное ... самые высокие пискливые ноты, которые дрожали и обрывались, казалось, неутешно плакали, точно свирель была больна и испугана, а самые нижние ноты почему-то напоминали туман, унылые деревья, серое небо. Такая музыка казалась к лицу и погоде, и старику, и его речам»³⁴. Чеховской свирели словно вторит дудка И. Соколова-Микитова из его рассказа «Дударь»: «Послышался жалобный, тонкий, непрерывный звук ... похожий на плач — звук свирели»³⁵ и флейта М. Шагинян: «То смолкнет, то жалобой чьей-то, / Как грустная горлица, — вновь / Воркует унылая флейта / Про осень, про боль, про любовь».

«Свирели (дудки) боли» стали одним из атрибутов поэзии Клеменса Брентано: «... они кричат прямо в сердце разбуженной, всполошенной ночи. Музыка и боль, резкость звука и острота боли оказываются тождественными»³⁶. Высказывание С. Аверинцева о поэзии К. Брентано может быть одинаково применимо к пьесе «Lamento» для флейты и арфы Д. Смирнова, в которой монолог флейты, открывающий сочинение, пронизан невероятной по силе высказывания болью и страданием. Теми же эмоциями наполнены высказывания флейты в произведениях, посвящённых памяти ушедших: И. Стравинского (Канон памяти для флейты, кларнета и арфы Э. Денисова), Д. Шостаковича (Соната для флейты и фортепиано Г. Банщикова), Н. Сидельникова (Элегия для альтовой флейты и виолончели Р. Леденёва), А. Ведерникова (пьеса «Белый траур» для басовой флейты, гитары, виолончели и ударных В. Суслина).

А «рыдающая флейта» М. Цветаевой? В стихотворении «Самоубийца» её образ привносит особый психологический штрих — на уровне детского осознания произошедшей трагедии:

*Был вечер музыки и ласки,
Всё в дачном садике цвело.
Ему в задумчивые глазки
Взглянула мама так светло!
Когда ж в пруду она исчезла
И успокоилась вода,
Он понял — жестом злого жезла
Её колдун увлек туда.
Выдала с дальней дачи флейта
В сияньи розовых лучей...
Он понял — прежде был он чей-то,
Теперь же нищий стал, ничей.*

«Очеловеченность», одушевлённость флейты, её персонификация становятся узнаваемой приметой музыкальной классики прошлого и культуры настоящего. Отметим, что эволюция, двигавшаяся в направлении всё большего «одушевления» и персонификации инструмента, достигает своей цели в творчестве композиторов XIX века и актуализируется в XX столетии: он становится двойником героя, его вторым «я», чутко реагирующим на все метания и страдания человеческой души.

В музыке — глинкинская Людмила (её флейта «ассоциируется не столько с блеском и виртуозностью, сколько с возможностью досказа, выражения эмоциональных состояний... даже тогда, когда её нет на сцене»³⁷), Снегурочка Римского-Корсакова, Джульетта С. Прокофьева, Нос и Зиновий Борисович Д. Шостаковича, революционер Пьетро из балета «Ванина Ванини» Н. Каретникова, Мария Стюарт С. Слонимского (флейта здесь подобна «внутреннему голосу Марии и ведёт... диалог с её совестью»³⁸), Манилов из оперы «Мёртвые души», «Три пастуха» для флейты, гобоя и кларнета Р. Щедрина (1988), «Портреты» для флейты и фортепиано С. Павленко. За звучанием флейты в этом смысле могут «угадываться» портретные черты, живой характер или маска, некая действенная ситуация с рядом участников ... способность этих элементов выделяться ... внутри общего звукового потока»³⁹.

Звучание флейты может ярко репрезентировать как женское, так и мужское начала. В женской ипостаси, помимо упомянутых уже М. Глинки, Н. Римского-Корсакова, С. Прокофьева, С. Слонимского, его мыслили также живописцы Ян Вермеер, Ян ван Бейлерт, Ян ван Гойен, Г. Куров, А. Мунтян, поэты Овидий, Авзоний, А. Ахматова. Воссоздание женского образа при помощи флейтового звучания во многом обусловлено выразительными средствами: выбором верхнего регистра, особой «говорливостью» удивительно пластичной мелодии, украшенной затейливыми фиоритурами, одухотворённой и согретой сердечным теплом, нередко с угловатыми буффонными «кульбитами». В сольном концерте и в жанрах ансамблевой музыки партия флейты, как правило, парит над оркестром (ансамблем) — и в этом намечается очевидная смысловая дистанция между солистом и *tutti*, здесь происходит воплощение индивидуальной воли инструмента, наделённого определёнными полномочиями, что демонстрирует его явное господство в иерархии музыкальных инструментов.

Флейта также призвана воплотить мужское начало или синтезировать гармонию обоих. Так, выбор

нижнего регистра вызывает ассоциации с естественным тембром мужского голоса; речевое, декламационное начало, способность к выражению сильных, глубоких, возвышенных чувств, размеренный темп высказывания на фоне внимающего звукам ансамбля (оркестра) — всё это формирует мужскую ипостась образа флейты, который давно укоренился в мировой культуре. Примеры этому весьма внушительны: мифы, произведения литературы, изображённые на полотнах живописцев и созданные ваятелями мальчишки и юноши.

Человеческая природа флейты сегодня широко раскрывается в музыкальных произведениях, решённых в жанре «инструментального театра», где места традиционных масок народного представления заняли музыкальные инструменты. В опере, например, активно использует приёмы инструментального театра С. Слонимский: в «Мастере и Маргарите» вместе с персонажами на сцене находится флейтист, играющий Кота Бегемота, в «Гамлете» — Розенкранца. В инструментальной музыке, где понятие «театральность» достаточно условно, оно, по словам Т. Курьшевой, наиболее «ярко демонстрирует себя в тех случаях, когда в музыке господствует триединство: зрелищность, игровое начало (дух лицедейства) и режиссура, организующая целое»⁴⁰. Это явление возникло во второй половине XX века с целью «разгерметизации»: в концертный зал проникли элементы театра, иногда ритуального действия, слушатели стали вовлекаться в ход исполнения»⁴¹.

Из жанров симфонической музыки наиболее благоприятным для проявления театральности оказался концерт, с его «игровой» природой, обусловленной самим духом соревнования. Одним из ярчайших примеров «театрализации» жанра является Концерт-фантазия «Повелитель крыс» для флейты и оркестра американского композитора Дж. Корильяно — ни что иное, как костюмированное музыкальное действие с традиционными театральными «реквизитами». Отчасти чертами инструментального театра наделена симфония-поэма С. Слонимского «Аполлон и Марсий». Кульминация сочинения — момент смерти Марсия — представляет, по словам композитора, «своеобразный хеппенинг, когда струнные и духовые играют стоя, подобно драматическим актёрам»⁴².

«Инструментальный театр» сегодня проникает также в жанры камерно-инструментальной музыки, в которую вводится актёрская игра исполнителей, режиссированная композитором, мимические моменты, жесты, пластический рисунок «роли».

Театральность такого рода, где есть «персонаж-флейта», присуща произведениям А. Вустина, Д. Смирнова, К. Цепколенко (одно из её камерных произведений называется «История флейты-пуристанки» — метафоричность содержится уже в композиторском замысле). В этом ряду — эффектная сонористическая пьеса А. Вустина «Музыка для 10» (в том числе для флейты) по роману Ж. Лагарпа «Влюблённый дьявол». В известной степени театрально произведение «История при свете луны» Д. Смирнова, написанное им как отклик на поэтический акварельный рисунок У. Блейка «Злоба». Каждому персонажу рисунка здесь соответствует определённый музыкальный инструмент: матери — скрипка, отцу — альт, их ребенку — флейта-пикколо, двум разбойникам-убийцам — бас-кларнет и контрабас. Виолончель, находящаяся в центре, «изображает» полную луну, освещающую и добро, и зло. По требованию композитора при исполнении пьесы расположение музыкантов на сцене должно соответствовать композиции рисунка, а цвет одежды исполнителей подчёркивать характер «положительных», отрицательных и нейтральных персонажей.

Трио «Три пастуха» для флейты, гобоя и кларнета изначально было задумано Р. Щедриным как музыкальная сценка с присущими ей игровыми эффектами: постепенным выходом и уходом музыкантов со сцены, показом характеров каждого из них («ровного и положительного» у гобоя, «общительного и непостоянного» у кларнета, «витающей в облаках» флейты), общением друг с другом: непринуждённым, «зло, вразнобой», в непритязательной «деревенской обстановке»⁴³.

Завершая размышления на заданную тему, подчеркнём, что природа звучания флейты на протяжении многих веков позволяла использовать её в определённых жизненных ситуациях⁴⁴ и создавала апробированные временем музыкально-художественные «оттиски образа». На одном полюсе содержательного пространства сочинений для неё оказываются «пасторальные сюжеты» и «сказочные мотивы», на другом — воскрешён Миф и воссоздан сложный и концептуальный мир Человека. Именно XX век, активно используя в художественном арсенале сочинений для флейты её традиционные образные характеристики (лёгкость, изящность, грациозность, игривость, нежность, трепетность, светлую лирику, томность и т. п.), особенно пристрастен к отражению в искусстве вовсе нетипичного для прошлых эпох значения образа флейты — связь её звучания с мотивом смерти и трагической безысходности.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Гервер Л. К проблеме «Миф и музыка» // Музыка и миф. — М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1992. — Вып. 118. — С. 11.
- ² Семантика образа флейты подробно раскрыта в монографии В. П. Давыдовой «Флейта в русской музыке второй половины XX века (концерт и соната)» (Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2009, 250 с.).
- ³ Павлов Н. Именины // Избранные сочинения. — М.: ИХЛ, 1989. — С. 25.
- ⁴ Термин «флейтизация человека» принадлежит В. Топорову и вводится исследователем применительно к раскрытию проблемы персонализации инструмента на примере образа «флейты-позвоночника» В. Маяковского: Топоров В. Флейта водосточных труб и флейта-позвоночник // Поэзия и живопись: сб. тр. памяти Н. И. Харджиева. — М.: Языки русской культуры, 2000. — С. 380–423.
- ⁵ Из тела в тело веселье лейте.
Пусть не забудется ночь никем.
Я сегодня буду играть на флейте.
На собственном позвоночнике.
- ⁶ Шекспир У. Гамлет / пер. М. Лозинского. — М.: Детская литература, 1965. — С. 96.
- ⁷ Условным аналогом чеховского рассказа, в котором главными действующими лицами стали «флейта» и «контрабас», может являться балет «Фагот и флейта» (1925) чехословацкого режиссёра, композитора, писателя, драматурга Эмиля Франтишека Буриана (1904–1959).
- ⁸ Чехов А. Контрабас и флейта // ПСС. В 12 т. Т. 3. — М.: Худ. литература, 1961. — С. 293.
- ⁹ Андреев Л. Жизнь человека [Электронный ресурс]. — URL: <http://andreev.org.ru>.
- ¹⁰ Бараш Е. Концерты Э. Денисова: дис. ... канд. искусствоведения. — М.: МГК, 2000. — С. 28.
- ¹¹ Интересной в этом свете представляется мысль И. Заруцкой, которая пишет: «Если корпус инструмента — аналог человеческой плоти, то его звук — голос, а исполняемая на нём музыка — речь». См.: Заруцкая И. Музыкальные инструменты в мифологических представлениях восточных славян: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — М., 1998. — С. 41.
- ¹² Ветлицына И. Некоторые черты русской оркестровой культуры XVIII века. Об истоках оркестра в России до Глинки. — М.: Музыка, 1987. — С. 11–12.
- ¹³ Рогаль-Левицкий Д. Современный оркестр. В 4 т. Т. 1. — М.: Музгиз, 1956. — С. 200.
- ¹⁴ Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. — М.: Музыка, 1988. — С. 83, 104.
- ¹⁵ Бриттен Б. Комментарии к партитуре «Вариации и fuga на тему Пёрселла» (М.; Л.: Музыка, 1996, с. 32).
- ¹⁶ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. — Л.: Музыка, 1971. — С. 220.
- ¹⁷ Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке. Т. 2. — М.: Музыка, 1972. — С. 284.
- ¹⁸ Ветлицына И. Указ соч.
- ¹⁹ Карс А. История оркестровки. — М.: Музыка, 1990. — С. 127.
- ²⁰ Житомирский Д. Заметки об инструментровке Чайковского // Житомирский Д. Избранные статьи. — М.: Музыка, 1981. — С. 178.
- ²¹ Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке. Т. 2. — М.: Музыка, 1972. — С. 283.
- ²² Бараш Е. Указ. соч.
- ²³ Крючкова В. От «Парада» до «Герники». 1917–1937. — М.: ИЗО, 2003. — С. 51.
- ²⁴ Барсова И. Книга об оркестре. — М.: Музыка, 1969. — С. 73.
- ²⁵ Топоров В. Указ. соч., с. 398.
- ²⁶ Берлиоз Г. Указ. соч., с. 284.
- ²⁷ Шульгин Д. Признание Эдисона Денисова. По материалам бесед. — М.: Композитор, 1998. — С. 198.
- ²⁸ Бараш Е. Тема катастрофы в поздних концертах Денисова // Пространство Эдисона Денисова. К 70-летию со дня рождения (1929–1996): матер. науч. конф. // Научные труды Московской гос. консерватории. — М.: МГК, 1999. — Сб. 23. — С. 88.
- ²⁹ Бараш Е. Концерты Э. Денисова..., с. 99.
- ³⁰ Бараш Е. Тема катастрофы в поздних концертах Денисова..., с. 92.
- ³¹ Арановский М. Симфонические искания. Исследовательские очерки. — Л.: Сов. композитор, 1979. — С. 116.
- ³² Баева А. Творение мастера // Вольные мысли. К юбилею Сергея Слонимского. — СПб.: Композитор, 2003. — С. 526.
- ³³ Подробнее об этом: Давыдова В. Семантика музыкального инструмента: к методологии изучения // Музыкальная семиотика: пути и перспективы развития: матер. Второй междунар. науч. конф. / гл. ред. Л.В. Саввина. — Астрахань: АИПКП, 2008. — С. 87–92.
- ³⁴ Чехов А. Свирель // ПСС. В 12 т. Т. 5. — М.: Худ. литература, 1962. — С. 348.
- ³⁵ Соколов-Микитов И. Дударь // Собр. соч. В 4 т. Т. 1. — М.: Аргус, 1985. — С. 300.
- ³⁶ Аверинцев С. Поэзия Клемена Брентано // Брентано К. Избранное. — М.: Сов. Россия, 1985. — С. 24.
- ³⁷ Ручьевская Е. «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера и «Снегурочка» Римского-Корсакова. Стиль. Драматургия. Слово и музыка. — СПб.: Композитор, 2002. — С. 62.
- ³⁸ Девятова О. «Волшебная флейта» Моцарта и музыкальный театр Сергея Слонимского // Моцарт — XX век. — Ростов н/Д: РГК, 1993. — С. 133.
- ³⁹ Курьшева Т. Театральность и музыка. — М.: Сов. композитор, 1984. — С. 98.
- ⁴⁰ Там же, с. 63.
- ⁴¹ Холопова В. Формы музыкальных произведений: учеб. пособие. — СПб.: МГК, 2001. — С. 445–446.
- ⁴² Из письма композитора автору от 18 августа 2004 года.
- ⁴³ Холопова В. Путь к центру. Композитор Родион Щедрин. — М.: Композитор, 2000. — С. 172–173.
- ⁴⁴ Напомним её погребальное предназначение, участие флейтистов в Пифийских играх, уподобление её звучания сигнальным символам, предупреждающим о приближении чужого войска, широкое распространение в пастушеском быту и т. п.

Давыдова Виктория Павловна

кандидат искусствоведения, доцент,
зав. кафедрой истории и теории музыки
Волгоградского института искусств
им. П. А. Серебрякова

А. В. САВВИНА

Астраханская государственная консерватория

УДК 781.2.04

МУЗЫКАЛЬНО-ЖИВОПИСНЫЕ ИДЕИ ЗВУКОВОГО МИРА НИКОЛАЯ РОСЛАВЦА

На рубеже XIX–XX веков, в эпоху активного устремления искусств навстречу друг другу, особое значение приобретает союз музыки и живописи. После импрессионистских опытов он получает иное «звучание» — взаимодействие искусств осуществляется не напрямую, а через опосредованные двусторонние связи. Если в конце XIX века воздействие живописного импрессионизма привнесло в музыку элемент изобразительности, и визуальный прообраз выступил в качестве главного источника вдохновения, то в начале XX века в живописи под воздействием музыкальной логики обозначилась своего рода «экстрамузыкальная» тенденция, связанная с поиском аналогов, которые способствовали образованию музыкальной живописи.

О музыке много говорил Кандинский, предлагая создать такую живопись, где основой послужили бы ритмы и формы музыки. Сходные мысли высказывал Аполлинер, усмотревший в орфизме Делоне музыкальные формы, Чюрленис, мечтавший о транспозиции музыки в живопись. Картины художников активно насыщались не только «музыкальной техникой» — модуляциями, хроматизмами, аккордовыми соединениями, но и различными жанрами — фугами, симфониями. Об этом красноречиво свидетельствуют их названия: «Композиции» Кандинского, «Музыка» Матисса, «Адажио» и «Симфония» Синьяка, «Фуга в красном цвете», «Статическая и динамическая градации», «Старинные аккорды» Клее. Музыка становится своеобразным символом времени и, будучи искусством процессуально-бесконечным и как бы «распредмеченным», в духовном плане соответствует эстетическим представлениям эпохи. В этой связи следует отметить, что А. Блок рассматривал культуру начала XX века как организованное «духом музыки», «исконное» построение. Отсюда и мысль о переводе живописного языка на язык музыки и наоборот, возникшая, например, у Д. Ингардта.

В музыке, как и в других видах искусства, наблюдается стремление отобразить мир средствами другого искусства, что способствует появлению новых художественных форм, организованных на основе специфического кода, соединяющего разнородные черты: искусства временного, пространственного, визуального. Характерным признаком музыкально-художест-

венного сознания становится синестетичность, являющаяся следствием интегративности психических процессов. Образ мира, несмотря на его противоречивость, сохраняет относительную цельность.

Как известно, каждая культура обладает собственным кодом, различные виды искусства — специфическими особенностями. В то же время культура не существует в изоляции, а вступает во взаимодействие с другими. Такое взаимодействие с точки зрения семиотики позволяет говорить об опоре на «вторую действительность» (термин Ю. Лотмана), в результате чего между создаваемым автором текстом и реальностью находится некое метатекстовое построение (Ю. Лотман). Иными словами, в механизм осмысления жизни включается внемузыкальная реальность, образующая сложные отношения с музыкальными кодами. В центре внимания данной статьи — своеобразие звукового мира и его организации в музыке Николая Рославца.

Николай Рославец — одна из трагических личностей отечественной музыки первой половины XX века, творчество которого не до конца исследовано. Среди проблем, связанных с наследием композитора, специфика звукоорганизации заслуживает особого внимания. Эксперименты в этой области свидетельствуют об интересных находках, намного опередивших своё время, но в силу обстоятельств оставшихся до конца не реализованными. С позиций исторического времени Н. Рославец воспринимается как личность, обладающая определённым семиотическим полем: он олицетворяет художника, совершившего добровольный акт самоустранения от творчества.

Выразительность звукоорганизации Рославца связана с кругом наиболее характерных для его музыки образов: лирических, возбуждённо-экстатических, рафинированно-утончённых (в духе Скрябина). В то же время сочинения композитора порой приобретают отвлечённый характер и лишаются непосредственно чувственного впечатления, что создаёт возможность перехода от красочной полихромии (близкой Скрябину) к «чистой» абстрактной музыке. Названия произведений: «Три сочинения» для голоса и фортепиано (1913), «Четыре сочинения» для пения и фортепиано (1913–1914), «Три сочинения» для фортепиано (1914), «Три сочинения», «Два сочинения» для фортепиано (1915),

— позволяют провести параллель с «Композициями» и «Импровизациями» Кандинского, отмечавшего свои опусы номерами.

По характеру отношения к миру Рославца можно причислить к авангардистам. Об этом свидетельствуют такие важные черты его творческой личности, как постоянное стремление к самообновлению, многочисленные декларации, создание собственной теоретической концепции с целью обоснования «новой музыкальной реальности»¹. Именно стремление к самообновлению приводит Рославца к созданию и усовершенствованию «концепции синтетаккордов», ставшей своего рода программой, обобщением его художественных исканий в области звуковысотной организации.

Теоретическое обоснование поисков путей развития музыки имело для композитора важное значение по двум причинам. Первая заключается в движении искусства навстречу науке, при взаимодействии с которой оно приобретает оттенок рациональности и научной достоверности. Другая — в стремлении композитора осознать своё место в ряду художников, вписавших себя в контекст «интеллектуальных явлений эпохи» (Д. Сарабьянов)².

Об интеллектуализации творчества Рославца свидетельствует принципиально новое, по сравнению со Скрябиным, отношение к горизонтально-вертикальным координатам музыкального текста: широкое использование Рославцем приёмов свёртывания горизонталей и развёртывания вертикалей находит продолжение в области формообразования как одно из средств тематического контраста. Таково, например, соотношение главной и побочной партий в Сонате для фортепиано № 2, где «вертикально» организованной главной партии противопоставляется «горизонтально» оформленная побочная партия, в которой, как и в серийной музыке, на первый план выступает самодостаточность звучания неповторяющихся звуков. Подобный тип контраста переносится композитором и на соотношение частей цикла, как это происходит в «Трёх сочинениях».

Каждая из координат наделяется композитором определённым семантическим полем, о чём свидетельствуют многочисленные ремарки. Вертикаль связана с кругом сдержанных, мужественных, властных и могущественных образов, не лишённых внутреннего достоинства: так, Сочинение № 1 из цикла «Три сочинения» обозначено автором *nobilissimo* (с достоинством), *con entusiasmo* (с энтузиазмом), или «Два сочинения» № 2 — *imperieux* — властно, *puissant* — могущественно. Горизонталь имеет оттенки от сдержанного (№ 1 из «Трёх сочинений») и грациозного — до нежного, томного и рафинированного (№ 1, 2 из «Двух сочинений»). В самом общем плане вертикаль и горизонталь символизируют мужественное и женственное начала. Здесь возникает параллель с живописью

начала XX века, где вертикаль и горизонталь также наделяются определёнными характеристиками, приобретая семантическое значение, и выступают в качестве самостоятельных образов. Примерами служат названия картин Ф. Купки «Этюд для языка вертикалей», «Расположение в вертикалях». О выразительном значении вертикали и горизонтали высказывался и Кандинский, для которого горизонтальная линия означала женственность, пассивность, статику, «лежание». Вертикаль наделялась активностью, мужественностью, означала движение и, в конечном счёте, восхождение [4].

Кроме семантического ряда, обе координаты выражают и определённое «синтаксическое поле», связанное с понятием конечности и бесконечности. Застывшие вертикальные монолиты, заканчивающие многие сочинения Рославца, создают художественный образ ограниченного пространства: завершающие части, как правило, гомофонны. И наоборот, горизонталь устремляется в бесконечность, о чём свидетельствуют разросшиеся по сравнению с крайними разделами развивающиеся части, усиливающие ощущение линейного времени. В этой связи возникает ещё одно обстоятельство: предельно краткие миниатюры вертикальны по оформлению («Пять прелюдий», № 5), развитые, масштабные сочинения — горизонтальны («Три сочинения», № 3), что созвучно идее Мондриана: «формы, отграниченные прямыми линиями, суть более — открытые формы» (цит. по: [3, с. 97]). Таким образом, в произведениях Рославца вертикаль и горизонталь в самом общем плане становятся источниками полярного текстопорождающего устройства: линейного, дискретного, развивающегося по принципу присоединения новых сегментов, и недискретного, формирующегося по типу аналогового мышления.

Новым явлением в отечественной музыке, связанным с отрицанием сложившейся европейской традиции тональной организации, стал синтетаккорд Рославца. Идея преобразования звуковысотной системы, теоретическая разработка и практическая реализация сближают композитора с Хауэром, Хиндемитом, Мессианом. Уже в самом названии «синтет» отразилось веяние времени с его установкой на синтез искусств, программное обоснование лозунгов которого нашло отражение в «скульпто-живописи», «театре людей, шумов и запахов», «цветомузыке». Однако в русле обозначенных тенденций замысел Рославца, тяготевшего к «чистой» музыке, был менее глобальным и касался лишь области высотной системы. Композитор предложил её перестройку с помощью такого вертикального универсума, который вобрал в себя все функции мажоро-минора и имел круговое (циклическое) строение, придававшее ему замкнутый вид. В связи с объединением традиционной триадной формулы в одной универсальной структуре в произведениях

Рославца возникает иное отношение к движению. Если ранее оно было организовано в последовательности, то теперь сменяется одновременностью, что придает музыкальным событиям новый смысл: движение совершается в направлении, как бы противоположном оси времени.

Как и Скрябин, Рославец опирается на терцовый принцип организации вертикали, основу которой составляет семизвучный аккорд. Благодаря кругообразному, замкнутому строению он может быть разложен по терциям от любого из звуков, входящих в его состав. По аналогии с ладом, его можно назвать аккордом «ограниченной транспозиции», шесть обращений которого содержат разные варианты сочетания малых и больших терций. Новый аккорд, основанный на принципе неповторяемости звуков, выдвигается в качестве центра системы и выполняет тематические функции: он служит источником всего развития. По замыслу композитора, синтетаккорд призван стать неким символом, обладающим семантическим «дном», где на первый план выступает форма круга, в какой-то степени определяющая его значение. Как известно, движение по кругу, подчёркивая идею подобия, связывается с циклическим временем и разнообразными формами аналогового мышления: от мистических идей «мира соответствий» до математических понятий изоморфизма. Создаваемые по законам циклического времени сочинения Рославца воспринимаются как некое непрерывно повторяющееся устройство со слабо выраженными этапами начала и окончания, вследствие чего возникает ощущение недосказанности, прерванности. Отсутствие ярких тематических контрастов свидетельствует о том, что многообразная картина мира сводится к инвариантным образам.

Таким образом, синтетаккорд, определяющий особенности стиля композитора, становится знаком, своеобразным кодом, репрезентирующим специфические свойства звукоорганизации в музыке Рославца³. В этом можно увидеть параллели с творчеством Скрябина — одной из ключевых фигур музыкального искусства начала XX века, семиотическое поле произведений которого наиболее полно соответствовало эмоциональному состоянию эпохи — противоречивой, насыщенной сложными культурными кодами и символами. По-видимому, Скрябин был для Рославца художником, имевшим повышенную знаковую важность. Как и у Скрябина, эксперимент аккордообразования Рославца связан с новыми пространственными ощущениями: плотность аккорда, его сгущение и разрядка становятся главным средством выражения эмоций. Стилиевые черты Скрябина нередко просматриваются в музыке Рославца сквозь прихотливую, ритмически капризную мелодию, тритоновые интонации, а также альтерированные аккорды типа «прометеевского созвучия», как,

например, в Прелюдии № 3 из цикла «Пять прелюдий» для фортепиано (1920).

Об ориентации Рославца на скрябинскую высотную систему с её опорой на D₂ свидетельствует и анализ тонального плана фортепианной Сонаты № 2 (1916), выполненный самим композитором. В то же время теоретическая концепция Рославца была ограничена рамками традиционного музыкознания и вряд ли могла объяснить до конца все происходящие в композиторском творчестве процессы. Уцелевшие рукописные труды «Рабочая книга по технологии музыкальной композиции. Части теоретическая и практическая. Исследование» и «Исследование о музыкальном звуке и ладе» относятся к началу 30-х годов (см. об этом: [6]), когда отечественная теория музыки прочно стояла на позициях, не допускавших никакого вторжения «чуждых» тональных систем. Поэтому синтетаккорд не рассматривался автором в качестве возможного центра звуковысотной организации.

Однако гармонический код Рославца при внешнем сходстве (опора на доминантовую гармонию) существенно отличается от скрябинской звуковой системы. Прежде всего, ладовая основа «синтетаккорда» Рославца принципиально несимметрична и опирается в одинаковой степени на мажор, минор, увеличенное и уменьшённое трезвучия. При этом мажор приобретает факультативное значение, что свидетельствует об изменении передаваемой информации, заостряющей внимание слушателя на принципе зеркального подобия аккордов. Другое отличие связано с повышенной ролью артикуляционного членения «синтетаккорда»: каждая из его составных частей занимает свою пространственную «нишу». С помощью пространственных изменений возможна игра мажорными и минорными трезвучиями, вписанными вглубь аккорда, мерцание бликов септаккордов в верхних и нижних «этажах» фактуры. Раскладываясь на составные части, целое вступает в сложные семиотические отношения с частями, ранее в него входившими. Часть приобретает самостоятельность, репрезентируя черты целого.

Процессы, происходящие в гармонии Рославца, свидетельствуют о том, что на смену функционально разветвлённой системе гармонии приходит омнифункциональность (термин Ю. Холопова), поглощающая все функции мажоро-минора, а тональное развитие заменяется чередованием синтетаккордов, выступающих «от имени» прежних тональных функций. Сочинения Рославца освобождаются от обязанности начинаться и завершаться одним и тем же синтетаккордом. Созвучия могут находиться на разных высотных уровнях и содержать структурные модификации первоначального аккорда, что напоминает атональные произведения Шёнберга. В связи с этим возникает специфическая особенность синтагматики музыкального текста Рославца, строящегося на присоединении одинаковых

элементов. Их присоединение в принципе может быть бесконечным.

Наряду с тенденцией к обособлению, между аккордами существует глубокая внутренняя связь, которая выражается в постепенном переходе лада от минорного наклонения к мажорному с последующим возвращением к минору. Рославец до конца исчерпывает все возможности преобразования несимметричных ладовых структур, используя минорные модусы с повышением ступеней (#IV и #VI), мажорные – с понижением и повышением ступеней (bII, bV и #VI). Исчерпав возможности модальных наклонов в экспонирующих разделах, композитор переходит к их транспозиции в серединных разделах произведений, преобразуя аккорд-тему в духе хроматических градаций цвета в живописном супрематизме Малевича. «Сочинение» № 1 — пример создания композитором своего рода вариаций на синтетаккорд: важное значение приобретает выражение свободной фантазии, объектом которой становится структура аккорда в рамках заданного терцового принципа. Терцовость как основа синтетаккорда подчеркнута либо ходами баса, либо движением мелодии по звукам трезвучий или септаккордов. Эти элементы легко узнаваемы и в то же время они сочетаются с «чистой абстракцией», растворяясь в мелодических пассажах, основанных на ином типе интонирования, — последовательности неповторяющихся звуков. Кроме семи звуков, синтетаккорд может включать и восемь звуков, как в «Сочинении» № 2 из этого же цикла: добавляя к основному ряду вариативную терцию, Рославец использует двутерцовый лад, имеющий точки соприкосновения с Прелюдией ор. 74 № 4 Скрябина.

В связи со спецификой строения синтетаккорда в форме замкнутого круга первостепенное значение приобретает основной тон, расположенный в басу. Так, в «Сочинении» № 1 гармоническое развитие в первых пяти тактах, начинаясь с баса *as*, заканчивается на *es*, воспроизводя классические тоново-доминантовые отношения. Поскольку каждый синтетаккорд трактуется как самостоятельная единица, его независимость подчеркивается не только модальным наклонением, но и закреплённым за ним басом. Поэтому возвращение к одному и тому же основному тону происходит крайне редко, например, в заключительных разделах, построенных на органном пункте. Скрябин же наоборот постоянно возвращается к одному и тому же звуку, выделяя его господство над остальными тонами вертикали. В этом плане высотная система Рославца в большей степени, чем у Скрябина, приближена к собственно «атональной», децентрализованной тональности шёнберговского типа. Об отрицании традиционных тональных отношений свидетельствуют принципиально одноголосные сочинения, в которых чередование прямолинейных и зигзагообразных

звуковых «линий» создаёт эффект ухода в глубину, как бы погружая слушателя в звуковой поток. В процессе изложения этих линий можно усмотреть определённую, почти геометрическую логику: периодичность чередования элементов нигде не нарушается, движение имеет «запрограммированный» характер.

Парадоксальность гармоническому мышлению Рославца придаёт то обстоятельство, что найденные им новые приёмы не заменяют собой прежних, более традиционных, а спокойно уживаются с ними в некоей параллельно существующей плоскости. С первых сочинений и вплоть до 1928 года композитор находился под сильным влиянием скрябинского стиля. Однако постоянная потребность в обновлении музыкального языка определила интенсивность творческого поиска и задолго до 1928 года привела Рославца к поразительным открытиям, намного опережавшим своё время. Это были звуковые откровения, во многом предвосхитившие композиционную технику Веберна и даже композиторов второй половины XX века⁴. Так, «Сочинение» № 3 выделяется среди остальных, более традиционных пьес цикла «Три сочинения», принципами высотной организации, близкими веберновским⁵, а именно — зеркально-симметричными структурами. В основе этих структур лежит подвергающаяся различным перестановкам «веберн-группа» (термин В. Холоповой), обеспечивающая унификацию всех элементов музыкальной ткани по вертикали и горизонтали. По существу, звуковая конструкция пьесы выводится не из восьмизвучного ряда, как было в поздних сочинениях Скрябина, а из краткого трёхзвучного сегмента, выступающего в роли своеобразной серии. Музыкальная ткань в духе веберновских сочинений наполнена стереофоническими эффектами, где важное значение приобретает пространственное удаление звуков и диагональное, почти точечное проведение темы, «рассыпанной» в разных регистрах. Большую роль играет также регуляция плотности звучания: начиная с одноголосной фактуры, через двух- и трёхголосие Рославец приходит к значительному звуковому массиву, после тихой кульминации постепенно разряжая плотность. В конце «Сочинения» он переносит тему в высокий регистр, где она истаивает, оставляя след в гулком звучании обертонов.

По-видимому, точки соприкосновения с Веберном не случайны. Об этом свидетельствуют заметки Рославца о Четырёх пьесах для скрипки и фортепиано нововенца, написанных в 1923 году, где отмечается высокое качество музыки — «источника истинного удовольствия» (цит. по: [6, с. 6]). Включение в стилевой контекст сочинения Рославца элементов звуковысотного кода Веберна служит своего рода семантическим знаком обновления языка: фигура австрийского композитора для многих олицетворяла возможность принципиально иного пути в искусстве

— композиторского движения к серийной технике, открывающей неизведанное звуковое пространство. При этом в русской музыкальной культуре начала XX века такое движение имело специфические особенности, существенно отличаясь от аналогичных исканий композиторов Нововенской школы. Дело в том, что оно осуществлялось в условиях *постепенного* преобразования приёмов, до последнего сохранявших незримую связь с традициями мастеров старшего поколения. Причина этого видится в том, что русское искусство «не было одержимо новаторством и скорее искало реализацию в нравственной сфере, чем в эстетической» [4, с. 267]. Тем необычнее выглядит эволюция звуковысотной техники Скрябина и Рославца, совершивших в своём творчестве прорыв в новые звуковые миры.

Другое «открытие» Рославца связано с превращением техники постсериализма в «Квази-прелюдии» и «Квази-поэме». Тема первой из них (т. 1–5) строится на сопоставлении трёх пластов: одноголосного (в верхнем регистре) и двух аккордовых (по три звука в каждом), взаимодействие которых по вертикали и диагонали способствует образованию семизвучного синтетаккорда. Каждый из пластов в высотном и ритмическом отношении относительно самостоятелен. Верхний голос представляет ряд из восьми неповторяющихся звуков, средний и нижний пласты опираются на десять структурно неповторяющихся трёхзвучных аккордов.

Звуковой упорядоченности соответствует строгая организация ритма. В верхнем голосе представлено восемь неповторяющихся градаций, содержащих переход от кратких длительностей к долгим, что производит впечатление постепенного замедления движения и усиливает фонический эффект изменения плотности фактуры в двух нижних пластах. Ритмическому суммированию верхнего голоса противопоставляются зеркальная симметрия двух нижних пластов. В результате их взаимодействия образуются 11 неповторяющихся синтетаккордов. Каждый из них выступает в роли своеобразной серии, изложенной либо по вертикали, либо по диагонали. Последовательное чередование диагональных и вертикальных форм изложения вызывает эффект наплывающих друг на друга звуковых конструктов: арпеджированные стереофонические звучности сменяются плотными вертикальными массивами, образуя пространственную перспективу (нижний, верхний и средний планы).

В то же время обнаруживается влияние традиционного тонального мышления, связанного с регулярным использованием трезвучий, септ- или нонаккордов. Обращении к традиции свидетельствует и выбор модели нижних пластов, в качестве которой выступает трезвучие в разных структурных модификациях. Это говорит о том, что в «Квази-прелюдии» Рославец вновь

обращается к найденной им ранее звуковой перспективе, подвергая её дальнейшим преобразованиям.

Многоуровневая серийная организация темы в сочинениях Рославца обусловила и особенности формы, в которой предвосхищаются элементы алеаторики, придающие ей черты открытости. В основе подобных композиций — вариации на синтетаккорды, каждый из которых играет роль блока или секции. С помощью различных перестановок аккордов-секций и их превращений из вертикально-диагональной формы в горизонтальную достигается непрерывность интонационного развития. Порядок следования аккордов произволен. В то же время заметна тенденция к функциональной дифференциации аккордов: одни, часто повторяясь, становятся преобладающими, другие приберегаются для кульминаций. Аккорд, будучи носителем определённой краски, как смысловая единица подвергается непрерывному варьированию. Последнее проявляется в интервальных перестановках элементов в рамках вертикального комплекса, — техника, идущая от поздних сочинений Скрябина. Но если Скрябин ограничивался звуковой конструкцией лишь одного созвучия, то Рославец оперирует целой серией аккордов, составляющих тему и подвергающихся активным изменениям. Поскольку аккорд превращается в фактор повышенной выразительности, а фактура становится некоей суммой звуковых красок различной плотности и степени диссонантности, в этой музыке значительно усиливается сонорность звучания.

Опора на те или иные приёмы других композиторов-авангардистов приводит композитора к созданию своеобразного метатекста, в котором в качестве кодирующих систем используются другие музыкальные тексты — прежде всего, Скрябина и Веберна. Опора на данные художественные модели способствует доминированию определённого типа коммуникации, который можно обозначить как внутренний⁶. Его особенность заключается в усилении роли ритма смены синтетаккордов — замедленного или ускоренного, равномерного или неравномерного, при этом количество цепочек текста в принципе может быть бесконечным.

Найденный многоуровневый серийный принцип построения темы с использованием моментов фиксированной алеаторики на основе обновления аккордики, ритма, тональности, фактуры, формы свидетельствует о проявлении в творчестве Рославца одной из важнейших установок авангардизма — «сознательном переворачивании традиционных представлений». Это сближает его со сторонниками лозунга «если так ещё никогда не делалось, то это необходимо сделать» [5, с. 15]. Существенно меняется и роль интерпретатора, превращающегося здесь в творца формы, поскольку аккорд-тема из единицы стабильной переходит в ряд мобильных при жёсткой фиксации других параметров с помощью организации на основе зеркальной

симметрии. Эквивалентом геометрического расположения в музыке Рославца выступают интервалы, аккорды, ритм, фактура (по аналогии с линией и цветом в картинах Кандинского, Малевича).

Идеи нового искусства, связанные со стремлением к преодолению и разрушению границ между отдельными его видами, не могли не отразиться на композиторской практике, на специфике воплощения музыкального кода. Музыка под влиянием живописи приобретает не только способность к озвучиванию цвета, но и пластичность, что приводит к образованию пластики звука или «пластической музыки». Введение языка цвета превращает музыкальные произведения композиторов начала XX века в сложный текст, чья информационная система строится на получении сообщения с помощью немзыкальных факторов: живописный образ играет роль возбудителя, способствует возрастанию и структурированию информации. Музыкальные сочинения становятся звукозрительной системой передачи информации, в которой напряжение между аудиальным и визуальным, переход от одного к другому составляет постоянный механизм, определяющий внутреннюю жизнь произведения. В творчестве различных композиторов воздействие живописного начала проявляется по-разному. Если, к примеру, скрябинский путь преобразования конструктивной организации музыкального текста связан со звукоцветом, то путь Рославца лежит через пла-

стику и усиление рационального, геометрического начала — звукопластику.

Динамика текста, основанного на взаимодействии художественного и музыкального кодов, имеет двусторонний характер. С одной стороны, в нём повышается целостность, замкнутость, с другой, — увеличивается тенденция к внутренней семантической неоднородности каждого из составляющих микротекстов, приводящая к появлению подтекстов, образующих новые смысловые единицы.

Николай Рославец вошёл в историю как преобразователь звукового мира [1]. Однако его преобразования не смогли воплотиться до конца в силу парадоксальности гармонического стиля. Создавая новый звуковой мир, он понимал всю сложность стоящих перед ним задач. Его творческий путь, по сравнению со скрябинским целенаправленным движением вперёд, носил скорее экстенсивный характер. Поэтому, несмотря на явное воздействие Скрябина на Рославца, между ними — огромная дистанция. Об этом свидетельствует и творческий кризис Рославца: его попытки решить собственные эстетические задачи пришли в резкое столкновение с возникшим после революции 1917 года искусством. Новая политическая ситуация привела к тому, что композитор отказался от найденных им художественных средств, в результате чего был прерван путь к серийной технике, наметившийся в отечественной музыке начала XX века.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Следует иметь в виду, что данное положение касается первого периода творчества композитора (1913-1928), так как в дальнейшем Рославец отказывается от найденных им новых принципов мышления.

² К ним относят Кандинского, Малевича, Ларионова, Ребикова, Матюшину.

³ Необычность и загадочность природы синтетаккорда отмечались Ю. Холоповым, который рассматривал его как проявление модальной организации [6].

⁴ На предвосхищение двенадцатитоновой музыки в «Квазипрелюдии» и Сонате для фортепиано № 2 Рославца указывает Ю. Холопов [7].

⁵ К моменту написания цикла — 1914 году уже появились произведения, свидетельствующие о зарождении двенадцатитоновой музыки: Квартет Веберна (1905), «Лунный Пьеро» Шёнберга (1912), оркестровая пьеса № 1 Веберна (1913).

⁶ См. о типах коммуникации: [2].

ЛИТЕРАТУРА

1. Гойови Д. Новая советская музыка 20-х годов. — М., 2006.
2. Лотман Ю. О двух моделях коммуникации и их соотношении в общей системе культуры // Семиосфера. — СПб., 2004.
3. Рейнгардт Л. Абстракционизм. — М., 1969. — С. 97.
4. Сарабьянов Д. Русская живопись. Пробуждение памяти. — М., 1998.

Саввина Людмила Владимировна

кандидат искусствоведения, профессор,
проректор по научной работе, зав. кафедрой теории и истории музыки
Астраханской государственной консерватории

5. Турчин В. По лабиринтам авангарда. — М., 1993.
6. Холопов Ю. Н. Рославец: волнующая страница русской музыки // Рославец Н. Сочинения для фортепиано. — М., 1989.
7. Холопов Ю. Техники композиции Николая Рославца и Николая Обухова в их отношении к развитию двенадцатитоновой музыки // Музыка XX века. Московский форум. — М., 1999.

Е. С. АНДРЕЕВА

*Саратовская государственная консерватория (академия)
им. А. В. Собинова*

УДК 781.7.035

ТЕМА ВРЕМЕНИ В ТВОРЧЕСТВЕ ДЬЁРДЯ ЛИГЕТИ

Отношение Дьёрдя Лигети к понятию Времени представляет собой особую тему творческого пути композитора, которая заслуживает отдельного внимания. Она отражена в его теоретических работах, где постоянно возникает проблема музыкального времени, в высказываниях и беседах и что самое главное, — в самих музыкальных произведениях. В современном музыкознании данная проблема либо не поднималась, либо затрагивалась весьма опосредованно. Рассмотрение эстетических взглядов Лигети в аспекте обозначенной темы, определение специфики его концепции художественного времени составляют задачу данной статьи.

Известно, что Д. Лигети обладал обострённой ассоциативностью: звучания почти всегда ассоциировались у него с цветом, формой и плотностью. Скажем больше: само Время в произведениях Лигети становится чувственно конкретным, обличившись в причудливую форму того или иного объекта. Время композитор видит как нечто «туманно-белое, медленно и неудержимо струящееся слева направо, причём производящее очень тихий „hhh“ — образный шум. „Лево“ — это нечто фиолетового цвета, созданное из жесты и соответственно звучащее, „право“ же, напротив, оранжевого цвета, с кожеобразной поверхностью и приглушённым звуком» (цит. по: [2, с. 61]).

Позволим себе оставить приведённую цитату без комментариев как красивую метафору, сродни тем кружевам из паутины, которые сплетает композитор в своих музыкальных опусах. Серьёзное отношение к категории времени в искусстве Лигети высказывает, в частности, в своей работе «Превращение музыкальной формы», а также в интервью Д. Бульян, опубликованном в виде очерка с соответствующим названием «Застывшее время и повествовательность» [3].

Несмотря на то, что объективное время, по словам Лигети, «струится слева направо», в его музыкальных опусах время не воплощено посредством процессуальности или какой-либо повествовательности. Для автора «композиция суть объект, замкнутый в себе, по возможности совершенный, полностью отшлифованный артефакт ... независимый от процесса. Это — результат» [там же, с. 111]. Отсутствие процессуальности — принципиальный момент для композитора: «Моя музыка не повествовательна, не драматична, она также и не процессуальна, а скорее объектна», — говорит

Лигети в беседе с Д. Бульян. В этом случае хронометрическое время, по словам композитора, превращается в некое воображаемое пространство. И вот здесь вся композиторская фантазия и мастерство направлены на звуковое воплощение этих воображаемых объектов.

Всевозможные эксперименты с музыкальным временем можно найти в программных бессюжетных пьесах Д. Лигети, нацеливающих слушательское восприятие на внутренние метаморфозы самой музыкальной материи. Собственно, сюжетом (если всё-таки найдётся таковой) в них можно считать микроизменения некоего воображаемого объекта в некотором «воображаемом пространстве». В этой связи напомним названия произведений, которые говорят сами за себя, например, «Volumina» (Круговращения), «Ramifications» (Разветвления), «Atmosphères» (Атмосферы).

К ним примыкают и непрограммные сочинения, внешне сохраняющие принадлежность к одному из традиционных жанров или форм, например, Второй квартет — шедевр сонористической «игры» с музыкальным временем и пространством, или Камерный концерт для 13 инструментов. Многочастные композиции Лигети представляют собой некие модели мультиверсумов, обладающие слоистой структурой с различными пространственно-временными характеристиками и законами гравитации внутри каждого слоя/уровня.

Своеобразным экспериментом, или «музыкальным памфлетом» на тему времени и его земного измерения, можно считать такое знаковое для Лигети произведение, как Симфоническая поэма для 100 метрономов. Действующие лица, они же исполнители — это выставленные на сцену и настроенные на разную частоту метрономы. Парадоксальность самой сценической ситуации вскрывает парадоксальность общечеловеческих устремлений «оседлать», покорить само время, сведя его к математически измеряемой величине. Эта пьеса одновременно — и комедийное шоу, и философская притча. Идея, стоящая за кулисами всего этого «действия», отражает ведущую тему творчества Лигети — взаимоотношения человека и Времени. Здесь же вопрос ставится шире — человек перед лицом вечности. Ничтожная суета его мелких телодвижений теряется в общем хоре разнородной, но вместе с тем, гармонично целостной «толпы» метрономов (картинка столь же парадоксальна, сколь и правдиво реальна). И

только на исходе дней, оставшийся один на один с самим собой и целой Вечностью (так задумано в партитуре, что в конце произведения звучит непродолжительное соло одного метронома) человек слышит свой собственный голос и голос бытия, раздающийся эхом последних ударов сердца...

Отдельным явлением в творчестве Лигети, преодолевающим привычные каузальные связи линейного времени в искусстве, являются красочные сонористические полотна (такие, как «Apparitions», «Atmospheres» и «Lontano»), сотканные посредством авторского метода *статической сонорики*. Квинтэссенцией метода является погружение в микромир процессов, происходящих внутри одного сонора. Слушатель становится свидетелем богатой внутренней жизни музыкального звука, который сам себе «родитель», сам себе история и сам себе законченная форма. Такая в полном смысле медитативная музыка вызывает аналогии, связанные с восточной медитацией, при которой исчезает привычное ощущение хода времени. Действительно, ключевые моменты медитативной техники Востока открывают новый уровень понимания пространственно-временных характеристик музыки, которые в большей степени подходят для описания таких явлений в музыке XX века, к которым относится и *статическая сонорика*¹. Медитация осуществляет путь в многомерное пространство, где не существует естественного движения времени. Вместо линейной последовательности отдельных мгновений разворачивается бесконечное и динамическое настоящее. «Абсолютное спокойствие — это мгновение настоящего, хотя оно заключено в этом моменте, этот момент не имеет границ, и в этом — вечное наслаждение», — так характеризует состояние просветления в процессе медитации восточный мыслитель, шестой патриарх дзен Хуэйнан (цит. по: [4, с. 138]).

Собственно в сонористических композициях Лигети все музыкально-выразительные средства, начиная с метода статической сонорики и заканчивая музыкальной формой произведения в целом, направлены на создание этого безмятежного покоя, в котором пребывает само музыкальное время. Об этом красноречиво свидетельствует следующее высказывание композитора: «... я создаю иллюзию, что вся музыкальная форма, разворачивающаяся перед нами, существует в одновременности, что время — а именно этого я стремлюсь достичь — застопорено, приведено в состояние покоя» [3, с. 111]. Время застыло, оно «словно бы заморожено».

В момент восприятия создаётся впечатление, что время в сонорных композициях Лигети остановилось, преодолело самого себя. Однако это не совсем так. Если прибегнуть к аналогии с вышеупомянутыми восточными практиками просветления, можно сделать вывод, что это *не отрицание* времени, это его *гармонизация*.

И данная трактовка представляется более подходящей. Изъяв каузальные связи, привычные для процесса становления от прошлого к будущему, то есть, «заморозив» время (как сказал бы Лигети), композитор отключает осознанное восприятие слушателя, заменив мышление так называемым «не-мышлением», или беспристрастным созерцанием. В свою очередь, транслируя состояние покоя, в котором пребывает само музыкальное время, композитор помогает слушателю в процессе безмятежного созерцания гармонизовать время в себе и себя во времени.

К определённым явлениям, преодолевающим Время в искусстве, можно отнести и так называемый *феномен тишины*. Он представляет собой ни что иное, как отражение категории «Ничто» в музыкальном мироздании. Семантика тишины, без которой немислимы духовные практики дзен-буддизма, суфизма и многие другие явления культуры Востока, становится достаточно популярной среди композиторов второй половины XX века. Широко выразительными возможностями тишины пользуется и Д. Лигети. Таковы, к примеру, Три багатели, две из которых представляют собой тишину (по аналогии с пьесой «4'33"» Дж. Кейджа), а также молчаливый доклад Лигети «Будущее музыки». Своеобразное равноправие тишины и звучания (пустоты и действия) встречается в оркестровых произведениях Лигети, например, в «Атмосферах». При этом особая роль отводится и характерным окончаниям большинства произведений Лигети. Этот своего рода авторский росчерк пера в конце партитур можно охарактеризовать одной фразой: «Музыка уходит в небытие, из которого она и возникла» [7, с. 114]. Так описывает С. И. Савенко последние такты «Реквиема». В данном случае имеются в виду не только субъективные переживания слушателя. Тишина является одной из полноценных составляющих партитур, поскольку она специально прописана автором в тексте, а порой и выверена вплоть до секунды: в *Lontano* и Камерном концерте — в виде пауз, в Симфонической поэме и в Виолончельном концерте — буквально словом *SILENSE*.

Однако эксперименты со временем в произведениях Лигети не ограничиваются таким явлением, как «временная статика» или попытками преодолеть, «выключить» время. Существует и другой облик музыкального времени, также весьма характерный для творчества этого композитора.

Собственно в творческом наследии композитора выделяются две самостоятельные и уравновешивающие друг друга универсальные образно-семантические сферы — это *статика* и *динамика*. В музыкальном, то есть временном, искусстве данные понятия представляют собой ни что иное, как два свойства времени, два полюса качественного наполнения музыкального времени произведения (его части). Как правило, у

Лигети они реализованы посредством контраста между различными типами музыкального письма: статическими сонорными композициями и бурлящими потоками в стиле *perpetuum mobile*. Динамика — непрерывное быстрое, а порой экстремально быстрое движение, ассоциирующееся с бурлящим потоком или же с «тиканьем» метронома, настроенного на очень высокую скорость, — объединяет такие одночастные композиции, как например, «Continuum», «Passacaglia ungherese», «Hungarian Rock» (Chaconne).

Яркой иллюстрацией музыки *a lá perpetuum mobile* является пьеса для клавесина «Continuum». Основанная на предельно быстро повторяющихся фигурах из 2–8 звуков, музыка словно выбивает почву из-под ног. Музыкальное время в контексте данного произведения лишено привычной для нас устойчивости, некой точки опоры, из-за отсутствия равномерной пульсации, объединяющей по вертикали весь текст и организующей совместное движение пластов. Намеренно созданный автором иллюзорный полиритмический эффект (сочетание трёхдольности в партии правой руки и четырёхдольности в басу), создающий ощущение полной свободы от метра, и вместе с тем (в обобщённом плане), от нашего земного и привычного «тик-так», — достаточно яркий и весьма характерный для Лигети приём. Чистые метры и регулярную пульсацию Лигети, по собственным словам, не признаёт. Исключение составляют quasi-сатирическая трактовка этой образности, например в его «механических» пассажах.

Действительно, часто динамика сопряжена у Лигети с машинальным воспроизведением пассажей, близких по стилистике техническим упражнениям. Такую музыку можно встретить и в крупных циклических произведениях, в эпизодах нашествия яростной механистической силы (IV часть Струнного квартета № 2 — *Presto furioso, brutale, tumultoso*; II часть Виолончельного концерта). Эта образность впервые появляется в Симфонической поэме для 100 метрономов. Именно тогда Лигети представил в противовес своему особому органическому миру «Видений» или «Атмосфер» бездушный хор механизмов, данный в виде сатирического шоу.

Таким образом, взаимоотношения статика — динамика очень часто перевоплощаются в произведениях Лигети в другую пару антиномий: органическое — механическое. Стороны этой бинарной оппозиции, вступая в диалог или активное противостояние, составляют драматургическую основу многих сочинений композитора. Яркой иллюстрацией столкновения двух различных миров служит его Виолончельный концерт, где первая часть представляет собой образец сонорной музыки, а вторая часть изобилует эпизодами типичной «механической» музыки Лигети.

Взаимоотношения двух этих образных сфер можно наблюдать и на страницах пьесы для женского хора и оркестра «Clocks and Clouds» («Часы и Облака»). Часы выступают в роли бездушно отсчитывающих время машин, а Облака, традиционно связанные с семантикой богоявления (в религиозной символике), в более обобщённом плане проводят идею изменчивости внешних форм, быстротечности жизни. В цикле Три пьесы для 2-х фортепиано эта оппозиция представлена наглядно в виде программных пьес «Монумент» и «Движение», обрамляющих центральный «Автопортрет с Райхом и Райли на фоне Шопена».

Становится очевидным, что тема, найденная в ранних произведениях, — эксперименты со временем, манипуляция различными способами его отсчёта, попытки приостановить или вовсе его «заморозить», в целом же — показать относительность восприятия времени — продолжена уже в зрелый период. Можно сказать, что она превращается в особую лейттему всего творчества композитора.

Различные лики времени предстают перед слушателем не только в обобщённо семантическом плане как репрезентанты различных образных сфер. Метаморфозы времени являются и основным механизмом структурирования музыкального текста, проявляющимся в виде различных чисто технических комбинаций: сложные явления полиметрии и полиритмии, столкновение и напластование различных временных блоков/слов. Удивительно, но в музыке Лигети становятся максимально осязаемыми совершенно не существующие в тексте временные структуры:

— иллюзорные ритмические модели, возникающие в результате особой авторской полиритмии;

— различные временные «ловушки» или «воронки», организованные в результате взаимодействия различных временных слов;

— воображаемые пространственные формы.

Энциклопедией всевозможных метаморфоз времени, возникающих в результате сложной мастерски организованной полиритмии, являются три тетради фортепианных этюдов. Отметим самые яркие из них: № 9 «Головокружение» — модель динамической статики, бесконечного движения в условиях неподвижности (по спирали), № 10 «Ученик чародея» — идея статического времени, № 13 «Лестница дьявола» — логарифмическая спираль в вертикальном срезе.

Таким образом, Время как объект особого внимания композитора подтверждает свою значимость не только во фрагментах музыкально-теоретических работ Лигети или его интервью, но и в самих музыкальных произведениях, где многоликое время представлено как в обобщённо-семантическом плане, так и в качестве ведущего технического средства в самой структуре музыкального текста.

Особая чуткость к темпоральным свойствам музыкальной материи, превалирующая роль фактора времени в музыкальной эстетике и непосредственно в произведениях проявляются в повышенном внимании к метроритмической стороне текста, всевозможным экспериментам в области полиметрии, полиритмии, игре пространственно-временными блоками, пластами. Эти качества роднят композитора со старшим коллегой и соотечественником Белой Бартоком, влияние которого Лигети не смог избежать в ранний период своего творчества.

Однако концептуальное время Лигети принципиально отличается от бартоковской модели. У Бартока трактовка времени созвучна идеям Бергсона: время как поток живородящей энергии, жизненный порыв (*élan vital*); оно структурировано по законам циклического природного времени, что согласуется с бартоковской натурфилософией, лежащей в основе его творчества. У Лигети — это не само природное время, а скорее рефлексивное переживание когда-то бывшего времени. Это некое воображаемое пространство, не имеющее линейной направленности, оно многолико, полиморфно. Временные формы — то застывшие, статичные объекты, то неудержимо разбушевавшиеся бездушные механизмы. Это время современной теории относительности, лишённое причинно-следственной логики событий, а порой вовсе лишённое традиционной событийности. Время условно, иллюзорно, индивидуально для каждого объекта и каждой среды.

Собственно, здесь уже осуществляется переход на уровень исследования самого субъекта художественного творчества. Не останавливаясь на этой интересной, заслуживающей особого внимания теме, отметим, что различные концепции времени, представленные в творчестве композиторов, отражают не только их представления о пространстве и времени, но и специфику взаимоотношений художника с действительностью, а также его взглядов на искусство и мировоззрение в целом.

В этом отношении творчество венгерского композитора Дьёрдя Лигети в полной мере отражает современную ему ситуацию в музыкальном искусстве. В первую очередь, имеется в виду новое ощущение времени и обращение с ним. Отказ от причинно-следственных связей, традиционно выстраивавших время, плюрализм временных отношений, конструирование искусственных моделей времени и даже попытки «выключить» само время с целью совершить некий прорыв в безвремяе — все эти эксперименты отражают совершенно новое мировоззрение художника второй половины XX века. Это мировоззрение — продукт современных научных теорий, которыми питалось новое музыкальное искусство; оно рождено в недрах современной теории относительности, признающей относительность всего материального мира и вместе с тем относительность и неоднородность самого времени.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Подробнее об этом см. в статье автора: [1].

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреева Е. Трактовка времени в сонористических композициях Лигети // Художественное образование: преемственность и традиции. — Саратов, 2008.
2. Болашвили К. К проблеме организации пространственно-временного континуума у Лигети // Д. Лигети. Личность и творчество. — М., 1992.
3. Бульян Д. Застывшее время и повествовательность. Отрывок из беседы с Д. Лигети // Сов. музыка. — 1989. — № 7.
4. Капра Ф. Дао физики [Электронный ресурс]. — URL: <http://lib.sinklit.com>.
5. Лигети Д. Превращения музыкальной формы // Д. Лигети. Личность и творчество: сб. ст. — М., 1993.
6. Разгуляев Р. Последние десятилетия Д. Лигети // Музыкальная академия. — 2007. — № 1.
7. Савенко С. Приключения в воображаемом пространстве // Советская музыка. — 1987. — № 6.
8. Easwaran K. Georgy Ligeti and Minimalism [Electronic resource]. — URL: // http://www.geocities.com/k_easwaran/papers/ligeti.html.

Андреева Елена Сергеевна
аспирантка кафедры истории музыки
Саратовской государственной консерватории
им. Л. В. Собинова

А. А. ШИХЕРИНА
Петрозаводская государственная консерватория
им. А. К. Глазунова

УДК 78.036: 785.1

АНТИТЕЗА «СЕВЕР—ЮГ» В СЕРЕНАДЕ ДЛЯ ОРКЕСТРА ОР. 31
ВИЛЬГЕЛЬМА СТЕНХАММАРА

Во второй половине XIX века Европу охватил культ путешествий. Художники северных стран, выбирая маршруты для поездки, чаще всего отдавали предпочтение Италии. Северян вдохновляли яркие краски, природа и культура этой страны. По словам М. Мищенко, «едва ли не каждое из этих путешествий знаменовало наступление нового периода творчества или появление нового значительного произведения»¹ (вспомним, Вторую симфонию Я. Сибелиуса, Вторую симфонию В. Стенхаммара и др.). Поездки на юг, с одной стороны, инициировали появление «итальянских» сочинений, как, например, Симфония № 3 *E dur* Х. Альфвена (1905), Симфония № 2 *E dur* В. Петерсона-Бергера, озаглавленная автором «Путешествие на юг» (1910), «Стихотворения» К. Снойльског², сборник стихов «Паломничество и годы странствий» В. Хейденстама³. С другой стороны, прикосновение к новой культуре побуждало мастеров Северной Европы по-новому оценить свою культуру, поскольку «знакомство с другими национальными стилями и явлениями углубляет и укрепляет национально-почвенное начало»⁴. И тогда рождались глубоко национальные и самобытные произведения. Не стал исключением и выдающийся шведский мастер Вильгельм Стенхаммар (Wilhelm Stenhammar, 1871–1927).

Творческое наследие Стенхаммара включает сочинения практически во всех академических жанрах: 2 симфонии, 2 фортепианных концерта, Серенада для оркестра, 6 квартетов, 2 оперы, хоровые и вокальные произведения, пьесы для фортепиано. Стенхаммар попеременно возглавлял оркестры Стокгольмского филармонического общества, Королевского оперного театра, Нового филармонического общества, Гетеборгского оркестрового общества. Он вёл активную просветительскую деятельность: пропагандировал музыку композиторов Скандинавии и Финляндии, первым в Швеции организовал ряд фестивалей, посвящённых творчеству Вагнера.

В ноябре 1906 года воплощается давняя мечта композитора: он едет с семьёй путешествовать по Италии. Эта поездка, продолжавшаяся до лета 1907

года, оказалась плодотворной, она стимулировала завершение ряда произведений и планирование новых. Стенхаммар пишет рапсодию для хора и оркестра «Середина зимы», заканчивает Второй фортепианный концерт. Зимой 1907 года он задумывает сочинение для оркестра под названием «Серенада». В своём письме к У. Моралесу Стенхаммар замечает: «Новое оркестровое произведение, вроде дифирамба флорентинской весне ... отчётливо звучит у меня в голове»⁵. По возвращении на родину композитор принимает приглашение на должность художественного руководителя и дирижёра Гетеборгского оркестрового общества. Эта деятельность отнимает у него много сил и времени. Работа над произведением откладывается на несколько лет. Впервые Серенада прозвучала 30 января 1914 года под управлением автора. Премьера не имела успеха, и Стенхаммар забрал партитуру, наложив запрет на её исполнение⁶. Однако в 1919 году на концерте Гетеборгского оркестра состоялось «воскрешение» ор. 31⁷.

Работа над сочинением показательна для композиторского процесса Стенхаммара. Как отмечалось ранее, он совмещал несколько музыкальных специальностей. Создавая свой «флорентийский дифирамб», Стенхаммар дирижировал серенадами Й. Гайдна, Г. Вольфа⁸, В. А. Моцарта, А. К. Глазунова. Произведения этого жанра, созданные Й. Брамсом, Р. Штраусом, М. Рegerом, А. Дворжаком и П. И. Чайковским, он слышал в исполнении квартета Тора Аулина, с которым тесно сотрудничал, и Дирка Фока, заменявшего Стенхаммара на посту художественного руководителя Гетеборгского оркестрового общества. Постоянная практика изучения классических и современных сочинений, внимание к деталям, точность в выборе средств и приёмов стали характерными для его творческого метода.

Примечательно, что сочиняя ор. 31, композитор совершает ещё одну поездку в Италию (1911), во время которой начинает работать над Второй симфонией⁹ — произведением, по словам автора, с «грубоватым», «мрачным» характером, в духе собственной национальной хоровой рапсодии «Середина зимы». Если в

Симфонии шведский мастер стремился воплотить образ скандинавского севера, то в Серенаде он желал «воспеть юг так красиво и нежно, как это может только северянин»¹⁰. Эти разнонаправленные творческие замыслы наводят на мысль, что для Стенхаммара существовала семантическая поляризация Севера и Юга¹¹.

Италия стала для композитора местом долгожданного душевного покоя и свободы, где «так особенно пахнет чем-то тёплым и сладким и в воздухе сверкает, что делает всё лёгким и прозрачным — мягкое сияние над этой страной, над горами и долиной, над рекой и всеми маленькими белыми домами, над чудесным городом, который лежит и ухмыляется на солнце, такой живой и такой милый»¹². Желание запечатлеть это состояние обусловило жанровый выбор произведения, хотя в истории музыки известны примеры иного воплощения итальянских образов¹³. Серенада к тому времени существовала во множестве композиционных разновидностей и образных оттенков: от одночастной вокальной миниатюры до многочастной инструментальной сюиты. Для Стенхаммара она стала лирическим жанром, воплощающим дух свободы, посредством которого ему удалось пропеть «флорентийский дифирамб». В то же время в его трактовке слышится принадлежность автора к северному миру с его «серым дождливым небом...»¹⁴.

Произведение представляет собой пятичастный сюитный цикл: Увертюра, Канцонетта, Скерцо, Ноктюрн, Финал¹⁵. Примечательно обращение автора к двум жанрам: канцонетте и ноктюрну, что подчёркивает песенные корни серенады. В тематической организации целого важную роль играют танцы — тарантелла, вальс¹⁶. Итальянский танец придаёт музыке национальный оттенок, а вальс усиливает лиризм. Напомним, что тарантелла составила основу тематизма целого ряда «итальянских» сочинений: «Итальянская симфония» Мендельсона, «Воспоминание о Флоренции» и «Итальянское каприччио» Чайковского, «Итальянская серенада» Вольфа и др.

Казалось бы, название всего произведения и его второй части, жанр тарантеллы в качестве тематической основы I, III, V частей свидетельствуют о намерениях композитора подчеркнуть итальянский колорит Серенады. Однако его желание «воспеть юг... как это может только северянин [курсив мой. — А. Ш.]» наталкивает на мысль о присутствии в этом опусе не только образов Юга.

В условиях сюитной организации цикла семантическая пара «Север—Юг» реализуется главным образом через контрастное сопоставление, которое сказывается в соединении частей, влияя на сонатную форму Увертюры, Скерцо и Финала, обуславливает драматургию целого, свойственную романтикам¹⁷.

Характер взаимоотношений внутри смысловой пары задаётся в Увертюре (*Allegrissimo, F dur*). Пять контрастных элементов главной партии: взлетающие пассажи струнных в духе итальянской тарантеллы (а), ликующие восклицания деревянных духовых (b), сигналы валторн (с), птички переклички в исполнении флейты, гобоев, кларнетов (d), а также импровизационная по характеру мелодия скрипки соло (е) рисуют яркий многоплановый образ Италии (пример № 1).

Пример № 1 В. Стенхаммар. Серенада оп. 31. Ч. I, главная партия

I Overtura

The musical score is for the first movement of the Overture, marked *Allegrissimo*. It features a variety of instruments including Flutes, Oboes, Clarinets in Bb, Bassoons, Horns in F, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The score is divided into several sections labeled a, b, c, d, and e. Section a shows a string entry with a *f* dynamic. Section b features woodwinds with *fz* and *dim.* markings. Section c is a woodwind entry with *fz* dynamics. Section d shows a flute and oboe entry with *dolce* and *dim.* markings. Section e is a solo violin entry with *pp* dynamics and *cresc.* markings. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Благодаря жанровому, темповому (элементы *d*, *e* звучат *molto sostenuto*), регистровому, динамическому, тембровому контрастам главная партия сама предстает как микросюита. Это впечатление усиливается появившейся в связующей партии новой кантиленной темой. Созданию пёстрой, солнечной, радостной картины Юга способствуют гармонические краски мажороминора (включение мажорных трезвучий на III и VI_n ступенях в сочетании с тоникой *F dur*).

Побочная партия формирует диаметрально противоположный образ (пример № 2). Контраст приготовлен 12-тактовым одноголосным переходом, во время которого происходит темповое замедление, спад динамики и модуляция из *G dur* в далекий *cis moll*¹⁸.

Пример № 2

The image displays two staves of musical notation. The top staff is for Violin I and Violin II, with dynamics ranging from *ff* to *pp*. The bottom staff is for the string ensemble, including Violin I, 1st and 2nd violas, Violoncello, and Double Bass, all marked with *ff*. The score shows a 12-measure transition with a tempo change and modulation.

однако в Финале Чайковский использует русскую народную тему, тем самым, иллюстрируя следующие слова: «...как бы я ни наслаждался Италией ... остаюсь и навеки останусь верен России...»¹⁹.

В Серенаде Стенхаммара контраст «Север–Юг» получает развитие не только в Увертюре, но обуславливает драматургию дальнейшего. Так, уже в репризном проведении побочной партии I части композитор стремится смягчить смысловое противостояние не только единой мажорной тональностью, но и контрапунктическим сплетением элементов обеих партий²⁰. Более того, композиционное распределение материала главной партии создаёт впечатление, что достаточно масштабная побочная встроена в «микросюиту» глав-

В. Стенхаммар. Серенада оп. 31

Ч. I, побочная партия

Броской многоплановости «итальянской панорамы» главной партии противостоят здесь жанровая и тембровая однородность; яркую мажорность сменяет матовый *cis moll* с преобладающими натуральноладовыми оборотами. Хорал в исполнении струнной группы, средний и низкий регистры звучания, приглушённая динамика создают эмоционально сдержанный, психологически замкнутый, «северный» образ побочной темы.

Отметим, что жанровое сопоставление тарантеллы и хорала, символизирующих южную Италию и северную Родину, встречается, в частности, в Серенаде для струнного оркестра Чайковского. В её первой части создаётся контраст хоральной темы вступления и танцевальной главной партии. Дальнейшего активного развития эта пара в данном сочинении не получает,

репризу открывают первые три элемента, а четвёртый — «птичий» — появляется после побочной, выступая в роли заключения. Однако сохранение прежней динамики, последующая ладовая модуляция в *f moll* не позволяют побочной удержать наметившуюся образную трансформацию.

Образное разделение Юга и Севера сохраняется в Скерцо и Финале.

В Скерцо (*Presto, C dur*), также написанном в сонатной форме, антитеза проявляется в соотношении крайних частей и эпизода, возникающего вместо разработки. В экспозиции и репризе Стенхаммар продолжает детализировать яркий образ Италии. Зажигательная тарантелла, призывные интонации в главной, сигналы валторн, поддержанные трубами и тромбонами, в побочной партии создают развёрнутую

картину южного праздника. Эпизод-хорал в исполнении струнной группы, который длится всего 16 тактов, вызывает в памяти образ из побочной партии Увертюры. Так же, как в I части, он вносит в развитие сильный контраст. Меняются основные параметры звучания: резко замедляется темп (*Molto sostenuto*), преобразуется гармоническая основа (в крайних частях функционирует система полного мажороминора, в эпизоде возникает ярко выраженный натурально-ладовый колорит), в метрической организации усиливается нерегулярность (появляется переменный такт $\frac{3}{4}$ — $\frac{4}{4}$). Если в Увертюре пара «Юг-Север» была представлена в разных смысловых соотношениях, то в Скерцо она существует в единственном, но более контрастном, оппозиционном виде.

Новую версию противостояния композитор предлагает в Финале (*Moderato, Animato, F dur*). Как и в Скерцо, основные темы экспозиции Финала поначалу воспринимаются продолжением калейдоскопа южных впечатлений: вновь сигнальные призывы валторн (*Moderato*), зажигательная тарантелла (*Animato*) главной партии и кантиленная мелодия, сопровождаемая бегущей гармонической фигурацией, — в побочной. Однако вокальное начало последней роднит её с темами, выразившими образ Севера в предыдущих частях. Эта ассоциация закрепится в репризе, когда песенная тема трансформируется в гимн²¹. Выдержанное, монументальное звучание этой мелодии в исполнении всего оркестра вызывает в памяти

слова шведского гимна: «Свободные, древние севера горы / Спокойствием своим манят к себе. / Я славлю твои небо, солнце, озёра, / О, север, места лучше нет нигде!»²².

В конце произведения основные образы Серенады приходят к своему композиционному и смысловому балансу: главная партия в репризе V части по сравнению с экспозицией разрастается, получает необходимый ей размах для завершения яркой картины Юга, побочная же, благодаря замедлению темпа, жанровой модификации, представляет иное качество северного образа.

Несмотря на то, что наиболее значимые этапы развития драматургической линии связаны с Увертюрой, Скерцо и Финалом, Канцонетта и Ноктюрн играют не менее важную роль. В этих песенных, по определению, частях происходит оригинальное смешение выразительных средств, представляющих образы Юга и Севера. В цикле итальянские образы воплощаются через танцевальное и инструментальное начало (сигнальность и звукоизобразительность), мажороминорную ладовую систему, быстрый темп, активное движение, инструментовку, предполагающую тембровое многообразие. Север, напротив, статичен, характеризуется вокальными жанрами (хорал, песня), сдержанным темпом, тихой динамикой, тембровой однородностью (доминирует струнная группа), натурально-ладовой гармонией.

Пример № 3

В. Стенхаммар.
Серенада оп. 31. Ч. II

II Canzonetta

Tempo di valse, un poco tranquillo

Clarinet in A
Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Double Bass
Cl.
Vln. I
Vln. II
Via.
Vc.
Db.

В Канцонетте (*Tempo di valse, un poco tranquillo, e moll*), несмотря на «южное» происхождение жанра, Стенхаммар предпочитает использовать «северные» выразительные средства: *e moll* с чертами фригийского лада, тихую звучность в диапазоне от *ppp* до *mp*. В то же время инструментовка экспозиционного изложения главной темы и её середины²³ характеризуется смешанными тембрами, которые были показательны для южных тем, но при этом основу составляет струнная группа с солирующим инструментом (кларнет, скрипка соответственно). Даже совмещение жанров вальса и песни в главной теме невольно оказывается окрашенным в «северный» колорит, поскольку начало Канцонетты напоминает «Грустный вальс» Сибелиуса (пример № 3).

В этой части оригинально проявляет себя и картинность. В Увертюре, Скерцо и Финале она представлялась в виде панорам, массовых сцен и связывалась с образом Италии. Во второй же части, благодаря характеру кларнетовой мелодии, сочетающей узкообъёмные поступенные ходы со скачками на широкие интервалы, акцентированными долго длящимися звуками, возникает пространственный эффект, впечатление северного пейзажа. Картины северной природы, по словам И. Н. Горной, «тяготеют к изображению... большого объёма воздушной среды, далёкого горизонта»²⁴. Последняя характеристика ещё ярче подходит к теме середины, в которой скрипка соло играет в 3-й октаве, а подключение хрустального тембра колокольчиков усиливает ощущение высоты²⁵.

Ведущий выразительный комплекс Ноктюрна (*Andante sostenuto*, пример № 4) — песня с характерной для неё строфической формой, *a moll* с натурально-ладовым оттенком, преобладание в оркестровке струнной группы, тихая динамика и медленный темп — не противоречит жанру ночной музыки, но в контексте всего произведения связывается с образом Севера.

Это подтверждается эпизодическим введением кратких контрастных построений-реминисценций (птичьих переключек, близких главной партии Увертюры, и фрагмента побочной партии Скерцо), которые в предыдущих частях связывались с южной сферой. Они вводятся по принципу контрастной вставки в заключительные построения или в прерванный оборот и звучат на органнх пунктах. Эти «итальянские моменты» воспринимаются здесь как воспоминания о прошедшем дне.

Таким образом, семантическая пара «Юг–Север» определила драматургию произведения Стенхаммара. В представлении композитора активное движение, яркий свет, пёстрые картины внешнего мира — это характеристики Юга. Север, напротив, тяготеет к статике, приглушённому звучанию, эмоциональной сдержанности, психологической одноплановости. И, если параллель «Запад–Восток» традиционно характеризует ментальность (рациональное-иррациональное), то «Север–Юг» в Серенаде Стенхаммара выражает разницу темпераментов. В своём сочинении шведскому мастеру блестяще удалось не только воспеть дифирамб Югу, но и сложить оду Северу.

Пример № 4

В. Стенхаммар.
Серенада ор. 31. Ч. IV

IV Notturmo

Andante sostenuto

The image shows a musical score for the fourth movement of a serenade. The title is 'IV Notturmo' with the tempo marking 'Andante sostenuto'. The score is written for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The Violin I part starts with a 'dolce cantabile' marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'dim' and 'pp'.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Мищенко М. П. Из «Северных этюдов». Эдвард Григ. Странствия на Юг // *Musicus*. — 2008. — № 2. — С. 26–31.

² Карл Снойльский (Carl Snoilsky; 1841–1903) — шведский поэт.

³ Вернер фон Хейденстам (Verner von Heidenstam, 1859–1940) — шведский писатель, обладатель Нобелевской премии (1916).

⁴ Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. — М.: ВЛАДОС, 2003. — С. 54.

⁵ Цит. по: Wallner B. *Wilhelm Stenhammar och hans tid: 3 del*. — Stockholm: Norstedts Förlag; Göteborg: Graphic Systems AB, 1991. — Del. 3. — S. 93–94.

⁶ Когда в 1918 г. он составлял список своих неудавшихся произведений, то наряду с увертюрой «Excelsior!», струнным квартетом *f moll* и Первой симфонией включил в него и Серенаду.

⁷ Работа над сочинением заняла около 13 лет (1907–1919).

⁸ Отметим «Итальянскую серенаду» Х. Вольфа, которая настолько нравилась композитору, что он трижды включал её в свой репертуар.

⁹ Стенхаммар никогда не называл её Второй, а обозначал как «Симфония, ор. 34», поскольку свою Первую симфонию *F dur* (1903) считал неудавшейся и вычеркнул из списка основных сочинений.

¹⁰ Цит. по: Wallner B. *Op. cit.*, s. 93–94.

¹¹ Разграничение Севера и Юга присутствовало уже в мифах «Эдды» и «Калевалы». Эта антитеза ярко проявлялась и в произведениях искусства рубежа XIX–XX вв. Как отмечают исследователи, в художественном претворении Север олицетворял образ холодной родины (Норвегии, Швеции, Финляндии, Дании, России), а Юг чаще всего ассоциировался с жаркой Италией (см., к примеру: Горная И. Н. Финская камерно-вокальная музыка XX века. — Петрозаводск: Карелия, 2005. — С.85–94).

¹² Цит. по: Wallner B. *Op. cit.* Del 2, s. 373.

¹³ Напомним симфонии «Гарольд в Италии» Берлиоза, «Итальянскую симфонию» Мендельсона, «Путешествие на юг» Петерсона-Бергера, цикл миниатюр «Годы странствий» Листа, «Итальянское каприччио» Чайковского, секстет «Воспоминание о Флоренции» Чайковского и др.

¹⁴ Цит. по: Wallner B. *Op. cit.* Del 2, s. 66.

¹⁵ Первый вариант Серенады включал 6 частей: Увертюру, Реверанс, Канцонетту, Скерцо, Ноктюрн, Финал. В новой версии произведения композитор изменил тональность (*E dur* на *F dur*), исключил Реверанс и поменял размер в Скерцо (38 на 68).

¹⁶ Тарантелла — итальянский народный танец в сопровождении гитары, тамбурина и кастаньет. Его название связано либо с городом Таранто в Южной Италии, либо с пауком тарантулом, который встречается в этом районе. Легенда гласит, что укушенный тарантулом заболевает болезнью («тарантизмом»), которую можно исцелить только безудержной пляской (см. Тарантелла

[Электронный ресурс]. — URL.: <http://wsdance.com/content/articles/index.php?article=4196>).

Вальс звучит во вторых частях Серенад для струнного оркестра Дворжака (1875) и Чайковского (1880). Эти произведения Стенхаммар хорошо знал. Любопытно, что славянские композиторы для своих сочинений выбрали самый «тёплый» состав оркестра — струнный. Это не случайно, особенно для Чайковского, ведь в его представлении Италия, как и для Стенхаммара, была воплощением «абсолютного» Юга, солнца и тепла.

¹⁷ Отечественный исследователь творчества Стенхаммара М. П. Мищенко в своей статье «О итальянском путешествии и одной форме мелодического каданса. Вильгельм Стенхаммар и Вольфганг Амадей Моцарт» говорит о влиянии Моцарта на творчество шведского мастера. Влияние Вагнера и Сибелиуса, по мнению автора, «были всего лишь отступлением на пути ... длиною в целую жизнь к Моцарту». В связи с этим, «Реверанс», исключённый композитором из «Серенады», мог создать в сочинении неоклассицистский «уклон». Но его звучание не соответствовало романтической концепции Серенады — «северному томлению по солнцу» (см. Мищенко М. П. О итальянском путешествии и одной форме мелодического каданса. Вильгельм Стенхаммар и Вольфганг Амадей Моцарт // Мищенко М. П. Северные этюды: из истории музыкальных ландшафтов Севера. — Рукопись).

¹⁸ Аналогично контрастное введение побочной партии находим в I части Симфонии № 6 Чайковского.

¹⁹ Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон Мекк. В 3 т. Т. 1 / под ред. В. А. Жданова и Н. Т. Жегина. — М., 1934. — С. 202.

²⁰ В ткань побочной проникает «бегущий» элемент из главной партии.

²¹ Для творчества романтиков подобная трансформация песенной темы в гимническую показательна (см., например, «Прелюды», «Прометей» Ф. Листа, «Ладогу» О. Мерианто, финал Второй симфонии Стенхаммара и др.).

²² Перевод И. Крайнюкова. Текст гимна был написан исследователем устного народного творчества Рихардом Дюбеком (Richard Dybeck) в 1844 году на древнюю шведскую мелодию. В оригинале слова звучат: «Du gamla, Du fria, Du fjällhöga nord, / Du tysta, Du glädjefrika sköna! / Jag hälsar Dig, vänaste land uppå jord, / Din sol, Din himmel, Dina ängder gröna» (см. Гимн Швеции [Электронный ресурс]. — URL.: http://www.neoland.ru/gn_Sweden.htm).

²³ Канцонетта написана в простой 3-х-частной форме.

²⁴ Горная И. Н. Указ. соч., с. 135.

²⁵ Характер звучания середины Канцонетты напоминает и «Танец эльфов» Э. Грига.

Шихерина Анастасия Александровна

аспирантка кафедры теории музыки и композиции
Петрозаводской государственной консерватории
им. А. К. Глазунова



Е. А. ТКАЧЕНКО

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

УДК 786.2:781.68

**КАМЕРНЫЕ КЛАВИРНЫЕ СОНАТЫ Й. ГАЙДНА 1780-х – 1790-х ГОДОВ:
ЖАНРОВЫЕ И СТИЛЕВЫЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ**

Эволюция клавирной сонаты в творчестве Й. Гайдна, охватывающая внушительный период с 1760-го до середины 1790-х годов, — явление по сути уникальное в истории инструментальной музыки классицистской эпохи. Интенсивному формированию эстетических и композиционных закономерностей жанра («образцовость» которых является исторической заслугой Гайдна) сопутствовал постоянный поиск новых средств, расширение художественных возможностей жанра.

Характерное для гайдновских клавирных сонат многообразие эстетических, композиционных, жанровых и стилевых решений было в первую очередь обусловлено широкими функциональными возможностями жанра. Присущие сонате возможности многогранного воплощения личностного начала, субъективных настроений благоприятствовала разнообразию её жанровых типов. Имеется в виду целый ряд градаций: от сонатин, лёгких сонат и дивертисментов, предназначенных для любительского и учебного музицирования, до больших сонат в концертующем стиле, технически доступных лишь пианистам-виртуозам. При этом классическая соната сохраняла принадлежность области камерной музыки.

Отсутствию строгой образно-содержательной регламентации в значительной степени способствовала атмосфера светских салонов, где культивировалась по преимуществу камерная музыка и фактически инициировался процесс активного взаимодействия разноплановых жанровых и стилевых свойств. Этому, бесспорно, содействовала и традиция музицирования, для которой были характерны развитая практика «автономного» исполнения отдельных частей цикла и распространённость переложений конкретного инструментального опуса для варьируемых исполнительских составов (см.: [1; 2; 5]).

Потенциал классицистской сонаты с исчерпывающей полнотой реализовался в клавирном творчестве Й. Гайдна. В отличие от В.-А. Моцарта и Л. ван Бетховена, нередко предупредивших исполнителей и слушателей о соответствующих жанровых обозначениях своих сонатных циклов, Гайдн не уделял особого внимания конкретизации жанровых харак-

теристик определённой сонаты. Тем не менее, используемый в современном музыкознании принцип внутрижанровой дифференциации «камерных» и «концертных» сонат второй половины XVIII столетия¹ применим и к клавирному творчеству Гайдна.

Внутрижанровая ориентация конкретного цикла зачастую определялась уровнем музыкальных возможностей того, кому посвящался данный опус. Количественное преобладание клавирных сонат, относящихся к камерной разновидности жанра, в значительной степени обуславливалось вкусами большинства адресатов и заказчиков гайдновских сочинений. Тяготение к жанровому типу камерной сонаты мотивировалось также своеобразием художественных устремлений Гайдна. С одной стороны, трогательно заботившийся о публике композитор всякий раз прислушивался к голосу некоего «тайного чувства» — своего рода камертона индивидуальных творческих побуждений. С другой стороны, художественное мышление Гайдна в гораздо большей степени тяготело к диалогичности ансамблевого музицирования, где солист признавался первым среди равных, нежели к «монологической» виртуозности².

Камерные сонаты Гайдна, в которых внешняя техническая непритязательность сочетается с подлинной зрелостью, классичностью инструментального мышления, отличаются ярко выраженным многообразием интонационно-тематического материала и композиционных решений циклов. Оригинальность рассматриваемых сочинений в значительной степени определяется процессом интенсивного взаимодействия разноплановых жанровых и стилевых признаков, обусловившим приоритет диалогичности в музыкальном мышлении классицистской эпохи. Присущий клавирной сонате в целом, данный процесс наиболее рельефно проявляется в камерной сфере, что корреспондирует с атмосферой субъективных настроений, господством прихотливо-утончённых и игровых образов, свойственных упомянутой стилистике. Следовательно, рассмотрение индивидуальных особенностей камерных сонат в обозначенном ракурсе способствует осмыслению специфики гайдновского клавирного стиля.

Наряду с этим, применительно к индивидуальной трактовке рассматриваемого жанра, нельзя не учитывать и эволюционный аспект. Наиболее полно оригинальные черты авторской интерпретации сонатного цикла представлены в камерных сонатах *позднего периода*. Клавирным сочинениям Гайдна 80-х — 90-х годов присуща необычайная многоплановость жанровых и стилевых взаимодействий. Отличительное свойство камерных сонатных циклов указанного периода³ — интеграция новаторских устремлений с принципами, характерными для раннеклассицистских образцов жанра. Драматургия и композиционная логика рассматриваемых сочинений, благоприятствующие диалогическим сопряжениям сонатности с фантазийностью и концертностью, а также стилями театральной и церковной музыки, свидетельствуют об утверждении *новой эстетической концепции* камерной сонаты. Последняя отнюдь не подразумевает эмоциональной и интеллектуальной легковесности, стремясь запечатлеть не только потаённые глубины личностных переживаний, но и мастерство утончённой композиторской «игры».

подавляющее большинство сочинений данной группы, за исключением Сонаты XVI/43 в трёх частях, — это двухчастные циклы (XVI/40, 41, 42, 48, 51). Общими чертами рассматриваемых сонат являются господство лирики, доминирование мажорных тоналностей, относительно прозрачная гомофонная фактура, подчёркнутое внимание к вариационности как принципу развития, значительный удельный вес импровизационного и «игрового» начала и связанная с ним «совершенно необычайная свобода в создании форм» [4, с. 12]. Яркая индивидуальность камерных сонат позднего периода творчества Гайдна, отвечающая эстетическим требованиям классицистской эпохи, в существенной мере определяется спецификой жанрово-стилевых взаимодействий. Она характеризуется в первую очередь преобладанием собственно камерной стилистики: опорой на узнаваемые бытовые (прежде всего танцевальные и песенные) жанры, а также ведущей ролью галантной манеры письма (на что указывают главенство гомофонно-гармонического склада, функциональная значимость специфических кадансовых формул, особая утончённость мелодики). Влияния со стороны иных стилей (в частности, церковного и театрального), не противоречащие эстетическим нормам камерной музыки, оттесняются в рассматриваемых сочинениях позднего периода на периферию обозначенного диалога, уступая место многообразию жанровых взаимодействий.

Отмеченные взаимодействия, играющие важную роль и в драматургии отдельных частей сонат, и на уровне циклов, несомненно, связаны с особенностями гайдновского творчества 1780-х — 1790-х годов.

Применительно к камерным сонатам экспериментаторские устремления позднего Гайдна реализовались в формировании лирико-жанровой разновидности цикла⁴. Её образный строй и драматургические принципы свидетельствуют о размыкании сложившихся границ жанра посредством утончённого «обыгрывания» соответствующих стереотипов.

Для первых частей рассматриваемых сонат характерно главенство лирики, не исключаяющей при этом и жанрового начала как одной из лирических ипостасей, которое доминирует в финалах, зачастую тяготеющих к скерцозности. Образно-смысловое равновесие двух сфер перекликается с характерным для классицистской эстетики двуединством субъективного и объективного, благоприятствуя множественности увлекательных жанровых диалогов, их приоритетная роль в зрелом сонатном мышлении Гайдна бесспорна.

Оригинальные примеры жанровых взаимодействий, обусловленных спецификой лирико-жанрового цикла, находим в первых частях указанных сонат. В частности, композиционные принципы *Andante* из цикла XVI/51 (1794) восходят к распространённому типу так называемого «певучего *allegro*» [1, ч. 3, с. 19] с характерным для него «неконфликтным тематическим контрастом». Отсюда проистекает господство песенного тематизма во всех разделах экспозиции, а также интонационное родство тем, ритмическое единообразие, появление импровизационных связок, вуалирующих границы разделов сонатной формы, преобладание вариационного развития (особенно в теме главной партии), вследствие чего рассматриваемое *Andante* сближается с жанром вариаций.

Своеобразным предвосхищением подобного рода «лирической» трансформации выступают первые части циклов XVI/42 (1784) и XVI/48 (1789), в которых традиционное сонатное *allegro* заменено различными типами вариационного цикла. При этом вариационный принцип в каждом случае обнаруживает некую близость к жанровым признакам фантазии, что перекликается с творческими устремлениями Гайдна позднего периода⁵.

Так, опосредованное претворение «диалога» указанных жанров характерно уже для темы вариаций *Andante con espressione* из цикла XVI/42. Излагаемая в простой трёхчастной форме, тема совмещает в себе черты галантного стиля (изысканная мелизматика, обилие коротких пауз-«вздохов», церемонные «приседающие» кадансы и т.п.) и торжественной патетики (пунктирный ритм, сочетание декламационных оборотов с взлетающими «тиратами» и «островками» аккордовой фактуры). Вариационное развитие, где поначалу доминирует орнаментальный принцип (возрастание роли пассажной техники, мелодических опе-ваний, учащённая пульсация), таит в себе

значительный драматургический потенциал. Так, во второй (минорной) вариации ладовый контраст, энергичное развёртывание мелодизированного сопровождения, «переключки» пунктированных фигур в верхнем и нижнем регистрах приводят к усилению патетического начала. Третья вариация, уподобляемая динамической репризе, содержит выписанные орнаментированные повторения разделов в *quasi*-импровизационном духе. Всё это свидетельствует о воздействии на первую часть рассматриваемой сонаты тенденций, идущих от фантазии.

Жанровое взаимодействие вариаций и фантазии наблюдается и в первой части Сонаты XVI/48. Варьируемые темы здесь интонационно близки, но контрастируют друг другу в ладовом отношении (*C dur* — *c moll*). Каждая из тем насыщена патетическими элементами (начальный декламационный мотив обеих тем и его модификации, многозначительные паузы, громкостные контрасты, особая роль гармонии умVII₇) и фантазийно-импровизационными (использование «неравномерно» группируемой пассажной техники, преобладание ладотональной и гармонической неустойчивости). Диалогическому сопряжению обозначенных жанров способствуют не только усиление роли патетической сферы и нарастающий размах импровизационности в процессе драматургического развития, но и вуалирование границ между разделами двойной трёхчастной формы (разомкнутость минорных построений, выписанные репризы в мажорной вариации), а также всё более осязаемое образное родство тем.

Принцип сближения различных жанровых признаков характерен и для финалов двухчастных циклов. В финалах Сонат XVI/40 и XVI/41 сложная трёхчастная форма (типичная для танцевальных пьес гайдновской эпохи) насыщается вариационностью за счёт активного обновления тематизма в репризах. Благодаря варьированным повторениям разделов в финале сонаты XVI/51 образуется форма, близкая трёхпятнадцатой. В циклах XVI/42 и XVI/48 необычность «смешанных» форм финалов, основанных на взаимодействии различных композиционных структур, обусловлена господством игровой скерцозной стихии. Как известно, в инструментальных жанрах эпохи классицизма скерцозность могла воплощать многообразные грани комического, включая *остроумие* и *пародию*⁶. На рубеже XVIII–XIX вв. остроумие подразумевало особую утончённость юмора и воплощалось посредством «...искусственно созданных несимметричных структур, неожиданных модуляций или прерванных оборотов, использования «учёной» манеры (имитаций, канонов, фугато) в комическом контексте»; пародия же основывалась «...на остроумной игре в сочетание несочетаемого и смехотворном

опрощении, принижении, приземлении возвышенного и поэтического» [1, ч. 3, с. 113].

Показательными примерами юмористической игры являются финалы Сонат XVI/42 и XVI/48. Для каждого из них характерны оригинальные жанровые взаимодействия, которые не только способствуют совмещению принципов различных композиционных структур, но и выявляют специфику гайдновской трактовки фантазийности, выступающей своеобразным эквивалентом музыкального остроумия. Композиционная логика рассматриваемых финалов позволяет соотнести их с классицистскими версиями каприччио, в частности, с клавирной Фантазией (Каприччио) *C dur* самого Гайдна (1789). Авторское резюме, предпосланное упомянутой пьесе: «Изрядно позабавившись, я сочинил совершенно новое каприччио для фортепиано, которое наверняка будет иметь полный успех у знатоков и незнатоков благодаря своему вкусу, причудливости [*Seltenheit*] и особенной разработке»⁷, — вполне может быть адресовано и финалам рассматриваемых циклов.

Так, основой композиции *Presto* из Сонаты XVI/48 становится совмещение принципов рондальности, сонатности и вариационности: исходя из тонального плана, здесь можно говорить о форме рондо-сонаты. При этом благодаря проникновению основного тематизма в эпизоды (где он, взаимодействуя с новым материалом, приобретает черты разработочности) и варьированию рефрена (особенно в заключительном репризном проведении), структурные параметры композиции не без труда улавливаются слухом, в результате чего возникает эффект непредсказуемого следования музыкального материала. «Вольное» обращение с классическими композиционными структурами выявляет специфику гайдновского «фантазирования» — утончённой игры с предзаданными жанрами и формами. Кроме того, в создании юмористической атмосферы рассматриваемого *Presto* значительную роль играют мелодико-ритмические, синтаксические и фактурные приёмы, связанные с комической топикой, — «сбои» регулярного членения внутри периодов («дополняющие» двутакты в рефрене), подчеркнута неожиданные смены фактурных рисунков, регистровые переключки мотивов, внезапные акценты, динамические контрасты и остановки движения.

Сходный принцип диалога с жанром фантазии доминирует в *Vivace assai* из Сонаты XVI/42. Структура данного финала, соответствующая старинной двухчастной форме, подвергается оригинальной трансформации благодаря совмещению вариационного принципа развития тематизма с гармонической и тональной неустойчивостью. Прямым следствием этого становится разрастание масштабов второго раз-

дела: канонические имитации, пародийно обыгрывающие контрапунктическую манеру изложения церковного стиля, вместе с многократным кадансированием приобретают ярко выраженную характеристичность комического высказывания, которое никак не может завершиться. Пародийное преломление высокой стилистики обнаруживается и в центральном эпизоде рондо из Сонаты XVI/48: элементы патетического стиля (мрачный *c moll*, контрастирующий остальным разделам, экспрессивные интонации темы) постепенно «опрощаются», поддаваясь влиянию скерцозной образности рефрена и вовлекаясь в атмосферу причудливой игры. Подобные жанрово-стилевые сближения у Гайдна корреспондируют с примечательной особенностью светской культуры классицизма — «умению сплести увлекательную беседу из лежащих на поверхности тем и составлять из простых общеизвестных слов неожиданные парадоксы, каламбуры и прочие *bon mots*...» [1, ч. 2, с. 139].

Жанровые диалоги в рассматриваемых сонатах наблюдаются не только внутри частей, но и на уровне композиции циклов. Отметим, в частности, оригинальные взаимодействия с сюитными принципами, что сближает камерные сонаты 80-х — 90-х годов с образцами раннего классического стиля. О «переключках» с сюитностью можно судить исходя из тонального единства циклов, дополняющего типа контрастирования между их частями, а также значительной роли жанрово-бытового тематизма. Последний характерен не только для игровых финалов, многообразно преломляющих танцевальное начало. Специфика бытовых жанров заявляет о себе и в других частях циклов, обнаруживая различную степень жанровой конкретизации. Так, в средней части сонаты XVI/43 непритязательный менуэт — своего рода возвращение к сонатинной стилистике — явственно сближается с танцевальным тематизмом, играющим важную роль в *Moderato* и *Presto*, что прямо указывает на связь с сюитностью. Главная тема начального *Allegretto innocente* из цикла XVI/40 опирается на жанровые признаки баркаролы; песенный тематизм господствует и в *Andante* из Сонаты XVI/51. Размер *alla breve*, неторопливый темп и равномерность пульсации, отсылающие слушателя к традиционной семантике шага, а также значительный удельный вес пунктированных ритмических фигур в темах главных партий *Andante* из цикла XVI/51 и *Moderato* из XVI/43 свидетельствуют об индивидуальной трактовке жанровых признаков придворно-церемониального марша.

Механизмы жанровых взаимодействий, присущие рассматриваемым циклам и в значительной степени определяющие специфику гайдновских камерных сонат 80-х — 90-х годов, не исчерпывают своеобразия

указанных циклов. Речь идёт, в частности, о диалогах стилового плана, воплощаемых Гайдном отнюдь не прямолинейно. С одной стороны, диалоги реализовались в границах камерного стиля, содействуя многогранности авторских композиционных и образно-драматургических решений на уровне определённого жанра. С другой стороны, преломление в камерной музыке специфических закономерностей иных стилей (прежде всего, театрального и церковного) способствовало не только обогащению арсенала выразительных средств инструментальной сонаты, но и кристаллизации принципов зрелого клавирного искусства классицистской эпохи.

Весьма существенная роль в стилевом пространстве рассматриваемых гайдновских циклов принадлежит специфически трактуемой концертности. Это представляется далеко не случайным, поскольку на протяжении второй половины XVIII столетия стилевое определение *concertante* фигурировало в самых различных жанрах, относящихся к камерной сфере, — от концертной симфонии до сонаты в концертирующем стиле. Подобному размаху концертирования благоприятствовал и ошутимо возросший уровень мастерства европейских музыкантов, и развитое любительское исполнительство.

Примечательными образцами преломления указанной стилистики в жанре камерной сонаты являются первые части циклов XVI/40 и 41, посвящённых княгине Марии Эстергази. Взаимодействие камерности и концертности в этих сонатах, по-видимому, было предопределено исполнительским потенциалом адресата. Так, в *Allegretto innocente* из Сонаты XVI/40 каждая тема трёхпятчастной формы: песенно-лирическая баркарола и патетическое восклицание, ей контрастирующее, — обнаруживают некое родство с концертной стилистикой (наличие мини-каденции в первой теме, экспрессивные акценты, динамические контрасты, элементы аккордово-гуттийного изложения во второй). Целенаправленная активизация концертно-виртуозных элементов в варьированных репризах разделов (арпеджио, пассажная техника, ферматы, предполагающие возможность их каденционного озвучивания) способствует взаимному сближению изначально контрастных тем. Атрибуты концертирования, представляемые в облегчённом варианте, благоприятствуют развёртыванию своеобразного диалога камерности и концертности, не выходящего за границы камерной сферы (что, кстати, соответствует авторской ремарке *innocente* — безыскусно, просто).

Аналогичная трактовка упомянутого диалога реализуется в *Allegro* из цикла XVI/41. Отличие же от предшествующей сонаты заключается в особой роли *quasi*-каденционных построений, чьё местоположение — в завершающих разделах разработки и репризы —

апеллирует к общепринятым нормам концертного исполнительства того времени. Упомянутые построения как бы аккумулируют в себе затаённую энергию концертирования, более сдержанно демонстрируемую в главной и побочной партиях. Последнее, впрочем, объясняется и жанровой доминантой *Allegro* (маршевое начало), и весьма подвижным темпом указанной части.

Взаимодействие камерности с характерными чертами иных стилей проявляется в рассматриваемых циклах более опосредованно, что соответствует внутрижанровой специфике камерной сонаты. Наряду с упоминавшимся выше примером игровой трактовки элементов церковного стиля (в *Vivace assai* из Сонаты XVI/42), заслуживает внимания финальное *Presto* из цикла XVI/40. Не только образно-эмоциональный строй указанной части, но и композиционная логика, тематизм, фактурное изложение здесь явственно сближаются с театральной стилистикой. В крайних разделах сложной трёхчастной формы доминирует стремительный пульс непрерывного движения, стак-

катные штрихи, внезапные метрические акценты, восходящие к традиционной семантике оперы-*buffa*. Музыка же среднего раздела (тональность — параллельный минор) создаёт подчёркнутый контраст своей мрачной патетикой и экспрессивностью декламационного высказывания (непредсказуемые ритмические сбои, значительная роль уменьшённых и увеличенных интервалов, насыщающих мелодические построения).

В целом динамика жанровых и стилевых взаимодействий, присущих камерным клавирным сонатам Й. Гайдна 1780-х — 1790-х годов, характеризует не только специфическую направленность эволюции сонатного цикла в творчестве композитора. Порождаемая названными взаимодействиями концепционная многозначность важнейших составляющих жанра свидетельствует о возрастании его иерархической весомости в инструментальной музыке зрелого классицизма. Благодаря этому классически-совершенные гайдновские сонаты открывают исключительную перспективу дальнейшего развития.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: [3, с. 7, 12–13]. Указанная дифференциация, в свою очередь, опирается на терминологические разделения, принятые в теоретических трудах классицистской эпохи [1, ч. 1, с. 102].

² Примечательным подтверждением этого являются три клавирные сонаты, посвящённые княгине Марии Эстергази, — они существуют в варианте для струнного трио. См.: [4, с. 27].

³ Нумерация сонат приводится по каталогу произведений Й. Гайдна, составленному А. Хобокеном [6].

⁴ О приоритетном значении лирического начала в клавирных сонатных циклах Гайдна указанного периода пишет В. В. Тропп,

который адресует двухчастным циклам жанровое определение «лирическая соната» [4, с. 26]. Данная формулировка представляется спорной в силу недооценки жанрово-бытового начала, господствующего в финалах указанных циклов.

⁵ Упомянем хотя бы гайдновский шедевр 1790-х годов — Анданте с вариациями *f moll*.

⁶ Данные разновидности комического фигурируют в исследовании Л. Кириллиной, опирающейся на эстетические положения гайдновской эпохи [1, ч. 3, с. 113].

⁷ Цит. по: [1, ч. 1, с. 137].

ЛИТЕРАТУРА

1. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века: самосознание эпохи и музыкальная практика: исследование. Ч. 1. — М., 1996; Ч. 2: Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. — М., 2007; Ч. 3: Поэтика и стилистика. — М., 2007.

2. Новак Л. Йозеф Гайдн. Жизнь, творчество, историческое значение. — М., 1973.

3. Стуколкина С. Соната для клавира и фортепиано в творчестве композиторов Австрии второй

половины XVIII — начала XIX веков: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — М., 2002.

4. Тропп В. Клавирные сонаты Гайдна: к проблеме формирования жанра и эволюции стиля: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — М., 2001.

5. Янкус А. Полифоническое письмо в струнных квартетах Й. Гайдна: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — СПб., 2004.

6. Hoboken, A. van. J. Haydn: Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis. — Mainz, 1957.

Ткаченко Евгения Александровна

соискатель кафедры истории музыки

Ростовской государственной консерватории

им. С. В. Рахманинова



Авторские программы

Т. Ф. ШАК

Краснодарский государственный университет культуры и искусств

УДК 378.978.75

УЧЕБНЫЙ КУРС «МУЗЫКА В СТРУКТУРЕ МЕДИАТЕКСТА»

Профессиональная подготовка творческих кадров в области современных аудиовизуальных средств массовой коммуникации (музыкальные звукорежиссёры, музыкальные редакторы теле-, радиопрограмм, аранжировщики на базе информационных технологий, звуковые дизайнеры) требует разработки новых профилированных курсов, а также пополнения методической базы учебниками, учебными пособиями (в том числе мультимедийными), популярными монографиями.

В данной публикации представлена авторская программа лекционного курса «Музыка в структуре медиатекста»¹, читаемого в Краснодарском государственном университете культуры и искусств для студентов перечисленных выше специальностей. Курс имеет междисциплинарную направленность: в нём рассматривается современный социокультурный контекст коммуникации, специфика языков музыки, кино и СМИ. В статье представлены тематический план, образцы творческих заданий и зачётно-экзаменационные требования.

Потенциал медиакультуры в современном образовательном процессе определяется интересом молодого поколения к медиа. В системе современного образования феномен аудиовизуального становится одновременно и объектом изучения, и важным методическим компонентом, позволяющим преподавателям менять набор педагогического инструментария. В большинстве современных российских учебных заведений высшего, среднего и начального звеньев образования этот богатый медиаобразовательный потенциал остаётся до сих пор нереализованным, и в наибольшей степени это касается музыкального образования. Таким образом, появление курса связано с необходимостью развития визуального мышления музыканта и музыкального мышления представителей других гуманитарных профессий².

Основанный на музыковедческом и киноведческом анализе медийного текста, лекционный курс в качестве основного предмета изучения определил звук с точки зрения языка музыки, семантики музыкально-выразительных средств, музыкальной стилистики, закономерностей драматургии, формообразования, проблем музыкальной звукорежиссуры. В программе учтена специфика, особенности восприятия прикладной музыки и механизм её воздействия в создании целостного художественного образа в текстах, репрезентирующих различные медиажанры (произведения художественного и анимационного кинематографа, формы телерадиовещания, видеоклипы).

Новизна настоящего курса определяется использованием авторской методики анализа музыки в медиатексте, суть которой заключается в том, что музыка анализируется в совокупности с видеорядом и вербальным текстом, то есть, не будучи извлечённой из сложной структуры медиатекста. Отсюда следует, что анализ нотного авторского текста в медиатексте — фактор важный, но далеко не определяющий, поскольку изначальная нотная партитура, написанная кинокомпозитором, звуковая дорожка к фильму, записанная в студии звукозаписи и музыка, непосредственно звучащая в фильме, как правило, разнятся между собой. В этом и заключается одна из особенностей музыки в медиатексте: её зависимость от монтажа и подчинённость видеоряду.

Общеизвестно, что текст может быть выражен в устных знаках (фольклор), закреплён средствами письменности, сыгран (выражен в системе театральных знаков), воспроизведён с помощью современных технических средств (экранные и визуальные искусства). Опираясь на определения понятия «текст», данные в работах по лингвистике, литературоведению (художественный текст, вербальный текст), музыковедению (музыкальный текст), будем рассматривать

медиа́текст как форму существования произведений медиаискусств, как систему элементов, развертывающихся во времени и пространстве и организованных в определённую структуру на основе их иерархической соподчинённости, коммуникативной функциональности, смысловой интерпретации. Понятие структуры подразумевает наличие системного единства составляющих её элементов. Структурные составляющие медиатекста: визуальные, звуковые (вербальные, музыкальные, шумовые) обладают своим языком.

Музыка в медиатексте — новый, преображённый вид музыки, находящийся на пересечении нескольких искусств, и исследовать её надо, опираясь на законы, определяемые спецификой медиатекста как целого: на выявление того, как музыка с другими звуковыми факторами сочетается с визуальной и вербальной сферой и выражает художественный смысл произведений медиаискусств. Специфика анализа музыки в медиатексте связана со многими факторами: 1) многослойностью его структуры; 2) сложностью в соотношении семантико-языковых единиц вербально-сюжетного, визуального и звукового рядов; 3) различием (неравноценностью) в их восприятии; 4) отсутствием графического выражения (нотной партитуры) музыкальной составляющей медиатекста, а, следовательно, использованием аппарата исключительно слухового анализа, требующего хорошо натренированного, гибкого музыкального слуха.

ЗАДАЧИ КУРСА

1. Развить аудиовизуальное мышление и медиакоммуникативную образованность студентов музыкальных и гуманитарных профессий.
2. Дать определения основным категориям медиа с позиции музыковедения.
3. Выявить принципы функционирования музыки в сложной структуре медиатекста.
4. Показать контекстуальную специфику языка музыки в структуре медиатекста.
5. Раскрыть принципы музыкального формообразования в их взаимодействии с пространственно-временной организацией системы элементов медиатекста.
6. Обозначить закономерности музыкальной драматургии в аспекте драматургии медиатекста.
7. Вскрыть стилистические особенности музыки в медиатекстах в жанровом, национальном, индивидуальном (кинорежиссер, кинокомпозитор) ракурсах.
8. Обосновать методику анализа музыки в структуре медиатекста с позиций музыковедческого и киноведческого анализа.
9. Определить роль музыки в текстах, репрезентирующих различные медиажанры (художественный, документальный, анимационный кинематограф; аудио- и видеореклама; видеоклипы; теле- и радиопрограммы; компьютерные игры).

10. Показать роль технологий мультимедиа в процессе анализа и в репрезентации результатов анализа произведений медиакультуры.

11. Внедрить формы студенческих творческих заданий по созданию конкретных медиатекстов с акцентом на музыкальную составляющую.

Учебный курс «Музыка в структуре медиатекста» рассчитан на два семестра, предполагает 50 лекционных часов и 20 практических (семинарских) часов. Формы практических занятий — просмотр видеоматериалов с их интерпретацией.

Итоговые формы аттестации: зачёт в первом семестре, экзамен и курсовая работа — во втором.

Практическая основа курса реализуется через комплекс творческих заданий, которые студенты должны представить на экзамене. Творческие задания выполняются с использованием технологий мультимедиа и предполагают следующие виды работ:

1. Задания по анализу звуковой составляющей в медиатексте (анализ музыки в художественном фильме, мультипликационном фильме, компьютерной игре, рекламном ролике, видеоклипе, телерадиопрограмме).
2. Задания по озвучиванию (переозвучиванию) медиатекста.
3. Задания по созданию компиляционных видеоклипов.
4. Изготовление рекламных аудио- и видеороликов, звуковых заставок к телерадиопрограммам.
5. Сценарная разработка теле- и радиопередач с музыкальной составляющей.

Полный текст программы содержит следующие разделы: содержание курса, тематика семинарских занятий, тематика курсовых работ, рекомендуемая литература к темам, рекомендуемый видеоматериал, тестовые задания, творческие мультимедийные задания, зачётно-экзаменационные требования, экзаменационные вопросы.

Из приведённого выше перечня ограничимся изложением нескольких разделов: «Тематика курсовых работ», «Творческие (мультимедийные) задания», «Зачётно-экзаменационные требования».

ТЕМАТИКА КУРСОВЫХ РАБОТ⁴

1. Особенности музыкального компонента в фильме-биографии.
2. Принцип цитирования как основа композиции в киномузыке (на примере творчества режиссёра А. Балабанова).
3. Принцип цитирования как основа композиции в киномузыке (на примере творчества режиссёра А. Сокурова).
4. Принцип цитирования как основа композиции в киномузыке (на примере творчества режиссёра С. Кубрика).

УЧЕБНО-ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН

№	Наименование темы	Количество часов			
		Лекц.	Прак. сем.	Сам. раб.	Всего
1	Определение медиатекста; его особенности, составляющие	2		1	3
2	Основные функции музыки в медиатексте	2		2	4
3	Специфика языка музыки в медиатексте	2			2
3.1	Типовые музыкальные интонации и их смысловая роль в музыкальной составляющей медиатекста	2	2	1	5
3.2	Иерархия музыкально-выразительных средств и современные техники письма в медиатексте	2		1	3
3.3	Музыкальный лейтмотив в медиатексте	2	2	2	6
3.4	Принцип цитирования в медиатексте	2	2	1	5
4	Стилистика музыки в медиатексте	2	1	1	4
5	Закономерности музыкальной драматургии в аспекте драматургии медиатекста	2		1	3
6	Принципы музыкального формообразования в медиатексте	2		1	3
7	Методика анализа музыки в медиатексте	2		1	3
7.1	Игровой и документальный кинематограф	2	2	2	6
7.2	Специфика использования музыки в жанрах кинематографа	2	1	2	5
	Итого за 1 семестр:	26	10	16	52
7.3	Рекламный ролик	2	2	2	6
7.4	Видеоклип	2	2	2	6
7.5	Музыка в формах радиовещания	2	1	1	4
7.6	Музыка в формах телевидения	2	1	1	4
7.7	Музыка в анимационном кинематографе и компьютерных играх	2		1	3
8	Классики отечественной и зарубежной киномузыки	4	2	1	7
9	Творческие тандемы: кинокомпозитор — режиссёр ³	2		2	4
9.1	Э. Артемьев — А. Тарковский, А. Кончаловский, Н. Михалков	2	2	1	5
9.2	А. Сигле — А. Сокуров	2		1	3
9.3	Н. Рота — Ф. Феллини, Ф. Дзеффирелли, Ф. Коппола	2		1	3
9.4	М. Найман — П. Гринуэй	2		1	3
	Итого за второй семестр:	24	10	14	48
	Всего:	50	20	30	100

5. Киномузыка Д. Шостаковича в аспекте авторского стиля композитора.

6. Киномузыка С. Прокофьева в аспекте авторского стиля композитора.

7. Музыка в кинематографе режиссёра Н. Михалкова.

8. Музыка в кинематографе режиссёра А. Тарковского.

9. Музыка в кинематографе режиссёра А. Кончаловского.

10. Особенности использования музыки в многосерийных художественных фильмах.

11. Особенности использования музыки в жанре экранизации (на примере творчества режиссёра М. Швейцера).

12. Индивидуализированный музыкальный материал в аудио- и видеорекламе.

13. Специфика музыкальных заставок в жанрах телевидения (на примере телеканала «Культура»).

14. Специфика музыкальных заставок в жанрах телевидения (на примере местных телеканалов).

15. Использование типовых интонационных формул в киномузыке.

16. Лейтмотивная техника в киномузыке Э. Артемьева.

17. Лейтмотивная техника в киномузыке В. Овчинникова.

18. Музыка как средство создания кульминаций (на примере произведений отечественного или зарубежного кинематографа).

19. Лейтмотив-символ в киномузыке.

20. Лейтмотив — характеристика образа персонажа в киномузыке.

21. Лейттема и его роль в создании музыкальной композиции в киномузыке.

22. Техника минимализма как основа композиции в киномузыке (на примере киномузыки М. Наймана).

23. Техника минимализма как основа композиции в киномузыке (на примере киномузыки А. Айги).

24. Музыка в мультфильмах Г. Бардина.
25. Использование музыкальных цитат в мультипликационном кинематографе.
26. Функции внутрикадровой музыки в фильмах Э. Кустурицы.
27. Функции внутрикадровой музыки в фильмах Э. Рязанова.
28. Функции внутрикадровой музыки в фильмах Г. Данелия.
28. Роль и соотношение внутрикадровой и закадровой музыки в кинематографе М. Захарова.
29. Сонатность как принцип построения композиции в киномузыке.
29. Рондальность как принцип построения композиции в киномузыке.
30. Вариационность как принцип построения композиции в киномузыке.
31. Роль музыки в трёх вариантах экранизации романа Шодерло де Лакло «Опасные связи». Сравнительный анализ.
32. Стилистические особенности киномузыки И. Корнелюка.
33. Стилистические особенности киномузыки Н. Рота.
34. Стилистические особенности киномузыки Э. Морриконе.
35. Смысловые и композиционные особенности использования музыки в жанре кинокомедии.
36. Современные композиторские приёмы письма (алеаторика, сонористика, пуантилизм) и их применение в жанре триллера и фильмах ужасов.
37. Соотношение музыкальной и кинодраматургии в фильме «Маленькие трагедии» (реж. М. Швейцер, комп. А. Шнитке).
38. Характеристика через жанр как композиционный приём в киномузыке.
39. Полифонический принцип сочетания музыки и видеоряда в жанре драмы и мелодрамы.
40. Полистилистические приёмы в киномузыке, их смысловая роль.
41. Стилистические особенности использования музыки в итальянском кинематографе.
42. Стилистические особенности использования музыки в польском кинематографе (на примере творчества реж. А. Вайды или К. Кесьлевского).
43. Стилистические особенности использования музыки во французском кинематографе.
44. Джазовый пласт как объект цитирования в киномузыке.
45. Рок-музыка как объект цитирования в киномузыке.
46. Песенный пласт (фольклор, песни советских композиторов) как объект цитирования в киномузыке.
46. Музыка немого кинематографа.
47. Жанры музыкальных передач: тематика, стилистика, форма.
48. Цитата как тематическая основа авторской киномузыки Э. Артемьева (на примере анализа фильмов реж. Н. Михалкова: «Утомлённые солнцем», «Несколько дней из жизни Обломова», «Сибирский цирюльник»).
49. Соотношение музыкального и визуального рядов в структурировании видеоклипа.
50. Взаимосвязь жанровой специфики музыкального материала с композиционной стороной в видеоклипе.

ТВОРЧЕСКИЕ (МУЛЬТИМЕДИЙНЫЕ) ЗАДАНИЯ

1. Озвучивание (перезвучивание) видеоряда.

1.1. Озвучить фрагмент немого фильма (по выбору студента) как минимум в 2-х вариантах, используя иллюстративно-образительный, тематический либо отвлечённый метод озвучивания видеоряда.

1.2. Подобрать к предложенному видеофрагменту три варианта музыки с целью придания видеоряду черт мелодрамы (драмы), комедии, триллера.

1.3. Используя предложенные видеофрагменты (возможно частично), выстроить из них композицию, подобрать к ней музыкальное сопровождение, используя принципы технического, публицистического или художественного видов монтажа. Подобрать название к получившемуся видеоклипу.

2. Подбор видеоряда к музыке.

2.1. Используя музыкальный материал (по выбору педагога), создать на его основе видеокomпозицию (видеоролик, видеоклип). Подобрать название, объяснить принципы сочетания музыки и видеоряда.

3. Работа с рекламой.

3.1. Разработать и записать три разножанровых рекламных ролика: аудиореклама, телереклама, анонс.

4. Музыка в формах радиовещания и телевидения.

4.1. Придумать и записать музыкальную заставку к своей теле- (радио-) передаче (или передаче, реально существующей на одном из каналов).

4.2. Придумать и записать музыкальный слоган к конкретному теле- (радио-) каналу.

4.3. Составить текстовый блок и музыкальное сопровождение к разделу программы новостей: «Новости культуры», «Новости университета», «Новости консерватории».

4.4. Придумать и записать разножанровые музыкальные разбивки.

4.5. Продумать тематику и разработать сценарий авторской программы по проблеме музыкального искусства.

ЗАЧЁТНО-ЭКЗАМЕНАЦИОННЫЕ ТРЕБОВАНИЯ

1. Ответы на вопросы теоретической части курса.
2. Выполнение текущих практических заданий по темам.
3. Сдача тестовых заданий.

Экзаменационные вопросы

1. Текст, медиатекст — определение понятий.
2. Категории медиа.
3. Функции музыки в медиатексте.
4. Принципы сочетания музыки с видеорядом.
5. Музыка немомо кинематографа.
6. Проблемы музыкальной стилистики в медиатексте.
7. Типовые интонационные формулы, их «жизнь» в структуре медиатекста.
8. Первичные музыкальные жанры, их смысловая роль в медиатексте.
9. Средства музыкальной выразительности и визуальный контекст.
10. Современные композиционные приёмы письма в структуре медиатекста.
11. Принципы классификации лейттематизма в музыке.
12. Лейтмотив в закадровой и внутрикадровой музыке.
13. Задачи лейтмотивов в киномузыке.
14. Принципы классификации музыкальных цитат в медиатексте.
15. Цитата как основа авторской музыкальной композиции в медиатексте.
16. Кульминации в медиатекстах: виды, местоположение в форме целого, роль музыки в их создании.

17. Типовые музыкальные формы как принцип организации музыкального и визуального рядов медиатекста.

18. Основные приёмы музыкального формообразования в медиатексте.

19. Виды и этапы анализа звуковой составляющей медиатекста.

20. Специфика использования музыки в жанрах кинематографа.

21. Приёмы музыкальной звукорежиссуры и их роль в создании рекламных аудио- и видеороликов.

22. Музыкальный слоган и логотип, их роль в рекламной теле- и радиокommunikации.

23. Индивидуализированный музыкальный материал в теле- и радиорекламе.

24. Принципы классификации видеоклипа.

25. Функции музыки в радио- и телеэфире.

Научная и практическая значимость курса проведена временем. На его основе создано большое количество мультимедийных проектов, написано более десяти дипломных работ, готовятся к защите кандидатские и докторская диссертации.

По-видимому, назрела необходимость введения данного курса в учебные планы по подготовке музыковедов, композиторов, музыкальных звукорежиссёров и представителей других гуманитарных профессий. Он, несомненно, может быть интересен киноведам, режиссёрам театра, кино и телевидения, звукорежиссёрам СМИ, музыкальным редакторам телерадиограмм, журналистам, специалистам по рекламе. А современный социум подсказывает и новые профессии: музыкальный аранжировщик, музыкальный медиапедагог, музыкальный дизайнер.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Музыка в структуре медиатекста: программа для высших учебных заведений / авт.-сост. Т. Ф. Шак. — Краснодар: Эолковы струны, 2006.

² Эта проблема, одна из первостепенных в медиаобразовании, естественно отодвигалась в музыкальной педагогике на второй план либо не затрагивалась вообще.

³ Список кинокомпозиторов и режиссёров может быть изменён либо продолжен (А. Петров — Э. Рязанов и Г. Данелия; А. Шнитке — М. Швейцер; В. Овчинников — А. Кончаловский; Г. Гладков — М. Захаров; А. Зацепин — Л. Гайдай и др.), в зависи-

мости от интересов и запросов конкретной группы студентов и преподавателя. Следует отметить также, что темы 8 и 9 могут стать основой другого самостоятельного учебного курса «Классики отечественной и зарубежной киномузыки», естественно вытекающего из данного. При этом желателен его аналитический, а не исторический аспект.

⁴ Указана общая проблематика, которая может раскрываться на конкретных примерах, выбранных с учётом вкусов и интересов студентов и педагога.

Шак Татьяна Фёдоровна

кандидат искусствоведения, доцент,
зав. кафедрой музыкальных медиатехнологий
Краснодарского государственного
университета культуры и искусств

Теория и практика
музыкально-образовательного
процесса

Н. М. ГАРИПОВА

Башкирский государственный педагогический университет
им. М. Акмуллы

УДК 378.978.013.77

РАЗВИТИЕ КРЕАТИВНОСТИ В ПРОЦЕССЕ АНАЛИТИКО-СЛУХОВОЙ
МУЗЫКАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Как известно, креативность (от англ. — *creativity*) отражает уровень развития способностей, творческой одарённости личности. А творчество представляет собой процесс и результат деятельности, которые характеризуются новизной. Новизна процесса деятельности заключается в нахождении новых способов, приёмов, алгоритмов её осуществления. Такая деятельность нередко основана на дивергентном мышлении, то есть «идущем в различных направлениях», отступающем от логики и потому приводящем к неожиданным результатам. При этом новое может иметь объективный характер, представляя собой существенный вклад в культурную сокровищницу человечества, но может быть и новым результатом для конкретной личности, что отнюдь не снижает ценности творческого процесса.

Традиционно и не без оснований искусство рассматривается в качестве той сферы человеческой деятельности, которая способна эффективно развивать творческий потенциал личности. И в этом плане музыка не составляет исключения. Не только сочинение музыкального произведения, но и его исполнение, и его восприятие представляют собой акты творчества. В самом деле, сочинённый композитором опус можно рассматривать как объективацию идеального, как «превращённую форму» (М. Мамардашвили [8]) его творческого процесса. Слушательская деятельность также является творческой: слушатель, постигая музыкальный смысл, созидает, творит музыкально-художественный образ. Этот процесс зиждется на многочисленных ассоциациях, включающих самые разные продукты работы психики, и предполагает разнонаправленное мышление. Исполнитель же, как и слушатель, раскрывает музыкальный смысл произведения и, подобно композитору, творит музыкальный опус (один из его вариантов), но на основе аналитической формы (В. Медушевский [9]) уже сочинённого произведения.

Несмотря на то, что музыкальное искусство включает в себе возможности развития творческого потенциала человека, в практике овладения профессиональным мастерством эти возможности часто не реализуются, и этот процесс нередко оборачивается скучной и рутинной работой, имеющей мало общего с вдохновенным созиданием нового. Такое положение

дел отчасти объясняется особой сложностью профессионально-музыкальных умений и навыков, требующих по ряду позиций чёткого конвергентного мышления (особенно на этапе овладения ими). С другой стороны, учебный процесс, нацеленный на обретение знаний, умений и навыков (и потому достаточно жёстко регламентированный), вступает в противоречие с творческой деятельностью обучающихся, характеризующейся свободой и непредсказуемостью.

В данной статье мы обратимся к двум методам, позволяющим решать сугубо дидактические задачи профессионального музыкального обучения и развивать творческие способности личности. Таковыми являются *метод ассоциативного тренинга* и связанный с ним *метод семантического дифференцирования* музыкально-звуковой материи. Хотя эти методы разработаны для развития музыкального слуха на занятиях сольфеджио, к ним можно обращаться и в классах других музыкальных дисциплин, а также в системе общего музыкального образования.

Оба метода предполагают музыкально-аналитическую деятельность самого обучающегося, направленную как на звуковые образы музыки, так и на экстрамузыкальные ощущения и представления. Заметим, что экстрамузыкальные ощущения и представления субъекта, возникающие при восприятии музыкальной материи, являются побочными образованиями. Но именно они и превращают аналитико-слуховую деятельность человека в творчество. «С креативностью, — пишет В. Дружинин, — можно соотнести два личностных качества, а именно, интенсивность поисковой мотивации и чувствительность к *побочным образованиям* [курсив мой. — Н. Г.], которые возникают при мыслительном процессе» [13, с. 19].

Метод ассоциативного тренинга направлен на последовательное освоение интонационной лексики и опирается на ассоциативные механизмы восприятия при развитии музыкального слуха и мышления. Он основан на повторах аналогичных заданий. Использование метода не только актуализирует ассоциативные фонды будущих специалистов (как, впрочем, и будущих рядовых слушателей), но и формирует их в нужном направлении.

Теоретическим обоснованием предлагаемого метода служит наличие в музыке экстрамузыкальной семантики. Широкий пласт исследований доказывает, что некоторые мелодические формулы, звуковысотные и ритмические конструкции и даже отдельные элементарные средства в рамках конкретного стиля, жанра способны провоцировать у слушателей устойчивые предметные и/или эмоциональные ассоциации. Многие из этих ассоциаций закономерны и имеют акустические, психофизиологические, социально-бытовые и некоторые другие предпосылки [7; 10; 11; 14], в чём, собственно, и состоит этимология экстрамузыкальной семантики. Выявив актуальную (в рамках того или иного стиля) семантику осваиваемого в учебном процессе средства (музыкальной структуры), преподаватель организует слуховое и интонационно-вокальное его изучение при опоре на внемузыкальные семантические контексты. Привлечение внемузыкальных семантических контекстов способствует актуализации соответствующего музыкально-общественного опыта, значимого для становления и закрепления экстрамузыкального содержания за музыкальным средством (за музыкальной структурой). Актуализация же этого опыта позволяет обучающимся как бы самим пройти путь закрепления в звучании того или иного экстрамузыкального содержания и тем самым вскрыть этимологию музыкальной семантики.

Так, например, движение по устойчивым ступеням мажорного лада является существенным элементом «золотого хода валторн», который в свою очередь, начиная с XVII века, моделировал в профессиональной музыке роговые сигналы, издавна звучащие на охоте, а также в военных баталиях. А потому, закрепляя соответствующие ассоциативные связи, целесообразно обратиться к аудиозаписям охотничьего рога. С этой же целью можно напомнить фрагменты художественных фильмов, в которых звучат роговые сигналы. Важно, чтобы работая с роговыми сигналами, студенты не только исполнили их на фортепиано или голосом, определив метроритм заданной структуры, но и постарались представить особенности пространства, в котором они когда-то звучали. Актуализировать экстрамузыкальные представления можно с помощью соответствующей информации об охоте как развлечения высших слоёв общества в странах Западной Европы XVII–XVIII веков.

Дальнейшая работа по развитию образного мышления и формированию ассоциативных фондов может быть основана на привлечении многочисленных музыкальных произведений, воплощающих образы пасторали с помощью звучания валторн и их типичного клише. С этой целью полезно обратиться к фрагментам некоторых произведений: к примеру, «Музыка на воде» (Сюита № 1) Г.-Ф. Генделя, «Симфония № 8» (финал) Й. Гайдна, Концерт для валторны с оркестром *D dur* (I и II части) В. А. Моцарта и мн. др. Различные варианты «золотого хода валторн», прозвучавшие в указанных фрагментах, целесообразно записать в нотных

тетрадах, отмечая устойчивые ступени лада, а также исполнить голосом или на фортепиано. Вокальное (как впрочем, и инструментальное) интонирование осваиваемой музыкально-лексической структуры первоначально может осуществляться вместе со звучащей аудиозаписью. При этом студенты исполняют лишь валторновые клише, то есть небольшую часть валторновых партий прослушиваемого фрагмента произведения, обращение к которому необходимо в дидактическом плане. Одна из задач при выполнении таких заданий — приблизить тембр голоса к звучанию валторны. Не менее важным в рамках метода ассоциативного тренинга является актуализация у обучающихся визуальных и слуховых представлений, связанных с образами природы. А потому уместны краткие, но эмоционально насыщенные, благодаря эпитетам и метафорам, словесные описания воображаемых пространств.

В дальнейшем различные варианты «золотого хода валторн» (исполненные на фортепиано) предлагаются для слухового анализа. При этом имеют место не только нотная запись «знака *corni*» и его исполнение, но и упоминание о характерном для него тембре и соответствующей этому знаку образной сфере. Более сложным заданием является «сочинение» и исполнение различных метроритмических вариантов этой музыкально-лексической структуры в контексте художественных задач, например: переключки двух охотничьих рогов или воплощения эффекта эха. Такие интонационные этюды желательно записывать, оформляя их в двутакт, четырёх- или восьмитакт.

Аналогичная работа может проходить при освоении знака «фанфары» — музыкально-лексической структуры, также основанной на устойчивых ступенях лада, но обладающей семантикой, восходящей к ярким и призывным звучаниям труб. Они сопровождали военные действия, быт военных, а также различные торжества и празднества. Ассоциативный тренинг, проводимый на материале «фанфары», предполагает не только обращение к вышеупомянутому внемузыкальному контексту, но и осознание особенностей тембра трубы, тонально-высотных «предпочтений» названного инструмента, ритмических особенностей осваиваемой музыкально-лексической структуры и особенностей её фортепианного претворения, связанных с регистром, тональностями, артикуляцией.

Метод ассоциативного тренинга может быть использован также при слуховом освоении интервалов, аккордов, метроритмических формул. При этом важно, чтобы осваиваемый элемент музыки представлялся перед студентами и как элемент музыкального языка, потенциально способный выполнять ту или иную семантическую функцию в рамках определённого жанра и стиля, и как «строительный материал» конкретного музыкально-художественного контекста, выполняющий свою особую роль в воплощении музыкально-художественного содержания. А потому этот метод может быть развёрнут в направлении изуче-

ния интонационной лексики различных стилей и разной этимологии. Так, при сольфеджировании или записи многих мелодий, например, Гайдна и Моцарта, легко обнаруживаются музыкальные структуры, моделирующие различные танцевальные движения. Семантика таких структур специально оговаривается и воплощается при вокальном или инструментальном исполнении мелодии. При этом одна и та же структура допускает прочтение и в контексте моторного начала, и в контексте развёрнутого монологического высказывания или диалога.

Понятно, что освоение музыкальной структуры в её полисемантической способствует развитию дивергентного мышления обучающегося, который всякий раз творит новый образ. Кроме того, оно наполняет процесс слухового анализа особым «предметным смыслом» (А. Н. Леонтьев, А. А. Леонтьев [4; 5]), лежащим в основе экстрамузыкальной семантики и делающим музыку «искусством интонированного смысла» (Б. В. Асафьев), формой отражения мира. Обращение к этому методу позволяет включать в учебный процесс не только музыкально-художественные контексты (они могут исполняться и самими учащимися), но и художественные произведения других видов искусства (например, живописи, графики).

Метод семантического дифференцирования заключается в оценивании осваиваемых музыкальных средств в системе координат коннотативных (дополнительных) их значений и, прежде всего, в системе координат различных модальностей (различных ощущений). В связи с этим можно заметить, что ряд учёных (Ю. Апресян, Е. Артемьева, В. Петренко, Д. Шмелёв, Г. Шпет, Ч. Осгуд), обратившихся к проблемам смысла и знака, связывают смысл именно с наличием в знаке коннотативных значений или рассматривают значение как многокомпонентную структуру [1; 2; 3; 12; 15; 16]. Наиболее близким аналогом коннотативного значения в понятийном аппарате психологии, по мнению В. Петренко, является понятие «личностного смысла», разработанное А. А. Леонтьевым, А. Н. Леонтьевым, Д. А. Леонтьевым [12, с. 78; 4; 5; 6]. Можно с уверенностью сказать, что выявление коннотативных значений осваиваемых музыкальных средств не противоречит специфике музыки как опредмеченной формы личностного смысла.

Метод семантического дифференцирования является модификацией метода семантического дифференциала Ч. Осгуда и методов свободных и направленных (контролируемых) ассоциаций, используемых в середине XX века в рамках ассоциативного эксперимента Дизом, Диксоном и Хортоном (цит. по: [2, с. 32–158; 12, с. 75–82]). Метод семантического дифференциала представляет собой построение семантического пространства какого-либо символа-раздражителя (объекта-стимула). Семантическое пространство — система значений, семантически связанных с исследуемым объектом-стимулом, представляющим собой,

по сути, многокомпонентное значение. С помощью этого метода измеряются коннотативные значения объекта-стимула, в качестве которого могут выступать понятия, рисунки, изображения, персонажи и т.п. Испытуемому предлагается оценить измеряемый объект с помощью ряда шкал, представленных экспериментатором. Эти шкалы являются биполярными и градуальными (например, трёх-, четырёх-, семи-, десятибалльными), они выражены словами-антонимами (например: лёгкий — тяжёлый, быстрый — медленный, большой — маленький и т. п.). Градуальность позволяет дифференцировать степень соответствия (тесноту связи) измеряемого объекта с предлагаемыми в шкалах значениями. Далее выявляются наиболее значимые для измеряемого объекта шкалы, то есть определяется семантическое пространство измеряемого объекта-стимула. Методы свободных и направленных (контролируемых) ассоциаций состоят в том, что испытуемому предлагается описать первые, пришедшие в голову ассоциации, возникшие на какое-либо слово-стимул. Ассоциативный выбор может быть совершенно свободным, а может быть ограничен со стороны экспериментатора (например, ассоциациями, связанными лишь с движением, или лишь со зрительными образами, или с каким-либо грамматическим классом понятий и т. п.) [12, с. 75–76].

Метод семантического дифференцирования в рамках музыкальной деятельности состоит в том, что при выполнении операций слухового анализа студентам предлагается определить, в какой степени то или иное средство музыки является, например, мягким, жёстким, колючим, гладким и т. п., или найти для него какие-то иные определения, выходящие за рамки слуховой модальности. Целесообразно использовать этот метод, сравнивая музыкальные средства одной группы. Так, при обращении к нему выясняется, например, что чистая кварта не только шире чистой квинты, но и является к тому же более «пустой, более гладкой и бесцветной», а пунктирный ритм, по сравнению с равномерным, — более «активным, пружинистым, напористым, и, торжественным». Как показывает практика, этот метод весьма эффективен при освоении аккордов, поскольку нередко при операциях слухового анализа имеет место общность ассоциаций. Так, большинством студентов секстаккорд ощущается как более «вытянутый, шпалеобразный, устремлённый», кватсекстаккорд — как «фундаментальный, опорный и устойчивый», уменьшённый септаккорд — как «звучание, в большей степени подходящее для моделирования водной стихии», а малый минорный септаккорд — для моделирования «воздушной стихии».

Заметим, что возникающие у студентов ассоциации могут быть весьма разными и даже диаметрально противоположными. Однако разногласия мнений здесь не может вызвать помехой в работе, поскольку глубинной дидактической задачей является не выявление актуальной семантики средства, значимой для конкретных субъектов (для студенческой группы), а

активизация их слухового внимания и закрепление осваиваемого элемента музыкального языка в их музыкальном сознании. Выслушивая средство то в рамках одних, то в рамках других семантических координат и выявляя степень соответствия или несоответствия данного средства этим координатам, обучающиеся внимательно вслушиваются в музыкально-звуковую материю, невольно запоминая свои ощущения.

В ином аспекте метод семантического дифференцирования используется в работе с музыкальными (инструктивными и художественными) контекстами, которые исполняются голосом или на инструменте. При исполнении этих контекстов заранее оговаривается актуальная в данный момент семантика осваиваемого средства. А потому обучающиеся должны не только спеть, например, цепочку аккордов, но и передать цепочку воплощённых в звучании значений: таких, как «уверенность, беззаботность, свет, напряжённая неустойчивость, затенённость» и т. п. Это требует осмысления и других музыкальных средств (артикуляции, ритма, темпа, тембра, регистра и пр.), способствующих воплощению заданного образа (значения).

Заметим, что работа с музыкально-художественными контекстами не сводится к прочтению аналитической формы музыки, а предполагает выстраивание (созидание) её интонационной формы: обучающийся

всякий раз как бы «примеряет» осваиваемое средство с его потенциальными семантическими возможностями к создаваемому контексту.

Предлагаемые методы в совокупности способствуют формированию и развитию интонационно-смыслового восприятия обучающихся. Объясняется это тем, что выявление коннотативных значений основывается на эмоциональном тоне или образом переживания человека и представляет собой выход на «генетически раннюю форму значения», «в которой отражение и эмоциональное отношение, личностный смысл и чувственная ткань ещё слабо дифференцированы» [12, с. 79]. А потому выявляемые и осознаваемые коннотативные значения объекта-стимула так или иначе всегда связаны с личностным смыслом субъекта.

Таким образом, использование предложенных методов работы в аналитико-слуховой музыкальной деятельности не только развивает креативность молодых людей, но и преодолевает весьма свойственную музыкантам-профессионалам установку на восприятие лишь аналитической формы музыки. Эти методы позволяют найти оптимальное соотношение заданий, основанных на дивергентном и конвергентном мышлении, что весьма ценно в рамках учебного процесса, ориентированного на развитие креативности обучающихся.

ЛИТЕРАТУРА

1. Апресян Ю. Д. Лексическая семантика. — М., 1974.
2. Артемьева Е. Ю. Основы психологии субъективной семантики / под ред. И. Б. Ханиной. — М.: Наука, 1999.
3. Кузнецов В. Г. Герменевтика и гуманитарное познание. — М., 1991.
4. Леонтьев А. А. Смысл феномена смысла и его статус // Мир психологии. — М.; Воронеж, 2001. — № 2. — С. 13–20.
5. Леонтьев А. Н. Деятельность. Сознание. Личность. — 2-е изд. — М.: Политиздат, 1977.
6. Леонтьев Д. А. Психология смысла: природа, строение и динамика смысловой реальности. — М.: Смысл, 1999.
7. Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки. — М., 1978.
8. Мамардашвили М. К. Форма превращённая // Философская энциклопедия. — М.: Сов. энциклопедия, 1970. — Т. 5. — С. 386–389.
9. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки. — М., 1993.
10. Михайлов М. К. Стиль в музыке. — Л., 1981.
11. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. — М., 1972.
12. Петренко В. Ф. Основы психосемантики: учебное пособие. — Смоленск: Изд-во СГУ, 1997.
13. Психология одарённости: от теории к практике / под ред. Д. В. Ушакова. — М.: ИП РАН, 2000.
14. Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы: исследование. — М., 1999.
15. Шмелёв Д. Н. Проблемы семантического анализа лексики (на материале русского языка). — М., 1973.
16. Osgood Ch., Susi C. J., Tannenbaum P. H. The measurement of meaning. — Urbana, 1957.

Гарипова Наталья Михайловна

кандидат педагогических наук, доцент
кафедры музыкальных инструментов и теории музыки
Башкирского государственного
педагогического университета им. М. Акмуллы

ЧЁРНАЯ СТРАНИЦА



Письмо в редакцию

Уважаемая Людмила Николаевна!

К Вам обращается доцент кафедры народного пения и этномузыкологии Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова, кандидат искусствоведения Михайлова Алевтина Анатольевна. С большим интересом познакомилась с журналом «Проблемы музыкальной науки» № 2 (3) за 2008 год, главным редактором которого Вы являетесь. Наибольший интерес для меня представили статьи, затрагивающие вопросы национальных культур и традиций, претворение фольклора в современной музыке, так как моя научная работа находится в области изучения данных проблем, которые, по Вашим вполне справедливым словам, определяют «лицо российской музыкальной науки».

Однако, читая статью «Претворение фольклора в концертах для трёхструнной домры отечественными композиторами второй половины XX века» Волчкова Евгения Анатольевича, представляющего авторитетный в нашей стране ВУЗ — Российскую Академию музыки им. Гнесиных (кафедру истории музыки), я испытала некоторое замешательство, обнаружив полностью переписанный большими абзацами, не взятый в кавычки текст защищённой мною в 2006 году диссертации «Фольклорные и неофольклорные стилиевые тенденции в музыке отечественных композиторов для баяна» (научный руководитель — доктор искусствоведения, профессор Ярешко А.С.). Слово «баян» было заменено автором статьи на слово «домра». Это касается вступительного раздела статьи Волчкова Е. (стр. 86-87 указанного журнала) и особенно — ПОЛНОСТЬЮ мой текст приводится автором статьи как его обобщающие ВЫВОДЫ (стр. 90-91 указанного журнала). При этом ссылка на мою работу автором нигде не даётся, в разделе «Литература» также нет моей фамилии.

Дело в том, что моя работа достаточно известна в Саратове, где она была защищена и до настоящего времени в диссертационном совете при Саратовской консерватории является единственной по вопросам претворения фольклора в композиторском творчестве. Факт плагиата, безусловно, станет известен, так как Ваш журнал (статьи которого рекомендованы для публикации ВАКом), представляет интерес для учёных-музыковедов, аспирантов и соискателей Саратовской консерватории. Он востребован и читаем. Также работу знают и в РАМ им. Гнесиных, так как оппонентом на моей защите выступал доктор искусствоведения, профессор РАМ им. Гнесиных М.И. Имханицкий.

Чтобы не быть «голословной», позволю себе процитировать заимствованные Е. Волчковым фрагменты моей работы [далее следуют цитаты в их сопоставлении с соответствующими абзацами статьи Е. Волчкова, подтверждающие сказанное. — Примеч. редакции].

... В настоящее время по материалам моей работы в издательстве «Композитор» издана книга «Фольклорные и неофольклорные стилиевые тенденции в музыке отечественных композиторов для баяна».

Термин «фольклоризм» и «неофольклоризм» применительно к анализу произведений для народных инструментов, в частности, для баяна, впервые введён в моей диссертации, там же, на основе результатов проведённого исследования были сформулированы основные черты фольклоризма в его начальных формах и формах дальнейшего развития (неофольклоризма), как проявления национального стиля, в академических произведениях для баяна отечественных композиторов, дана временная периодизация, особенности музыкальной стилистики. Это составляло основную идею работы, её научную новизну, входило в положения, выносимые на защиту. Г-н Волчков пользуется данными понятиями применительно к музыке для народных инструментов, не указывая первоисточника. Таким образом, он не только переписывает мой текст, но и принципиально присваивает себе научную новизну, саму идею моей работы.

Несколько досадно, что подобным бестактным обращением с чужой работой г-н Волчков «подставил» такой яркий по материалам и вызывающий интерес журнал.

С уважением
Михайлова А.А.

АКТ ЭКСПЕРТИЗЫ

«Мы, нижеподписавшиеся, настоящим удостоверяем факт заимствования (плагиата), имеющий место в статье аспиранта РАМ им. Гнесиных, Е.А. Волчкова «Претворение фольклора в концертах для трёхструнной домры отечественными композиторами второй половины XX века». Статья Е.А. Волчкова, опубликованная в 3-м номере журнала «Проблемы музыкальной науки», содержит ряд фрагментов, практически тождественных некоторым разделам текста кандидатской диссертации, защищённой в 2006 году доцентом кафедры народного пения и этномузыкологии Саратовской государственной консерватории, А.А. Михайловой. Различия составляют незначительные сокращения оригинального текста; замена слова «баян» в тексте А.А. Михайловой – словом «домра» в тексте рассматриваемой статьи, а также контекстные замены персоналий и обозначений соответствующих жанров. Заимствованные фрагменты приводятся без ссылок на исследование А.А. Михайловой; в списке литературы её фамилия отсутствует...».

Далее следуют цитаты из диссертации А.А. Михайловой на с. 3-4; 37; 145; 151, подтверждающие идентичность фрагментов статьи Е.А. Волчкова на с. 86-87; 87; 90-91 (на с. 91 – два абзаца) и Приложение – ксерокопии страниц № 3, 4, 145, 151 диссертации А.А. Михайловой на соискание учёной степени кандидата искусствоведения – на 4-х страницах.

Подписи:

Проректор Саратовской государственной консерватории по научной работе, кандидат социологических наук, профессор
Краснова О.Б.

Зав. кафедрой народного пения и этномузыкологии,
доктор искусствоведения,
профессор
Ярешко А.С.

Председатель Диссертационного совета,
доктор искусствоведения,
профессор
Демченко А.И.

ОТВЕТ ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА

Редакция журнала принимает справедливый упрек автора письма и разделяет мысли и чувства коллег из Саратовской консерватории и прежде всего — автора диссертации. Однако для нас остаётся загадкой: что на самом деле испытал в результате этой акции взрослый аспирант, преподаватель столичного престижного вуза? Разочарование от неудавшейся попытки «проскочить» в науку за чужой счёт?.. Или пренебрежение к «периферийному» журналу?

В письмо уважаемой коллеги А. А. Михайловой позволю себе внести небольшое уточнение: автор-плагиатор «подставил» не журнал, а прежде всего самого себя, своего научного руководителя и учреждение, в котором учится и работает.

Вряд ли случившееся требует специального анализа: приведённые документы и факты более чем красноречивы. Изданный материал автоматически лишается статуса авторской публикации. Однако неплохо сделать определённые выводы и сформулировать резюме — на сей раз уже не морального, а прагматического свойства.

Незадачливым авторам, убеждённым в том, что в научный журнал, редакция которого расположена в Уфе, можно сбрасывать всё, что угодно, могу пожелать до отправки рукописи в редакцию ознакомиться хотя бы с двумя-тремя его выпусками. Большинство авторов из самых разных географических точек мира уважительно и с большим почтением относятся к Её Величеству Науке, достойно представляя через наш журнал не только в России, но и за рубежом. Выполнять сформулированные ВАК РФ требования строгого отношения к результатам исследований, значит выдвинуть высокие профессиональные требования прежде всего к самому себе и относиться с должным уважением к коллегам по цеху.

РЕДАКЦИЯ ПРИНИМАЕТ МАТЕРИАЛЫ АСПИРАНТОВ И СОИСКАТЕЛЕЙ ТОЛЬКО С ПОДПИСЬЮ НАУЧНОГО РУКОВОДИТЕЛЯ ДИССЕРТАЦИИ.

Л. Н. Шаймухаметова —
доктор искусствоведения, профессор,
засл. деятель искусств РФ и РБ

От редакции: Ознакомиться с полным текстом письма и Акта экспертизы читатели могут на сайте : <http://www.ufaart.ru/old/naukamuzyki.htm>
журнал «Проблемы музыкальной науки», раздел «Чёрная страница»

ABSTRACTS

HORIZONS OF MUSICOLOGY

AZAMAT D. KHASANSHIN

TO THE QUESTION OF STYLE PERCEPTION IN MUSIC

The article proves the necessity of rethinking of some tenets of Russian music theory pertaining to the style in music. The author shows the ways out of its traditional state which has been conditioned by the long dwelling on Hegelian «subject-object» paradigm. The author traces the typology of «ideal objects» or mental constructs, which form, in different ways, the fashion of perception in music, both by the individual and by the collective consciousness. The author introduces the notion of «polystylistic picture of the world» which describes the multi-level perception of style in music and the necessity of consideration of multi-directionality of its action.

Keywords: phenomenology of music, Gestalt, eidetic matter, musical perception

IRINA V. ALEXEYEVA

TO THE PROBLEM OF RESEARCH OF THE MUSICAL TEXT OF BAROQUE (ON THE EXAMPLES OF *BASSO OSTINATO* GENRES OF INSTRUMENTAL MUSIC)

The article sets the problem of methodology of analysis of meaning of the musical text of Baroque. The author offers a review of existing methods of its study on the example of sustained bass compositions. It is followed by the demonstration of the capacities of semantic analysis of Baroque music. The technology of such analysis is explained in the process of study and description of semantic processes of the upper and lower thematic layers, as well as the system of their coordination in the artistic text.

Keywords: methodology of semantic analysis, musical text of Baroque, typological model of *basso ostinato*

ILDAR D. KHANNANOV

INTRATHMATIC FORMAL FUNCTIONS ACCORDING TO WILLIAM CAPLIN

This article introduces to the Russian readers the work of one of the most prominent western theorist of musical form of the past two decades, professor of McGill University, the winner of Wallace Berry award, Dr. William Caplin. His book *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven* is given an introductory evaluation together with its historical background and the timeline of its conceptual evolution. Dr. Caplin's ideas are placed in the context of western history of music theory and compared with the Soviet tradition of functional analysis. Special attention is given to the formal functions on a local, intrathematic level. The author finds that this level has been analyzed more thoroughly in Caplin's terms than in traditional Russian. The author suggests adopting the terms, such as basic idea, contrasting idea, continuation/fragmentation and cadential function as parts of instruction in musical form at the Russian conservatories.

Keywords: formal functions, intrathematic formal functions, Schoenberg-Ratz's concept of formal functions, theory of formal functions of William Caplin, phrase, grouping, basic idea, Grundgestalt, liquidation, droblenie s zamykaniem, Asafiev, Sposobin, Bobrovsky

TATYANA I. KALUZHNIKOVA

URBAN MUSICAL LANDSCAPE IN THE SPHERE OF SPONTANEOUS INTONATIONAL SELF-EXPRESSION OF A CITY CHILD

This article discusses the role of audio environment (sound landscape) in the forming of spontaneous sound activity of a child, the

one who is a part of «mus» system of sound-word-movement-rhythm. The materials of sound texts recorded with Russian city children, such as infant glossalia, melodic improvisations, game monologues, songs, fragments of advertisement clips, demonstrate that the elements, drawn from the sound landscape, appear in the intonational dictionary of a child. These elements are reproduced in spontaneous singing by means of imitation, reworking and acquisition. The author comes to a conclusion that the dialogue of a child with the sound landscape leads to both positive consequences, such as forming of intonational dictionary, socio-cultural stereotypes of sound behavior, adoption of the basic principles of organization of sound material, and negative effects, such as bad influence of sound and ideological space of telecommunications, computer games, horror movies, etc.

Keywords: sound landscape, types of sound texts acquired by children in the process of ontogenesis, imitation, processing and acquisition of the elements of sound landscape by the child

ALLA L. VINOGRADOVA-CHERNYAYEVA

ALEXANDER TCHAIKOVSKY'S SYMPHONY-CONCERTO FOR BASS-VIOLA AND ORCHESTRA IN THE CONTEXT OF POSTMODERNISM

The article is devoted to one of the best compositions by a well-known Moscow composer Alexander Tchaikovsky (1995). In order to describe adequately its musical text, the author has chosen the postmodernist approach and, more precisely, the concept of nomadology of Gilles Deleuze and Félix Guattari. Formation of meaning in a genre system of dramatic composition is interpreted by taking into consideration the intertextual installations.

Keywords: A. Tchaikovsky, symphony-concert, symphonic cycle, musical postmodernism, nomadology, simulacrum

INTERNATIONAL DIVISION

MICHAEL KAHR

DMITRI SHOSTAKOVICH AND CLARE FISCHER

The American multi-instrumentalist and composer Clare Fischer has been a leading representative of the linear chromatic approach within the harmonic evolution of tonal jazz music. All of his original music as well as his successful collaborations in the popular music sector with artists such as Prince and Chaka Kahn are characterized by an original harmonic orientation. Fischer's large oeuvre draws from many sources in jazz, classical music and Brazilian music.

Among his main influences, the Russian composer Dmitri Shostakovich stands out in a particular way. Fischer himself has not only declared his appreciation of Shostakovich's complex harmonic approach in general but also his strong emotional bond to a particular passage in Shostakovich's first symphony.

This article investigates the relationship between Fischer and Shostakovich and reveals surprising similarities in their music as well as parallels regarding their seemingly diverse socio-cultural context. For instance, both artists found similar strategies in order to maintain their artistic integrity within the forces of the Western capitalism, respectively the socialist dogma. Within this bipolar framework of Shostakovich's and Fischer's life and work, the article also discusses the notion of the *passus duriusculus*, which has been described in semiotic studies as a historic musical topic that conveys dysphoric meaning.

The similarities uncovered in this article account for the trans-cultural transformation and acculturation of Russian artistic and aesthetic values across the borders of the cold war period as well as for the universality of artistic values despite cultural interpretations.

Keywords: Music of Dmitri Shostakovich, music of Claire Fisher, Jass, commercial music, trans-cultural transformations, acculturation, chromatic linear progressions, pianto, passus duriusculus, dysphoric meanings

MICHAEL BERRY

SOFIA GUBAIDULINA'S SERIAL MUSIC

The name Sofia Gubaidulina is typically not associated with serial music, but she experimented with the technique early in her career and never returned to it. This paper situates Gubaidulina's serial music in the context of the Soviet avant-garde of the 1960s, examines her use of serial techniques, and discusses her reasons for ultimately abandoning the technique. Gubaidulina was one of the last of her circle to experiment with serialism, and she produced only a few works that used the technique. Her earliest attempts at serial music appear in the sonata for piano (1965) and the five etudes for harp, percussion, and double bass (1965). The cantata «A Night in Memphis» (1968) represents her most thorough exploration of the technique. Remnants of serialism can be found in some of her works of the early 1970s.

In this paper, I will discuss the serial procedures Gubaidulina uses in two of the five etudes, the piano sonata, and selections from «A Night in Memphis». These works demonstrate Gubaidulina's understanding of classical serial techniques as well as her own idiosyncratic adaptations of the techniques. The etudes show a fairly strict approach to classical twelve-tone serial procedures. The piano sonata mixes twelve-tone serial techniques with tonal and freely atonal sonorities. A night in Memphis reveals a thorough understanding of creating unity and variety in a large-scale twelve-tone serial work, and contains some innovative approaches to generating pitch material, including a procedure whereby row forms are rotated to generate new prime rows. I conclude by looking briefly at works from the early 1970s that are not serial per se, but show residue of the technique.

Keywords: serial music of Sofia Gubaidulina, serial technique, Soviet serialism

MUSICAL CULTURES OF RUSSIA

NATELLA V. TCHAKHVADZE

ETHNOPSICOLOGY AS THE FACTOR AND THE PROBLEM OF SELFDETERMINATION OF RUSSIAN ART IN THE CONTEXT OF EAST-WEST RELATIONSHIP

Our domestic culture brought up a number of prominent figures whose creative work was formed under explicit or implicit dialogue with the eastern traditions. The author of this article goes over the reasoning of philosophers, historians, and artists concerning the specificity of Russian national character. This allows revealing the hidden causes of the Russian approach to both West and East. Examples of references to this topic by composers and artists help to identify the priorities in this field (the ethnopsychological factor). This becomes possible due to the fact that, unlike literature, music and painting present not so much the real historical events, but the facets of emotional relationship of composers and artists to the idea of the East and idea of the West.

Keywords: Ethnopsychology, Russian mentality, Russian East, ethnic perception

RAUZA R. SULTANOVA

THE EVOLUTION OF THE SCENOGRAPHIC SOLUTIONS FOR THE MUSICAL DRAMA *BLUE SHAWL* BY K. TINCHURIN

The article is devoted to the analysis of the musical drama «Blue shawl» through out the history of the Tatar theater. There revealed three major scenographic principles based on decoration of a certain scene of action, generalized scene of action and that of show scenography. These

principles are based on exposing peculiarities of a chronotope which reflects the artist's view.

Keywords: scenography of Tatar musical theater, K. Tinchurin

SERGEY G. TOSIN

STRUCTURE OF SCALE OF A TRADITIONAL *ZVONNITSA*

This article is devoted to integrated analysis of tuning systems of the scales of Russian traditional chimes (*zvonitsa*). The study has revealed variety of structures in a number of its versions (different number of steps, independent interval structure) which points at its ancient origins. In Russian campanology this subject has not been yet investigated. The author relies not only on the literature, but also on the knowledge received in field expeditions. Today, when the bell culture is intensively restored, results of this research present significant value.

Keywords: bells, chimes, tunings systems of bells, *zvonitsa*

ILYA A. METLIN

BASHKIRIAN *AGAS-KUBYZ* AS A KIND OF MAULTROMMEL

The article presents a description of Bashkirian version of mouth organ (Ger. Maultrommel), the idiophone, well-known in many ethnic cultures worldwide. A brief overview of these instruments is provided. The author clarifies the facts, related to the area of distribution, etymology of the name *agas-kubyz*, and chronology of discovery of Bashkirian wooden mouth organ.

Keywords: ethnomusicology, ethnoorganology, Maultrommel, mouth organ, idiophone, Bashkirian musical instruments, *agas-kubyz*

MUSICAL CULTURES OF THE NATIONS WORLDWIDE

NGUEN LANTUAT

VIETNAMESE AND EUROPEAN CULTURAL TRADITIONS AT THEATER KAI LUONG

The author considers one kind of Vietnamese theater, Kai Luong, which, in much greater degree than, for example, theaters Teo and Tuong, has become adapted to the contemporary cultural conditions of the country. This form of theater is presented in the article in the context of interaction of Vietnamese traditions with the variety of contemporary European cultural trends.

Keywords: Vietnamese musical theater, music of the East and West, interaction of Vietnamese and European cultural traditions

GULTEKIN B. SHAMILLI

THE ANALYSIS OF INTERACTION OF MUSICAL AND VERBAL STRUCTURES IN IRANIAN *DASTGAH SHUR*

The article presents the discussion of classical Iranian music and is devoted the problem of interaction of musical and verbal structures in *dastgah Shur*. The author reveals features of syntactic structure of a melody, defines the degree of its dependence on structure of the poetic text at different levels of structural units and reveals the principles of transformation of the quantitative metrics of verse, that which generates the phenomenon of a melody with unordered metre. Research is based on musical notations of Iranian musicologist Muhammad Massoudieh and on own practice of studying of the given tradition.

Keywords: ethnomusicology, music of Iran, Iranian *dastgah*, syntactic structure of melody

RUSSIAN SACRED MUSIC

ANNA V. LAPENKO

LITURGICAL CYCLES OF SERGEI RACHMANINOV IN LIGHT OF CHURCH TRADITION

This article considers the relationship of different strata of the society, its different generations, to the content and style of Rachmaninov's

Liturgy of John Chrysostom and Vespers. The author poses a question about two traditions, sacred and secular, in Russian 20th-century culture and about the metamorphosis of perception of worship music in the secular context. The author discusses the historical aspect of relationship between Orthodox liturgical chants with the composer's aesthetic concepts in the course of 17th-19th centuries, as well as historical and political mechanisms which gave impetus to renovation of the Orthodox liturgy.

Keywords: Sergei Rachmaninov, Liturgical cycle, Synodal choir, Church singing, worship

JAMILYA G. KAPITONOVA

FORMULAIC PATTERN VARIANT AS THE PRINCIPLE OF DEVELOPMENT OF MELODIC FORMS IN RUSSIAN SACRED MUSIC OF THE TURN OF THE 20TH CENTURY

The article deals with the effect of preservation and transformation of artistic canon in such genre of divine service as Christmas canon in author's interpretation of composers of the end of the 19th — beginning of the 20th century. The author analyses canons and heirmoses of such composers as A. Kastalsky, N. Kompaneysky, D. Allemanov. The author compares their use of archetypal final cadential figures of Znamennyi Chant, clarifies the point of view on harmonizing the melodic line, rhythmic, tempo features and features of the manner of execution.

Keywords: Russian sacred music, New Direction in Russian sacred music, Christmas canon, Znamennyi chant

AREA STUDIES IN MUSIC

DMITRY R. ARUTJUNOV, YELENA V. SMAGINA

THE MUSICAL THEATER OF PRE-REVOLUTIONARY TSARITSIN: PAGES OF HISTORY

The article is devoted to a history development of the musical theatre in pre-revolutionary Tsaritsin. The authors provide the information on events of the city's musical-theatrical life in 1870-1910s, repertoire of the theaters and the names of major donors, entrepreneurs, and actors.

Keywords: musical local studies, Tsaritsin, musical theater, enterprise

NINEL F. GARIPOVA

PIANO PERFORMANCE IN UFA IN 1920s IN THE MIRROR OF MUSICAL CRITICISM

Based upon scarcely studied materials from the periodicals, the author considers the questions of forming the tradition of piano performance in Ufa in 1920s. The article contains the analysis of topics related to development of professional performance, musical criticism and multi-directional tendencies of concert practice, characteristic of the musical scene of that time.

Keywords: piano performance in Ufa, musical criticism in Ufa in the beginning of the 20th century

ON THE HISTORY OF WESTERN MUSIC

SVETLANA V. IVANOVA

WOMEN—CREATORS IN CHURCH MUSICAL CULTURE OF MIDDLE AGES

Based upon the series of studies of western musicologists, the author makes an attempt to fill the gap in the Russian scholarship related to the history of women-chantlers of the Middle Ages. The author intends to present the biographies of these highly talented Church songwriters. In the focus of the study are the most important figures, such as Cassia, Methilda, Hildegarda of Bingen, Hadveich of Brabant and Blanch of Castille. The author wishes to recreate the picture of social standing of these women and to describe the types of their creative work. The author underlines the fact, that these women have created new genres and new

situations in the practice of church art; they have contributed into the change of social perception of the role of women in culture.

Keywords: European Church music, creative activity or women-composers, women-chantlers, women-songwriters

SVETLANA V. SARAJEVA

GENRE SPECIFICITY OF *LEICH*

The article is devoted to the specificity of *Leich*, a genre of Minnesang which has not been studied in Russian musicology. The questions of genre genesis and context are considered, together with classification of different types of *Leich* based upon their poetics and form. The article discusses the principles of inner- and intersectional organization of Reinmar von Zweter's *Leich Got unt din eben ewikeit*, the way of interaction of paired verse with bar form (traditional for Minnesang), and function of melodic line types.

Keywords: the culture of Minnesang, *Leich*, poetics and structure, barform

TATYANA V. SMIRNOVA

DANCES OF THE LATE 16th — EARLY 17th CENTURIES IN ENGLISH CONSORT MUSIC: TOWARDS «ABSOLUTE» MUSIC

The article is devoted to dance forms which were written at the time of developing a new instrumental style. The most popular of English early-Baroque ensemble dances — pavane, galliard, and allemande — are regarded from the point of view of correlation with the specific musical-stylistic characteristics of the genre. The results of analytical research revealed the process of transformation of applied art of dance into a new functional quality, that of «absolute» music and its new content.

Keywords: Consort culture of English Baroque, instrumental composition, dance metro-rhythm, allemande, pavane, galliard

LARISSA D. PYLAYEVA

«PASSIONATE RHYTHMS» IN FRENCH *DANSES CHANTÉES* (THE PROBLEM OF CORRELATION OF WORDS AND MUSIC)

This article deals with the problem of correlation of words and music in vocal-instrumental genre of stage compositions of the French Baroque — the so-called «dance with singing» (*danse chantée*). The author discusses the expressive meaning of rhythmic groups and syllables of the French recitation in poetry of Grande siècle and their interaction with music in examples of this genre. She also raises the questions of interpretation of dancing Baroque music in a context of rhetorical traditions of art of 17th — first half of the 18th centuries.

Keywords: Dance music of Baroque, *danse chantée*, belle danse, musical declamation, prosody

MUSICAL STYLE AND GENRE

ALLA G. KOROBOVA

THE COMIC AS MODALITY OF ARTISTIC TEXT AND ITS APPEARANCES IN MUSIC

The article is devoted to analytical opportunities to reveal and characterize the comic mood in works of music. The first part of the article is dedicated to interpretations of categories of the comic by modern foreign and domestic musicologists. The author suggests distinguishing the kinds (satire and humour), the forms (a parody, irony, grotesque, burlesque) and the ways of the comic. In the second part of article the author analyzes a number of works in which mode of comic it is expressed only by musical means (Mozart and Beethoven's sonatas for piano, Shostakovich's prelude, the piece by G. Farnaby). The analysis shows opportunities for elucidation of the comic modality in "pure music", based upon the research of genre, means, syntax and ways of composition.

Keywords: the comic, modality, artistic context, interpretation

YEVGENY I. MAXIMOV

PIANO VARIATIONS OF FERDINAND RIES IN THE CONTEXT
THE CLASSICAL TRADITION

The article is devoted to the forgotten nowadays piano variations by Ferdinand Ries, among which the variations, related to Russian folklore, are of a special interest. The author considers a conception of variation set by Ries in the context of traditions of classical variations. The article is based on study of rare scores.

Keywords: F. Ries, piano variations, classical variation set

GALINA E. KALOSHINA

FRENCH ORATORIO IN THE 19TH AND 20TH CENTURIES:
FROM BERLIOZ TO JOLIVET AND MESSIAEN

This article considers, for the first time in Russian musicology, the evolution of French oratorio of the 19th-20th centuries. The author suggests that this genre is characterized by poly-genre condition, which is a dynamic-variable synthesis of musical and non-musical genres of different periods, and that it is based upon poly-spatial and simultaneous processes in dramaturgy. Upon looking through the scores of Berlioz, Franck, Honegger, Milhaud and Messiaen, the author has emphasized four temporal levels: external acting (stage time), psychological (time of inner experience), ritual (time of meditation) and religious-symbolic (extratemporal, existential). The latter reflects upon the formers. All this contributes into creation of Christian tragedy with the zone of transfiguration at the end. The climax of the evolution in the 20th century is shown as the poly-genre mystery.

Keywords: poly-genre condition, poly-spatial condition, dynamic-variable synthesis, conception, Christian tragedy, Being, mysteria

YELENA V. SMAGINA

RUSSIAN HISTORIC OPERA OF THE FIRST HALF
OF THE 19TH CENTURY: TO THE QUESTION
OF FORMATION OF A GENRE

This article is dedicated to the history of formation and the poetics of the genre of Russian historical opera of the first half of the 19th century. For a new aspect of study of this genre, the author suggests the idea of reading of artistic texts of the opera in the context of spiritual paradigm of the epoch on the example of *Askold's Grave* by Verstovsky and *Life for the Tsar* by Glinka.

Keywords: history of music, Russian historic opera, poetics of opera

YEVGENIYA V. DEGTYARENKO

THE RUSSIAN TRADITION OF STRING QUARTET AS
REFLECTED IN THE WORKS OF DMITRI SHOSTAKOVICH

The article offers an overview of the genre of string quartet of Russian composers and its influence on quartet music of Shostakovich. His place in the history of this genre is special: he has created bright individual quartet style and has defined the trends for its future development. Shostakovich has discovered new aspects of the genre and continued the tradition started by his great ancestors. He has enriched the genre in the areas of harmony, timbre, form, texture, instrumentation and performance.

Keywords: string quartet, Russian music, the evolution of the string quartet, chamber ensemble

MUSICAL TEXT AND ITS PERFORMER

VALENTINA N. KHOLOPOVA

VLADIMIR SPIVAKOV—THE FIRST PERFORMER-INTERPRETER
OF THE WORKS OF CARL HARTMANN AND ALFRED SCHNITTKE

The article considers two premieres which took place in Moscow: the first performance by the prominent virtuoso violinist Vladimir

Spivakov the «Mourning Concerto» by Carl Amadeus Hartmann and «Five Fragments after the Paintings of Hieronymus Bosch.» The author offers the information on history of writing these works and provides their description. The article reveals the concept, dramaturgy and specificity of interpretation of these works by Vladimir Spivakov.

Keywords: interpretation, concept, dramaturgy, Carl Hartmann, Alfred Schnittke, Vladimir Spivakov as violinist and conductor

POETICS AND SEMANTICS OF THE MUSICAL TEXT

GALINA R. TARAYEVA

INTONATIONAL DICTIONARIES AS THE PROBLEM
OF MUSICAL SCHOLARSHIP

The article considers the possibility of compiling «dictionaries» of musical semantics. The main difficulty of this methodology is seen by the author as the problem of delimitation of semantic unit of musical language, in conflation of the terms «significance» and «meaning.» Also, the problem arises when one neglects hearing of a musician, of his or her mechanism of operational memory. Forming of the aural storage of meanings is presented in this article as the process of transfer of the algorithms of figures of musical meaning into long term memory. The motif as the meaning-forming unit is considered in the article in connection with the Baroque and Classical culture of articulation of the instrumental text in agreement with the logic of segmentation of vocal music in each language.

Keywords: intonational dictionary, musical semantics, semantic unit, musical meaning, musical significance.

IRINA M. KRIVOSHEI

PROSTOR (SPACE) AS A POETIC INVARIABLE
OF RUSSIAN ROMANCE

The article suggests an analysis of the invariable category of *prostor* (Russ. for «open space») in Russian chamber vocal music. Its role in the poetics of Russian romance is proven not to depend on period or style. *Prostor*'s semantics is connected with other phenomena of the Russian culture, which determines the meaning and content levels of Russian romance.

Keywords: Chamber vocal music, Russian romance, artistic invariables

NATALIA S. SEROVA

ON BINARY OPPOSITIONS IN COSMOGONY
OF RICHARD WAGNER'S *THE RING OF NIEBELUNGEN*

Richard Wagner's tetralogy *The Ring of Niebelungen* is studied by the author from the angle of cosmogonic idea. Based upon the libretto, articles and letters of the composers, the author considers duality of light and darkness, love and power, born and created, which are present in this monumental work. The author thus reveals the specific transformations of the cosmogonic myth.

Keywords: musical drama, music and myth, cosmogonic myth

CREATIVE WORLD OF A MUSICAL WORK

VICTORIA P. DAVYDOVA

THE IMAGE OF FLUTE AND ITS ANTHROPOMORPHIC
FEATURES IN THE WORLD LITERATURE

The flute as an artistic image is filled with extreme range of meanings which are present in the world culture. The article is dedicated to philosophical and artistic-aesthetic discussion of the motive of «humanization of flute,» its personification in music and adjacent arts forms, from the ancient times until nowadays.

Keywords: flute, wind instruments, semantics of the instrument, personification of the instrument

LJUDMILA V. SAVVINA

MUSICAL-VISUAL IDEAS OF THE SOUND WORLD
OF NICOLAS ROSLAVETS

Nicolas Roslavets is the 20th-century composer whose musical oeuvre has not been yet thoroughly studied. Its most interesting aspect is the specificity of pitch organization. The experiments of the composer in this area happen to be far ahead of his time. They provide the evidence of discoveries which, due to the circumstances of his life, remained only partially realized. The attention of the author is focused on the central element of Roslavets' pitch system and the technique of operation with this element, which had become a precursor for serial organization in music of western composers of the 20th century.

Keywords: 20th-century compositional technique, pitch organization, Nicolas Roslavets

YELENA S. ANDREEVA

THE IDEA OF TIME IN GEORGY LIGETI'S WORK

The author of article focuses on a problem of time in Ligeti's musical art, the one which is one of key themes of his creative work. The theme of time is reflected both in aesthetic views of the composer and in compositions. This article offers a discussion of such phenomena as static sonority, «freezing» time, the phenomenon of silence as overcoming of time in the musical art, two faces of time (Dynamics and Statics) as two figurative spheres in musical dramatic concept. Ligeti's music is the reflection of a completely new sense of time and the way of operating with time, which is, as a matter of fact, a generative characteristic for music of second half of the 20th century.

Keywords: time in music, static sonoristic, sonoristic composition, Georgy Ligeti

ANASTASIA A. SHIKHERINA

ANTITHESIS OF «NORTH-SOUTH» IN THE SERENADE
FOR ORCHESTRA BY WILHELM STENHAMMAR

Wilhelm Stenhammar (1871–1927) was a great Swedish composer, conductor, pianist and public figure. This combination of several musical professions is reflected in his own compositions. The Serenade for orchestra (1906–1919) presents an example of such a reflection. Inspired by his trip to Italy, Stenhammar sang praises to this country, as only a northerner can do. In his Serenade there is an antithesis of North and South, which is realized through his comparisons of tarantella, canzonet, barcarole and choral. «A northerner's longing for the sun» is reflected in a suppressed movement and muted sound atmosphere of his work. The composer plays down the glow and emotional openness of Italian dances and songs using orchestral, register and style methods. Thematic genre complexity and plenty of rhythmic and stylistic details slow down the movement of form and induce attentive listening. Stenhammar's Serenade is a product of impressions, left on a Scandinavian composer by this southern country.

Keywords: Swedish music, Scandinavian composers, orchestral suite, Wilhelm Stenhammar

YEVGENIYA A. TKACHENKO

«CHAMBER» CLAVIER SONATAS OF 1780-1790 BY J. HAYDN:
TO THE PROBLEM OF GENRE AND STYLE INTERACTION

This article describes the genre and style interaction in a number of late keyboard sonatas of Joseph Haydn. Interactions mentioned in the article are considered on the examples of separate movements, composition of the sonata cycle as a whole and also in respect to the specific character of the «chamber» style of Classicist period. The author offers an evaluation of Haydn's contribution to clavier sonata genre in the late 18th century.

Keywords: musical classicism, Viennese classics, keyboard sonatas of Joseph Haydn, sonata cycle

MUSICAL EDUCATION

TATYANA F. SHAK

A COURSE «MUSIC IN THE STRUCTURE OF MEDIATEXT»

This article has of practical objectives. It describes a new discipline «Music in the structure of mediatext.» In the course of planning for this discipline, the historical-cultural premises and goals for its introduction have been formulated, the preliminary course load and credit hours were put in a table, and the forms of assignments, evaluation system, topics for term papers and creative assignments we suggested. This program intended for educating professionals in the area of audio-visual means of mass communication. It can be adapted for different existing structures of musical education. The author provides the definition of mediatext, based on which the new method of analysis of music in mass media is offered.

Keywords: mediatext, media culture, mass media, film music

NATALIA M. GARİPOVA

DEVELOPMENT OF CREATIVITY OF LEARNERS DURING
ANALYTICAL-AURAL MUSICAL ACTIVITY

The article suggests two methods, the associative training and the semantic differentiation of the musical sound matter. Both imply musical-analytical activity directed at formation of extramusical sensations of the students and intended to turn the analytical-aural work into creative activity.

These methods were developed for the formation of musical hearing in the courses in aural skills. However, they can be used in other discipline, as well as in the context of general education.

Keywords: musical pedagogy, creativity, method of solfege



CONTRIBUTORS

Irina V. Alexeyeva is Doctor of Arts, Professor, Chair of the Department of Music Theory at the Ufa State Academy of Arts named after Zagir Ismagilov. She is the Member of the Dissertation Committee of Magnitogorsk State Conservatory named after Mikhail Glinka. While working at the Laboratory of Musical Semantics, she has defended her Candidate Dissertation (Moscow, Institute of History of Arts) and her Doctoral Dissertation in 2006 (Novosibirsk State Conservatory named after Mikhail Glinka). Dr. Alexeyeva has authored a monograph *Thematicism of Basso Ostinato Genres in the Instrumental Music of Western-European Baroque* (Ufa, 2005). The sphere of her scholarly interests covers the problem of organization of meaning in the musical text, musical poetics and semantics, and the problem of musical text and performer.”

Yelena S. Andreeva has graduated from the Saratov State Conservatory named after Leonid Sobinov majoring in musicology. At the present moment she is a graduate student at the Department of Music History of the same conservatory. She is working on the dissertation on Hungarian composers Bela Bartok and Georgy Ligeti. She took part at the interuniversity and All-Russian conferences in Saratov, 2005–2008. Her articles appeared in the collections published by Saratov state conservatory, and also in the collection of articles of the international scientific congress in Astrakhan «East and West: Ethnic Identity and Traditional Musical Heritage as Dialogue of Civilizations and Cultures».

Dmitry R. Arutjunov is Professor of Piano, Rector of the Volgograd Institute of Arts named after P.A.Serebryakov, Honored Worker of the Higher School in the Russian Federation. He has organized an International Competition of Young Pianists named after P. Serbryakov, International Competition and Festival of Young Performers on Classical Guitar *Tabula rasa*, interregional competition of chamber ensembles of Russian cities and many other musical events. He is the author of publications concerning musical local studies.

Michael Berry is Assistant Professor of music theory and coordinator of undergraduate theory at Texas Tech University. He earned his Ph.D. in 2007 from the Graduate Center of the City University of New York, where his primary teachers included Joseph Straus, William Rothstein, David Gagne, and Stephen Blum. His dissertation synthesizes recent theories of voice leading and pitch spaces in order to examine the works of Messiaen, Debussy, Stravinsky, and other early 20th-century composers. His current research focuses on music as performance and the music of Sofia Gubaidulina. He has presented at numerous regional, national, and international conferences. Several articles on these topics are forthcoming in 2009.

Victoria P. Davydova is Candidate of Arts, Chair of the Department of History and Theory of the Volgograd Institute of Arts named after P. Serebryakov, Docent. She is the Member of Composer’s Union of Russia, the author of the monograph *Flute in Russian Music of the Second Half of the 20th Century (Concerto and Sonata)*, as well as textbooks and more than 25 published articles. She has participated in

a number of international and national conferences. She is the executive director of a number of projects at the Volgograd Institute of Arts.

Yevgeniya V. Degtyarenko is Professor of violin at the Musical Lyceum at the Magnitogorsk State Conservatory named after Mikhail Glinka. She is the participant in the string quartet of the Conservatory, the winner of the international competition. She is also a graduate student at the same conservatory. The topic of her study is «String Quartets of Dmitry Shostakovich: Style and Performance Principles».

Natalia M. Garipova is a Docent at the Department of Musical Instruments and Theory of Music of the Bashkir State Pedagogical University named after M. Akmulla. She has earned the degree of the Candidate of Pedagogical Sciences in Moscow State Pedagogical University. Her scientific interests are the cross field of the musical science, the psychology and pedagogy and are connected to a problem of an *intonational* nature of music.

Ninel F. Garipova is Candidate of Arts, Professor, Chari of the Department of Piano of the Ufa State Academy of Arts named after Zagir Ismagilov, Honored Worker of Arts of Republic of Bashkortostan, Honored Worker of the Higher Education of the Russian Federation. Her scholarly interests cover piano performance and musical education in Bashkortostan. She has published a number of monographs and articles on these subjects.

Svetlana V. Ivanova is Candidate of Arts (2006), doctoral student at the Moscow State Tchaikovsky Conservatory. She holds the position of a Professor at the Musical College of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory.

Galina E. Kaloshina is Candidate of Arts, Professor at the Department of Music History of Rostov State Conservatory named after Sergei Rachmaninov. She has graduated from Department of Mechanics and Mathematics of the Rostov University, as well as from the Department of History, Theory and Composition of the Gnesin Musical Pedagogic Institute, together with it Graduate School (aspirantura). She has taught at the Gnesin Musical Pedagogic Institute, Ufa State Academy of Arts and Saratov State Conservatory. Her Candidate Dissertation on polygenre symphonization of the works by Arthur Honegger has been earned in 1987 in Leningrad. She has researched the variety of types of symphonization of the polygenre works, genre and style interaction of complex musical and non-musical genres, problems of multi-layered and simultaneous dramaturgy, the laws of mythological theater, principles of combined monocycle, criteria of the renewed mysteria in music of the 20th century, the concept of religious and philosophical tragedy, questions of musical content, and the problem of form of the higher level in vocal cycles, opera, oratorio and symphony. As the result of study of creative consciousness, Ms. Kaloshina designed a series of programs for the specialized schools of music and the concept of early development of children exposed to the variety of art forms.

Tatyana I. Kaluzhnikova is Professor at the Department of the History of Music of the Ural State Conservatoire of named after Modest Mussorgsky (Yekaterinburg). She has received the Candidate of Arts

and Doctor of Arts degrees from the State Institute of Arts (Moscow). Her scholarly interests include the problems of Russian folk music, children's music, and the use of folk music in modern composer's works. She is the author of more than 80 publications on these problems. Among them there are two monographs, two text-books, six Ural folk song collections, participation at various international, All-Russian and regional conferences. Contact — fax of the Ural State Conservatoire of M.P. Mousorgsky: (8-343) 371-67-61.

Jamilya G. Kapitonova is a graduate student at the Far-Eastern State Technical University named after V.V. Kujbyshev. She is the Chair of the Department of Musical-Aesthetic Disciplines of the Pedagogy College of the Engineering and Economics Institute of the Far-Eastern State Technical University. The topic of her dissertation is the work of composers of the turn of the 20th century in Christmas-related church genres.

Michael Kahr is a Lecturer at the University of Music and Dramatic Arts in Graz and at Sydney Conservatorium of Music. He is currently working on his PhD at Sydney Conservatorium of Music. His degree program is supported by an Endeavour International Research Postgraduate Scholarship. Dr. Kahr is the winner of Invitation to Jazz Composers Residency - JazzAhead in Washington D.C. (USA), Emanuel and Sophie Fohn Scholarship (Austria), and Endeavour International Research Postgraduate Scholarship (Sydney).

Ildar D. Khannanov, Ph.D. (University of California, Santa Barbara), ABD and Diplom of Moscow State Tchaikovsky Conservatory, is 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 *Theoria*, *Film Music Journal*, *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*.

Azamat D. Khasanshin is Candidate of Arts, Docent, Chair of the Department of Jazz Performance and Musical Sound Directing at the Ufa State Academy of Arts named after Zagir Ismagilov. He has graduated from Moscow State Tchaikovsky Conservatory, completed the assistantship majoring in composition and the Graduate study (aspirantura) majoring in musicology at the same conservatory. His Candidate Dissertation «Stylistic Model in Musical Perception: Historical Perspective and Theoretical Reconstruction» has been earned from Novosibirsk Conservatory (2006). His scholarly interests cover phenomenology of music, theory of musical perception, hermeneutics, musical narratology and methodology of humanities.

Valentina N. Kholopova, Doctor of Arts, Professor, Chair of the Department of Interdisciplinary Specializations of Musicologists at the Moscow State Tchaikovsky Conservatory. She is an Honored Worker of the Russian Federation, The Holder of the Order of Friendship, the winner of the prize of the Ministry of Higher and General Education of the USSR for the 1980 book *Russian Musical Rhythmic*, the winner of the Bela Bartok award (Hungary 1981) for the book *The Problems of*

Rhythm in Music of 20th-Century Composers, and the winner of Boris Asafiev prize for the book *Alfred Schmittke*, published in collaboration with Yevgenia Tchigaryeva. Her Candidate Degree dissertation «The Problems of Rhythm in Music of 20th — Century Composers» was conferred in 1968, the Doctoral dissertation «Russian Musical Rhythmic» — in 1985. She is the author of more than 450 publications, including 25 books. The main areas of her scholarly interests are the music of the 20th century, theory of musical rhythmic, and theory of musical content, the latter has been significantly improved by Dr. Kholopova's innovative contributions. Many of her books were translated into foreign languages, including *Anton Webern* (written in collaboration with Yuri Kholopov) — in German (1989) and Italian (1990), *Sofia Gubaidulina* — in Italian, *Music as an Art Form* — in Chinese (fragments, 1992–1997), and *The Path through the Centerline: Composer Rodion Schedrin* — in German (2002). In years of her teaching at the Moscow Conservatory, Dr. Kholopova has created the school of more than 60 prominent musicologists who went on working in Russia, Belorussia, Germany, France, England, and the United States. In 1991 she has established a new Department of Interdisciplinary Specializations of Musicologists, which she leads until nowadays. She has also taught in Beijing, in Shanghai, and at the Moscow State University named after M. Lomonosov.

Alla G. Korobova is Doctor of Arts, Docent, Professor at the Department of Music Theory of the Urals State Conservatory named after Modest Mussorgsky in Yekaterinburg. She is the author of two monographs (*Theory of Genres in Musical Scholarship: History and Modernity* and *Pastoral in Music of European Tradition: To the Theory and History of the Genre*) as well as a series of textbooks and articles, published by local and national editions. She has presented her papers at the international, national and regional conferences.

Irina M. Krivoshei is Candidate of Arts, Docent at the Ufa State Academy of Arts named after Zagir Ismagilov. The sphere of her scholarly interests is related to the problems of content analysis of chamber vocal music. Her latest publication is the monograph *Extramusical Components of a Vocal Work* (Ufa 2005).

Nguen Lantuat is Candidate of Arts, Professor of the Department of Composition at the Novosibirsk State Conservatory named after Mikhail Glinka. He is the author of four symphonies and three monographs on traditional theater of Vietnam. He is the Honored Worker of the Russian Federation, the winner of the Award «Pride of Vietnam» (2006).

Anna V. Lapenko is a graduate student at the Department of Theory Music and Composition of the Rostov State Conservatory named after Sergei Rachmaninov. The topic of her Candidate Dissertation is “Liturgical Cycles of Rachmaninov: Performances in Light of Church and Secular Traditions.”

Yevgeny I. Maximov is a pianist, Docent of Department of Piano at Moscow State Tchaikovsky Conservatory, the winner of the international competitions, Candidate of Arts. He is the author of the monograph *Piano Music of Beethoven in the Reviews of His Contemporaries*. He has participated at the international conferences and published papers and articles in Russian journals *Musical Academy Quarterly*, *Musicology*, *Ancient Music*, and *Piano*.

Ilya A. Metlin is the degree candidate at the Laboratory of Ethnoorganology at the Ufa State Academy of Arts named after Zagir Ismagilov. The topic of his dissertation is related to the study of wooden mouth organ in the system of Bashkirian organology. He is a famous performer on mouth organ. Mr. Metlin has performed mouth organ part in the works of contemporary Bashkirian composers. He has recorded 8 CD's of music for the mouth organ, one of which is entitled *Vargan — Mouth Organ-Maultrommel*.

Larissa D. Pylaeva is currently Associate Professor at the Department of Musicology and Musical Pedagogy Perm University of Pedagogy. Her degrees in theory are from Moscow State Tchaikovsky Conservatory. Her scientific interests cover history and aesthetics of French Baroque dance music and its relations with rhetoric. Currently, she is working on her Doctoral dissertation. Larissa Pylaeva has presented papers at the regional and national meetings and conferences. Her articles are published in the Journal «Early Music», «Musicology» and other editions licensed by VAK.

Svetlana V. Sarajeva is graduate student at the Department of Music History of the Novosibirsk Conservatory. The topic of her dissertation is «Genre System of Minnesang». She participated in a number of interuniversity and international conferences. Her articles and papers were published in the periodical of the conservatory.

Ljudmila V. Savvina is Candidate of Arts, Professor at the Department of Theory and History of Music, Assistant Dean of Research at the Astrakhan State Conservatory, Russia. She has been investigating the sound organization of the 20th-century music from the point of view of semiotics. She is the recipient of two grants from the Russian Humanitarian Scientific Fund, with the help and support of which in she organize two international conferences «Musical semiotic: its perspectives and ways of development (in the years 2006 and 2008). In October 2008 Ljudmila Savvina published her textbook *Harmony of the 20th Century* under auspices of the Methodico-Educational Union affiliated with the Moscow Conservatoire after Tchaikovsky.

Natalya S. Serova is graduate student at the Department of Music History of Saratov State Conservatory named after Leonid Sobinov. The topic of her dissertation is «The Idea of Cosmogony in the Art of Richard Wagner, Gustav Mahler and Alexander Scriabin.» She has participated in national and international conferences. Her articles are in the process of publication in the Proceedings of the 7th All-Russian Graduate Student Conference (Saratov) and in the journal *Art and Education* (Moscow).

Gultekin B. Shamilli is Candidate of Arts (Russian Academy of Music), the senior research worker of the State Institute for Art Studies (Moscow), the author of the monograph *Classical Music of Iran. Rules of Knowledge and Practice* (M. 2007. 448c.), now works over the research devoted to is musical-theoretical thought of Islamic civilization of 10th — 15th centuries.

Tatyana F. Shak is Candidate of Arts, Chair of the Department of Musical Media Technology of the Krasnodar State University of Culture and Arts, a Member of the Association of Film Education and Media Pedagogy of the Russian Federation, Docent. She has graduated from Leningrad Conservatory named after Nikolai A. Rimsky-

Korsakov (1981) where she defended her Candidate dissertation on the topic «Harmony as the Factor of Musical Dramaturgy in the Operas of Nikolai A. Rimsky-Korsakov.» She has authored more than 70 publications on the problems of theoretical musicology, including a monograph *Harmonic Systems in the Opera Dramaturgy of Nikolai A. Rimsky-Korsakov*, as well as methods of teaching musical-theoretical disciplines, problems of education, and media education. She has participated in national and international conferences, introduced a new major «musical sound directing» and series of programs of retraining, such as musical editor of television and radio programs, arranger of music based on information technology. The topic of her Doctoral dissertation is «Music in the Structure of Mediatext: Functions, Language, and Form.»

Anastasia A. Shikherina is a graduate student at the Petrozavodsk State Conservatory. The topic of her dissertation is «Instrumental Works of Wilhelm Stenhammar in the Context of Scandinavian Art at the Turn of the 19-20th Centuries». She has take part in regional and national conference of some aspect of Scandinavian culture and art, that was in Petrozavodsk, Arkhangelsk, Saint-Petersburg, and Moscow. She has a number of published articles and papers.

Yelena V. Smagina is Candidate of Arts, Professor at the Department of History and Theory of Music, Assistant Dean of Research at the Volgograd Institute of Arts named after P. Serebryakov. She is the Honored Worker of Higher Education of the Russian Federation. She has graduated from Leningrad State Conservatory named after Nikolai A. Rimsky-Korsakov (1981). The area of her scholarly interests covers poetics of Russian musical theater of the first half of the 19th century, the works of a number of less known composers of the opera of that period. She has participated in a number of conferences in Kiev, Saint Petersburg, Moscow, Volgograd and Tambov. She is the author of a monograph *Operatic Poetics of Glinka in the Context of National Cultural Traditions* (Rostov 2004), as well as textbooks in history of Russian music and more than 30 articles, published in Russian and Western periodicals.

Tatyana V. Smirnova is a graduate student. She teaches the History of Western music at the Novosibirsk State Conservatory (the academy) named after Mikhail Glinka. Her interests are related to the problems of Baroque music. Currently, she is working on her dissertation «English Instrumental Consort Genres of the 17th Century» under the supervision of Doctor of Arts E. V. Pankina. Among her published articles: «The Specific of English ensemble fantasia» // Materials of the II interregional student's musicological conference. — Novosibirsk, 2004. — P. 8–11; «The Church and Secular Genre of In nomine» // Lofty and Earthly in the Music and Literature: Materials of All-Russia scientific conference. — Novosibirsk, 2005. — P. 53–55; «On the Problem of Historical Evolution of the English Consort Genres of the 16th and 17th Centuries // Music Scholarship: Russian Journal of Academic Studies. — 2008/1 (2). — P. 85–92.

Rauza R. Sultanova is Candidate of Arts, Chair of the Department of the Visual and Decorative Applied Arts of the Institute of Language, Literature and Art named after G. Ibragimov, branch of the Academy of Sciences of Republic of Tatarstan.

Galina R. 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 V. Tchakhvadze is Candidate of Arts 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 the East and the 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.

Yevgeniya A. Tkachenko is a teacher of music theory subjects at the Don Pedagogical College. She has graduated from the Rostov State Conservatory named after Rachmaninov in 1999 majoring in musicology. At present she is a graduate student at the Department of

Music History of the same Conservatory. The sphere of her scientific interests is genre and style interactions in keyboard sonatas by composers of the Viennese Classical school. Various aspects of the given subject matter are presented by the author at the regional and international conferences.

Sergey G. Tosin is Assistant Professor at the Department of Composition of the Novosibirsk Conservatory. He has graduated from the Leningrad Conservatory majoring in composition, has defended the dissertation at the Novosibirsk Conservatory. He is a member of the Composer's Union of Russia, the full member of Campanological Arts Association of Russia. He has presented numerous papers at national and international meetings, has published many articles and three monographs.

Alla L. Vinogradova-Chernyayeva is a composer, Associate Professor at the Department of History and Theory of Music at the Samara State Academy of Culture and Arts. She is the winner of the Governor's Prize in the field of culture and art (2005), twice winner of the Governor's grant in the field of culture and art (2003 and 2007). Ms. Vinogradova-Chernyayeva is the author of symphonic, opera, chamber-instrumental, choral, vocal, theatrical music. Her compositions are performed at International and All-Russian festivals. She is the participant of the seminar of modern music under the leadership of V. A. Yekimovski (Moscow, 2005, 2006, 2008). The topic of her dissertation is «The Problems of Modern Symphonism on the Example of the Creative Work of Alexander Tchaikovsky and Yuri Vorontsov». The contents of the thesis has been presented at the conferences and in a number of publications.

