
Проблемы МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

MUSIC SCHOLARSHIP

2011, № 1 (8)

ISSN 1996-5326

**Российский научный
специализированный журнал**

**Russian Journal
of Academic Studies**

Главный редактор
Л.Н. Шаймухаметова

Редакционная коллегия:

Г.В. Алексеева

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

Е.Б. Трёмбовельский

Е.Н. Федорович

И.Д. Ханнанов

В.Н. Холопова

А.М. Цукер

Б.А. Шиндин

А.Н. Якупов

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»;

– ФГОУ ВПО «Магнитогорская государственная консерватория
(академия) им. М.И. Глинки»;

– ФГОУ ВПО «Воронежская государственная академия
искусств»;

– ФГОУ ВПО «Уральская государственная консерватория
(академия) 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 государственный институт
искусств».

Адрес редакции:

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

ISSN 1996-5326

© Проблемы музыкальной науки, 2011, № 1 (8)

© Электронная версия, Russia, 2011, № 1 (8)

Полнотекстовая версия выпуска размещена в свободном доступе
в Российской Научной электронной библиотеке (РНЭБ) 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

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, профессор

Редакция приложения «Креативное обучение в ДМШ»

Главный редактор

Шаймухаметова Людмила Николаевна – доктор искусствоведения, профессор
creative-511@mail

Менеджер

Репина К. Н. – преподаватель
Уфимской государственной академии искусств им. Загира Исмагилова
e-mail: celesta05@mail.ru

Дизайн: **Аскарлов Р. Н.** Верстка: **Грицаенко Ю. В.**

Административная группа выпуска:

Галяутдинов И. Г. – председатель Совета учредителей журнала, доктор филологических наук, член-корр. Академии наук Республики Башкортостан, профессор

Алексеева Г. В. – зав. кафедрой искусствоведения Дальневосточного федерального университета, доктор искусствоведения, профессор

Ашхотов Б. Г. – проректор по учебной работе Северо-Кавказского государственного института искусств, доктор искусствоведения, профессор

Коробова А. Г. – проректор по научной работе Уральской государственной консерватории, доктор искусствоведения, профессор

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

Крылова А. В. – проректор по научной работе Ростовской государственной консерватории, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор

Тимонен Т. Н. – проректор по научной работе, кандидат искусствоведения, профессор Петрозаводской государственной консерватории

Цукер А. М. – доктор искусствоведения, профессор

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

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

За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются.

Издание осуществляется на совокупные средства учредителей.

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

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

Подписано в печать 06.04.2011 г. Формат 60 x 84¹/₈. Бумага офсетная. Гарнитура Times New Roman.
Уч.-изд. л. 24,85. Усл.-печ. л. 27,40. Тираж 1000 экз. Заказ № 22.

Адрес издательства:

«Гилем», 450077, г. Уфа, ул. Кирова, 15.
Тел./факс: (347) 273-05-93, 272-79-46, e-mail: dinat@anrb.ru, gilem@anrb.ru.
Отпечатано на оборудовании издательства «Гилем» АН РБ

СОДЕРЖАНИЕ

6 Горизонты музыкознания

- 6 *Кондратьев М. Г.*
Музыкальные культуры Волго-Уралья как цивилизационная целостность
- 11 *Скурко Е. Р.*
Феномен канона как методологическая основа изучения национальных музыкальных культур
- 16 *Алексеева Г. В.*
Семантика «имён попевок» и их музыкальное наполнение в контексте сравнительных византийско-русских исследований
- 20 *Бахмутова И. В., Гусев В. Д., Титкова Т. Н.*
Компьютерный поиск инвариантных структурных единиц знаменного распева
- 25 **Певческие традиции Древней Руси**
- 25 *Плавская Е. Л.*
Старообрядческие азбуки Урало-Сибирского региона (на материале сибирских рукописных собраний)
- 29 *Чернова А. В.*
Об исследовании адаптации средневековой христианской певческой традиции в Восточной и Западной Европе
- 34 *Крыловская И. И.*
Вокальная педагогика средневековой Руси: опыт реконструкции знаний
- 39 **Музыкальная жизнь России XIX-XX вв.**
- 39 *Шабшаевич Е. М.*
Дирекция Императорских театров и московская концертная жизнь XIX века
- 43 *Газиев И. М.*
Творчество Камиля Мутыги и формирование сценического профессионализма в вокальной культуре татар
- 46 *Винкевич И. В.*
Творчество М. П. Фролова в контексте времени (1892–1944)
- 51 *Богаткин А. И.*
О творческой деятельности С. Г. Эйдинова (1911–1983)
- 55 **Музыкальная культура народов России**
- 55 *Швецова В. А.*
Музыкально-фольклорные жанры свадьбы беломорских карел
- 59 *Косырева С. В.*
Специфика артикулирования в традиционной музыке вятских мари
- 63 *Борлыкова Б. Х.*
Из истории изучения калмыцкой музыкальной терминологии
- 66 *Мишаева А. С.*
Малоизвестные факты из музыкальной летописи Кабардино-Балкарии (о сочинениях на стихи Б. Куашева)
- 70 **Музыкальный язык в исторической эволюции**
- 70 *Глядешкина З. И.*
Вопросы формирования тональности во французской теории музыки второй половины XVI и XVII веков
- 75 *Гончаренко Т. Г.*
О роли субдоминанты в ладогармоническом мышлении Р. Шумана

79 Музыкальный жанр и стиль

- 79 *Ушакова Н. В.*
О жанровой специфике Марианских антифонов
- 83 *Желнова Ю. Н.*
Драматическая серената в истории жанра
- 87 *Кузьмина Н. С.*
К вопросу об эволюции жанра сонаты для русских народных инструментов (Соната для домры и фортепиано А. Цыганкова)
- 92 **Орган и органная музыка**
- 92 *Гольфарб Н. В.*
Метаморфозы барочных жанровых моделей в органной музыке XIX века
- 98 *Воинова М. В.*
Жанр магнifikата в органном творчестве Даниэля Рота
- 102 **Конференции. Фестивали**
- 102 *Ахмыловская Л. А., Барыш А. Ю.*
Этносценология в АТР: итоги XII фестиваля в Чхунчхоне
- 108 *Барыш А. Ю., Ахмыловская Л. А.*
Музыкальные и хореографические интерпретации Чехова: комментарии к Токийскому фестивалю
- 113 **Художественный мир музыкального произведения**
- 113 *Хилько Н. П.*
Классика и современность: «ироничный демонтаж» (на примере фортепианного цикла Д. Куртага «Игры»)
- 119 *Шихерина А. А.*
«История одной души» (о Шестом квартете Вильгельма Стенхаммара)
- 124 *Хохлова А. Л.*
Феномен игры в музицировании эпохи Просвещения
- 131 *Манченко А. А.*
«Русские потешки» В. Бибергана и «Потешки» А. Бызова: об особенностях образного и драматургического воплощения
- 136 **Музыкальное искусство XX века**
- 136 *Игнатова М. А.*
История и миф в опере «Мастер и Маргарита» С. Слонимского
- 140 *Гринёва М. И.*
Э. Денисов и советский музыкальный авангард 60-х–70-х годов XX века
- 145 *Синельникова О. В.*
Родион Щедрин: к вопросу о музыкальном языке
- 151 **Международный отдел**
- 152 *Нефф С.*
Тональный парадокс в форме сонатного аллегро: низкая I ступень во Втором струнном квартете фа-диез минор ор. 10 Арнольда Шёнберга
- 160 *Neff S.*
A Tonal Paradox in Sonata-Allegro Form: ♭1 in Schoenberg's Second String Quartet in F# Minor, Op. 10
- 164 *Рейбрук М.*
Музыка как опыт: процессуальный и экологический подходы
- 170 *Reybrouck M.*
Music as Experience: a Processual and Ecological Approach

176 Музыка в системе культуры

176 Горюнова И. Э.

Мультимедизация процесса создания аудиовизуального контента современного зрелища

181 Кутец Л.А.

Античная тема у композиторов стран Северной Европы (Э. Григ, Я. Сибелиус, Д. М. Юхансен)

186 Ткаченко Ю. О.

Музыкально-синтетические тенденции эстетики символизма Серебряного века в искусстве постромантической эпохи

190 Кисеева Е. В.

Н. Черепнин и новый русский балет начала XX века

195 Сыченко Г. Б.

О способе бытования шаманской традиции и инструментах её описания

200 Музыкальная культура народов мира

200 Айзенштадт С. А.

Фортепианные школы стран Дальневосточного региона на мировой конкурсной арене

205 Седых В. А.

Турецкий макам: к проблеме национального своеобразия

210 Рахимов К. С.

Эпос «Гуругли» в таджикской версии и традиционная школа устод-шогирд

214 Мирзоева Ш. О.

Этапы становления таджикской оперы

218 Анонс. Рецензии

218 Пестрякова Л. С.

Универсалии искусства

221 Китанина Т. И.

Новое слово в кавказской этномузыкологии

223 Ханнанов И. Д.

Зарубежные издания

225 Музыкальный текст и исполнитель

225 Смирнова Н. М.

Фортепианная техника в контексте клавишного искусства (на примере пьес Ф. Куперена)

231 Вартаков С. Я.

Концептуальная интеграция и педальная идея

238 Багдасарян Д. Д.

«Школа игры на клавире» Даниэля Готлоба Тюрка

250 Аннотации**256 Сведения об авторах****CONTENTS****6 Horizons of Musicology**

6 Mikhael G. Kondratjev

Musical Cultures of Volga-Urals Region as Civilizational Unity

11 Evgenia R. Skurko

The Phenomenon of Canon as the Methodological Basis for the Study of National Musical Cultures

16 Galina V. Alekseyeva

Semantics of the Names of *Popevkas* and Their Musical Content in the Context of Comparative Byzantine-Russian Studies

20 Irina V. Bakhmutova, Vladimir D. Gusev, Tatyana N. Titkova

Computerized Search for the Invariant Structural Elements of Znamennyi Chant

25 Traditions of Chant in Ancient Russia

25 Elena L. Plavskaya

Old-Believers' *Azbuka*'s of the Urals-Siberia Region (On the Materials of Siberian Regional Manuscript Collections)

29 Anna V. Chernova

The Study of Adaptation of Christian Singing Tradition in Eastern and the Western Europe in the Middle Ages

34 Izabella I. Krylovskaya

Vocal Pedagogy in Medieval Russia: the Essay on Reconstruction of Knowledge

39 Musical Life of Russia in 19th-20th Centuries

39 Elena M. Shabshaevich

Management of Imperial Theaters and Musical Life of Moscow in the 19th Century

43 Idris M. Gaziev

The Work of Kamil Mutyga in the Context of Forming the Stage Professionalism in Vocal Art of Tatars

46 Irina V. Vinkevich

The Work of M. P. Frolov in the Context of Time (1892-1944)

51 Andrei I. Bogatkin

On the Creative Work of S. G. Eidinov (1911-1983)

55 Musical Cultures of Russia

55 Vera A. Shvetsova

Wedding Genres of Karelian Coast of the White Sea

59 Svetlana V. Kosyрева

The Specificity of Articulation in the Musical Folklore of Vyatka Mari

63 Boskha Kh. Borlykova

From the History of the Study of Kalmyk Musical Terminology

66 Aminat S. Mishayeva

Little-Known Facts from the Musical Chronicle of Kabardino-Balkaria (Compositions on the Lyrics of B. Kuashev)

- 70 Musical Language in its Historic Evolution**
- 70 *Zoya I. Glijadeshkina*
The Birth of Tonality in the French Music Theory of the Second Half of the 16th-17th Centuries
- 75 *Tatyana G. Goncharenko*
The Role of a Subdominant in the Lad-Harmonic Thinking of R. Schumann
- 79 Musical Genre and Style**
- 79 *Natalia V. Ushakova*
On Genre Specificity of Marian Antiphons
- 83 *Yulia N. Zhelnova*
Dramatic Serenata in the History of the Genre
- 87 *Natalia S. Kuzmina*
To the Question of the Evolution of Sonata for the Russian Folk Instruments (Sonata for Domra and Piano, A. Tsygankov)
- 92 Organ and Organ Music**
- 92 *Natalia Vl. Golfarb*
Metamorphoses of Baroque Models in the Organ Music of the 19th Century
- 98 *Marina V. Voinova*
The Genre of Magnificat in the Organ Music of Daniel Roth
- 102 Conferences. Festivals**
- 102 *Larisa A. Akhmylovskaya, Andriana Yu. Barysh*
Ethnoscenology in the Pacific Rim Region: the Results of the Festival in Chu Chon
- 108 *Andriana Yu. Barysh, Larisa A. Akhmylovskaya*
Chekhov in Modern Music and Choreography: Commentaries on Festival in Tokyo
- 113 Creative World of a Musical Work**
- 113 *Natalia P. Khilko*
Classics and Modernity: «Ironic Dismantling»: on the Example of Piano Cycle «Jeux» by D. Kurtág
- 119 *Anastasia A. Shikherina*
The History of Soul (About the Sixth Quartet by Wilhelm Stenhammar)
- 124 *Angela L. Khokhlova*
The Phenomenon of Play in Musicianship in Enlightenment
- 131 *Anna A. Manchenko*
Russian *Poteshki* by V. Bibergan and *Poteshki* by A. Byzov: The Specificity of Imaginary and Dramaturgic Realization
- 136 Musical Art of the 20th Century**
- 136 *Maria A. Ignatova*
History and Myth in the Opera *The Master and Margarita* By S. Slonimsky
- 140 *Maria I. Grineva*
Edison Denisov and the Soviet Musical Avant-Garde of the 1960s-70s
- 145 *Olga V. Sinelnikova*
Rodion Shchedrin: to the Question of a Musical Language
- 151 International Division**
- 152 *Severine Neff*
A Tonal Paradox in Sonata-Allegro Form: ♭1 in Schoenberg's Second String Quartet in F# Minor, Op. 10
- 164 *Mark Reybrouck*
Music as Experience: a Processual and Ecological Approach
- 176 Music in the System of Culture**
- 176 *Irina E. Goryunova*
Multimedization of the Process of Creating Audiovisual Content in Modern Performance
- 181 *Ljubov A. Kupets*
The Antique Theme in Music of the Composers of the Nordic Countries (E. Grieg, J. Sibelius, D. Monrad Johansen)
- 186 *Yulia O. Tkachenko*
Musical-Synthetic Tendencies of Aesthetics of Symbolism in the Art of Post-Romanticism
- 190 *Elena V. Kiseyeva*
N. Tcherepnin and the New Russian Ballet of the Early 20th Century
- 195 *Galina B. Sychenko*
A Mode of Existence and an Instrument of Description of the Oral Shamanic Tradition
- 200 Musical Cultures of the Nations Worldwide**
- 200 *Sergey A. Aizenshtadt*
Piano Schools of the Far-Eastern Countries in the World Competition Circuit
- 205 *Veronica A. Sedykh*
Turkish Maqam: About the Problem of National Self-Identity
- 210 *Karomatullo S. Rakhimov*
Epic Poem *Gurguli* in Tadjik Version and Traditional School of *Ustod-Shogird*
- 214 *Shahnoza O. Mirzoyeva*
The Stages of Development of the Tajik Opera
- 218 Announcements and Reviews**
- 218 *Ljudmila S. Pestryakova*
Universalia of Art
- 221 *Tamara I. Kitanina*
A New Achievement in Caucasian Ethnomusicology
- 223 *Ildar D. Khannanov*
Reviews
- 225 Musical Text and its Performer**
- 225 *Natalia M. Smirnova*
Piano Technique in the Context of Harpsichord Art (on the Example of Pieces by F. Couperin)
- 231 *Sergey Ya. Vartanov*
Conceptual Integration and the Idea of Pedalization
- 238 *Diana D. Bagdasaryan*
The *Klavierschule* of Daniel Gottlob Turk
- 250 Abstracts**
- 256 Contributors**



М. Г. КОНДРАТЬЕВ

*Чувашский государственный институт
гуманитарных наук*

УДК 781.01(2)+78.03

МУЗЫКАЛЬНЫЕ КУЛЬТУРЫ ВОЛГО-УРАЛЬЯ КАК ЦИВИЛИЗАЦИОННАЯ ЦЕЛОСТНОСТЬ

Россия – страна огромного разнообразия музыкальных традиций и культур. Это и устные фольклорные, и устные профессиональные, и письменные композиторские, и письменные бытовые разновидности музыкального искусства. Это и разнообразные сочетания перечисленных видов в локальных, региональных, национальных и этнокультурных традициях. Большинство из них сохраняют и развивают свои самобытные основы и особенности – те, что в буквальном смысле выжили после попыток унификации под давлением государственной культурной политики в рамках СССР, и русификации в рамках Империи XVIII—XIX веков.

Внимание музыковедения сосредоточивается обычно на отдельных, главным образом наиболее развитых традициях и культурах. Тем не менее, поле охвата научным изучением традиционных культур России постепенно расширяется. (В конце XX века процесс его экстенсивного расширения стал особенно заметен в азиатской части страны – в силу многочисленности и многообразия культур, ранее почти недоступных исследователям). Знание становится всё более широким и дробным.

Выявляется недостаточность как общетеоретической базы музыкознания с её аппаратом, не отражающим особенности многих конкретных явлений в той или иной локальной традиции музыкального искусства, так и разработок теоретического характера, осуществляемых в рамках мононациональных или фольклористических исследований. Отечественная музыкальная фольклористика как научная дисциплина имеет ярко выраженный эмпирический характер, соответственно и понятийная система каждой её национальной ветви – даже такой крупной и основательно разработанной как музыкальная русистика – имеет локальное значение.

Таким образом, возникает необходимость интеграции знаний, что позволило бы подняться на более высокие уровни обобщения. Для этого ведутся поиски способов объединения локальных культур в надна-

циональные (надэтнические) целостности. Обычный приём – следование лингвистическим группировкам языков по семьям. Известны попытки создать музыкальное *славяноведение*, музыкальное *финно-угроведение*, музыкальную *тюркологию*. Признавая право на существование таких направлений, отметим всё же чужеродность их основ для предмета музыковедения, влияющую на меру проникновения в его суть.

Неоптимальность группировки *музыкальных культур по признаку лингвистической принадлежности их носителей*, например, тюркоязычному миру, видна из того, что с точки зрения музыкальных признаков они сближаются с культурами иных лингвистических принадлежностей, при этом подразделяясь минимум на пять групп. Указавший на данное обстоятельство факт В. С. Виноградов писал: «К первой группе мы относим азербайджанцев, у которых имеются родственные связи с армянами. Вторая группа – [волжские] татары, башкиры, некоторые алтайские племена, ойроты, тувинцы, в музыке которых есть черты общности с музыкой монголов и марийцев. Третья группа – узбеки; их музыка родственна музыке таджиков. Четвёртая группа – казахи и туркмены. Пятая – киргизы, хакасы и некоторые алтайские племена»¹. По-видимому, сегодня к этому перечню следует прибавить шестую группу – турков, гагаузов, возможно, также крымских татар, и седьмую – якутов.

Примером того, как применение классификационных категорий внемузыкального порядка при изучении музыки порождает тенденции расчленения феноменов регионального характера и искажения их масштабов, может послужить Волго-Уральский регион. При изучении его культур музыкальные или поэтические явления сравниваются: у тюркоязычных народов – только с аналогами у других тюрков, у финно-угорских – только с финно-угорскими и т. п. Аналогично обстоит дело и с конфессиональной ориентацией: у исламизированных народов региона поиски родственных явлений иногда ограничиваются

параллелями в исламских культурах, порой весьма далёких, и не замечаются более близкие параллели у рядом живущих немусульманских народов.

Это обстоятельство ещё раз подчёркивает необходимость разработки собственно музыковедческих классификаций, независимых от лингвистической, конфессиональной или даже этнической принадлежности культур, составляющих целостности.

Попытки «сегментации» традиционных музыкальных культур мира по музыкально-типологическим признакам известны. Например, выделяются культуры:

– с преобладанием мелопейного или ритмопейного начала. У В. Н. Холоповой читаем: «Мировая художественная культура сложилась так, что одни её регионы отмечены преимущественным развитием мелоса, мелопеи, другие “ритмоса”, ритмопеи»². Однако выделяемые по таким признакам регионы вряд ли возможно будет назвать целостностями.

– опирающиеся преимущественно на диатонические, пентатонные и иные (например, микрохроматические, экмелические) звуковые системы; с этой точки зрения только культуры Азии подразделяются на четыре региона. В. С. Виноградов выделяет 1) Ближний и Средний Восток, 2) Юго-Восточную Азию, 3) Дальний Восток, 4) республики Средней Азии, Казахстан и Азербайджан, указывая, что «в каждой из этих зон преобладают свои типы ладовой организации музыкального материала»³.

Существует и подход, учитывающий одновременно разные параметры. Так, А. Даниелу утверждал, что «есть некоторые общие принципы музыкального искусства, объединяющие обширные области земного шара», и называл четыре главных музыкальных «эпицентра» среди современных цивилизаций: «Первый эпицентр – это Индия, Иран, Турция, арабские страны и древнее Средиземноморье. В основе музыки этого региона лежит принцип тональности, согласно которому мелодия должна развиваться на основе постоянного фиксированного звука, называемого основным тоном. Вторым, издавна существующим эпицентром является Юго-Восточная Азия, древнее королевство Чампа, Камбоджа, Таиланд и Индонезия. Это совершенно независимая культура, особенно широко применяющая ударные инструменты в полифонических формах на фоне различных иных звучаний. Третья область – это Дальний Восток, куда входят Китай, Монголия, Япония и Вьетнам. Здесь мы встречаем чрезвычайно сложные музыкальные формы, основанные на системе пентатоники. Центром четвёртой сферы распространения музыкальной культуры является Африка. Здесь господствует ритм. Африканская культура сильно пострадала в колониальный период, но и в наше время ещё сохраняются музыкальные формы необычной утончённости как отголоски древних высокоразвитых цивилизаций»⁴.

Как видим, и эта претендующая на универсальность сегментация неполна, ибо в ней не замечаются

столь же крупные, но менее известные (и не получившие развития в современной культуре европейского типа) явления. Например, музыка древних цивилизаций Америки, Австралии или российской Северной Азии.

Наша задача по масштабу скромнее – выделить подобные музыкально-историко-культурные целостности *внутри России*. Они приблизительно совпадут с так называемыми историко-этнографическими областями, выделяемыми в этнологии по многосторонним параметрам материальной и духовной культуры⁵. Например, в Европейской части крупнейшие целостности образуют Днепровско-Волжская, Беломорско-Печорская, Северокавказская, Волго-Уральская. В Азиатской части России этнологами традиционно рассматриваются Западносибирская и Южносибирская историко-этнографические области. Близко подходят к определению музыкально-историко-культурных целостностей и этномузыковеды, исследующие культуры азиатской части России. Например, в методологической статье «Традиционная музыка коренных народов Сибири» многотомника «Музыкальная культура Сибири» выдвигается гипотеза о существовании на этой территории «вполне распознаваемого музыкально-культурного союза» и указываются некоторые наиболее характерные для него признаки⁶.

Подобные группировки музыкальных культур в известных отношениях приближаются к так называемому цивилизационному подходу обществоведов и культурологов. Абстракции современной науки, такие как «метакультура», «культурно-исторический тип» или «цивилизация», помогают осмыслить и музыкальные надэтнические целостности. При этом основания и критерии для выделения той или иной межэтнической общности, считают культурологи, «как правило, разнятся в зависимости от контекста и целей применения... термина [цивилизация]»⁷. Самые же общие определения связаны с представлениями о цивилизации как «локальной межэтнической общности, формирующейся на основе единства исторической судьбы народов, проживающих в одном регионе, длительного и тесного культурного взаимодействия и культурного обмена между ними, в результате чего складывается высокий уровень сходства в институциональных формах и механизмах их социальной организации и регуляции ... при сохранении большего или меньшего разнообразия в чертах этнографических культур народов, составляющих ту или иную цивилизацию»⁸.

Правомерность применения к музыкально-культурным целостностям столь обобщённых понятий обусловлена тем, что музыкальная культура вообще – одна из крупных составляющих культуры общества. Музыка – в определённых отношениях самодостаточная и саморазвивающаяся система. Она пронизывает все эпохи и социальные слои, выполняет разнообразные функции – от собственно эстетической до утилитарно-бытовых и политических

(скажем, музыкальная эмблематика). В каждой этнической культуре, формируя собственную музыкально-поэтическую систему и свой музыкальный язык, она опирается и на вербальное мышление и язык, и на обрядовую сторону жизни этноса, обычаи и религиозные представления. Присутствует здесь и момент самоидентификации: «родные» интонации остро чувствуются непосредственными носителями устной культуры, в частности, через узнавание пентатоновых или диатонических мелодических оборотов, специфических тембров. Представляя духовную сторону жизни этноса, музыка имеет прямой выход и на материальную культуру – через инструментарий (и ремесло по его изготовлению), формирующий, в свою очередь, музыкальные строи (в частности, возможно, и основы пентатонного или диатонического мышления). Признание плюралистической модели музыкально-исторических процессов взамен недавно господствовавшей однолинейно-эволюционной – важное завоевание музыковедения, сближающее проблемы изучения музыкально-историко-культурных целостностей с цивилизационным подходом.

Одним из примеров подобной надэтнической, надлингвистической и надконфессиональной целостности, является региональная музыкальная культура, в которую входят культуры народов Поволжья и Приуралья. Назовём её Волго-Уральской музыкальной цивилизацией. Попытки выделить её предпринимались с 1950-х годов (в связи с тезисом о «пентатонной зоне» Поволжья и Приуралья и творчеством местных композиторов). В 1990-е годы вопрос о необходимости регионального подхода был поднят на материалах сравнительных исследований народной музыки⁹.

Рассматриваемое нами обширное исторически сложившееся за более чем тысячелетний срок музыкально-культурное «пространство» сложно по своим истокам. Истоки представляют собой также контрастные по свойствам музыкальные «протоцивилизации»: североазиатскую (её принесли в Поволжье несколько тысячелетий тому назад предки финно-угров) и южную азиатскую (принесённую сюда во второй половине первого тысячелетия Новой эры предками тюркоязычных народов). В своём чистом виде в Поволжье ни та, ни другая не сохранились, хотя следы такой архаики разной степени сохранности обнаруживаются в каждой отдельной культуре.

Основные параметры, по которым можно изучать свойства музыкальных цивилизаций, сравнительно немногочисленны. Они группируются в два класса. Первый – типология видов музыкального искусства (устных, письменных, фольклорных, профессиональных), наиболее развитых в данной цивилизации, с их жанровыми системами и инструментарием. Второй – структура музыкального языка или музыкальная система, присущая ей, сформировавшаяся за время её существования. Каждой музыкальной цивилизации присущ свой комплекс таких свойств (параметров).

Первый класс свойств связан с тем, что искусство звуков, которое обобщённо именуется музыкой, подразделяется на несколько музыкально-творческих видов, имеющих разные истоки и истории, отличные друг от друга по содержанию, структуре, способам функционирования. Наиболее последовательные авторы выделяют четыре вида: 1) музыка фольклорная, 2) музыка канонической импровизации, 3) городское развлекательное музицирование (средневековое менестрельное, современное эстрадное), 4) опус-музыка (система европейской композиции)¹⁰.

Перечисленные виды музыки в тех или иных формах есть повсюду в мире, но представлены они неравномерно. Так, искусство канонической импровизации и сегодня пышно цветёт у многих азиатских народов. В Европе эпоха его расцвета минула несколько столетий тому назад (в григорианском и византийском пении, в том числе песнопениях православной церкви). В западноевропейских же культурах утратил свою аутентичность архаичный крестьянский фольклор, сохраняясь во вторичных формах (отсюда интерес западных и даже восточноевропейских специалистов к фольклорным культурам России); характерная формулировка «здесь вы ещё ходите по золоту» встречается в том числе и по отношению к реалиям фольклорной музыки народов Волго-Уральского региона. Культурологическая однотипность устных музыкальных культур Поволжья и Приуралья обусловила и известную общность в путях формирования профессиональной композиторской музыки.

Если рассматривать культуры Волго-Уральского региона конца XX века, то в них можно увидеть следующее соотношение указанных видов музыки:

1) устная фольклорная крестьянская музыка – высокоразвитый с древних времён, ныне постепенно угасающий, но ещё вполне жизнеспособный (это доказывает подъём фольклорного движения в последние два десятилетия) вид музыкального искусства;

2) искусство канонической импровизации (устного профессионализма) в настоящее время в Поволжье не существует; его следы лишь угадываются в некоторых формах устной фольклорной традиции и в структуре музыкально-поэтической системы;

3) развлекательное искусство менестрельного типа, современное любительское (самодеятельное) и эстрадное. Последнее развивается главным образом в городских условиях;

4) профессиональное искусство письменного типа, опус-музыка – композиторская и исполнительская – молодая отрасль, существующая около ста лет и развивавшаяся в XX веке ускоренно. В каждой из республик региона сформированы основные институты опус-музыки, хотя и не все развиты в достаточной степени.

Второй класс свойств – музыкальная система, сформировавшаяся в Волго-Уральской музыкальной цивилизации. Включает в себя все основные системы музыкально-поэтического языка: ладовая систе-

ма, ритмическая система, композиционные формы, сюжетосложение.

1. Ладовая система Волго-Уральской музыкальной цивилизации характеризуется преобладанием ангемитонной пентатонности у всех народов, в той или иной степени сочетающейся с диатоникой (особенно у мордвы, удмуртов, отчасти башкир) и архаичными малообъёмными формами, «вписывающимися» в пентатонные звукоряды (особенно у удмуртов). Наиболее развитые и выдержанные формы пентатоники представлены в народном музыкальном творчестве татар и чувашей. В творчестве композиторов региона она также сыграла определяющую роль.

Ангемитонная пентатоника с разной степенью подробности описывается исследователями всех культур. Наиболее основательно изучена татарская, казанскими музыковедами созданы уже три теоретические монографии¹¹. Современные музыковеды говорят о «тотальной пентатонике» у татар. Чувашская пентатоника отличается разнообразием комбинированных форм¹². В башкирской музыке отмечается сочетание пентатоники с диатоническими ладами. Мордовские исследователи подчёркивают особенности ангемитонной пентатоники в многоголосном контексте. По формулировке Г. И. Сураева-Королева «мордва – центр многоголосной пентатоники»¹³. В марийской песенной культуре, обычно определяемой как пентатонная, наблюдается ладозвукорядное своеобразие, давшее повод ввести понятие кварто-терцовых ладов, отличных по своей природе от пентатоники¹⁴.

2. Ритмическая система Волго-Уральской музыкальной цивилизации характеризуется наличием у всех народов музыкально-квантитативной организации, господствующей у чувашей, татар и башкир. У марийцев и удмуртов квантитативная ритмика как бы «наложена» на иные архаичные формы ритмической организации (интонационные). Впервые упомянул эту ритмическую систему у чувашей Г. И. Комиссаров¹⁵ (1911). Затем в 1941 г. на её признаки в удмуртской песне указали Е. В. Гиппиус и З. В. Эвальд¹⁶. Наиболее подробно квантитативная ритмика описана в наше время в чувашском, марийском и татарском фольклоре¹⁷. Композиторы республик региона с самых первых попыток гармонизации народных песен интуитивно претворяли особенности «природной» ритмики напевов. И на более зрелых этапах становления местных композиторских школ проблема ритмики находилась в поле зрения композиторов и музыковедов.

3. Композиционные формы, отличающие фольклорную песенность Волго-Уральской музыкальной цивилизации, базируются на строфике двух основных типов: музыкально-силлабической с четырёхъячейковой строкой (в основе 7-8-слоговой) и силлабической многослоговой с пятиячейковой строкой. Последняя в силу специфичности структуры наиболее характерна для регионального музыкально-поэтического фольклора. Её основная слоговая схема

6 (7) + 4 6 (7) + 4 (3). Строфическая композиция – из двух контрастных музыкальных построений АВ, где типичен повтор второго АВВ, иногда АВВВ. Эта форма легко обнаруживается и уже описана в фольклоре чувашей, татар, башкир, восточных марийцев, южных удмуртов¹⁸. Добавлю, что в протяжных песнях башкир и татар эта песенная форма как бы завуалирована распевами и добавочными огласовками, выявляется путём анализа; у удмуртов она часто смешивается с иными формами, присущими национальной песенности.

Менее распространена, но также имеет региональный характер трёхъячейковая форма со строкой из 5 или 6 слогов.

4. В сфере поэтики Волго-Уральскую музыкальную цивилизацию выделяет особый тип сюжетосложения – краткосюжетный или афористический. Он оформляется в виде четверостиший, отличающихся философской глубиной содержания, часто имеющих параллелистическую структуру. Примеров краткосюжетности особенно много в народных песнях чувашей, татар, марийцев и удмуртов. О её «восточном» происхождении впервые заговорил марийский исследователь Ким Васин¹⁹. Наиболее подробно он описан у чувашей и татар²⁰. Есть основания полагать, что это ветвь афористических традиций поэзии Востока, занесённая в Поволжье с юга более тысячи лет тому назад. Встречается также повествовательная сюжетика, но она характерна главным образом только для двух географически «окраинных» культур региона – мордовской на юго-западе и башкирской на юго-востоке.

Таким образом, для выхода на новый уровень интеграции знаний отечественное этномузыковедение должно обратиться к проблеме «сегментации» традиционных музыкальных культур России по музыкально-типологическим признакам. Для этого представляется необходимой разработка собственно музыковедческих классификаций изучаемых культур, составляющих по существенным признакам целостности. В качестве примера такой надэтнической, надлингвистической и надконфессиональной целостности в статье рассмотрены общие черты музыкальных культур народов Волго-Уральской историко-этнографической области, в совокупности образующих своеобразную Волго-Уральскую музыкальную цивилизацию. Музыкально-поэтические системы входящих в нее этнических культур выделяются самобытными сочетаниями свойств, по отдельности известных другим музыкальным цивилизациям мира. Следует сказать, что Волго-Уральская музыкальная цивилизация отличается самобытными сочетаниями свойств, известных другим мировым музыкальным цивилизациям. Именно традиционная музыка, отличающаяся чётко выраженным своеобразием, выступает интегрирующим региональным началом цивилизационного уровня. «Надстроенная» над ней в новейшее время письменная традиция достаточно молода, она возникает в конце XIX – начале XX столетий и развивается, синтезируя фольклорные формы

в рамках композиторского и исполнительского искусства европейской ориентации (воспринятой сквозь призму русской культуры). С точки зрения музыкальной системы Волго-Уральская музыкальная цивилизация может быть отнесена к пентатонной, но отличающейся от Дальневосточной музыкальной цивилизации по формам, с признаками ладовой организации (наличия основного тона, присущего, по Даниелу, региону «первого эпицентра», то есть индо-иранско-средиземноморской музыкальной цивилизации). По особенностям традиционной ритмики культуры Поволжья являют собой пример редкой сохранности архаической квантитативной системы, известной главным образом территориально и хронологически отдалённым цивилизациям

(индоиранские, средиземноморские культуры). С точки зрения концепции соотношения мелоса/ритма здесь мы сталкиваемся с равновесием мелопейного и ритмопейного начал. Мелодическое преобладает в жанрах так называемых протяжных песен, ритмическое же является «несущей» конструктивной основой большинства устойчивых форм, в том числе и протяжных.

Итак, рассматривая музыкальные культуры региона в рамках цивилизационной целостности, мы явнее видим видимые черты каждой из них. Появляются и объективные критерии для определения места и значимости как данной музыкальной цивилизации в целом, так и отдельных её составляющих в общероссийской и общечеловеческой культуре.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Виноградов В. С. Вопросы развития национальных музыкальных культур в СССР. – М.: Сов. композитор, 1961. – С. 278.

² Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. Ч. 1. Музыкальное произведение как феномен. – М., 1990. – С. 27.

³ Виноградов В. С. Индийская рага. – М.: Сов. композитор, 1976. – С. 4.

⁴ Даниелу А. О главных музыкальных «эпицентрах» современной цивилизации // Аль-Фараби. Трактаты о музыке и поэзии. – Алма-Ата: Гылым, 1992. – [Приложение]. – С. 413.

⁵ См., например: Кузеев Р. Г. Народы Среднего Поволжья и Южного Урала. – М.: Наука, 1992. – С. 10.

⁶ Мазепус В. В. Музыкальные культуры Сибири и принципы их описания // Музыкальная культура Сибири. В 3 т. Т. 1. Кн. 1. Традиционная культура коренных народов Сибири. – Новосибирск, 1997. – С. 14, 15.

⁷ Флиер А. Я. Цивилизация // Культурология: энциклопедия. В 2 т. Т. 2. – М.: РОССПЭН, 2007. – С. 923.

⁸ Там же.

⁹ Альмеева Н. Ю. Обрядовый фольклор в этнокультурном контексте (К вопросу о региональной этномусикологии) // Музыкальная наука Среднего Поволжья: итоги и перспективы: матер. юбилейной науч. конф. Казань, 20 июня 1996 года / Казанская консерватория. – Казань, 1999. – С. 64-67; Кондратьев М. Г. Об общих компонентах музыкально-поэтических систем Поволжья и Приуралья // Там же. С. 59-64.

¹⁰ См., например: Чердиченко Т. В. Музыка в истории культуры. – М.: Аллегро-Пресс, 1994. – Вып. 1, 2.

¹¹ Гиршман Я. М. Пентатоника и её развитие в татарской музыке. – М., 1960; Исхакова-Вамба Р. А. Ангемитоника как музыкальная система. – М., 1990; Бражник Л. В. Ангемитоника в модальных и тональных системах: на примере музыки тюркских и финно-угорских народов Поволжья и Приуралья. – Казань, 2002.

¹² Кондратьев М. Г. Основные свойства чувашской пентатоники // Пентатоника в контексте мировой музыкальной культуры: матер. межреспубл. науч. конф. Казань, 1-2 ноября 1993 г. / Казанская консерватория. – Казань, 1995. – С. 86-91.

¹³ Сураев-Королёв Г. И. Многоголосие и ладовое строение мордовских народных песен (мордовская многоголосная

пентатоника) // Труды Мордовского НИИ ЯЛИЭ. Вып. 26. Серия филологическая. – Саранск, 1964. – С. 231-260.

¹⁴ Егорова О. К. Вопросы ладообразования в марийской народной песне // Музыкальная культура народов Поволжья. – М., 1978. – С. 19.

¹⁵ Комиссаров Г. И. Чуваши Казанского Заволжья // Известия Общества археологии, истории и этнографии. – 1911. – Т. XXVII. Вып. 5. На с. 397 он говорит о признаках метрического стихосложения у чувашей.

¹⁶ Гиппиус Е. В., Эвальд З. В. К изучению поэтического и музыкального стиля удмуртской народной песни // Записки НИИ истории, языка, литературы и фольклора при СНК Удмуртской АССР. – Ижевск, 1941. – Вып. 10.

¹⁷ Кондратьев М. Г. О ритме чувашской народной песни. – М.: Сов. композитор, 1990; Он же. Проявления квантитативности в ритмике марийских и чувашских народных песен // Традиционное и современное в музыке народов Поволжья. – Йошкар-Ола, 1988. – С. 69-80; Смирнова Е. М. Ритмический строй музыкально-поэтического фольклора татар-мусульман Волго-Уралья / Казан. гос. консерватория. – Казань, 2008.

¹⁸ Кондратьев М. Г. Многослоговой стих низовых чувашей в его взаимодействии с музыкальной формой // О чувашском искусстве. – Чебоксары, 1977. – Вып. 75. – С. 3-37; Он же. О типологии ритмической вариантности / формульности в песенных традициях народов Поволжья и Приуралья // Искусство устной традиции. Историческая морфология: к 60-летию И. И. Земцовского. – СПб.: РИИИ, 2002. – С. 204-215; Исанбет Ю. Н. Две основные формы татарской народной песни // Народная песня: проблемы изучения. – Л., 1983. – С. 57-69; Чуракова Р. А. Традиционные формы напевов и поэтических текстов в южноудмуртских календарных и семейных обрядовых песнях // Музыка в обрядах и трудовой деятельности финно-угров. – Таллин, 1986. – С. 244-256. Также в диссертации: Герасимова О. М. Музыкальный фольклор елабужских мари. – М., 1995.

¹⁹ Васин К. К. [Выступление на сессии] // Происхождение марийского народа. – Йошкар-Ола, 1987. – С. 293-294.

²⁰ Кондратьев М. Г. Чувашская свара юрй и её татарские параллели. – Чебоксары, 1993; Сто строф: из чувашской афористической поэзии. – Чебоксары, 1998.

Кондратьев Михаил Григорьевич

доктор искусствоведения, профессор,
заведующий отделом искусствоведения,
главный научный сотрудник Чувашского
государственного института гуманитарных наук



Е. Р. СКУРКО

Уфимская государственная академия искусств
им. Загира Исмагилова

УДК 781.01(2)

ФЕНОМЕН КАНОНА КАК МЕТОДОЛОГИЧЕСКАЯ ОСНОВА ИЗУЧЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ КУЛЬТУР

Проблемы взаимоотношений национального и общечеловеческого, индивидуального, специфического и всеобщего, универсального, актуальные для разных гуманитарных наук, как известно, объединяют литературоведение и искусствоведение, культурологию и социологию, исторические науки. Изучение синтеза национального и интернационального образует одно из сквозных направлений отечественного музыковедения. Причём, своего рода пружиной развития каждой национальной культуры во все времена является взаимодействие двух противоположных тенденций: к самосохранению, самоидентификации нации через культуру, музыкальное искусство, творчество и – к взаимодействию с другими культурами на основе разнообразных по форме сопряжений.

В музыке это проявилось особенно ярко, начиная с XIX века, когда в Западной и Восточной Европе одна за другой возникали новые национальные школы (польская, чешская, венгерская, норвежская и др.). Резкое обострение, поляризация данных тенденций наблюдаются к концу XX столетия в связи с особенностями новой исторической ситуации (глобализация, создание ЕЭС, мультикультурная концепция и др.). В итоге в искусствознании, в том числе и в музыковедении, исторически формируется *амбивалентный взгляд* на национальную культуру как на *самостоятельную систему*, организованную на основе индивидуальных закономерностей, результат исторического развития этноса, начиная с древнейших времен, и как на *часть мирового культурно-исторического процесса*, отражение всеобщих законов развития. При этом компоненты дихотомии «национальная культура – мировая культура» вступают между собой в диалогические отношения, осуществляемые не только диахронически («по горизонтали»), но также синхронически («по вертикали»).

Такой, по сути, метафизический взгляд, сложившийся в современных науках о культуре, искусстве и, в частности, в музыковедении, позволяет создать целостное, системное представление о национальной культуре, национальной психологии, национальном стиле в контексте интеркультурных взаимодействий, взаимовлияний, выявить константные и

изменчивые его компоненты. Очерченные явления, в свою очередь, обнаруживаются на всех иерархически соподчинённых функциональных уровнях: от аксиологического до Метатекста культуры. Как пишет М. Арановский, – «тексты притягивают из интертекстуального космоса элементы, когда-то принадлежавшие другим текстам, и превращают их в свои с помощью контекста» [3, с. 290]. С данной позиции, например, татарская музыкальная культура представляет сложение текстов разных культур: фольклорной, исламской, русской, европейской (об этом пишет, в частности, В. Дулат-Алеев [10]). Аналогичные составляющие (плюс языческий компонент) образуют структуру *текста башкирской национальной культуры* и т. д.

Концепция культуры как текста неизбежно порождает одну из наиболее значительных в области культурологии, исторической поэтики – *проблему канона* («порождающая модель», по И. Земцовскому [12]; «модель культуры», по Ю. Лотману [18]; «инвариант», по Б. Бернштейну [5]; «национальная матрица», по В. Галайку [8]; «типология матрица», по В. Юнусовой [22]; «канон национальной культурной традиции», по Н. Гавриловой [7]).

Базовой для настоящей работы является формулировка А. Лосева: «...канон есть *количественно-структурная модель* художественного произведения такого стиля, который, являясь определённым социально-историческим показателем, интерпретируется как *принцип конструирования известного множества произведений* [курсив мой. – Е. С.] <...> оказывается образцом и критерием <...> оценки произведения искусства» [17, с. 8]. При этом фундаментом оказывается изначально универсальный, иерархический характер феномена, что проявляется на разных уровнях художественной культуры. Имеются в виду:

– канон культуры, соотношение канонического и эвристического, проблема парадоксальной двойственности канона и т. п. (М. Каган [13], А. Лосев [17], Ю. Лотман [18]);

– канон как «инвариантные образования человеческой психики, так называемые психологические стереотипы ... особенности психологического склада

этноса, предопределяющие многие, наиболее общие черты этнических общностей» [17, с. 44];

– канон на уровне сюжета в условиях мифологического сознания, раскрывающегося в сказках, мифах народов мира (В. Пропп [18], К. Леви-Строс [14]); отсюда – фольклор как одна из наиболее устойчивых форм канонической культуры (И. Земцовский [12], Д. Лихачёв [16], А. Лосев [17]);

– художественный канон (А. Лосев [17], Ю. Лотман [18]);

– жанровый канон (С. Аверинцев [1], И. Земцовский [12]);

– интонационный канон – типовые интонационные, структурные модели, формулы в народной (С. Грица [9], Б. Ерзакович [11], Х. Кушнарёв [14] и др.) и академической музыке (Л. Аюбян [2], М. Арановский [3]);

– тема как канон (В. Валькова [6]).

Методологически важными также являются соотношения дефиниций: *традиция и канон, стиль и канон, текст и канон*. В первой оппозиции канон выступает в значении некой конструкции, обеспечивающей «устойчивость и постоянную регенерацию традиции» [5, с.185]. Во второй же канон служит источником развития исторического стиля, который, однако, «рождается из канона только тогда, когда возникает значимое противопоставление канонов» [19]. Наконец, в образующейся иерархии *текст – канон* последний выступает как репрезентант и структурный принцип организации текста на всех уровнях: от тематизма до национальной культуры.

Обращение к концепции канона определяет новый взгляд на национальные культуры в музыковедческих исследованиях последних лет, позволяя выявить канонические и неканонические тенденции, универсальные и особенные закономерности музыкального мышления народов мира и т. п. При этом национальные культуры раскрывают общую закономерность, сформулированную Ю. Лотманом в статье «Каноническое искусство как информационный парадокс»: «...эстетические ценности возникают не в результате выполнения норматива, а как следствие его нарушения» [18, с. 16].

Данная закономерность особенно наглядно проявляется при изучении процессов формирования национальных стилей в республиках бывшего СССР: взаимодействия фольклора (канонического искусства) и канонов, сложившихся в академической музыке европейской традиции на разных этапах эволюции культуры. Здесь доказала свою плодотворность (в методологическом отношении) разработанная автором данной публикации система канонов, охватывающая национальную музыкальную культуру как текст [21]. Имеются в виду: *жанровый канон; фольклорный канон; общеевропейский музыкально-стилевой канон; национальный академический музыкально-стилевой*

канон; канон национальной музыкальной культуры. Пояснение этих понятий, выявление некоторых механизмов взаимодействия канонов на разных стадиях формирования и развития музыкальных культур (на примере республик бывшего СССР) составляет цель данной статьи.

Жанровый канон (ЖК), как известно, представляет собой систему типологических свойств, исторически сложившихся в простых и сложных музыкальных жанрах фольклорной и академической традиций.

Фольклорный канон (ФК) есть система типологических свойств, сформировавшихся в народной культуре как таковой (музыкальной, в частности) к определённом моменту истории, параллельно со сложением народности. В основании фольклорного канона лежит *архетип культуры – система наиболее устойчивых принципов ментальности этноса* (в том числе и художественно-музыкальной). Они восходят к древнейшим корням народа, порождены модусами жизни, среды, культуры (кочевой, городской, земледельческой), отражают особенности природы, климата, ландшафта, религиозных верований и преломляются, прежде всего, в константных компонентах образно-поэтической системы народного творчества. К примеру, архетип кочевой культуры порождает специфическую ментальность – с сильным языческим компонентом, характерным сочетанием созерцательности и воинственности и др., что находит как непосредственное, так и опосредованное отражение в поэтике, музыкальном мышлении и т. д. На собственно музыкальном уровне к архетипическим относятся: устойчивые ладозвукорядные структуры, раннефольклорные жанры и формы интонирования, типовые интонационные формулы, древнейший инструментарий. В целом же ФК объединяет:

– характерные принципы поэтики (темы, сюжеты, образы, константные для народной культуры и проявляющиеся в разных жанрах);

– жанры, наиболее репрезентативные с точки зрения культуры как текста;

– традиционные инструменты, наиболее показательные для каждой культуры;

– типологические принципы музыкальной стилистики: принципы ладовой организации, интонационно-ритмические модели-формулы, тембры.

В свою очередь, фольклорный канон проходит через всю национальную музыкальную культуру как текст более высокого порядка, определяя его целостность и национальное своеобразие. В музыкальном контексте произведений композиторского творчества ФК способствуют национальной идентификации стиля, усилению образной ассоциативности, разъяснению содержания, художественных концепций.

Общеевропейский музыкально-стилевой канон (ОЕМСК) представляет систему, объединяющую

определённые типы жанров, форм, музыкально-выразительные средства, стили, изначально сформировавшиеся в условиях западноевропейской, русской музыки и прошедшие определённые исторические этапы развития: от раннего Средневековья до послевоенного авангарда и поставангарда.

Под *национальным академическим музыкально-стилевым канон* (НАМСК) имеется в виду синтетическая система содержательных, музыкально-выразительных, лексических, жанровых принципов, сложившаяся в результате взаимодействия ФК и ОЕМСК XVIII–XIX веков в рамках *классико-романтической традиции*.

Канон национальной музыкальной культуры (КНМК) как синтез высшего порядка, объединяет все типы канонов и является проекцией «национального образа мира» на культуру как целостную систему – текст.

Принципы взаимодействия ФК и ОЕМСК становятся фундаментом диалога самого высокого уровня: «национальная культура – инонациональные культуры», где отражаются пути эволюции композиторского мышления и, шире, становления национальной культуры как целостного явления. Более того, механизмы сопряжений академической и народной культур – двух типов текстов – являются индикатором той или иной стадии эволюции в общем процессе формирования целостного текста национальной культуры как такового. Наиболее наглядно это заметно на примере становления национальных культур бывшего СССР, подчинённого концепции «ускоренного развития» и образующего три стадии: предпрофессиональную (для многих культур приблизительно 20–40-е годы XX века), первую профессиональную (1950–1960-е годы) и стадию «нового времени» (или вторую профессиональную, 1970–1990-е годы). Причём, указанные хронологические границы стадий могут не вполне совпадать в разных культурах, что в целом характерно для стадийного подхода.

На первых стадиях развития академических культур советских республик ФК вступает во взаимодействие с ОЕМСК XVIII–XIX веков. При этом, на предпрофессиональной стадии ключевая концепция музыкальной культуры состоит в поиске путей сопряжения ОЕМСК и ФК (в монодийных культурах это связано с переходом от монодии к гармоническому многоголосию). В качестве главного стилевого эталона избирается русская музыка «кучкистского направления».

Результатом взаимодействия ФК и ОЕМСК на ранних стадиях становится *подчинение фольклорного канона принципам классического формообразования*. Обозначенная закономерность неразрывно связана с феноменом *фольклоризма (этнографизма)*. Поскольку в именуемой музыковедческой литературе отсутствует чёткое определение данного явления,

попытаемся отчасти восполнить образовавшийся пробел.

Под фольклоризмом понимается определённое направление в академической музыке и, шире, тип мышления (преимущественно на ранних стадиях становления композиторского творчества), для которого характерны следующие черты:

- опора на протяжённый (мелодический) фольклорный тематизм (цитатный или воссозданный);
- сюитно-рапсодический тип драматургии и формы и отсюда – принцип нанизывания фольклорных мелодий, который, в свою очередь, влечёт за собой доминирующую роль экспозиционного типа изложения;
- преобладание вариационного метода развития – с акцентом на орнаментальном, тембровом, фактурном расцвечивании тематизма;
- опора на тональность классико-романтического типа;
- освоение классико-романтических музыкальных жанров и форм;
- господство жанрового симфонизма (так называемого «бытового симфонизма» – И. Соллертинский, «симфонии-сюиты» – Г. Орлов).

Итогом развития национальных академических культур бывшего СССР на предпрофессиональной и первой профессиональной стадиях становится *рождение национального академического музыкально-стилевого канона*.

Напротив, взаимодействие ФК с ОЕМСК XX века (Прокофьев и Шостакович, Барток и Стравинский, композиторы Нововенской школы и послевоенного западноевропейского авангарда, отечественные композиторы-«шестидесятники» и, в частности, представители Новой фольклорной волны) иллюстрирует в национальных культурах бывшего СССР расширение полюсов стилевого притяжения (Г. Григорьева) по сравнению с однополярным каноном предыдущих стадий. Сказанным определяется специфика стадии «новой музыки», знаменующей *переход от фольклоризма к неофольклоризму*.

В национальных культурах СССР наиболее репрезентативными чертами неофольклоризма, как и в творчестве русских композиторов Новой фольклорной волны, оказываются:

- актуализация архаических форм фольклора, принципов раннефольклорного интонирования, расширение жанрового спектра фольклорных прообразов тематизма;
- поиск путей взаимодействия, аналогий между лексическими принципами ФК и ОЕМСК XX века, представленного прежде всего новыми для национального канона современными техниками композиции: хроматической тональностью, атональностью, додекафонно-серийной, алеаторической, сонорной, репетитивной техниками, микрохроматикой, полифоническим сверхмногоголосием и др.;

– возникновение на фольклорной основе новых типов тематизма, сопряжённых с выдвиганием на первый план ритма, фактуры, регистра, тембра, динамики, разнообразных форм остинато (микротематизм, ритмический тематизм, сонорный, серийный, алеаторический и др.);

– работа «по фольклорной модели»;

– расширение семантического спектра фольклорных прообразов в контексте музыкального произведения.

При этом на всех уровнях музыки «нового времени» – поэтики, жанров, тематизма, драматургии, типов симфонизма, форм и т. д. – происходит обновление НАМСК, ориентированного на европейский канон XVIII–XIX веков.

Важное значение приобретают явления, альтернативные по отношению к национальному академическому канону. В них с особенной наглядностью раскрывается *направленность современного композиторского мышления к постижению глубинных – архетипических – слоёв фольклора*. Данная закономерность позволяет говорить о *подчинении европейского канона фольклорному на стадии «нового времени»* (в отличие от предыдущих стадий). И обратная связь: в этом процессе выявляется изначальная открытость архетипических свойств ФК взаимодействию с европейскими принципами музыкального мышления XX века. Исследование путей взаимодействия знаков ФК с современными композиторскими техниками (серийность, пуантилизм, алеаторика, сонористика, минимализм), стилями ушедших эпох (барокко, классицизм, романтизм) даёт убедительные доказательства обозначенным закономерностям.

В результате между тремя видами канонов – фольклорным, общеевропейским и национальным академическим – возникают новые отношения, – такие, как диалог, полилог, синтез, определяющие особенности музыкальных концепций на всех уровнях художественного текста. С особенной масштабностью и глубиной это раскрывается в жанре симфонии: в усилении лирико-психологического, медитативного начала, появлении новых, с позиции НАМСК, типов симфонизма – монологического, эпико-драматического, отражающих новые тенденции в области поэтики, идейно-образного содержания. Составляя альтернативу академическому канону, они восходят как к архетипическим свойствам ФК, так и к новейшим тенденциям симфонии второй половины XX века (ОЕМСК). Имеются в виду многофазная, крещендирующая, монтажная, параллельная, экстенсивная и другие типы драматургии, порождающие – в проекции на уровень композиции – индивидуализацию жанра симфонии, возникновение нетиповых форм, альтернативных канону, переосмысление циклической композиции и т. д.

Новая концепция фольклора, иные механизмы взаимодействия обозначенных канонов получают наиболее непосредственное преломление на уровне интерстилевых сопряжений. Своеобразие стилевой ситуации на стадии «нового времени» состоит в том, что оппозиция «своё – чужое» в значении «национальное – инациональное», НАМСК – ОЕМСК не только не утрачивает своей актуальности, но и выступает в новом качестве, тем самым дополняя и усиливая парадигматическую картину стилевых исканий современных композиторов. Отсюда – стилевая поликомпонентность текста национальных музыкальных культур, усиление диалогичности их внутренней и внешней структуры. Таковы разнообразные неостили, вступающие в диалог с ФК, полистилистические концепции, где стилистический диссонанс образуется «соединением несоединимого» и знаки ФК оказываются одним из константных компонентов полилога.

Таким образом, архетип национальной культуры и образующийся на его основе фольклорный канон, как было показано, оказываются единым стержнем, объединяющим разные уровни системы текстов и связывающим любую национальную культуру с другими типами культур. Открытость фольклора разнообразным интеркультурным, интерстилевым сопряжениям, с одной стороны, и сохранение его архетипических свойств – с другой, становятся фундаментом для диалога самого высокого уровня: «национальная культура – инациональные культуры». Принципы соподчинения ФК и ОЕМСК, спектр интертекстуальных взаимодействий отражают пути эволюции композиторского музыкального мышления и шире – становления национальной культуры как целостного явления.

Одним из главных факторов эволюции оказывается движение от однополярности стилевых сопряжений музыкального интертекста первых профессиональных стадий к многополярности стадии «нового времени»: взаимодействию фольклорного и национального академического музыкально-стилевого канонов с вертикальным срезом текста мировой культуры (ОЕМСК). На такой основе на стадии «нового времени» возникают синтетический тип мышления, стилистическая поликомпонентность музыки, разнообразие форм, жанров, новые (по сравнению с НАМСК) механизмы взаимодействия в системе «композитор – фольклор». Параллельно происходит расширение содержательных, стилевых, лексических границ. При этом ведущей закономерностью развития становится направленность техник ОЕМСК XX века, иностилевых включений на выявление архетипических свойств ФК, «пра-корней» национальной художественной ментальности. По отношению к модальным музыкальным культурам данная тенденция может быть выражена девизом: *вперёд, к монодии*.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. – М., 1986.
2. Акопян Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста. – М., 1995.
3. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М., 1998.
4. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – Л.; М., 1971. – Кн. 1, 2.
5. Бернштейн Б. Традиции и канон. Два парадокса // Критерии и суждения в искусствознании. – М., 1986. – С.185.
6. Валькова В. Музыкальный тематизм – мышление – культура. – Нижний Новгород, 1992.
7. Гаврилова Н. Проблемы национального в музыке XX века. Чехия и Словакия: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. – М., 1996.
8. Галайку В. Национальное в музыкальном искусстве (на примере музыкальной культуры Молдовы): дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1992.
9. Грица С. Украинская песенная эпика. – М., 1990.
10. Дулат-Алеев В. Национальная культура как текст: татарская музыка XX века: дис. ... д-ра искусствоведения. – М., 1999.
11. Ерзакович Б. Песенная культура казахского народа. Музыкально-историческое исследование. – Алма-Ата, 1966.
12. Земцовский И. К теории жанра в фольклоре // Советская музыка. – 1983. – № 4.
13. Каган М. Историческая типология художественной культуры: лекции. – Самара, 1996.
14. Кушнарёв Х. Вопросы истории и теории армянской монодии. – Л., 1958.
15. Леви-Строс К. Структурная антропология. – М., 1985.
16. Лихачёв Д. Исследования по древнерусской литературе. – Л., 1986.
17. Лосев А. Художественные каноны как проблема стиля // Вопросы эстетики. – М., 1964. – Вып. 6.
18. Лотман Ю. Каноническое искусство как информационный парадокс // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. – М., 1973.
19. Медушевский В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей // Музыкальный современник. – М., 1984. – Вып. 5. – С. 14.
20. Пропп В. Морфология сказки. – М., 1969.
21. Скурко Е. Р. Башкирская академическая музыка: традиции и современность. – Уфа, 2005.
22. Юнусова В. Творческие процессы в классической музыке Востока: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. – М., 1995.

Скурко Евгения Романовна

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



Г. В. АЛЕКСЕЕВА

Дальневосточный федеральный университет

УДК 783.3.01

**СЕМАНТИКА «ИМЁН ПОПЕВОК» И ИХ МУЗЫКАЛЬНОЕ НАПОЛНЕНИЕ
В КОНТЕКСТЕ СРАВНИТЕЛЬНЫХ ВИЗАНТИЙСКО-РУССКИХ
ИССЛЕДОВАНИЙ***

Хорошо известно, что византийские и русские певческие азбуки зафиксировали особые «имена» музыкальных знаков и певческих формул, которые сегодня не могут быть адекватно восприняты в силу устно-письменного характера распространения монодийной традиции как византийцев, так и славян. Вместе с тем, загадки терминологии певческих образований привлекали внимание исследователей давно. Так, Д. Разумовский неоднократно проводил «расшифровки» названий формул и переносил византийский смысл названия на характер музыкального оборота [11]. То же делал и В. Металлов [10]. Вместе с тем, в наши дни к этому вопросу лишь в недавнем времени обратились Т. Грачёва [7] и автор данной статьи, опубликовавшая материалы на эту тему в Москве (Григорьевские чтения, РАМ им. Гнесиных), Финляндии (труды ISOCM), Вене (конференция «Теория и история монодии», 2010) [1-3; 12]. Тем не менее, нельзя считать тему закрытой. Хотелось бы поделиться основными методологическими штудиями на эту тему, с тем, чтобы в музыковедении и искусствознании в целом был воспринят новый подход к исследованию проблемы адаптации певческой терминологии.

Автор данной работы искренне полагает, что практика обучения исполнительским приёмам монодии опиралась на ясную для певцов систему. Известно, что каждый знак нотации, как византийской, так и древнерусской, имел закреплённое за собой значение, производное от экфонетических знаков: согласно классификации знаков Жана Тибо, оксия, вария и периспомене произошли от акцентов тонических; дасия и псили – от акцентов патетических; макра и брахия – от акцентов ритмических; апостроф, диастоле и гифен – от акцентов логических [13, р. 4]. Сегодня ряд учёных изучает производный от экфонетики смысл знаков византийской нотации (Адриана Сирли, например). Однако, хорошо известно, что отдельные знаки собирались в напевах в формулы и затем эти формулы получали свои названия. Именно формулы были важнейшими элементами напева, оп-

ределяя его облик. В них входили те или иные знаки, влияя на название: например, кратемокуфисма (оборот с участием кратемы и куфисмы – см., например рукопись РНБ, Греч. 496, пападики¹, л. 1), кулизма двоечельная (кулизма со знаком два в челну – рукопись Азбуки-согласника XVII века из библиотеки РАН, 32.16.18, л. 316 об.) и т. д. Примеров подобного рода можно привести несчётное множество. Однако составленная из разных элементов формула давала некое новое качество мелодики, уже не столь точно скоординированное с названием знаков, его составляющих. И здесь исследователь в области теории монодии должен понимать, что он имеет дело со сложным составным феноменом монодийной попевки – знаковой формулы, которая живёт, с одной стороны, по законам составляющих её элементов нотации, но с другой – «откликается» на заложенный в названии цельный эмоциональный смысл-образ.

Какой смысл-образ заложен в названии русской певческой формулы, как он связан или не связан с византийской традицией, какой даёт мелодический результат – вот те вопросы, которые автор данной работы ставит перед собой в процессе сравнительного исследования, могущего пролить свет на механизмы адаптации византийской певческой традиции на Руси.

Адекватное современной науке исследование этой проблемы возможно только на перекрещивающихся полях разных наук: сравнительной лингвистики, музыкальной медиевистики, семиотики искусства, философии и эстетики средневековой культуры.

Действительно, методы переводческой деятельности славян, изученные Е. Верещагиным [5], дают в руки механизмы адаптации на лингвистическом уровне: заимствование, транспозиция, калькирование, ментализация. В сборнике статей, посвящённом памяти М. Арановского, автором данной статьи подробно описаны варианты «работы» этих механизмов на материале певческих азбук [2, с. 102-113]. Проведена тем самым некоторая экстраполяция методов лингвистики на «лингвистику» монодии. При этом отмечается, что в чистом виде заимствование почти не встречается. Анализ византийских певческих руководств, а также русских певческих азбук показывает, что одним из самых характерных примеров заимствования в том смысле, о котором говорит

* Работа выполнена при поддержке федеральной целевой программы «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России».

Е. Верещагин, является формула «килизма» византийская и «кулизма» русская.

Прежде чем привести основные результаты работы по названной формуле, отмечу, что была собрана большая рукописная база. Выполнено цифровое копирование фрагментов рукописных памятников Византии и древней Руси по архивам ГНБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, Библиотек РАН (Санкт-Петербург), РГБ (Москва), ГИМ (Москва), источников Бодлеанской библиотеки Оксфорда и Британской библиотеки (Великобритания). Список копий источников византийских и древнерусских рядовых певческих книг, азбук и византийских пападики, включает 28 византийских рукописей, 43 русских певческих рукописи, 6 списков Уставов [1].

Кроме того, необходимо упомянуть важнейшие положения средневековой эстетики и святоотеческой иконологии, поскольку певческая традиция существовала в комплексе со всеми элементами богослужебного обряда и не могла не реагировать на положения «родственных» элементов действия.

Так, византийская теория образа, разработанная Псевдо-Дионисием Ареопагитом, предполагала, что «сущностная характеристика образа – подобие прототипу по основным его параметрам при обязательном несовпадении с ним» [4, с. 39-40]. В этом ряду находятся значимые для средневековой книжности положения святоотеческой иконологии, важнейшими среди которых для певческой традиции являются познавательность как важнейшая функция образа, приоритетность символического («неподобного») образа в передаче знаний об Истине в сравнении с образом миметическим («подобным»), генетическая соотнесённость образа с первообразом через подобие, представление о художественном образе как «онтологическом портрете» реальности [9].

Итак, лишь кратко суммируя итог исследования формул «килизма» и «кулизма», заметим, что круговращательный смысл византийского корня термина проявлен как в византийском трактате «Агиополит» XIV века, так и в многочисленных терминологических модификациях знаковой формулы в русских теоретических руководствах. Дело в том, что в русских азбуках графическая группа русской кулизмы из статьи с подчасием, статьи закрытой и статьи простой $\text{Ⲛ} \text{ⲛ} \text{ⲏ}$, помимо основного названия «кулизма» имеет несколько иных «имён»: это и коллоелеос (этимология «жалобное колесо»), и кизма (этимология «увенчанный плющом»), и колыбцы (этимология в сербском языке «колебание»), и шамша (этимология – «отметина»). При общей графике напева формула имеет в разных гласах разные названия, обусловленные, как видно, именно тем «смыслом-образом», который предназначался для «кулизмы» в том или ином гласе. Иными словами, анализ термина «кулизма» в рукописи 32.16.18. из библиотеки Академии Наук обнаруживает наличие целой системы адаптации тер-

минов, где процессы заимствования, калькирования и ментализации проходят практически одновременно. Итак, многочисленные обороты кулизмы приоткрывают тайну названий самого популярного оборота, которые связаны то с ментализацией, то с калькированием, то со зрительной трактовкой образа напева. Характеристика колебательного, круговращательного движения в напеве видна из Таблицы 1 на основных примерах:

Таблица 1

Глас 1 (а̇)	Глас 2 (в̇)	Глас 3 (г̇)
		
		

Согласник азбуки БАН 32.16.18, как базовый источник данного исследования, показывает разводящие строки с их названиями. «Горний» смысл формул проявлен в их литературном тексте; «земной» смысл, семиотический «метатекст» формулы сегодня скрыт от нас в её названии, но удивительно согласуется с мелодикой, акцентными тонами и знаками формулы. Интонационный «метатекст», или «ядро», или «радикал» формулы, как видно, формировал вариантную мелодическую строку, которая в зависимости от размеров, корректировалась по названию: кавычка меньшая, кавычка большая и т. д.

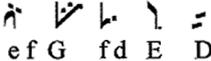
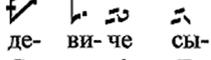
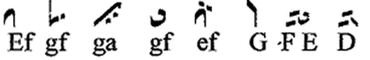
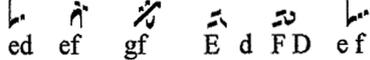
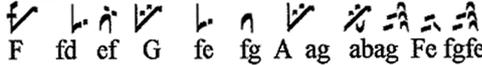
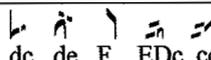
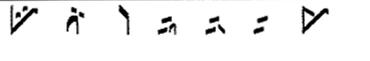
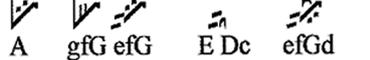
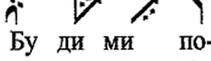
Анализ строк первого гласа рукописи по листам 314, 314 об. показал тонкие процессы «визуализации» «имён» формул, опубликованные автором этих строк ранее. Строки второго гласа по листам 315 и 315 об. рукописи БАН 32.16.18 демонстрируют такие приёмы терминологического самоопределения в знаменном распеве, как ментализация этимологии греческих оборотов, их калькирование (по методологии Е. Верещагина), визуализация знаков, а также собственно русское терминотворчество.

Эти приёмы показывает Таблица 2 (см. с. 18).

Необходимо подчеркнуть, что гипотетическая расшифровка беспометной нотации рукописи согласника может вызвать некоторую дискуссию. Вместе с тем, опора на двознаменники, а также на работы Божицара Карастоянова [8], даёт автору этих строк некоторую уверенность в возможности подобных версий. Смысл расшифровок не в том, чтобы добиться образцовой реконструкции, а в том, чтобы показать новые подходы в медиевистике, позволяющие иначе взглянуть на механизмы адаптации византийской традиции на Руси.

Автор данной работы выражает признательность Иммануилу Гианнопоулосу, побывавшему во Владивостоке на международной конференции весной 2010

Таблица 2

Крюковой и словесный (где есть) текст, буквенная расшифровка	Местоположение строки в песнопениях и характер оборота.	Ряд этимологии
 ef G fd E D	В начале песнопений: антифона Октоиха на текст «Святому дух» и ирмоса Ирмология на текст «Поем Господеви».	Таганец – от такати – гнать, погонять – ελαίνω. Волевой характер мелодии начала песнопения.
 F G ef G fe D	В окончании стихирь Октоиха, инципит которой показан в следующей строке «Со архангелы воспоимо» на текст «Судити миру».	Затинка – от затыкать, давать движение – вниз – διδάμ το κατόχηον.
 де- ви- че сы- не G ag abag Fe fgfe	Оборот на текст «Младенца пречистая» в стихире на стиховне из Октоиха «О чудесе» дает ниспадающий расквивающийся ход.	Колыбцы – повертка тоя – от колебати – σαλευσις – колебание, качание.
 Ef gf ga gf ef G FE D C	Типичная срединная кулизма 2 гласа – в Октоихе на текст «Из мертвых воскресый» в стихире на Господи воззвах «Спасенную песнь».	Кулизма скамейная – от колесо – κύλισις – катание, перекачивание, круговращение – одновременное заимствование, калькирование и ментализация.
 ed ef gf E d FD ef G	Перегибание мелодии.	Перегибка (керечилка) – русское понятие – по крюкам – это подъем, а центр оборота – действительно перегибание мелодии.
 F fd ef G fe fg A ag abag Fe fgfe	Постепенный подъем оборота и спуск создает множество «поворотов».	Ины повертки – русское понятие – вариант поворотов мелодии – явная ментализация оборота.
 dc de F EDc cde D	Оборот со знаком перехода в более низкую область и сбивом ритма.	Кавычка меньшая – визуализация знака «запятая» – от запяты – ελιξεν υοσκελιξεν – сбить с ног.
 E de F EDc D Ch cdedC D	Оборот со знаком перехода в более низкую область и сбивом ритма.	Кавычка с пауком – визуализация знака «запятая» – от запяты – ελιξεν υοσκελιξεν – сбить с ног.
 A gfG efG E Dc efGd	Оборот со знаком перехода в более низкую область и сбивом ритма.	Кавычка большая – визуализация знака «запятая» – от запяты – ελιξεν υοσκελιξεν – сбить с ног.
 Бу ди ми по- кро-во ef G fg Gf EF efG	Повтор оборота efG скандированно усиливает эффект утверждения.	Оксица – калька с греческого ὀξεῖα – в переводе – острое ударение.

года, оставившему свою бесценную электронную библиотеку в дар кафедре искусствоведения. Благодаря этой библиотеке была прочитана в полном объёме книга Хрисанфа Мадитского «Теоретикон Мега», из положений которой об ихосе в очередной раз становится очевидным факт многосоставности системы ихоса и соподчинённости в нём элементов, что по мнению автора данной работы, и определяет специфику механизмов адаптации византийского певческого искусства в Древней Руси. Хрисанф пишет: «Συοτатικὰ μὲν τῶν

ἤχων εἶναι τέσσαρα τὸ Ἀπὴχημα, ἡ Κλίμαξ, οἱ Δεσπόμενοι φθόγγοι, καὶ αἱ Καταλήξεις» [14, p. 132]. В переводе это означает: «Состоит ихос из четырёх: Апихима, Гамма, Главенствующие звуки и Окончание»². Это выражение даёт больше, чем гаммообразные интерпретации ихосов и гласов. Оно предопределяет пути адаптации мелодий и то внутреннее богатство мелодического содержания песнопений византийской монодии и русского знаменного распева, которое до настоящего времени поддерживает духовность православия.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Пападики – термин, обозначавший с рубежа XIII–XIV веков не только певческую книгу, но и вступительный раздел, предваряющий её. См.: [6, с. 144-159].

² Перевод автора статьи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева Г. В. Византийско-русская певческая палеография. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2007.

2. Алексеева Г. В. Дискурс понятий: византийский Агиополит и русская теория музыки // Этот многообразный мир музыки. Приношение Марку Генриховичу Арановскому: сб. ст. к 80-летию М. Г. Арановского. – М.: ГИИ, 2010. – С. 102-114.

3. Алексеева Г. В. Сакральный след греческого имени в интонации русской знаменной попевок: новые подходы в изучении вопроса адаптации певческой традиции (на материале русской певческой азбуки XVII века из Библиотеки Академии наук 32.16.18) // Коммуникации в искусстве и науке: сб. матер. конф. из цикла «Григорьевские чтения». – М.: Моск. гуманитар. ун-т, 2010. – С. 69-84.

4. Бычков В. В. Русская средневековая эстетика XI-XVII века. – М.: Мысль, 1992.

5. Верещагин Е. М. Церковнославянская книжность на Руси. – М.: Индрик, 2001.

6. Герцман Е. В. Византийское музыковедение. – Л., 1988.

7. Грачёва Т. А. (Демьянчук) Терминология певческих теоретических руководств XV-XIX вв. // Древнерусское песнопение. Пути во времени. – СПб.: СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 2005. – Вып. 2. – С. 49-65.

8. Карастоянов Б. П. Попевки знаменного распева. По материалам певческой книги Праздники, но-

вая истинноначальная редакция. Рукопись конца XVII в. – М. ГИМ, Синодальное певческое собрание № 41. – Wien, 2008.

9. Левшун Л. В. История восточнославянского книжного слова XI-XVII веков. – Минск: Экономпресс, 2001. – С. 54.

10. Металлов В. М. Русская семиография: из области церковно-певческой археологии и палеографии. Издание императорского Московского Археологического института им. Императора Николая II-го. – М., 1912.

11. Разумовский Д. В. О нотных безлинейных рукописях церковного знаменного пения // Труды Московского Археологического общества. Т. 1. Вып. 2, 1867.

12. Alekseeva Galina. Earthly and Divine in the «Soglasnik» from the Russian singing ABC book of the XVII century from the Library of Academy of Science 32.16.18. // The 3rd International Conference on Orthodox Church Music «State, Church and Nation in Orthodox Church Music» Joensuu, Finland. 8 – 14 June 2009. – The International Society for Orthodox Church Music, 2010, p. 276-287.

13. Thibaut J.B. Monuments de la Notation ekphonétique et hagiopolite de l'église grecque. – S. Petersburg, 1913.

14. ΘΕΟΡΗΤΙΚΟΝ ΜΕΓΑ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΧΡΥΖΑΝΘΟΥ ΤΟΥ ΕΚ ΜΑΔΥΤΟΝ, ΕΝ ΤΕΡΓΕΣΤΗ, 1832, 222 p. + 66 p.

Алексеева Галина Васильевна

доктор искусствоведения,
профессор, зав. кафедрой искусствоведения
Дальневосточного федерального университета.
Зав. Дальневосточным филиалом
Государственного института искусствознания



Под *внутригласовым инвариантом (ВИ)* относительно заданной подборки мы понимаем любую повторяющуюся цепочку беспометных знамен произвольной длины L ($L=1,2,3,\dots$), имеющую одинаковую интерпретацию во всех своих вхождениях в песнопения данного (i -го) гласа.

Множество *ВИ* формировалось для каждого из трёх Октоихов отдельно и в каждом разбивалось по гласам на подмножества $ВИ(T\Gamma_1), \dots, ВИ(T\Gamma_8)$. Ранее по этим Октоихам нами была построена электронная азбука знаменного распева⁶, содержащая частоты встречаемости отдельных знамен и всевозможных их интерпретаций во всех гласах. Уже тогда было отмечено, что существуют знамена, *однозначно интерпретируемые* во всех песнопениях одного гласа – *инварианты длины 1*. В данной работе исследуется вопрос о существовании инвариантов *длины 2* и выше. *Основная посылка* – это отсутствие формальных ограничений на возникновение однозначно интерпретируемой цепочки путём конкатенации многозначных знамен. Процедура выявления *ВИ* произвольной длины состоит из трёх этапов.

Этап первый. Поскольку методика ориентирована на нотолинейную реконструкцию беспометных песнопений, *устраиваем у знамен все степенные и указательные пометы*. Тем самым в один класс будут объединены знамена, существенно отличающиеся по своему распеву и звуковысотной привязке. Например, знамена $\text{بنا}^{\text{1}}, \text{بنا}^{\text{2}}, \text{بنا}^{\text{3}}$ и بنا^{4} (с любой степенной пометой или без неё) попадут в один класс.

Объединяем песнопения i -го гласа в один текст $T\Gamma_i = T_{i1}@T_{i2}@...@T_{ik(i)}$, где $k(i)$ – число песнопений в i -ом гласе, T_{il} – песнопение с номером l ($1 \leq l \leq k(i)$), записанное в виде цепочки знамен, «@» – символ – разделитель, не принадлежащий алфавиту знамен. Каждое знамя из текста T_{il} сопровождается *нотолинейной интерпретацией*.

Этап второй. Для каждого текста $T\Gamma_i$ ($1 \leq i \leq 8$) подсчитываем внутригласовую встречаемость всевозможных цепочек знамен длины L , не содержащих

разделитель ($L=1,2,3,\dots,L_{max}$, где L_{max} – длина максимальной повторяющейся цепочки в $T\Gamma_i$). Процесс ведётся итеративно по L . Сравнение и подсчёт цепочек (L -грамм) осуществляется за один просмотр текста без непосредственного сопоставления каждой L -граммы с каждой (процедура хеширования). По завершении L -ой итерации получаем полный спектр L -грамм, представленных в песнопениях i -го гласа, с указанием частоты встречаемости каждой цепочки и списка её возможных интерпретаций (тоже с частотами).

Этап третий. Для каждого гласа выделяем из списка найденных L -грамм ($L=1,2,3,\dots, L_{max}$) лишь те, что имеют частоту встречаемости $F \geq F_{пор} > 1$ и *единственную интерпретацию*. Они и образуют списки *внутригласовых инвариантов ВИ* ($T\Gamma_i$) ($1 \leq i \leq 8$). Например, биграмма $\text{بنا} \text{بنا}$ встретилась 15 раз в 1-м гласе двознаменника 619/647 с единственной интерпретацией: $g2*e4f4d4$. Она попадает в список *ВИ* ($T\Gamma_1$). Другая же биграмма – $\text{بنا} \text{بنا}$ имеет в этом гласе две интерпретации: $d4c4*d4e4f2$ (19 раз) и $f4e4*d4e4f2$ (2 раза), поэтому она не удовлетворяет определению *ВИ*.

Описание экспериментальных результатов

Сформированные для каждого из трёх двознаменников *словари ВИ* проиллюстрируем на Октоихе 619/647, привлекая другие двознаменники для оценки чувствительности методики к объёму исходных данных и проявлениям вариативности в разных Октоихах.

Основные выводы таковы:

1) *Многообразие ВИ разной длины во всех гласах довольно велико* и существенно зависит от порога отбора по частоте встречаемости *ВИ* в гласе ($F_{пор}$). Мы выбрали $F_{пор} = 3$. *ВИ* с меньшей частотой обладают невысокой предсказательной способностью. В Таблице 1 указано число *ВИ* разной длины с частотой встречаемости $F \geq 3$ в каждом из 8 гласов Октоихов 619/647 и Q1188 (его объём примерно на треть меньше).

Таблица 1
Размеры словарей *ВИ* разной длины ($F \geq 3$)*

L	Октоих 619/647								L	Октоих Q1 188							
	Г л а с ы									Г л а с ы							
	1	2	3	4	5	6	7	8		1	2	3	4	5	6	7	8
1	10	12	9	12	11	8	13	9	1	6	5	9	5	6	3	9	4
2	66	49	49	77	55	66	82	73	2	45	38	33	46	38	31	35	31
3	79	58	67	96	81	73	109	95	3	46	38	47	58	52	36	35	40
4	72	52	67	82	81	52	98	84	4	32	15	45	37	36	30	26	27
5	57	32	48	77	65	41	76	68	5	18	5	30	22	22	21	15	15
6	43	18	31	50	44	27	44	46	6	6	2	15	11	9	9	12	7
7	25	3	15	27	28	15	27	30	7	2	1	5	6	5	1	6	1
8	12	-	6	14	16	5	12	18	8	-	-	-	4	2	-	2	-

* Примечание: *ВИ* с длиной $L > 8$ не представлены (их мало).

Длины *ВИ* в Октоихе 619/647 меняются от 1 до 16, а в Q1188 – от 1 до 9 знамен. Сравнение размеров словарей *ВИ* для двух Октоихов (при фиксированных *i* и *L*) показывает, что меньшему объёму исходных данных (Q1188) соответствуют меньшие размеры словарей *ВИ*. Этот вывод заранее не очевиден, так как с увеличением объёма исходных данных растут проявления вариативности, ограничивающие рост числа *ВИ*.

2) С увеличением *L* число *ВИ* в каждом гласе сначала растёт, при $L=3 \div 4$ достигает максимума (эти значения выделены и подчёркнуты), а затем монотонно падает. Такая зависимость числа *ВИ* от *L* объясняется влиянием двух факторов. *Первый фактор* связан с увеличением многообразия *L*-грамм при переходе от $L=1$ к $L=2$, $L=2$ к $L=3$ и т. д., что способствует увеличению числа *ВИ* с ростом *L*. Особенно показателен переход от $L=1$ к $L=2$. Например, в гласе 4 Октоиха 619/647 выделено всего 12 *ВИ* длины 1, но уже 77 *ВИ* длины 2. При этом лишь 27 из них «наследственные», то есть получены всевозможными расширениями *ВИ* длины 1, а 50 *ВИ* ($L=2$) образованы конкатенацией многозначных знамен.

Второй фактор способствует уменьшению числа *ВИ* с ростом *L*. Это связано с уменьшением частоты встречаемости *L*-грамм по мере увеличения их длины. Если частота снижается до $F < F_{\text{пор}}$, то *L*-грамма устраняется из рассмотрения. При малых *L* превалирует первый фактор и число *ВИ* растёт, при больших *L* – второй и число *ВИ* падает.

3) Частоты встречаемости *ВИ* колеблются в широком диапазоне и зависят от их длины, гласовой принадлежности и типа структурной единицы, в которую входит *ВИ* (см. ниже Таблицу 2).

Из Таблицы 2 видно, что пересечений между множествами *ВИ* одинаковой длины мало, даже для параллельных гласов – таких, как 4 и 8. При $L=1$ в пересечение попало лишь знамя ㄣ . Гласоспецифичность этого *ВИ* проявляется в секвентном переносе в 8-м гласе его распева на кварту вверх и уменьшении длительностей всех звуков вдвое. При $L=2$ в пересечение попадают цепочки ㄣ ㄣ и ㄣ ㄣ с одинаковой интерпретацией в обоих гласах, но существенно отличающимися частотами, поэтому не все из них включены в топ-списки Таблицы 2. Эти примеры показывают, что *словари ВИ содержат полезную информацию о проявлениях гласоспецифичности знаменного распева*.

4) Важен вопрос о соотношении *ВИ* с традиционными структурами знаменного распева, в первую очередь, с попевками. В классификации А. Н. Кручининой⁷ попевки разбиты на 24 семейства в соответствии с тремя кадансовыми знаменами, образующими «архетип». Ему предшествует более вариативный «подвод».

Короткие ВИ ($L=1 \div 3$), как и следовало ожидать, часто реализуют ритмический останов и относятся к категории кадансов (см., например, в табл. 2, глас 4, знамена ㄣ ㄣ , ㄣ , цепочки ㄣ ㄣ , ㄣ ㄣ и др.; в гласе 8 – знамена ㄣ ㄣ , ㄣ , цепочки ㄣ ㄣ , ㄣ ㄣ и др.). Однако, наряду с ними, существуют короткие

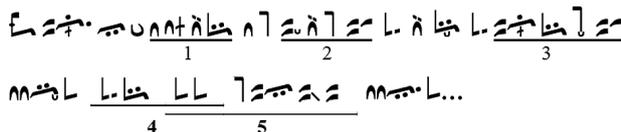
Таблица 2
Примеры наиболее частых *ВИ* для двух гласов Октоиха 619/647

ГЛАС 4				ГЛАС 8			
<i>L</i>	<i>ВИ</i>	<i>F</i>	Интерпретация	<i>L</i>	<i>ВИ</i>	<i>F</i>	Интерпретация
1	ㄣ	23	e4f4g2	1	ㄣ	21	f4.g8a4g4f4a2.g4
1	ㄣ	14	f4g4a2	1	ㄣ	18	f4g2f4
1	ㄣ	12	e2g2	1	ㄣ	12	a2.g4
1	ㄣ	9	c4d4e1	1	ㄣ	4	g4a4b2
1	ㄣ	8	H4c4d4e4	1	ㄣ	3	d2
1	ㄣ	6	e4d4c2d1	1	ㄣ	3	e2d4c4
1	ㄣ	4	f4e2	1	ㄣ	3	a8g8f4g2
2	ㄣ ㄣ	37	g2*f1	2	ㄣ ㄣ	38	d4e4*d4c4
2	ㄣ ㄣ	27	d4e4*f1	2	ㄣ ㄣ	35	f4.e8d4f4*c4d2e4
2	ㄣ ㄣ	18	f4e4*d4e4f2	2	ㄣ ㄣ	24	f2*d4e4
2	ㄣ ㄣ	17	e2*f4e4	2	ㄣ ㄣ	24	f4e4*d2
2	ㄣ ㄣ	14	e1*d1	2	ㄣ ㄣ	22	g2*f4e4
2	ㄣ ㄣ	12	d2e4f4*g1	2	ㄣ ㄣ	22	f4g4f4.e8*d4c4d2
2	ㄣ ㄣ	11	e4f4*g4f4	2	ㄣ ㄣ	21	f4e4*f4.g8a4g4f4a2.g4
2	ㄣ ㄣ	10	e2g2*f1	2	ㄣ ㄣ	20	d4f4* e4d4e4f4
2	ㄣ ㄣ	10	d2*e4f4	2	ㄣ ㄣ	16	f4g2f4* e4f4

Обсуждение результатов

Может показаться, что методика выделения *ВИ* очень чувствительна к проявлениям вариативности знаменного распева. Например, высокочастотный *ВИ* из первого гласа Октоиха 618/644 – $L_{\cdot} \sim e4f4d4$ ($F=24$) не является *ВИ* в Октоихе 619/647 из-за наличия двух интерпретаций: $e4f4d4$ ($F=18$) и $d4f4d4$ ($F=3$). Однако, расширения знамени L_{\cdot} (см.гл. 1, 619/647) уже образуют *ВИ* длины 3: $L_{\cdot} \sim e4f4d4 * e1 * d1$ ($F=9$) и $L_{\cdot} \sim e4f4d4 * e1 * d1$ ($F=6$). Эти же цепочки фигурируют среди *ВИ* в Октоихе 618/644 с частотами ($F=13$) и ($F=6$), соответственно, но там они носят наследственный характер. Итак, отсутствие знамени L_{\cdot} среди *ВИ* в Октоихе 619/647 не мешает однозначной идентификации архетипа попевки «колесо» ($L_{\cdot} \sim e4f4d4$) в обоих Октоихах.

ВИ можно трактовать как фрагменты, наилучшим образом сохранившиеся в ходе эволюции. Ниже приведена половина стихир «Врата адавы....» (глас 4, 619/647), где эти фрагменты (режим скользящего контроля) выделены подчёркиванием:



Коэффициент покрытия $k=20/34 \sim 0.59$, что несколько выше среднего значения для гласа 4 в режиме скользящего контроля ($\bar{k}=0.51$). Результаты выглядят достаточно логично: в качестве *ВИ* выделены отде-

льные попевки (см. фрагменты 2, 3, 5), структура 4 (расширенный подвод к архетипу «грунка» (см. 5) и устойчиво повторяющаяся «внепопевочная» структура 1. Непокрытыми остаются начальный фрагмент и межпопевочные структуры, отличающиеся повышенной вариативностью.

Значения коэффициентов покрытия были получены при пороге отбора $F_{\text{пор}}=3$. Фактически могут быть использованы и *ВИ* с частотой 2. Использование низкочастотных *ВИ* повышает покрываемость, но уменьшает надёжность предлагаемого решения.

Заключение

Исследуется специфическая система структурных единиц знаменного распева, названных нами *внутригласовыми инвариантами*. В её основе лежит выделение цепочек знамен различной длины, *однозначно интерпретируемых* (в пределах исходной обучающей подборки) *в конкретном гласе*. На материале двознаменников конца XVII – начала XVIII века построены словари *ВИ* разной длины для всех гласов, проведена их количественная и качественная характеристика. Получены оценки покрываемости внутригласовыми инвариантами *беспометных* песнопений, не входивших в исходную подборку. Места вхождения *ВИ* в текст можно трактовать как своего рода «островки надёжности», существенно снижающие уровень неоднозначности в интерпретации знамен. Ввиду этого *ВИ* могут быть использованы в любых методиках дешифровки беспометной нотации.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Бражников М. В. Древнерусская теория музыки. – Л.: Музыка, 1972. – С. 422; Бахмутова И. В., Гусев В. Д., Титкова Т. Н. О функциях указательных помет // Сибирский музыкальный альманах. – Новосибирск: НГК, 2002. – С. 81–92; Бахмутова И. В., Гусев В. Д., Титкова Т. Н. Факторы, влияющие на точность нотолинейной реконструкции пометных знаменных песнопений // Сибирский музыкальный альманах. – Новосибирск: НГК, 2004. – С. 51–59.

² Бахмутова И. В., Гусев В. Д., Титкова Т. Н. L-граммные азбуки для дешифровки знаменных песнопений // Сибирский журнал индустриальной математики. – Т. 1, № 2. – Новосибирск, 1998. – С. 51–66.

³ Металлов В. М. Осмогласие знаменного распева (сборник нотолинейных попевок). – М., 1899. – С. 1–50.

⁴ Бражников М. В. Лица и фиты знаменного распева. – Л.: Музыка, 1984. – С. 302.

⁵ Бражников М. В. Древнерусская теория музыки. – Л.: Музыка, 1972. – Глава 12.

⁶ Бахмутова И. В., Гусев В. Д., Титкова Т. Н. Электронная азбука знаменного распева: предварительная версия. Вычислительные системы. – Новосибирск: ИМ СО РАН, 2005. – Вып. 174. – С. 29–53.

⁷ Кручинина А. Н. Попевка в русской музыкальной теории XVII века: дис. ... канд. искусствоведени. – Л., 1979.

⁸ Бахмутова И. В., Гусев В. Д., Титкова Т. Н. Электронная азбука знаменного распева...

Бахмутова Ирина Владимировна

научный сотрудник Института математики
Сибирского отделения Российской Академии Наук

Гусев Владимир Дмитриевич

кандидат технических наук,
старший научный сотрудник Института математики
Сибирского отделения Российской Академии Наук

Титкова Татьяна Николаевна

кандидат технических наук,
научный сотрудник Института математики
Сибирского отделения Российской Академии Наук





Е. Л. ПЛАВСКАЯ
Новосибирский государственный
технический университет

УДК 781.6.046.3.072.2

СТАРООБРЯДЧЕСКИЕ АЗБУКИ УРАЛО-СИБИРСКОГО РЕГИОНА (НА МАТЕРИАЛЕ СИБИРСКИХ РУКОПИСНЫХ СОБРАНИЙ)

Изучение старообрядческой певческой культуры как явления, принадлежащего и прошлому, и современности, предполагает множественность исследовательских подходов, обусловленную многоаспектностью самого культурного феномена. Его можно представить как соотношение певческой практики и её теоретического осмысления. Очевидно, что для целостного понимания явления необходимо изучение и той, и другой его составляющих.

Певческие азбуки демонстрируют инвариант музыкально-теоретических представлений определённого периода и региона. Письменная форма, в которой они существуют, позволяет зафиксировать наиболее устойчивые черты теоретического знания. Музыкально-теоретические руководства старообрядческого периода наследуют древнерусские традиции и, в то же время, имеют свои особенности, обусловленные значительно более поздним временем их создания и региональной дифференциацией структурно-содержательных особенностей теоретического знания.

Учитывая актуальность выявления региональной специфики певческих азбук старообрядческого периода, музыкально-теоретические руководства по знаменному пению сибирских рукописных собраний представляют несомненный исследовательский интерес. В архивах Института истории и Государственной публичной научно-технической библиотеки Сибирского отделения РАН (ИИ СО РАН, ГПНТБ СО РАН), а также Научной библиотеки Томского государственного университета (НБ ТГУ) находятся в общей сложности 22 рукописные певческие азбуки.

Коллекция ИИ СО РАН насчитывает 16 музыкально-теоретических руководств первой половины XIX–XX вв. Из них три являются гектографическими изданиями, двенадцать представляют беспоповскую традицию, и лишь одна – поповскую. Коллекция ГПНТБ СО РАН принадлежит пять музыкально-теоретических руководств по знаменному пению конца XIX

– начала XX вв., что составляет весьма небольшую часть по отношению к общему числу певческих книг, находящихся в фондах отдела. Из пяти азбук три представляют поповскую традицию, две – беспоповскую. В фондах НБ ТГУ содержится одна азбука конца XVII – начала XVIII вв. беспоповской традиции.

подавляющее большинство музыкально-теоретических руководств имеет чётко выраженную территориальную принадлежность к Урало-Сибирскому региону и Восточно-Казахстанской области. Так, рукописные памятники из фондов ИИ СО РАН были приобретены в Бийске Алтайского края [II], с. Талта Каратузского района Красноярского края [III], д. Миролобово (бывшее Одино) Исейского района Тюменской области [VII], Новокузнецке Кемеровской области [X; XI; XII; XIII], Новосибирске [V; VI; XVI], Усть-Каменогорске [IV; VIII; XIV; XV] и Лениногорске [I] Восточно-Казахстанской области, г. Облучье Хабаровского края [IX] в ходе археологических экспедиций 70–90-х годов XX в.

Музыкально-теоретические руководства, принадлежащие фондам ГПНТБ СО РАН, были приобретены в Новосибирске [XVIII – данная азбука была приобретена в Новосибирске у Алексея Ермакова, который привез её с Урала (Златоустовский район); XIX], и Бурятской АССР [XX; XXI] в 60–70-х гг. XX в. Единственная азбука НБ ТГУ принадлежит бывшему собранию Томской духовной семинарии, попала в библиотеку в начале 1920-х гг. сразу после разгрома семинарии во времена Колчака, однако территориально принадлежит к Уральскому региону (Нижний Тагил).

Большинство азбук представляют собой самостоятельные певческие рукописи, бытующие в качестве отдельной книги; из 22 азбук сибирских собраний к таким руководствам относятся 17 рукописей. Как правило, в подобных азбуках отсутствует заголовок, указывающий на принадлежность книги к категории музыкально-теоретических руководств. Исключение

составляет азбука [II], на л. 1 которой помещён заголовок ко всей книге: «Полный самоучитель столпового знамени. Преписан от р(о)ж(дес)тва Хр(ис)това в лето 1884 года». Основная же часть азбук, бытующих в виде отдельной книги, заголовков не имеет.

В то же время незначительное число теоретических руководств является составной частью певческих книг, предназначенных для богослужебной практики [V; XIV; XV; XVI; XXII]. В исследуемом материале данная категория представлена Ирмологием [V], Октоихом [XV], а также тремя сборниками песнопений различных жанров [XIV; XVI; XXII].

Следует отметить, что в музыкально-теоретических руководствах старообрядческого периода Урало-Сибирского региона сохраняются основные разделы, характерные для древнерусских азбук: предисловия и текстовые фрагменты, «перечисления» знамён (перечень знаков крюковой нотации), «толкования» (объяснение певческого значения и способа толкования того или иного знамени), фитники (собрания певческих формул восьми гласов), а также проучки. Кокизники (собрания попевок восьми гласов), как правило, замещены разделом строк певчих. Иногда в состав рукописи включается демественная азбука, представляющая собой объяснение знаков данной нотации посредством знаменной [I, л. 39–43 об.; XX, л. 38–44]; обычно этот раздел помещается в самом конце азбуки.

По сравнению с древнерусскими азбуками старообрядческие музыкально-теоретические руководства Урало-Сибирского региона отличает более свободный подход к включению тех или иных разделов в состав азбуки, а также к порядку их следования. Наиболее устойчивыми являются разделы «перечисления» и «толкования» неvm: они присутствуют почти во всех памятниках (исключение составляют [IV; VI]). Как и в древнерусских азбуках, данные разделы помещаются либо в самом начале теоретического руководства, либо ближе к его началу, как правило, после «горки» или предисловия.

Другим достаточно стабильным элементом старообрядческих азбук Урало-Сибирского региона являются разделы, посвященные певческим формулам – лицам и фитам. В большинстве азбук, имеющих «перечисления» или «толкования» неvm, имеется фитник (исключение составляют: [V; XIII; XV; XVI; XX]). Нельзя не отметить, что в теоретическом руководстве он всегда следует за разделами, посвященными неvмам (равно как и «строки певчие»).

Что касается предисловий и текстовых фрагментов, а также проучек, то их отличает гораздо более свободный порядок следования. Так, предисловия, непосредственно открывающие теоретическое руководство, встречаются крайне редко (см., например: [III; VII]); как правило, фрагменты текста с теоретическими пояснениями и методическими указаниями помещены на протяжении всей азбуки.

Проучки также располагаются в теоретических руководствах Урало-Сибирского региона достаточно сво-

бодно. Отметим лишь, что проучки, направленные на освоение церковного звукоряда, как правило, следуют сразу после «горки». Это является вполне закономерным, поскольку в подобного рода проучках посредством вокальных упражнений осваивается и закрепляется обиходный звукоряд, впервые представляемый в виде «горо-восходного холма». Например, проучки без текста в азбуке [X] так и названы: «Припевы по горке», и помещены сразу же после неё [X, л. 2–2 об.].

Обратим своё внимание на важнейшие компоненты теории знаменного пения – неvмы и певческие формулы – и проанализируем характер их организации в старообрядческих теоретических руководствах Урало-Сибирского региона.

Центральное место в азбуках в разделах «перечисления» и «толкования» знамён занимают неvмы. Напомним, что ещё в древнерусский период для «перечислений» было характерно изложение неvm знаменной нотации с их названиями, а для «толкований» – объяснение (как правило, словесное) певческого значения и способа исполнения знамён. По наблюдению М. В. Бражникова, в древнерусских азбуках «толкования» обычно следовали непосредственно за «перечислениями»; «такой порядок кажется и наиболее естественным, коль скоро сперва следует перечислить то, что подлежит объяснению, а уже потом давать истолкование» [1, с. 68].

Что касается «перечислений», то, по утверждению Д. В. Шабалина, они прошли значительную эволюцию от простого перечня названий знамён, впервые появившегося в ранний период существования знаменного распева, до формально-системного их толкования, при котором знамена группировались «по гнёздам с восстановлением в их составе тех, которые были опущены в связно-мелодических руководствах»; по мнению исследователя, первоначальные формы перечислений знамён носил связно-мелодический характер [2, с. 213]. Процесс подобной группировки окончательно завершается к середине XVII в.

Разделы «толкования» знамён возникают в конце XV – начале XVI вв. Изначально разделы такого рода состояли из двух частей, первая из которых была посвящена объяснению певческого значения каждого знамени, взятого в отдельности, а вторая – его же в контексте гласовой попевки. Впервые в исследовательской литературе данные типы «толкований» классифицировал М. В. Бражников, назвав первый из них «толкования како поется», а второй «толкования по гласам» [1, с. 68, 95].

В начале XVII в. в азбуках появляется ещё один вид «толкования», представляющий собой объяснение певческого значения знамени в контексте попевок и строк. В таких «толкованиях» неvма объясняется на примере песнопений, то есть иллюстративно; Д. В. Шабалин определяет данные разделы как «иллюстративные толкования» [2, с. 240]. Самое первое «иллюстративное толкование» появляется в теоретическом руководстве «Ключ знаменной» инока Христофора в 1604 г.

Разделы «перечислений» и «толкований» знамён в старообрядческих азбуках Урало-Сибирского региона претерпевают по сравнению с предыдущим периодом значительные изменения. Суть их состоит в том, что границы данных разделов фактически оказываются размытыми настолько, что зачастую бывает весьма непросто определить принадлежность раздела азбуки к вышеуказанным типам.

Обратимся к примерам. Из 20 источников, имеющих невменные разделы, лишь в семи [I; V; XV; XVIII; XIX; XXI; XXII] есть раздел «перечисления» в чистом виде. Названия их достаточно традиционны для разделов такого рода: «Наименование певчих знамен» [I], «Звания крюкам» [V], «Имена и поступки» [XVIII], «Имена столповому знамени. Какое зовётся» [XIX], «Имена столпового знамени» [XXI], «Сказание знамени. Имена и поступки» [XXII]. При этом способы организации невменных начертаний внутри данного раздела могут быть различны.

Одним из самых простых принципов упорядочивания знамён становится их группировка по семействам. Так организованы знамёна в азбуках [V; XVIII; XIX; XXI; XXII]. Порядок изложения семейств знамён в них достаточно свободный, однако, стоит отметить, что в начале, как правило, излагаются невмы, имеющие более простой распев (параклиты, крюки, стопицы и др.), а в конце – более сложный (стрелы и сложные знамёна).

Другим принципом организации разделов «перечисления» знамён является количество звуков в распеве знамени. В азбуках [I] и [XV] знамена подразделяются на «единогласные», «двугласные», «трёхгласные» и «четырёхгласные» согласно их певческому значению. Внутри этих подразделов невмы, так же как и в азбуках, рассмотренных выше, упорядочены по семействам:

«Крюкъ простой
Мрачный
Съ задержкою
Светлый
Тресветлый» [I, л. 3].

Остальные тринадцать азбук сибирских собраний демонстрируют наличие разделов, занимающих промежуточное место между «перечислениями» и «толкованиями». При этом степень большей принадлежности к тому или иному типу раздела в разных азбуках не одинакова.

В большей степени к «перечислениям» следует, на наш взгляд, отнести разделы азбук [VIII, л. 1–9] «Знамена со степенными пометами. Имена знамени единогогласному, имущему едину степень гласа (тона)» и [XX, л. 2–11 об.] «Розводъ крюковъ просты(х) къ пению», а также разделы «Двостепенное и троегласостепенное знамя» азбуки [XVI, л. 230–230 об.] и «Имена и поступки» азбуки [XVIII, л. 5–10 об.]. В первых двух знамёна излагаются по гласостепенности, с указанием направления движения (восходящее или нисходящее), внутри группируются по се-

мействам, а знак каждого семейства показан в трёх вариантах в соответствии с системой признаков:

«Крюкъ простой
Крюкъ мрачный
Крюкъ светлый
Крюкъ тресветлый» [XX, л. 2].

В приведённом примере обращает также на себя внимание не только соотношение киноварных помет и признаков, но и «перевод» обозначений степенных помет на названия звуков западноевропейской системы сольмизации.

В азбуке [XVI] знамёна также излагаются по гласостепенности с последующей группировкой по семействам; при этом знаки семейств показаны в нескольких вариантах с различными степенными пометами:

«Голупчик борзой
Переводка » [XVI, л. 230].

В азбуке [XVIII] знамёна группируются по семействам; каждая невма также представлена в различных высотных вариантах:

«Параклить
Съ задержкой» [XVIII, л. 5].

В значительно большей степени «толкованиями», нежели «перечислениями», являются невменные разделы азбук [VII; IX; X; XI; XII; XIII; XIV; XVII]. Певческое значение знамён в этих разделах подробно объясняется с помощью вербального текста. На наличие «толковательного» элемента указывают и заголовки разделов: «Наименование певческих знамен и объяснение» [VII, л. 5–11 об.], «Извещение знамени» [IX, л. 4 об.–8], «Подробное росписание столпового знамени» [X, л. 6–10 об.].

В наиболее полных «толкованиях» знамёна распределяются по гласостепенности [VII; IX; XIV], их певческое значение объясняется вербально. В ряде «толкований» распределение знамён по гласостепенности отсутствует, они упорядочены по семействам и их значение также раскрывается с помощью вербального текста [XII; XIII; XVII]. Подобным образом «толкуются» знамёна азбук [X] и [XI], однако это те редкие примеры теоретических руководств, в которых организация невм достаточно свободна и не подчиняется принципу распределения ни по гласостепенности, ни по семействам.

Интересным примером вербального «толкования» являются невменные разделы азбук [II] и [III]. Под заголовком «Извещение и описание о столповом знамени, како кое знамя по наречению зовётся и сеже есть малое описание имяны къ похвалению техъ знаменъ» [II, л. 3–6; III, л. 9–11 об.] помещены знамёна с метафорическим объяснением.

Таким образом, в старообрядческий период в азбуках Урало-Сибирского региона происходит смешение признаков разделов «перечисления» и «толкования» невм. Более того, подраздел «толкования» невм. Более того, подраздел «толкования»

по гласам», характерный для древнерусской теории, практически исчезает. Указание на глас встречается крайне редко и в основном сопровождается много-распевные и сложные знамёна.

В исследуемом материале также не было найдено ни одного примера «иллюстративного толкования», которое может быть расценено (в контексте характерного для старообрядческой теории кризиса системы попевок) в музыкально-теоретическом знании Урало-Сибирского региона как исчезнувшее явление.

Подчёркнём, что музыкально-теоретическим руководством старообрядческого периода Урало-Сибирского региона свойственна тенденция к сохранению как типов разделов, характерных для древнерусских азбук, так и компонентов теории. В то же время по сравнению с древнерусскими азбуками теоретические

руководства старообрядческого периода рассматриваемого региона отличает более свободный подход не только к включению тех или иных разделов в состав азбуки и порядку их следования, но и внутреннему содержанию. Так, например, критерии определения такого раздела урало-сибирской старообрядческой азбуки, как «перечисления» или «толкования» знамён, зачастую весьма неопределённые. Подобная размытость границ характерна и для компонентов теории. Особенно это наблюдается на примере певческих формул, где разделение на лица, попевки, сложные знамёна, а зачастую и фиты становится всё более условным. Всё это, а также снижение роли попевок-кокиз в азбуках, обусловлено ярко выраженным прикладным характером бытования теории знаменного пения в старообрядческий период на территории Урала и Сибири.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бражников М. В. Древнерусская теория музыки. – Л.: Музыка, 1972.

2. Певческие азбуки Древней Руси / публикация, пер., предисл. и коммент. Д. С. Шабалина. – Кемерово: Кузбассвуиздат, 1991.

ИСТОЧНИКИ

Собрание Института истории СО РАН

- I. 43/70. Азбука знаменного пения. Гектографическое издание начала XX в. – 43 л.
 II. 4/71. «Полный самоучитель столпового знамя» 1884 г. – 80 л.
 III. 22/71. Азбука крюковая. XIX в. – 75 л.
 IV. 48/71. Гласовая азбука для учения детей. XX в. – 19 л.
 V. 24/73. Ирмологий крюковой (с небольшим фрагментом Азбуки крюковой). 1829 г. – 278+2 л.
 VI. 12/76. Азбука знаменного пения. Вторая половина XIX в. – 67 л.
 VII. 1/77-г. Учебник знаменного пения (без конца). Гектографическое издание XX в. – 34 л.
 VIII. 1/79-г. Азбука крюковая (без начала). Гектографическое издание конца XIX – начала XX вв. – 67 л.
 IX. 10/85. Азбука и фитник крюковые. Начало XX в. – 44 л.
 X. 2/86. Азбука крюковая. Конец XIX в. – V + 23 л.
 XI. 88/86. Азбука знаменного пения. Первая половина XX в. – 44 л.
 XII. 93/86. Азбука знаменного пения. Вторая половина XX в. – 12 л.
 XIII. 101/86. Азбука знаменного пения и «Вруцелето». Вторая половина XX в. – I + 45 л.
 XIV. 3/88. Сборник старообрядческий. Конец XIX в. – 150 л.

XV. 5/88. Октай и Азбука крюковые (без конца). Начало XX в. – 182 л.

XVI. 15/90. Сборник старообрядческий (владельческая подборка фрагментов разных рукописей, без начала и конца). Конец XIX – начало XX вв. – 239 л.

Собрание Отдела редких книг и рукописей Государственной публичной научно-технической библиотеки СО РАН

- XVII. Q.I.26. Текущее собрание. Азбука крюковая. XIX в. – 99 л.
 XVIII. Q.I.27. Текущее собрание. Азбука крюковая. Конец XIX в. – 109 л.
 XIX. Q.I.55. Текущее собрание. Азбука крюковая. Вторая половина XIX в. – 38 л.
 XX. Q.III.13. Забайкальское собрание. Азбука крюковая. XIX в. – 44 л.
 XXI. Q.III.14. Забайкальское собрание. Азбука крюковая. Начало XX в. – 49 л.

Собрание Отдела редких книг и рукописей Научной библиотеки Томского государственного университета

XXII. B-5687. Сборник певческий на крюковых нотах. Конец XVII – начало XVIII вв. – 297 л.

Плавская Елена Леонидовна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры теории и истории культуры
Новосибирского государственного
технического университета



А. В. ЧЕРНОВА

Дальневосточный федеральный университет

УДК 783.3.01

ОБ ИССЛЕДОВАНИИ АДАПТАЦИИ СРЕДНЕВЕКОВОЙ ХРИСТИАНСКОЙ ПЕВЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ В ВОСТОЧНОЙ И ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЕ

Отличие современных культурологических концепций от традиционно формулируемых в XX веке состоит в попытке максимально-го охвата и анализа всех структурно-семантических уровней, которые могут оказаться значимыми как в оценке результатов развития культур, так и в их прогностическом потенциале, в возможности экстраполировать полученные выводы на будущее развитие и на ещё не изученные из-за недостатка фактологического материала культурные пласты и феномены. В связи с этим особую важность приобретают концепции, призванные учесть всеобщие закономерности в развитии культуры, эволюционные этапы, моменты культурного слома, бифуркаций и прочих метаморфоз.

Важными открытиями для искусствознания и культурологии представляются обоснованные хронологически определённые этапы разделения цивилизаций и культур, которые дают возможность определить сущностные отличия новых явлений, их потенциала развития, а также взаимовлияний. Одной из эпохально значимых точек историко-цивилизационного процесса становится эпоха около VII в. н. э., с которой «начинается очередной этап дивергенции макрокультурных парадигм»¹. В этот период происходит расслоение Запада на «свой Восток» и «свой Запад» (подобно тому, как с возникновением ислама Восток делится на два новых типа культуры).

В аспекте разрабатываемых проблем нас будут интересовать общность и различие западного (Европа) и восточного христианства, в зоне которого находятся Византия и Русь. Вопросы адаптации Византийского искусства в Древней Руси должны рассматриваться в непосредственной связи с западноевропейской культурной парадигмой и путями её развития, так как основные тенденции названных парадигм оказываются сформированными практически одновременно и связаны как общим генезисом, так и их продолжающимся взаимовлиянием и оппонированием.

А. Пелипенко отметит единый генезис данных культурных систем, показывая формирование их основной оппонентной линии: «В западном христианстве всякое полагание дуальной оппозиции рождает промежуточный блок культурно-смысловых фено-

менов, образующих своеобразную зону медиации. В восточнохристианской традиции доминирует инверсионная парадигма. Это означает, что в оппозитарно разорванном сознании и, соответственно, в самой культуре полюса бинарных оппозиций разводятся сколь возможно далеко и радикально. Медиативные связи слабы и неустойчивы. А это, в свою очередь, блокирует распад синкретизиса. Отсюда – традиционализм и стремление к самовоспроизведению в неизменном, по возможности, качестве»².

Следовательно, для понимания искусства названных традиций могут быть актуальны разнонаправленные тенденции:

- тенденция к дискретизации, доминированию аналитического мышления и действий, поиску новых связей известных и отдельно освоенных элементов как специфичная для *западноевропейского* мышления;

- тенденция к максимальному сохранению и укреплению существующей традиции; уточнение и адаптация традиционного в новых историко-культурных условиях – для *византийского и русского мышления*.

Рассмотрим проявление названных тенденций в музыкальной теории и практике Средневековья.

В средневековой Западной Европе тенденция к дискретизации проявляется в том, что теоретические концепции начинают определять направления развития практики. Специфические свойства теоретического мышления и доминанта аналитического метода приводят к тому, что в Западной Европе теоретическое мышление последовательно осваивает и решает актуальные для музыкальной практики проблемы. Логическим результатом развития музыкальной теории западноевропейского Средневековья становится известное из истории культуры включение музыки в число «семи свободных искусств».

Отмечается развитие певческой практики в сторону музыкального направления, в противовес её более раннему текстомузыкальному синкретизису: «Отныне литургическое пение из лона непознавательного опыта, связывающего духовными узами человека с космосом, волей каролингских мыслителей переместилось в сферу практически ориентированного

теоретического знания»³. Это знание, складывающееся на основе анализа более ранней и современной музыкально-певческой практики, не только фиксировало, констатировало и систематизировало, но выполняло прогностическую функцию, определяя дальнейшее развитие музыкальной практики.

В период, когда происходит эволюция западноевропейской модели христианского мышления путем синтеза дискретизованных элементов, восточная модель мышления, напротив, совмещает, порой некритично, крупные блоки христианской и античной традиций, которые сосуществуют, адаптируются друг к другу, но не синтезируются до перехода в новое состояние. В этом случае традиции и их компоненты могут сосуществовать и функционировать как названные выше бинарные оппозиции, имея перспективы взаимного развития и возможности экспансии. Культурный конгломерат Византии при определённом сходстве взаимодействующих ментальностей не мог не быть воспринят на новой этнической и культурной почве как стимул для очередного витка формирования и дальнейшего противостояния оппозиций, в этом случае уже в несколько ином виде. Как отмечают многие учёные, влияние Византии на русскую культуру было всеохватным, распространяясь на многие аспекты. В силу упомянутого родства византийской и древнерусской ментальностей, красота греческого богослужения стала одним из главных критериев истинности: «Именно эстетический аспект явился основополагающим для формирования как византийского, так и древнерусского музыкального искусства, ибо он связал проблемы собственно богословия с музыкой»⁴.

«И пришли мы в Греческую землю, и ввели нас туда, где служат они Богу своему, и не знали – на небе или на земле мы: ибо нет на земле такого зрелища и красоты такой и не знаем, как и рассказать об этом. Знаем мы только, что пребывает там Бог с людьми, и служба их лучше, чем во всех других странах. Не можем мы забыть красоты той, ибо каждый человек, если вкусит сладкого, не возьмет потом горького; так и мы не можем уже здесь пребывать в язычестве». – читаем в «Повести временных лет»⁵.

Таким образом, западная и восточная модели фактически в одно и то же время уже демонстрируют разнонаправленные тенденции: на Западе литургическое пение из области непознаваемого переходит в зону интересов учёных-теоретиков, а на христианском Востоке певческое искусство канонизируется, поднимаясь на уровень почти мифологического – пения ангелов. Влияние названных моделей не ослабло и до настоящего времени. Это подтверждается в том числе высказыванием одного из современных теоретиков православной музыкальной культуры Елены Нечипоренко: «...но для богослужебного пения содержание неизменно, вечно, а во времени происходит не развитие, а выявление, приближение к Истине в

периоды духовных подъёмов, или искажение, замутнение при спадах»⁶.

Дифференциация восточно- и западнохристианского подхода к искусству отмечена в работах А. М. Лесовиченко, который, опираясь на Св. Иоанна Рижского, отца Павла Флоренского, пишет о том, что «художественное творчество при православном подходе ... непосредственно несёт в себе часть Божественного начала ... и потому искусство как средство богопознания здесь иррационально по сути»⁷. Далее автор отмечает, что «католическое мировоззрение отталкивается от идеи непознаваемости Бога ... и литургический материал ближе к символическому выражению Божественной идеи, нежели к непосредственному проявлению сущности трансцендентного»⁸.

Различие моделей мира оказывается спроецированным в том числе на терминологическую базу и её смысловое наполнение в западной и византийско-русской теории музыки. Понятие диастема (интервал) (в византийской музыке – «раз-став»), бинарно по своей сути: определяющими и единственно важными являются крайние точки. Их связь неразрывна, но медиативное начало оказывается неосознанным и неважным. Западная музыкально-теоретическая модель формирует понятие «интонация». То есть, в западной модели максимально важно и промежуточное, медиативное, то, что связывает названные крайние точки, создавая внутреннее напряжение и смысл.

В музыкальной практике и нотации позднего Средневековья существует подобное различие западного и восточного типов осознания музыкальных формул. Западноевропейская модель взамен устаревшего понятия невма (*neuma*) предлагает термин лигатура (*ligatura*, *figura ligata*), то есть, термин есть продукт аналитического мышления, показывающий отдельное бытие каждого из звуков, вступающих в объединение. Теоретики так называемого мензурального периода декларируют два типа нотации: *cum littera* и *sine littera*, то есть «с текстом» и «без текста».

В современной отечественной и зарубежной музыкальной науке закрепилось мнение, что под этими типами письма они понимали соответственно – силлабический и мелизматический стили, считая определяющим соотношение слогов текста и нотных знаков⁹. Эти два вида нотации на протяжении *ars antiqua* имели различное применение. В эпоху Нотр-Дам (XII – первая половина XIII века) письмо *sine littera*, то есть лигатурная нотация, являлось основой системы, репрезентируя мелизматический стиль, типичный для органумов и клаузул. В этом стиле на один слог текста и одну ноту тенора приходилось множество звуков в верхних голосах, которые записывались лигатурами – знаками, произошедшими непосредственно от грегорианских невм. Вместе с тем, дискретность лигатуры, объясняемая в трактатах,

очевидна и принципиально отличается от континуальности неумы, демонстрирующей синкретичное единство слова-символа, его музыкально-текстового произнесения и перцепции.

Музыкальная практика и нотация византийской и русской христианских культур долгое время оперируют именно неумыми, (крюками, знамёнами), при этом спектр их значений на протяжении нескольких веков постоянно расширяется, сохраняя исходные идеографические свойства. Апогеем этого развития стал феномен «тайнозамкнутости». По мнению Е. Г. Мещериной, «в самой записи знаменного распева в тех местах, где говорится о явлениях и смыслах, не доступных человеческому разуму, ставились “тайнозамкнутые” знамёна – лица и фиты, в музыкальном отношении представляющие собой наиболее яркие, возвышенные и высокохудожественные, мелизматически украшенные мелодические участки»¹⁰.

Как известно, фитное начертание – это сочетание знамён, включающее знак фиты (буквы греческого алфавита). Мелодическое содержание фиты составляют, как правило, развитые напевы, распеваемые на 2-3 слога текста. Лицевое начертание (лицо) знак фиты не предполагало, но чтение включённых в него знамён было иным, контекстным. «Тайнозамкнутость» рассматривается современными учёными как графический приём зашифровывания напева посредством определённого условного сочетания знамён («начертания»), которое не образует этого напева в случае исполнения знамён в этом же последовании, но согласно их общему певческому значению. Вместе с тем, «тайнозамкнутость» – это в том числе и результат такого свойства парадигмы православной музыкальной культуры, как некритическая перцепция заимствованного у другой культуры знания.

Сопоставление фит и лиц знаменного распева с западноевропейскими лигатурами в очередной раз демонстрирует различие направления эволюции средневековой христианской музыкальной культуры, её западного и восточного направлений. Уход от контекстного чтения в западной нотации, осуществлённый в тесном взаимодействии теории и практики XII–XIV веков, демонстрирует доминанту аналитического метода, тенденцию к дискретизации. В свою очередь, возникновение фитных и лицевых начертаний – это возрастание значения контекстного способа чтения и доминанта континуальности.

На этапе следующего цивилизационного витка возникла необходимость, во избежание угасания традиции, разьяснять и фиксировать в деталях древнерусские, генетически родственные византийским, песнопения, особенности их записи и трансляции. Этот феномен определён отечественными учёными как начало второй, а затем и третьей волн византийского влияния (последняя четверть XIV и вторая половина XVII соответственно). Он отмечен нотированием и затем исправлением певческих книг, рас-

пространением певческих азбук с символическим толкованием знаков, типологически родственной византийским трактатам по хиромии (*heironomia*).

Для решения интересующих нас вопросов перспективным представляется следующий вывод А. Пелипенко: «...корневое различие состоит в том, что для западнохристианской модели вселенной характерна тройственная (медиативная) структура, тогда как для восточнохристианской – дуалистическая (инверсионная)»¹¹.

Покажем это на примере особенностей реализации концепции времени в музыкальном искусстве Средневековья – западноевропейского (западного), с одной стороны, и византийского и русского (восточного), – с другой.

Момент начала обращения к осознанию временной стороны музыки в западном музыкальном искусстве зафиксирован достаточно явно в музыкально-теоретических трудах XII–XIII веков в связи с развитием полифонического искусства. Интерес непосредственно к метроритмической стороне музыкального искусства имеет ретроспективную природу – необходимость точного фиксирования долготной и акцентной стороны неотвратимо уходящего из обихода в историю латинского языка. Другая причина может быть определена как эволюционная – необходимость вертикальной и диагональной корректировки голосов полифонической ткани. Вышеназванный мензуральный период отличает значительное количество музыкально-теоретических исследований, определённые усилия учёных по созданию системы однозначного, дискретизованного чтения ритма музыкальных произведений как в отношении практики исполнения, так и в отношении нотации. Интересен тот факт, что в попытке теоретически (и математически) вывести образцовую метрическую ячейку, то есть соотношение дискретных единиц, средневековые теоретики приходят к *перфекции* (*perfectio*), тернарной ячейке, сочетающей в себе две состоящие в пропорции 1:2 длительности. Перфекция как «теоретическая абстракция, практически равнозначная современному понятию такта»¹², была описана Франко Кёльнским в его трактате «Искусство мензурального пения» (вторая половина XIII века) и фактически обозначила самостоятельность музыкального ритма, его независимость от ритма стиха¹³.

Вместе с тем, перфекция, декларируемая как совершенное соотношение длительностей, была в западноевропейской музыкальной практике названного периода не единственно возможной метрической структурой с определённым ритмическим наполнением. В качестве примера покажем специфику теоретической модели музыкального времени Анонима IV – современника Франко Кёльнского¹⁴. Ритмическая теория анонимного автора существенно отличается от теории Франко, и её переходный характер проявляется как в основной терминологии, так и в

научном осмыслении проблемы времени. Теория Анонима IV основывается на базе науки о стихосложении, привлекаются понятия *pes* – стопы, *ordines* – рядов, созданных по образцу стихотворных стоп. Ядром теории становится система шести ритмических модусов, при этом отмечается кристаллизация как самого понятия, так и содержания. Теория модусов в изложении Анонима IV имеет медиативный характер, содержит в себе черты дискретности (утверждение самостоятельного значения отдельных длительностей и ритмоформул) и континуальности (возможность вариативного ритмического чтения нотных знаков). На периферии теоретической модели Анонима IV – явление *fractio modorum*, – принцип дробления базовых длительностей модальных формул. Этот приём обеспечивал возможность составлять новые ритмические рисунки, не связанные с точным следованием шести установленным образцам и приводил к эмансипации мелких длительностей, что стало стимулом для развития в сторону ритмического разнообразия. Однако всё многообразие подобных ритмических рисунков объясняется в трактате Анонима с использованием понятия «дробление модусов» и в рамках старой системы нотации с характерной для неё опорой на исходные схемы модусов, определяемых закреплёнными последованиями нотных знаков.

Оригинальной чертой учения Анонима IV является теория нерегулярных модусов (*modes irregulares*). Шесть из семи нерегулярных модусов, описанных автором трактата, соответствуют по ритмической структуре и способу нотации шести основным регулярным модусам. Их нотация и ритмический рисунок вполне регулярны, а последний, седьмой модус (как «способ ритмического выражения»), действительно, отличается свободой. Аноним различает несколько особых видов лонг и бревисов, терминологически поясняя их отклонения от нормативного исполнения. Это, например, такие длительности, как *brevis nimis*, *longa nimia* – чрезмерный, очень длинный бревис и продлённая сверх нормы лонга, а также *brevis festinans*, *longa festinans* – короткие длительности (*festinans* букв. – спешащий). Это определение Анонима относится к бревису и лонге, исполняющимся очень быстро. Существует мнение, что нерегулярные модусы есть проявление ритмических особенностей одного из наиболее ранних видов полифонических композиций *organum purum*, и попытки экстраполяции на его свободную ритмику модальной парадигмы. В частности, об этом упоминает один из исследователей музыкальной теории западного Средневековья Фриц Рекв¹⁵.

Представляется, что само существование в теории Анонима IV феномена нерегулярных модусов, сочетания длительностей в которых не сводимы к простым пропорциям, а также описанного выше явления *fractio modorum* связано с доминированием в

музыкальном мышлении Анонима IV модальной теоретической системы. Оно приводит автора учения к необходимости «притягивать» однозначно несводимые к системе унифицированных модальных формул ритмические структуры, сформировавшиеся в период смены парадигм одноголосной музыки на многоголосную, старых видов нотации на более точную мензуральную.

Временному аспекту в поздневизантийской и древнерусской теории музыки уделялось немного внимания. В условиях декларируемой и практически доказанной многими учёными непрерывности линии Античность – Византия – Русь и преимущественно устной передачи певческой традиции существовала устойчивая координационная связь между знаками и соответствующими им ритмоформулами.

Несколько позднее в византийской певческой практике также возникает потребность уточнения временных, акцентных, а также динамических и агогических особенностей исполнения. С этой целью в практический оборот вводятся «беззвучные» хирномические знаки – «гипостасы», они представлены уже в средневизантийской (диастематической) нотации (XII–XIV вв.). Это такие знаки, как дипли, кратима, дуо апострофос, класма или цакизма, и некоторые другие, призванные указать на продление звука против его основной длительности¹⁶. Функция этих знаков – в значительной степени вспомогательная, мнемоническая, так как форма передачи традиции в этот период не изменилась, принципиально не изменился стиль песнопений, он обогащается мелодически, развитие происходит внутри традиции, в рамках континуальности.

Ритмическая система русского знаменного распева, по свидетельству многих учёных, подчинена бинарности: «Знаменному распеву, надо признать прямо, несомненно, свойственна известная ритмическая скованность и отсутствие нечётных ритмов»¹⁷. В. Н. Холопова, обращаясь к основам и особенностям эволюции ритмики византийских песнопений и знаменного распева, также подтверждает доминирование бинарности даже не столько в ритмических группировках, сколько в качестве основного принципа теоретической системы¹⁸.

Таким образом, при декларативно зафиксированном различии западноевропейской и византийско-русской ритмических систем как коренного отличия троичности от двоичности, существует огромное количество исторических и стилистических вариантов, даже в рамках эпохи Средневековья, когда различия парадигм были особенно ощутимы.

А. Пелипенко также говорит о диалектической комплементарности восточно- и западнохристианских культурно-цивилизационных парадигм, манифестирующих соответственно двух- и трёхчленную модели мира: «Эта комплементарность просматривается лишь в широкой исторической перспективе,

проступая сквозь пёстрый конгломерат частных фактов и процессов, связанных, говоря в терминах школы анналов, с более короткими временными конъюнктурами»¹⁹. В процессе исследования их возможных контактов и взаимовлияний обнаруживается достаточно большое количество фактов, свидетельствующих о взаимодействии и взаимопроникновении культур на различных уровнях. Один из видных исследователей византийской и древнерусской церковно-певческих традиций Христиан

Ханник подчёркивает, что нельзя игнорировать взаимодействия между названными культурами, и особенно это ощутимо в X–XI вв.²⁰.

Представляется, что дальнейшее изучение и уточнение параллелей, оппонирования и ассимиляции западной и восточной моделей христианского мышления могут пролить свет на эволюционные процессы как явлений более отдалённых исторически и культурно, так и генетически и исторически близких, взаимосвязанных адаптационными процессами.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Пелипенко А. А. Ещё раз о Востоке и Западе, или О дуалистических основаниях русской культуры. Теория художественной культуры. – М., 1999. – Вып. 3 [Электронный ресурс]. – URL: <http://apelipenko.ru/Наука/Статьи/Статьи о России/Ещё раз о Востоке и Западе.aspx>.

² Пелипенко А. А. Указ. соч.

³ Ефимова Н. И. Раннехристианское пение в Западной Европе VIII–X столетий. (К проблеме эволюции модальной системы Средневековья). – М.: МГК, 1998. – С. 45.

⁴ Владышевская Т. Ф. Музыка в синтезе древнерусских искусств [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.portal-slovo.ru/art/36095.php>.

⁵ Повесть временных лет по Лаврентьевской летописи. Т. 1. – М.; Л., 1950. – С. 274.

⁶ Нечипоренко Е. Ю. Выступление на Кирилло-Мефодиевских чтениях (Новосибирск, май, 2002) [Электронный ресурс]. – URL: <http://znamen.ru/txt/zn-zabl.htm>.

⁷ Лесовиченко А. М. Художественное творчество в системе христианского культа: исследовательский очерк. – Новосибирск, 2001. – С. 19.

⁸ Лесовиченко А. М. Указ. соч. С. 20.

⁹ Евдокимова Ю. К. История полифонии. Вып. 1. Многоголосие Средневековья X–XIV вв. – М., 1983. – С. 15.

¹⁰ Мещерина Е. Г. Метафизика молчания и «безмолвное пение» в традиции исихазма [Электронный ресурс]. – URL: http://sofik-rgi.narod.ru/avtor/dpf_2004/mescherina.htm.

¹¹ Пелипенко А. А. Указ. соч.

¹² Поспелова Р. Л. Западная нотация XI–XIV веков. Основные реформы (на материале трактатов): исследование. – М.: Композитор, 2003. – С. 121.

¹³ Поспелова Р. Л. Указ. соч. С. 122.

¹⁴ Чернова А. В. Парадигмы музыкального мышления в трактате Анонима IV: дис. ... канд. искусствоведения. – Владивосток, 2004.

¹⁵ Reckow F. Der Musiktraktat des Anonymus 4. V. 1.1: Edition. V. 1.2: Interpretation der Organum-Purum-Lehre. – Wiesbaden, 1967. – V. 2. – S. 23.

¹⁶ Алексеева Г. В. Византийско-русская певческая палеография. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2007. – С. 105–106.

¹⁷ Бражников М. В. Древнерусская теория музыки. – Л., 1972. – С. 214.

¹⁸ Холопова В. Н. Русская музыкальная ритмика. – М., 1983. – С. 78.

¹⁹ Пелипенко А. А. Указ. соч.

²⁰ Hannick Christian. Probleme der Rhythmik des Byz. Kirchengesangs. – Hermen, 1991. – S. 6.

Чернова Анна Викторовна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры искусствоведения
Дальневосточного федерального университета.
Исполнительный директор Дальневосточного филиала
Государственного института искусствознания



И. И. КРЫЛОВСКАЯ

Дальневосточный федеральный университет

УДК 378.978: 784.6

**ВОКАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА СРЕДНЕВЕКОВОЙ РУСИ:
ОПЫТ РЕКОНСТРУКЦИИ ЗНАНИЙ***

Двойственность характера музыкальной культуры Древней Руси в период средневековья, как об этом пишут исследователи [6, с. 24], представляется, проявлялась не только в одновременном сосуществовании двух музыкальных культур разного назначения, но и в сосуществовании двух разных певческих культур, одна из которых была связана с фольклорной исполнительской традицией, другая – с новой для Руси манерой церковного пения, стабильность и преемственность которой обеспечивалась функционированием многовековой певческой школы. Для этого достаточно проследить связи между важнейшими певческими центрами – вначале в Киеве, Перемышле, Владимире, а затем в Новгороде, Москве и Усолье.

На преемственность в древнерусском певческом искусстве указывал в своё время Н. Финдейзен [19, с. 137], имея в виду музыкально-теоретическую сторону обучения. Но при этом совершенно невозможно представить, что преемственность не сохранялась и в методах обучения собственно пению. Однако именно в этой области отечественное музыкознание имеет довольно большой пробел¹.

Чтобы его восполнить, необходимо попытаться на основе уже имеющихся исследований в области палеографии, музыкальной эстетики и истории музыкальной культуры Древней Руси реконструировать знания об отечественной певческой школе в период средневековья, рассмотрев их с позиций вокальной педагогики. Основной задачей будет выявление сведений о *возможных* приёмах и методах обучения пению на Руси в интересующий нас период. При этом ещё раз подчеркнём, что высказанные соображения, основывающиеся на многолетнем исполнительском, педагогическом и практическом опыте в работе с учащимися певческих специальностей, носят гипотетический характер. Мы отдаём себе отчёт, что делать какие-либо категорические выводы о характере вокально-педагогических принципов обучения в древнерусской певческой школе не представляется возможным, так как традиция знаменного пения и носители этого искусства утрачены для нас безвозвратно. Поэтому на сегодняшний день речь может идти лишь о *попытке реконструкции знаний*.

Возникновение первых певческих школ на Руси относят к XI – XII вв. Основателями их были певцы,

приехавшие из Греции и Византии. Они же становятся и первыми учителями пения, которых называли доместиками. Поскольку грамотных певчих среди славян практически не было, обучение проводилось «понаслышке», то есть, по слуху [3, с. 6]. Приведённое свидетельство интересно, на наш взгляд, именно в методическом плане.

Главной задачей греческих учителей было обучение напевам, на которые распевался текст. Но вместе с этим происходило и обучение самой манере пения, которой славяне не владели. Она весьма отличалась от фольклорной певческой традиции. Это было *иное* пение, которое в более поздних источниках назовут «богогласным звучанием, ангельским пением, англоподобным, краснопением»² [11, с. 18]. Доместики, таким образом, прибегали к наипростейшему методу обучения пению – посредством *показа*, который является самым наглядным и действенным инструментом вокальной педагогики по сей день.

Небезынтересно также заметить, что в опубликованных трудах по методике обучения пению никогда не встречается описание того, как должен звучать голос профессионального певца. Каждый педагог-вокалист, как показывает практика, обладает своеобразным слуховым эталоном звучания певческих голосов различного тембра и формирует у ученика соответствующую манеру и окраску звучания, основываясь на собственном слуховом восприятии, в том числе и при помощи непосредственного показа.

Собственно отечественная певческая школа начинается интенсивно развиваться после автокефалии Русской православной церкви 1448 г. Усиливается подготовка местных «исполнительских кадров» и, соответственно, отечественных учителей пения. В наибольшей степени нам известно о выдающихся певчих, с чьими именами связан процесс интенсификации творческой деятельности в области церковно-певческого искусства, относящийся к XVI в. Это знаменитые братья Роговы, Фёдор Крестьянин, Иван Лукошко и многие другие, чьи имена сохранила история.

В этот период исполнительская практика достигает больших профессиональных высот, о чём свидетельствует, в том числе, достаточно развитая певческая терминология. Встречающиеся в рукописях указания позволяют с уверенностью утверждать, что в средневековой церковной практике при обучении певчих уже могли дифференцировать голоса по тембральной окраске. Так, например, при строчном пении певчие

* Работа выполнена при поддержке программы Министерства образования РФ «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России».

разделялись на своеобразные партии, две из которых пели «нижники» и «верхники». Подобное деление вполне могло означать качество голоса, обладающего определённой тембральной окраской и диапазоном.

Немаловажным, на наш взгляд, является выяснение вопроса, касающегося возрастного периода привлечения певчих к собственно профессиональному обучению и практической деятельности. По сохранившимся источникам хорошо известно, что уже к XVI веку на Руси, особенно после Стоглавого Московского собора 1551 г., повсеместно учреждались училища, где с детского возраста обучали «псалмопению, и чтению, и пению и конарханию»³. Закончившие эти училища отменно знали основной церковный репертуар и, следовательно, могли петь в церковных хорах. Вместе с тем, не все из них становились хорошими певчими и тем более – настоящими мастерами, на что были вполне объективные причины.

В русской православной церкви издревле культивировалось исключительно мужское пение. Однако не следует забывать, что у мальчиков и юношей наступает период, когда пение для них затруднительно, а иногда и вовсе противопоказано. Речь идёт о мутации голосового аппарата, связанной с естественной физиологией роста всего организма. Голос в такой период «ломается», что сразу заметно по характерной хрипоты, срывам, как в разговоре, так и при пении⁴.

В истории музыки хорошо известны случаи, когда знаменитые музыканты, обучавшиеся с детства в различного рода певческих школах, попросту изгонялись оттуда в 16 – 17 лет именно потому, что наступал период мутации голосового аппарата, и они уже не могли петь в хоре⁵. Следовательно, возраст 16 – 17 лет для наступления изменений в юношеском организме в интересующий нас период был нормой как для Европы, так и для средневековой Руси. Исходя из этого, стабилизация голоса и переход его во «взрослое» состояние так же должны были наступать позже – то есть, после 19-ти лет⁶.

В указанном возрастном периоде становилось понятным, есть ли у певчего необходимые профессиональные данные, поскольку в результате мутации голосового аппарата красивый голос (если таковой был в детстве) может исчезнуть или, наоборот, сформируется новый приятный тембр. Последнее было немаловажным, на наш взгляд, фактором для привлечения юношей к дальнейшей певческой деятельности и обучению специфической профессиональной манере пения. Представляется также, что в хоры, особенно патриаршие, княжеские, архиерейские и при крупных соборах, старались привлекать певчих с наиболее красивыми голосами. Возможно, вполне осознанно стремились достичь и тембральной согласованности среди певчих, поскольку однородность и монолитность хорового звучания в условиях знаменной монодии имела немаловажное эстетическое значение.

Возвращаясь к вопросу о специфичности манеры пения в православной церковной традиции, выска-

жем предположение, что эта манера была полуакадемической. Основание к тому дают фонологические особенности церковнославянского языка.

Прежде всего, это очень музыкальный язык. Его «певучесть» обуславливается большим количеством гласных в словах. Гласные звуки давали даже редуцированные, впоследствии выпавшие, буквы «ять» и «ер». Встречались слова с сочетанием нескольких гласных подряд, что позднее стал «избегать» русский язык [9, с. 68]. В церковнославянском, к тому же, нет звуковой ассимиляции, т. е. звуки не смешиваются и отчётливо произносятся. Певчих наставляли произносить звуки «твёрдо» – так, как было написано.

Человек, хотя бы однажды слышавший духовное песнопение, сразу обращает внимание на то, что церковнославянский – «окающий» язык, потому что в лексике богослужбных текстов много слов с гласной «о», чётко произносимой и в сильной, и в слабой позиции. Пропевание её (наряду с буквой «у») требует особой «работы» певческого аппарата, которую специалисты считают правильной – это вертикальное открытие рта, приподнятое нёбо, опущенная вниз нижняя челюсть. Именно такой способ фонации при любых гласных звуках практикуют академические певцы.

В процессе эволюции национального языка изменялось и произношение согласных. Так, например, мягкие согласные «щ», «ш», «ж», «ц» постепенно «отвердевали» [9, с. 49] и, следовательно, способствовали более активной атаке звука и лучшему его резонированию в пении.

Большое внимание уделялось дикции, поскольку донесение смысловой сущности текста в церковном пении было главной задачей. Первое письменное фиксирование требования правильной декламации о том, что пение должно соответствовать ударениям текста и правилам грамматики, встречается у Н. Дилецкого в его «Идея грамматики мусикийской». По этому признаку работы Дилецкого считаются первым русским сочинением не только в области музыкальной теории и композиции, но и в области вокального искусства.

Однако несколькими десятилетиями ранее такую необходимость заботы об отчётливой дикции обозначил указ царя Алексея Михайловича в 1655 г., приведший к известному процессу исправления певческих текстов «на речь». Представляется, что и ранее при обучении церковным напевам учителя-доместики уделяли большое внимание этой стороне пения. К тому подвигал сам текст Священного писания, как, например: «Пойте Богу Нашему, пойте: пойте Цареве Нашему, пойте, тако Царь всея земли Бог, *пойте разумно*» (Пс. 46, 7–8). Последнюю фразу следует понимать не только как призыв к осмысленному пению, но и как к пению внятному, с отчётливо произнесённым Словом.

Столь пристальное внимание к дикции в древнерусском церковно-певческом искусстве, по нашему мнению, так же имело методическую направленность, поскольку помогало добиться естественной

артикуляции в пении и тем самым избавиться от зажатости мышц лица и нижней челюсти. Решение подобных задач, как известно, стоит на первом месте и у современных вокальных педагогов.

Информацию для размышления о методах обучения пению дают исследования в области византийско-русской певческой палеографии. Так Г. Алексеева пишет о том, что за русскими знаками утверждаются определённые образные смыслы, что согласуется и с исследованиями лингвистов [1, с. 92]. В поздних русских певческих азбуках знаки нотации получают конкретные эмоционально-образные описания⁷. Ту же мысль Г. Алексеева высказывает и относительно названий попевочных оборотов на примере кулизмы, часть которых связаны со зрительной трактовкой образа [2, с. 152].

Певцу невозможно передать действия и ощущения наставника, чтобы добиться необходимого качества звучания. Педагог может либо сам показать, как нужно спеть, либо вынужден апеллировать к фантазии ученика, побуждая его войти в определённое эмоциональное состояние. Российским певчим в период средневековья помогали такие термины в певческих азбуках, как «унылка», «ясница», «светлая стрела», «запинание бесовское», которые, по нашему мнению, напрямую указывают на конкретную окраску звука в пении.

Сами знамёна в безлинейной нотации зачастую указывали на способ исполнения. Об этом, со ссылкой на труд В. Металлова⁸, пишет В. Багадуров [3, с. 6]. Однако в контексте его работы, под «способом» всё же следует понимать выразительную сторону исполнения попевок – указание на темп, динамику, ритмическую особенность или характер мелодического движения. В большей степени это обнаруживается в поздних рукописях с так называемыми «указательными» киноварными пометами.

Иногда графема могла указывать и на конкретный регистр, в котором должна звучать попевка. В качестве примера В. Багадуров приводит расшифровку двух знамён – «скамеицу» и «голубчик борзый». В переводе на пятилинейную нотацию они выглядят одинаково, как две восходящие четвертные ноты. Но в первом случае знак требовал исполнения грудным звуком (*vox retoris*), а во втором – гортанным (*vox guttoris*), что соответствовало европейской терминологии, указывающей на конкретный регистр [3, с. 7]. В нашем случае грудной звук нужно всё же понимать как указание на нижний регистр, а гортанный – на высокий. Следствие такого вывода попытаемся объяснить ниже.

Приведённая терминология вполне могла носить и чисто технический характер: это своеобразные указания на «включение» определённого резонатора в пении. Действительно, звуки нижнего регистра исполняются, как правило, с задействованием грудного резонатора. Что же касается указания на «гортанный звук», то этот термин требует несколько иной трактовки.

В современной вокально-педагогической практи-

ке к такому явлению, как гортанный звук (или горловой), относятся крайне отрицательно и стараются избавиться певца от подобного нежелательного качества в процессе постановки голоса, то есть меняя сам характер голосообразования. Не исключено, что и в древнерусской певческой практике не приветствовался подобный звук. Вместе с тем гортань, в современном понимании значения слова, играет немаловажную функцию при пении в любом регистре. Строго говоря, гортань – это важная часть голосового аппарата. Так называют орган, в котором собственно и возникает звук, как в разговорной речи, так и при пении [7, с. 18–19]. Трудно представить, что в интересующий нас период российские певчие были сведущи в тонкостях строения голосового аппарата и в самом процессе звукообразования⁹. Поэтому требование «петь гортанью» следует всё же понимать как указание на «переключение» резонатора с грудного на головной. Именно это и должно происходить при пропевании восходящих в более высокий регистр попевок.

При такой трактовке становится понятен смысл указаний в певческих азбуках «воздёрнуть гортань», «отшибнути гортанью». В техническом плане подобные требования, вероятнее всего означают, что певчему нужно «приподнять» верхнее нёбо и опустить нижнюю челюсть. Любой практикующий певец знает, что более высокий звук требует большего простора, который он и старается сформировать внутри ротовой полости за счёт состояния «зевка» или «полузевка», что и достигается положением приподнятого верхнего нёба. Представляется, что именно так следует трактовать приведённый древнерусский термин. К подобному пониманию может подвинуть так же и текстовый фрагмент из 136 псалма: «... припши язык мой к гортани моей».

Вся история вокальной педагогики свидетельствует о том, что в певцах развивали те технические исполнительские качества, которые, прежде всего, диктовались самой практикой. Древнерусское церковно-певческое искусство в этом отношении не было исключением. Как показывают расшифровки певческих рукописей, знаменные песнопения обладали значительной мелодической протяжённостью. Если прибавить к этому медленный темп исполнения, то становится очевидным, что мастерство певчего во многом зависело и от владения дыханием. Техника *ровного и длинного выдоха* могла формироваться как в процессе обучения напевам, так и при непрерывной певческой практике. В современной вокальной педагогике такие качества развиваются при сходных обстоятельствах.

Церковные песнопения явились важнейшим источником мелодики для русской профессиональной музыки, особенно в вокальных жанрах. Они, по сути, подготовили кантилену *вокализационного* типа, столь свойственную стилю русской музыки в целом. *Способность к вокализации* формировалась у церковных певчих благодаря распеванию отдельных слогов в попевках, которые могли быть достаточно протяжёнными.

Более того, в некоторых певческих азбуках, в основном раздельноречного периода вокализация тщательно выписывалась. Примером может послужить знаменитая азбука 1604 г. инока Христофора «Ключ знаменный», где прописывание повторяющихся в вокализациях гласных является общим стилем рукописи. Если одна гласная приходится на разные комплексы знаков, то она прописывается у Христофора столько раз, сколько меняются знаковые комплексы. Например: «На-а Фа-во-ро-о во-зы-де-е» [16, с. 94].

Качественная вокализация и ровное дыхание невозможны были без *правильного поведения* певчего в процессе пения. Представления о том, в каком *положении* нужно петь, или, точнее, как не должно себя вести при пении, дают свидетельства эстетического характера, имеющие критическую направленность.

Против жестикюляции и экспрессивных телодвижений певцов высказывался ещё Иоанн Златоуст, чей авторитет на Руси был абсолютным и непререкаемым: «Чем помогут молитве беспрестанное воздевание и движение рук...» [10, с. 117]. В российских источниках автор «Валаамской беседы» с презрением осуждает такую манеру, когда при пении «ногами пинающе и руками трясуще, главами кивающе, аки беснующейся гласы испускающе» [11, с. 30]. Из этих высказываний следует, что желательнее было спокойное состояние певчего *при прямом и устойчивом положении корпуса*.

Весьма интересен с той же точки зрения период с XIV по XVI в. В развитии искусства знаменного пения усиливается динамика совершенствования исполнительских традиций, расширяется попевоный фонд знаменной монодии. Церковно-певческое искусство на данном этапе всё более отдаляется от византийских образцов и усиливает национальный элемент. Пик расцвета церковно-певческого искусства – XVI в. отмечен усилением личностного начала не только в творческом, но и в исполнительском плане. Соотносясь с практикой, должны были развиваться методы обучения пению. Проведя некоторые исторические параллели, можно утверждать, что певческое искусство переживает период «виртуозного пения», своеобразного «русского *bel canto*». Многие факты могут служить тому подтверждением.

Во-первых, расширяется певческий диапазон песнопений. Об этом свидетельствует появление в певческих рукописях и азбуках знамён с уточняющими названиями «мрачная», «светлая», «тресветлая». Певчие постигают возможности человеческого голоса и начинают максимально использовать выразительные свойства нижнего и верхнего регистра певческого диапазона.

Во-вторых, усиливается внимание именно к исполнительским задачам, о чём свидетельствует наличие в раздельноречных рукописях распевов на тексты «хабуве» и «аненаинеине». В певческих рукописных памятниках средневековой Руси они появляются ещё в практике кондакарного пения. Г. Никишов в своём

исследовании об «Азбуке инока Христофора Ключ знаменный» со ссылкой на знатока византийской певческой культуры Э. Веллеса, а также Н. Успенского, утверждает, что «хабувы», «аненайки» и подобные им звукосочетания, не выражали никакого определённого смысла, а имели в своё время «исключительно исполнительское назначение» [13, с. 231]. Согласные звуки «х» и «н» помогали усилить атаку звука, избежать глиссандирования при продолжительном распеве гласной, следовательно, певчие много внимания уделяли ровности звуковедения. Эти же согласные выполняли вспомогательную роль для «насторойки» на грудной и головной резонатор. Такова была общая закономерность *вокального* звукоизвлечения. И тот факт, что она фиксировалась в тексте, ещё раз подчёркивает то исключительное внимание, которое уделялось качеству вокальной стороны исполнения. Пренебрежение при этом словесным текстом, как известно, вызвало негативную реакцию и сопротивление со стороны церковных деятелей [там же].

Возросшие исполнительские задачи потребовали и более действенной метóды в укреплении выносливости голосового аппарата и выравнивании регистров в звучании. Обратимся к фрагменту из монографии В. Металлова, где он пишет, что старые мастера ежедневно «пели для науки кокизник и подобник наизусть, потому они согласие гораздо знали, распевали и знамя накладывали наизусть» [8, с. 39]. Метóд *повтора*, ежедневного тренинга мастеров наравне с учениками способствовал не только более точной сохранности попевоного арсенала. Попевки из певческих сборников были хорошим *инструктивным материалом*, то есть служили своеобразными *упражнениями* для ежедневных распевов, способствовавших развитию гибкости и укреплению голосового аппарата.

Проведённое исследование позволяет сделать вывод о том, что история отечественной вокальной школы охватывает более значительный временной период, чем об этом принято думать. Её основные вокально-педагогические принципы начинают формироваться с момента христианизации Древней Руси и именно в лоне православной церковно-певческой хоровой традиции в период господства монодии.

Владение техникой дыхания, способность к кантиленному звуковедению и вокализации, правильная певческая статуарная позиция, внимание к исполнительским задачам – все эти навыки пригодятся российским певцам, в том числе воспитанным в лоне православного церковно-певческого искусства, и на качественно ином этапе развития русской музыки. В XVIII веке в России начинает культивироваться итальянская опера и, соответственно, внедряется итальянская методика обучения пению, которая легко и быстро усваивается отечественными певцами. Объяснить подобную скорость и лёгкость можно, образно говоря, только тем, что «зёрна» этой новой метóды были «засеяны в возделанную почву».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Одной из первых в середине уже прошлого века вышла книга по истории вокальной педагогики В. Багадурова, где интересующий нас период больше рассматривается с точки зрения истоков мелодики в отечественных операх и камерно-вокальной лирике. Там же констатируется, что никаких методических указаний, касающихся постановки голоса, вокальной техники не встречается в русской литературе до середины XIX века [3, с. 5]. Автор второго труда (1968) – И. Назаренко [12], исследование искусства пения в России начинается с деятельности М. И. Глинки в связи с возникновением отечественной оперной школы. В 2003 г. вышло учебное пособие Е. Николаевой по истории музыкального образования Древней Руси с конца X и до середины XVII столетия [14]. Однако оно в большей степени посвящено музыкально-теоретическим аспектам православного певческого образования, нежели проливает свет на более узкую профессиональную область, как собственно искусство пения.

² Из книг середины XVII в. – «Книга о семи свободных мудростях» и «Брозда духовная».

³ Цитируется по изданию [17, с. 43].

⁴ В своё время автором статьи было проведено исследование данного явления, в связи с возникающими сложностями при работе с юношами в классе сольфеджио. См.: [4].

⁵ Именно такая участь постигла знаменитого австрийского композитора Й. Гайдна в возрасте 17 лет.

⁶ Современная вокальная педагогика располагает сведениями, что в 60-70-е гг. XX века возраст 14 – 15 лет считался началом мутационного периода у юношей. Его запаздывающая форма в 16 – 17 лет уже рассматривалась как отклонение от нормы [15, с. 104]. Сегодня можно наблюдать и более раннее наступление мутационного периода, что считается вполне естественным процессом. Данное явление учёные называют акселерацией роста, то есть ускоренным развитием организма или «секулярным трендом» (вековая тенденция). Стабилизация юношеского голоса, согласно периодизации Г. Перельштейна, наступает в период с 15 до 17 лет и переход юношеского голоса во взрослый – с 17 до 19 лет [18, с. 178]. В период средневековья и в Европе, и на Руси условия и качество жизни людей были совсем иными, поэтому и физиологические процессы, связанные с ростом организма протекали иначе. Это было характерно и для XVII – XIX столетий. На сегодняшний день хорошо известно, что человек средневековья был намного ниже ростом наших современников, что объясняется, в том числе, и особенностями питания.

⁷ Об этом подробнее см.: [5].

⁸ Металлов В. Русская семиография: Из области церковно-певческой археологии и палеографии. – СПб., 1912.

⁹ В средневековой отечественной литературе словом «гортань» могли называть рот и глотку.

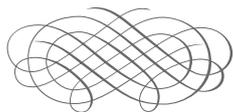
ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева Г. В. Византийско-русская певческая палеография. – СПб., 2007.
2. Алексеева Г. В. Некоторые результаты работы над билингвистическим словарём пения Византии и Древней Руси // VIII Дальневосточные образовательные чтения, посвящённые памяти святых Кирилла и Мефодия. Актуальные проблемы изучения истории и культуры Православия: матер. Всерос. науч. конф. Ч. 1. – Владивосток, 2009. – С. 147–153.
3. Багадуров В. А. Очерки по истории вокальной педагогики. – М., 1956.
4. Беленькая И. О некоторых особенностях работы с юношами в классе сольфеджио в период мутации голоса // Культура Дальнего Востока России и стран АТР: Восток–Запад, 1999. – С. 179–185.
5. Бражников М. В. Русская певческая палеография / науч. ред., примеч., вступит. ст., палеографические таблицы Н. С. Серёгиной. – СПб., 2002.
6. Владышевская Т., Левашёва О., Кандинский А. История русской музыки. В 3 вып. Вып. 1 / ред. А. Кандинский, Е. Сорокина. – М., 1999.
7. Кочнева И., Яковлева А. Вокальный словарь. – Л., 1988.
8. Металлов В. М. Русская семиография. Из области церковно-певческой археологии и палеографии. – М., 1912.
9. Миронова Т. Ускоренное обучение церковнославянскому языку. – М., 2003.
10. Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения / сост. В. П. Шестаков. – М., 1966.
11. Музыкальная эстетика России XI – XVII веков / сост. текстов, пер. и общ. вступит. ст. А. И. Рогова. – М., 1973.
12. Назаренко И. К. Искусство пения. – М., 1968.
13. Никишов Г. Инок Кирилло-Белозерского монастыря Христофор и его «Ключ знаменной» (1604) // Памятники русского музыкального искусства / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – Вып. 9. – М., 1983. – С. 179–290.
14. Николаева Е. В. История музыкального образования: Древняя Русь: Конец X – середина XVII столетия: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М., 2003.
15. Орлова Н. О возрастных изменениях в голосовом механизме подростков в связи с ускорением их роста и развития // Музыкальное воспитание в школе. – М., 1972. – Вып. 8. – С. 103–111.
16. Памятники русского музыкального искусства / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М., 1983. – Вып. 9. – С. 72–160.
17. Парфентьев Н. П., Парфентьева Н. В. Усольская (Строгановская) школа в русской музыке XVI–XVII веков. – Челябинск, 1993.
18. Перельштейн Г. Некоторые вопросы музыкального воспитания в хоре мальчиков и юношей // Музыкальное воспитание в школе. – М., 1975. – Вып. 10. – С. 169–182.
19. Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времён до конца 18 в. Т. 1. – М.; Л., 1928.

Крыловская Изабелла Ильинична

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры искусствоведения
Дальневосточного федерального университета





Е. М. ШАБШАЕВИЧ

*Московский государственный институт музыки
им. А. Г. Шнитке*

УДК 78.072.2

ДИРЕКЦИЯ ИМПЕРАТОРСКИХ ТЕАТРОВ И МОСКОВСКАЯ КОНЦЕРТНАЯ ЖИЗНЬ XIX ВЕКА

Организация концертов в императорской России на протяжении XVIII – XIX веков была делом нелёгким и связанным с большими хлопотами. Немало препон для организаторов публичных зрелищ (а концерты относились к таковым) предоставляло российское законодательство: в нём было жёстко определено время и порядок устройства концертов; каждое мероприятие требовалось согласовывать с местным градоначальником и полицмейстером.

Однако приходится констатировать, что для желающих устроить концерт в обеих столицах, в частности, в Москве, в XIX веке главной преградой была даже не полиция, а *Дирекция Императорских театров* (ДИТ). Контора ДИТ, аки Аргус, стерегла свои творческие и финансовые сокровища. Миновать её до 1882 года, когда монополия была законодательно отменена, не мог никто.

Истоки подобного положения вещей восходят к началу XIX века. Уже с 1803 года Дирекция получила исключительное право на устройство публичных маскарадов, а в 1804-м последовало высочайшее распоряжение на предоставление ДИТ монопольного права на печатание театральных афиш в Петербурге. С 1811-го то же касалось и Москвы. Концертные афиши тоже подпадали под это правило. В 1808-м последовало запрещение частным театрам принимать на службу артистов Императорских театров¹. Так обозначились первые признаки монополии. Окончательно она была закреплена Положением об императорских театрах, последовавшем в 1827 году.

Относительно концертов ДИТ поначалу не так свирепствовала, как по отношению к представлениям: ведь деньги, собираемые с концертов, были несопоставимы с театральными сборами. Однако с течением времени, когда московская публика стала проявлять большую заинтересованность в публичной музыкальной жизни, Дирекция решила захватить

и этот сегмент рынка. Помимо концертов в пользу инвалидов, которые вовсе не приносили Дирекции дохода (а порой приносили только убытки), с 1827 года в Великий Пост стали устраиваться ежегодные «концерты от Дирекции». Но они не встречали успеха из-за конкуренции. 21 февраля 1828 года тогдашний директор Кокошкин писал Министру императорского двора об их убыточности и предполагал больше не давать². (Действительно, концерты от Дирекции впоследствии были или очень редкими, или шли в комплекте с живыми картинами, что больше нравилось публике.)

Но предприимчивые чиновники из ДИТ нашли выход. Вместо концертов от Дирекции было предложено сдавать в аренду либо сам театральный зал, либо концертную залу Большого театра. Сначала арендная плата за Большой театр составляла 100 руб., позже она возросла до 150 за Большой театр и 100 за Малый. В некоторых случаях лично директор ДИТ делал исключение: например, не взималось платы с Генриетты Зонтаг за концерт, данный 5 августа 1830 года.

Деятельность ДИТ под лозунгом «держать и не пущать» шла сразу по нескольким направлениям. Одно из них – фискальное. Дирекция строго следила за проходившими концертами и как только видела нарушения заведённого порядка, сразу же сигнализировала начальству. Особенно много нареканий вызывали музыкальные вечера, устраиваемые частными лицами и различными Обществами, о чём свидетельствуют приведённые ниже документы.

Его Превосходительству Господину Московскому
Обер-Полицеймейстеру
мая 4 дня 1856 года № 581

Контора императорских Московских театров усматривая из публикаций в Полицейских ведомостях, что некоторые лица, не испрашивая дозволения от Конторы, объявляют, а иногда и без объявлений дают разные увеселения, извещая

впрочем Опекунский совет, который и получает чрез отряженного чиновника следующую ему по закону часть, Контора Московских театров, не имея часто в виду, в особенности, даваемых без публикации увеселений, не может распорядиться получить следующую ей 10-ю часть со сборов по § 23 и 24 Высочайше утверждённых Правил 7 марта 1854 года, а потому и покорнейше просит Ваше Превосходительство не позволять никаких зрелищ и увеселений, пока не представят от Конторы надлежащего дозволения.

Управляющий конторой (без подписи)³

10 апреля 1858 года № 650
В канцелярию господина
Директора Императорских театров

Московские клубы в продолжение нескольких лет ограничивались при обеденных их столах и вечерах клубских приглашением хоров, цыган и оркестров музыки, в настоящее же время означенные клубы начали приглашать для членов своих и гостей бесплатно разных фокусников, допускают концерты, драматическое чтение и другие представления, не испрашивая разрешения Конторы, а по сему Контора Императорских Московских Театров просит оную Канцелярию уведомить, какие существуют по сему предмету положения по С. Петербургской Дирекции для руководства по Московским Театрам⁴.

Иной раз начальство указывало своим подчинённым на недопустимость вольностей:

Министерство Императорского двора,
ДИТ, СПб, 3 декабря 1847

[Донесение о том, что 27 ноября 1847 от Московского Купеческого собрания был назначен музыкальный вечер с продажей билетов по одному рублю серебром]

По постановлению 6 февраля 1846 определено для назначения концертов от частных Обществ, иначе называемых и музыкальными вечерами, известное время в году Великий пост. Прошу сделать надлежащие распоряжения Купеческому клубу.

Гездеонов⁵

Не менее чем за местными клубами, следила ДИТ за приезжими концертантами. Камнем преткновения было время назначения концерта. Соблюдая свои финансовые интересы, Дирекция не позволяла, чтобы концерт совпадал с обычными для театральных представлений днями и часами. Вот одно из многих документальных свидетельств – донесение Министру от 1839 года:

Г. Министр

Чсть имею донести вашей светлости, что в течение зимнего карнавала приезжают в Москву многие артисты снабжённые рекомендательными письмами к первым здешним особам и посредством их требуют, чтобы Дирекция давала им вечер для концертов; тогда как для этого назначен весь Великий Пост.

Я до сих пор позволял давать сии концерты днём [последнее слово зачёркнуто, над ним нрзб. – Е. III.], основываясь на существующих по сему предмету правилах, но всегда имел от этого большие неприятности, и возбуждал против Дирекции жалобы.

Хотя в 14 томе свода законов ст. 182 и предписывает полиции при дозволении разных зрелищ сноситься с Театральной Дирекцией, чтобы эти представления были по возможности [подчёркнуто в документе. – Е. III.] соображены с общим течением театральных спектаклей и бенефисов и не вредили взаимно друг другу, но ничего не сказано такого, чтобы можно было решительно не позволять до Великого Поста публичных концертов, которые без всякого сомнения отвлекают публику от спектаклей, делают Дирекции явный вред.

А потому я покорнейше испрашиваю разрешения вашей светлости, должен ли без особых предписаний ваших позволять в течение зимнего карнавала вечерние концерты, или допускать, как это делалось и прежде, одни дневные концерты и музыкальные вечера, без публикаций и афиш. Я однакож считаю долгом присовокупить, что в первом случае в течение всей зимы будут даваться беспрестанно, к явному ущербу Дирекции, вечерние концерты, и что Москва делается ... [нрзб., может быть, сборным местом. – Е. III.] артистам, которым, сколько мне известно, в С. Петербурге не дозволяют, кроме вельми редких случаев, давать по вечерам публичные концерты, прежде Великого Поста.

Москва, 15 января 1839⁶

Особенно трудно было добиться концерта не в Пост. Например, в 1840 году в период Святка делается исключение для певицы Джудитты Пасты и пианиста Адольфа Гензельта. Пасте повезло больше: её концерт назначен вечером в субботу 4 января, когда только французская труппа даёт спектакли. Гензельту для концерта выделяются гораздо менее выгодные утренние часы⁷.

В привилегированном положении находились только гастролёры. Местные артисты не во время Поста получали отказ, даже если речь шла о благом деле. На прошение любителей дать в январе один и в Посту два концерта в пользу страждущих христиан в Иерусалиме им было разрешено дать все три концерта, но только в Пост⁸.

Но и в Пост всё регулировалось очень строго. Каждый сезон составлялось подробное расписание. Распределялись помещения Большого театра и другие московские залы. Если договорённость с конкретным залом ещё не была достигнута, выдавалось свободное разрешение. Со временем расписывались не только великопостные концерты.

Артисты Императорских театров имели серьёзные ограничения на участие в частных спектаклях и концертах:

Министерство Императорского двора.
Управление Московских императорских театров.
Циркулярно
[1863]
Гг. Артистам драматической и оперной трупп

На основании высочайше утверждённых 7 марта 1854 г. Постановлений, не дозволяется артистам драматической и оперной трупп императорских Театров участвовать без разрешения Дирекции в частных спектаклях и концертах, как в Москве, так и её окрестностях, а также в концертах, назначаемых от благотворительных обществ; артистам же драматической труппы воспрещается всякое чтение из театральных пьес.

Имею честь подтвердить Гг. артистам драматической и оперной трупп о непременном исполнении вышеприведённых Постановлений, даже в том случае, если частные концерты, музыкальные вечера будут даваемы с публикациями, без означения фамилии участвующих, или вовсе без публикаций.

И.Д. Управляющего Театрами⁹

Каждый раз, желая принять участие в каком-либо концерте, артист труппы или оркестра должен был обратиться с отдельной просьбой к руководству театра. Надо отдать должное Дирекции, им почти всегда шли навстречу. Так случилось, например, когда в 1857 году виолончелист А. Шмидт и скрипач К. Кламрот пожелали давать в течение ноября и до 20 декабря утром по воскресеньям три или четыре квартета для любителей музыки. Им это разрешили, «как заслуживающим по своим талантам и дарованиям и по усердной службе вознаграждения», присовокупив обязательную фразу о том, что «сии квартеты как исполняемые по утрам не могут вредить сборам Дирекции»¹⁰. Через два года пианисты Л. Онноре, А. Доор и Н. Рубинштейн, обратившись с просьбой дать четыре классических музыкальных утра для своих учениц (имелись в виду любительницы. – *Е. Ш.*) по воскресным дням с половины декабря и в течение января, также получили положительный ответ: «...таковые утра в отношении сборов Дирекции Театров помешать не могут и не делали никакого ущерба Дирекции, но напротив доставляли удовольствие исключительно любителям музыки, давая им случай слушать квартетную музыку»¹¹. Однако при этом им не разрешили задействовать в своих концертах таких оперных артистов, как Фодор, Мео, Бушек, Бендер, ссылаясь на §13 Правил от 7 марта 1854 года, запрещающих использовать в частных публичных концертах артистов итальянских и др. трупп без предварительного разрешения Дирекции. Певцы обратились с положенным заявлением и вопрос, в конечном итоге, был окончательно улажен, но, как видим, бумажной волокиты было предостаточно...

Почему вопрос об участии вокалистов решить было более сложно, чем с инструменталистами? Очевидно, если встать на точку зрения Дирекции, финансовый успех от концертов с участием вокальной музыки значительно превосходил камерные концерты.

Для того, чтобы оркестранты и певцы трупп императорских театров могли участвовать в концертах недавно организованного Московского отделения ИРМО, понадобилось прошение директора ИРМО в Петербурге Кологривова осенью 1863 года. В нём оговаривалось, что «если в члены Общества будут иметь право поступить и артисты Императорских театров, то занятия их в качестве Членов могут быть допускаемы только во время, свободное от служебных их обязанностей по Театральной Дирекции»¹².

Интересна реакция на это позволение. Вынужденно соглашаясь с петербургским начальством, управляющий Московской конторой пеняет на то, что участие в концертах ИРМО нанесёт ущерб их основной работе: «...за неимением в Москве других оркестров, мною всегда было дозволяемо музыкантам оркестров Императорских театров, в свободное от службы время участвовать в концертах Музыкального Общества, но дозволение солистам и оперным артистам участвовать в этих концертах неминуемо отвлечёт их от занятий своею службою, затруднит театральные репетиции и поведёт к уменьшению сборов Дирекции, даже под условием если участие в этих концертах будет дозволено только тем из них, которые будучи членами этого Общества, потому что Общество всегда может лучших из них сделать своими членами и таким образом публика будет иметь возможность слушать их, кроме Театра, в концертах, чрез что для Театра потеряется большая часть их интереса»¹³.

Поскольку в позволении 1863 года неясно было прописано, касается ли это только музыкантов оркестра, или певцов тоже, певцы, вплоть до середины 1880-х годов, по-прежнему были вынуждены каждый раз испрашивать персональные разрешения.

Помимо административной власти, в руках Дирекции находился и серьёзный *финансовый* рычаг: недешёвая аренда зала, кроме того, больше половины гонорара (!) артиста отчислялось в пользу Дирекции, не говоря уже об оплате «коммунальных услуг» – освещения и отопления. Кроме того, артисты были обязаны безвозмездно участвовать в ежегодном благотворительном концерте в пользу инвалидов или в одном из концертов «от Дирекции». Серьёзные ограничения накладывались на печатание афиш и публикацию объявлений в газетах. Чтобы формализовать отношения с артистами-просителями и избежать возможных недоразумений, в 1860 году ДИТ выпускает *Предписание артистам, желающим давать концерты*:

1. Дирекция Императорских Московских театров предлагает всех Гг. Артистов, как служащих, так и посторонних, желающих давать концерты в течение Великого Поста, что по небольшому числу дней, остающихся за исключением Дирекционных и Суббот, Дирекция, не стесняя Гг. Артистов отказом, будет в необходимости, в случае значительного числа желающих, давать дозволения в один и тот же день нескольким лицам.

2. По постановлению Дирекции, все посторонние Артисты, получившие дозволения на концерты, обязываются, по усмотрению дирекции, участвовать [безвозмездно] в концертах, даваемых ежегодно в пользу Инвалидов, или в одном из тех, которые даны будут от Дирекции, посему каждый получивший дозволение должен письменно изъяснить на то свое согласие¹⁴.

3. Гг. Артистам, получившим дозволение на концерт, запрещается печатать в Московских и Поллицейских ведомостях полные афиши своих концертов, они должны помещать в них только краткие объявления, а афиши и билеты на свои концерты печатать единственно в Типографии Императорских

московских театров, в противном случае они обязаны заплатить штраф на основании Контракта, заключённого Дирекцией и содержанием Типографии.

4. Гг. Артисты, желающие дать концерт в Малом театре, платят каждый раз за наём зрительной залы 100 руб. сер., кроме того, они платят также по 3 % с рубля с полного своего сбора в пользу Московского Воспитательного Дома [положение о 3% относилось только к артистам Императорских театров, см. об этом ниже. – *Е. Ш.*].

5. За освещение зрительной залы, оркестра и прочих мест в театре лампами и стеариновыми свечами платится по контракту Дирекции с содержанием освещения.

6. За оркестр платится по соглашению между концертантами и артистами оркестра Императорских Московских театров¹⁵.

Примечание. Гг. Артисты, желающие давать концерты в течение Великого поста, обязуются не делать в Ведомостях объявлений о своих концертах ранее первой недели Поста¹⁶.

К 1860-м годам существующий порядок, при котором ДИТ контролировала практически все аспекты концертной, а ещё более – театральной жизни, и чаще всего отрицательно влияла на развитие инициативы, не устраивал уже никого.

Ещё в 1858 году, в комплексной подготовке государственных реформ была создана докладная записка, в которой признавалось целесообразным разрешить частные антрепризы, но в секретной записке министра Императорского двора В. Ф. Адлерберга было сказано об опасности такого рода дел, и Император

ему доверился. Ещё четверть века всё оставалось прежним. Но реформа 1882 года положила конец театральной монополии, высвободив гигантский предпринимательский и творческий потенциал. Главные изменения коснулись, конечно, частных театров. Но были и подвижки в области концертной деятельности. Основная из них – необязательность разрешения на устройство концерта от Дирекции. Одно препятствие было устранено. В борьбе за финансовые потоки Дирекция предприняла попытку создания концертов «от Дирекции», конкурентоспособных частным и музыкальным собраниям музыкальных Обществ. Для этого в течение одного сезона было дано два серьёзных концерта, в которых исполнялись крупные сочинения с совместным участием солистов, хора и оркестра. Но сборы были очень малы (1 тыс. руб., что в десятки раз меньше обычного сбора), поэтому более они не практиковались. К тому же, по мнению театрального начальства, исполнение концертов во время Великого поста отвлекало труппу от репетиций к следующему сезону¹⁷. Так пал последний бастион театральных концертов. Эта сфера была практически полностью отдана на откуп антрепренёров, а также крупных и мелких организаций филармонического типа. Для развития не только театральной, но и концертной жизни в России, в частности, в Москве, этот факт имел огромное значение, и среди прочих, сыграл немалую роль в подъёме музыкальной культуры Серебряного века.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Пилюгин А. А. Организационно-творческие проблемы императорских театров России второй половины XIX века: реформы 1882 года: дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2003. – С. 21–30.

² Погожев В. П. Столетие организации императорских московских театров (Опыт исторического обзора). Вып. 1. Кн. 3. Обзор с 1826 по 1831 год. – СПб., 1908. – С. 162–163.

³ РГАЛИ. – Ф. 659. – Оп. 4. – Ед. хр. 387. – Л. 67.

⁴ Там же. Ед. хр. 410. – Л. 56.

⁵ ЦИАМ. – Ф. 46. – Оп. 52. – Ед. хр. 189. – Л. 4–5. В том же деле – аналогичное донесение о музыкальном вечере в доме графини Паниной 11 января 1847 года.

⁶ РГАЛИ. – Ф. 659. – Оп. 4. – Ед. хр. 142. – Л. 53.

⁷ Там же. Ед. хр. 180. – Л. 55, 73.

⁸ Там же. Ед. хр. 410. – Л. 17–18.

⁹ Там же. Ед. хр. 454. – Л. 15.

¹⁰ Там же. Ед. хр. 409. – Л. 123, 127.

¹¹ Там же. Ед. хр. 426. – Л. 111.

¹² Там же. Ед. хр. 454. – Л. 21.

¹³ Там же. Л. 19–20.

¹⁴ В фонде Московской конторы ДИТ в РГАЛИ хранятся подобные расписки, представленные пианистами Мусковым, Статковским, Гринберг, Мейером (см.: РГАЛИ. – Ф. 659. – Оп. 4. – Ед. хр. 124, 142); за несовершеннолетнего А. Рубинштейна в 1840 году расписались А. Виллуан и А. Статковский (РГАЛИ. – Ф. 659. – Оп. 4. – Ед. хр. 180. – Л. 2).

¹⁵ Артистам давали подписать смету и деньги требовали вперёд. Образец – см., например: РГАЛИ. Ф. 659. Оп. 4. Ед. хр. 438. – Л. 49, 52, или: Ф. 659. – Оп. 4. – Ед. хр. 426. – Л. 5.

¹⁶ РГАЛИ. – Ф. 659. – Оп. 4. – Ед. хр. 438. – Л. 48–48 об.

¹⁷ Доходы и расходы Императорских московских театров до и после 1882 года / сост. П. Пчельников. – М.: Левенсон, 1897. – С. 52.

Шабшаевич Елена Марковна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры теории и истории музыки
Московского государственного института музыки
им. А. Г. Шнитке



Музыкальное прошлое Татарстана

И. М. ГАЗИЕВ

Уфимская государственная академия искусств
им. Загира Исмагилова

УДК 792.7:784.7

ТВОРЧЕСТВО КАМИЛЯ МУТЫГИ И ФОРМИРОВАНИЕ
СЦЕНИЧЕСКОГО ПРОФЕССИОНАЛИЗМА
В ВОКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ ТАТАР

Социально-общественные и культурные изменения, произошедшие на рубеже XIX–XX веков в среде городских татар, привели к зарождению нового вида национальной музыкальной культуры – сценического профессионализма. Его становление было связано с формированием татарской буржуазии, которая явилась «гарантом возникновения и существования новых форм национального искусства» [3, с. 49]. В этом русле следует подробнее рассмотреть творчество наиболее известного татарского певца того времени *Камиля Мутыги* (Камиль Мутыги-Тухватуллин, 1883–1941), внёсшего значительный вклад в формирование сценического профессионализма. Материалы, освещающие жизненный и творческий путь певца, журналиста, издателя К. Мутыги, разрозненны и немногочисленны: это воспоминания сына и несколько газетных статей. Однако сама незаурядная личность исполнителя, его певческая деятельность представляют огромный интерес в контексте формирования сценического профессионализма в вокальной культуре татар.



Камиль Мутыги.
г. Уральск, 1910-е гг.

Первоначальное образование К. Мутыги получил в медресе своего отца Мутыгуллы хазрата Тухватуллина в г. Уральске, а с 16 лет Камиль продолжил учёбу в медресе Касым хазрата в Казани. Далее по стопам отца он совершенствует своё обучение в Каире и в Стамбуле, где сразу погружается в мир традиционной восточной музыки. К. Мутыги, обладавший незаурядными музыкальными способностями, в Египте и Турции буквально впитывает египетские макамы, арабские и турецкие светские песни. После возвращения на родину Камиль хазрат ведёт в медресе своего отца уроки по синтаксису, логике, толкованию сур Корана, совершенствуется в чтении Корана. В семье Мутыгуллы хазрата всегда витал дух просветительства: в доме была богатая библиотека, рояль, часто звучала музыка.

Не случайно дочь Мутыгуллы хазрата – Галия (Галия Кайбицкая) стала одной из первых татарских профессиональных оперных певиц, а брат певца Эдхем Тухватуллин – пианистом-аккомпаниатором.

К. Мутыги активно включился в общественную жизнь медресе «Мутыгия», организовывал литературно-музыкальные вечера, которые вёл будущий актёр и режиссёр Габдулла Кариев, а шакирд медресе Габдулла Тукай – будущий классик татарской литературы – читал свои стихи.

Первые концертные выступления К. Мутыги в качестве певца состоялись именно в г. Уральске в татарской женской школе. В 1909 году он переезжает в г. Саратов, где в течение четырёх месяцев берёт уроки музыки у Л. М. Рудольфа, впоследствии профессора консерватории. Вскоре свои песни, переведённые в нотную запись Л. М. Рудольфом, К. Мутыги исполнил в доме саратовского промышленника М. Курамшина. Первый платный концерт певца состоялся 16 июля 1909 года в Торговом Доме г. Симбирска при поддержке хозяина мельницы Ш. Юсупова. На этом концерте в сопровождении инструментального ансамбля К. Мутыги исполнил более 20 песен. Будучи первым профессиональным певцом, он объездил все большие города России, прославившись самым гастролирующим исполнителем. Иногда вместе с ним выступали певицы С. Ахмадиева и Ф. Гумерова. География концертных поездок К. Мутыги была обширной: Астрахань, Нижний Новгород, Петропавловск, Самара, Симбирск, Троицк, Уфа, Хива, Челябинск и др.

Гастроли татарских музыкантов и певцов проходили в городах и областях с компактным проживанием татарского населения. Обязательным условием было получение лицензии, которая выдавалась только после обращения в жандармерию, с пристрастием проверявшей программы концертов, что впрочем, не освобождало артистов от цензуры. Зачастую полиция запрещала проведение концертов. Так, в г. Бугульме, несмотря на огромное желание К. Мутыги выступить перед зрителями, полиция не дала ему разрешения [5, с. 179]. Наперекор этим трудностям артисты, преданные своей профессии, продолжали гастролировать.

Площадкой для их выступлений служили открытая эстрада в городских садах и парках, столь любимых горожанами в тёплое время года, а зимой – разного рода общественные здания, дома состоятельных татар. Так, в 1912 году в Хиве К. Мутыги решил провести концерт в одном из частных домов. «Богатый хозяин дома согласился. Продали билеты, собрали 500 рублей. Камиль Мутыги сначала прочитал Коран, растолковал его, а потом дал концерт. Народ остался доволен его голосом» [там же, с. 160]. Показательно, что К. Мутыги не только начинал свои концерты с чтения Корана, но и часто читал суры в местных мечетях во время гастролей [там же, с. 206]¹.

В ходе изучения сохранившихся материалов вырисовывается картина сольных выступлений К. Мутыги. В начале концерта он читал стихотворение Н. Дунави «Дөнъяда» («В мире»), которое служило своеобразным эпиграфом концертных программ певца. Далее исполнялись протяжные народные песни «Ашказар», «Тэфтиләү» («Тэфтиляу»), «Гайшә» («Гайша») и скорые городские песни, например, «Баламишкин» («Дитя Мишкина»), «Кисмәк төбе» («Дно кадушки»), «Корсын, балам, бу кала», известная в народе под названием «Сәфәр» («Странствие») и др. Они, наряду с песнями «Сәлим бабай» («Дед Салим»), «Кызлар хәле» («Положение девушек»), «Мәхбүс Шаһзадә» («Шахзада» на стихи Г. Камала), «Тотса мәскәүләр яқаң» («Если москвичи возьмут тебя за шиворот» на стихи Г. Тукая), были очень популярны благодаря грамофонным записям певца.

Известно, что деятельность К. Мутыги в области грамофонной музыки была плодотворной. В 1910–1913 годы фирма «Пате» выпускает серию грамофонных пластинок с произведениями Г. Тукая, где К. Мутыги поёт песни «Мәдрәсәдән чыккан шәкертләр ни диләр?» (Что говорят шакирды, вышедшие из медресе?), «Кемне сөяргә кирәк» («Кого надо любить»), «Эштән чыгарылган татар кызына» («Опозоренная девушка» – на напев «Зиләйлүк»), «Ләззәт вә тәм нәрсәдә?» («В чём наслаждение?»), «Мәгъшукамә» («Мәхәббәт шигырьләре») («Стихи о любви»). По рассказам учёного-исламиста Р. Утебая-Керими, именно К. Мутыги положил на музыку стихотворение Г. Тукая, ставшее популярной в народе песней «Пар ат» («Пара лошадей»).

Известный музыкальный деятель, фольклорист, композитор С. Габяши в статье «Музыка на татарской сцене» писал: «Из концертирующих исполнителей песен первым был Камиль Мутыги. Однако он, во-первых, из-за невозможности подобрать для своего баритона подходящие татарские песни, во-вторых, из-за старания внести в своё исполнение *новизну*, в-третьих, по-видимому, исходя из своих природных данных, не использовал протяжные башкирские песни, брал в большинстве случаев *русские напевы* [курсив везде мой. – И. Г.] и пел их с легковесными шуточными словами, и тем снискал популярность в

татарском мире» [цит. по: 5, с. 112]. Из этого высказывания следует, что скорее всего С. Габяши не доводилось слышать в исполнении К. Мутыги башкирские протяжные песни, которые, как известно, были в его репертуаре, но певец зачастую исполнял их с новыми текстами, отражавшими атмосферу городской жизни. Та новизна, за которую певца критиковали, с позиции сегодняшнего дня воспринимается как новаторство. В своём концертном репертуаре К. Мутыги заимствовал мелодии инонациональных источников. Ярким примером использования интонаций и ритмов краковяка является грамофонная запись песни «Тотса мәскәүләр яқаң» в исполнении К. Мутыги, недавно найденная в г. Касимове.

«Тотса мәскәүләр яқаң»
(«Если москвичи возьмут тебя за шиворот»)

Скоро $\text{♩} = 110$

Ни кый_лар_сың, ха_жи аб_зый, тот_са мәс_кәү_ләр я_қаң?

Как ты бу_дешь от_ве_чать там, тот_са мәс_кәү_ләр я_қаң?

варианты при повторе Coda

Как ты бу_дешь от_ве_чать там, тот_са мәс_кәү_ләр я_қаң?

Показательно, что песня «Тотса мәскәүләр яқаң» на стихи Г. Тукая демонстрирует принципиальность и смелость К. Мутыги. Остро сатирические строки поэта были написаны в 1908 году в разгар чёрной реакции и в документах по отношению к ним цензура использует слово «нежелательно» [1]. Сами стихи с некоторыми редакционными поправками увидели свет только в 1911 году, а певец уже исполнял эту песню в концертах во время гастролей по всей стране и даже записал её на грамофонную пластинку.

Прислушивая и анализируя концертный репертуар К. Мутыги, сохранившийся на грампластинках, ещё раз убеждаешься в истинном таланте певца, обладавшего сильным по звучанию баритоном бархатистого тембра. Кстати, многие песни записаны в сопровождении фортепиано, что демонстрирует стремление К. Мутыги к «окультуриванию» татарской концертной музыки. Даже внешний вид певца соответствовал европейской моде: он выходил на сцену в чёрном фраке с бумажным белым воротником, украшенным большим чёрным бантом. Манера пения К. Мутыги характеризуется как академическая, приближенная к русско-европейскому звучанию больше, нежели у тех татарских певцов, которым была присуща народная манера, украшенная мелизматикой. С точки зрения современного слушателя, К. Мутыги воспринимается как профессиональный певец с богатым арсеналом выразительных средств.

Судьба певца была трагической. Ещё до революции К. Мутыги подвергался нападкам некоторых

своих современников, резко критиковавших его пение, сценическую манеру, концертный репертуар. Особенно доставалось ему от Г. Тукая. Р. Исхакова-Вамба отмечает, что «по-видимому, не отвечало эстетическим вкусам поэта пение К. Мутыги» [2, с. 46]. Однако, можно предположить, что эта неприязнь имела куда более глубокие корни, чем только эстетический вкус. Известность К. Мутыги в народе, – и восторженная, и негативная, в первую очередь была связана с именем Г. Тукая. Их объединяла идея создания газет и журналов на татарском языке, но вскоре они разошлись во мнениях, и Г. Тукай превратился в одного из противников К. Мутыги. Уже в 30-е годы вновь на всех уровнях стали цитировать высказывания великого татарского поэта о К. Мутыги, подкрепляя ими критическое отношение к творчеству певца. До своей трагической кончины в 1941 году К. Мутыги суждено было пережить творческую изоляцию, пересуды, жалобы, сплетни.

Справедливости ради надо отметить, что в 1928 году татарская театральная общественность в лице Х. Абджалилова, Г. Болгарской, Г. Камала, И. Кудашева-Ашказарского, З. Султанова, К. Шамиля, обратилась к правительству с просьбой провести юбилейные торжества, посвященные 20-летию сценической деятельности певца К. Мутыги. Юбилейный концерт, в котором принимали участие его друзья-соратники Ф. Гумерова, Ф. Латыпов, С. Сайдашев, Ф. Туишев, М. Яушев, состоялся 21 мая 1929 года на сцене Татарского государственного академического театра.

В торжественной обстановке К. Мутыги, принимая многочисленные поздравления из разных городов страны, исполнял народные песни, а также песни собственного сочинения. Писатель А. Еники, присутствовавший на этом концерте, вспоминал: «Зал был полон зрителями (в основном, молодежью), многим из которых имя его, хотя и было знакомо, но о том, какой он певец, они знали только понаслышке. На сцену вышел очень стройный, величественного вида человек. На нём был чёрный фрак, бумажный белый воротник, большой чёрный бант... Казалось, уже одним своим видом он был чужд “рабоче-крестьянскому” зрителю... Своим сильным голосом, подобно русским артистам, он затянул “Абау, Алла, Гайшэм”... Для татарского уха и это, наверное, тоже показалось странным... Этот концерт, был, видимо, последним его концертом; после этого уже никому не приходилось его слышать» [4, с. 10].

Несмотря на то, что юбилейный концерт стал своеобразным актом общественного признания таланта К. Мутыги, он не реабилитировал самобытного певца. В последующие годы исполнитель редко выходил на сцену, выступая преимущественно в деревенских клубах. На его долю выпали неприятие официальных властей, материальные лишения и забвение. Основываясь на изучении творческого наследия К. Мутыги-Тухватуллина – одного из первых представителей сценического профессионализма в вокальной культуре татар, настало время возродить имя этой незаурядной личности.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Отметим, что среди дореволюционных грампластинных записей была обнаружена чудом сохранившаяся пластинка К. Мутыги-Тухватуллина с записями сур из Корана, что представляет

огромный интерес с точки зрения изучения традиций речитации Корана в татаро-мусульманской культуре. Сегодня эта грампластинка хранится в фондах Музея Г. Тукая в Казани.

ЛИТЕРАТУРА

1. Государственный архив Республики Татарстан. – Ф. 32. – Оп. 1. – Ед. хр. 235. – С. 6-7.
2. Исхакова-Вамба Р. А. Тукай и татарская музыка. – Казань: Изд. центр Госкомстата РТ, 1997.
3. Маклыгин А. Л. Музыкальные культуры Среднего Поволжья: становление профессионализма / Казанская гос. консерватория. – Казань: КГК, 2000.

4. Эмирхан Еники. Таң ата да кич була. Эссе // Мәдәни жомга. – 1998 ел. – 4 декабрь.
5. Татар театры (1906-1926). Тулыландырылган 2нче басма. – Казан: Мәгариф, 2003.

Газиев Идрис Мударисович

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры вокального искусства
Уфимской государственной академии искусств
им. Загира Исмагилова



Музыкальная культура Урала

И. В. ВИНКЕВИЧ

*Уральская государственная консерватория (академия)
им. М. П. Мусоргского*

УДК 785.11.082.1.036

**ТВОРЧЕСТВО М. П. ФРОЛОВА В КОНТЕКСТЕ ВРЕМЕНИ
(1892—1944)**

Имя Маркиана Петровича Фролова, композитора, пианиста и педагога, основателя и первого ректора Уральской консерватории давно вписано в историю отечественной музыки. М. П. Фролов стоял у истоков рождения профессиональной композиторской школы, воспитал первое поколение уральских композиторов, начал осваивать «уральскую» тему, изучал уральский фольклор, претворяя его в своих произведениях. Его жизнь и творчество стали первой яркой страницей профессиональной музыки Урала.



М. П. Фролов

Несмотря на всю значимость личности композитора, вокруг его музыкального наследия остаётся множество нерешённых проблем. До сих пор существуют «белые пятна» в списке сочинений, различия в opus'ах, при которых под одним номером значится несколько названий. Лишь малая часть произведений была опубликована при жизни композитора, большинство других хранятся в семейном архиве в виде рукописей. Некоторые из замыслов (в их числе Концерт для фортепиано с оркестром № 2 и опера «Фрегат победы», заказанная дирекцией Большого театра) композитор не успел завершить, другие, так и не исполненные при жизни, ждут своих премьер. Многие партитуры, среди них одна из лучших – Концерт для фортепиано с оркестром, утеряны. Большой интерес представляют и ранние сочинения, написанные юным композитором в Харбине и в его первый петербургский период. Изучение достаточно объёмного собрания рукописей, которое хранят близкие композитора, позволяет понять процесс становления композиторского дарования, формирования техники, овладения различными жанрами. Многие наброски открывают и тайну рождения будущих сочинений: музыкальные идеи, переработанные и углублённые в зрелые годы, привели к созданию значительных в творческой биографии композитора сочинений. Среди рукописей, не обозначенных opus'ом, пред-

ставлены опыты в оперном жанре по произведениям Л. Андреева (одноактная опера – «музыкальная легенда» «Эльза» и первый акт оперы «Жизнь человека»). К области театральной музыки можно отнести любопытное сочинение – музыку к «Мистерии голода». Это «революционное действо» для хора, чтеца и оркестра, датированное 1921 годом, является своеобразным «музыкальным памятником» периода строительства новой социалистической культуры. Есть среди рукописей и «Советский гимн» на собственные слова, написанный на конкурс. Все эти сочинения, являясь частью наследия композитора и одновременно истории отечественной музыки, требуют своего изучения.

Неоценимую помощь в исследовании творчества композитора оказывают дочь и внучка М. П. Фролова, предоставив редкую возможность познакомиться с архивами и авторскими рукописями. Результатом этой работы стал выстроенный по opus'ам и выверенный по датам создания полный список сочинений М. П. Фролова, составленный автором данной статьи. Впервые он представлен в новой литературе, посвящённой композитору [8].

Траектория творческих исканий М. П. Фролова отразила значительные вехи в истории отечественной культуры, совпала с исканиями композиторов-современников. Стилиевые и жанровые особенности раннего периода связаны с глубоким музыкальным воздействием А. Н. Скрябина, мощное влияние которого испытали на себе многие представители русской музыки 1910-1920-х гг. Новый этап, обозначившийся на рубеже 1920-1930-х гг., был связан с усилением классических традиций, что привело к прояснению музыкального языка, ориентации на классические жанры. Иные задачи выдвинуло следующее десятилетие, когда развитие искусства в стране в целом определяли социально-политические реалии той эпохи. На протяжении всего творческого пути М. П. Фролов оставался композитором, чутко вслушивающимся в своё время, претворял в произведениях революционные образы, обращался и к академическим, и к популярным, массовым музыкальным жанрам.

Одной из наиболее важных сфер в творчестве Фролова, соединившей его талант исполнителя и ком-

позитора, стала фортепианная музыка. Произведения для фортепиано композитор писал на протяжении всей творческой жизни, от ранних не вполне самостоятельных миниатюр до его последнего сочинения – Второго концерта, который остался незавершённым. Фортепианное творчество включает в себя произведения разных жанров – миниатюры (прелюдии, этюды, программные пьесы), произведения крупной формы – Концерт, Сонату и Классическую сюиту, а также транскрипции собственных сочинений. Среди них «Уральская симфония» – переложение для двух фортепиано 1-й части оратории «Поэма об Урале», «Танец с луком» и «Танец борцов» – две концертные транскрипции из оперы «Энхе – булат батор» и переложение для фортепиано увертюры «Братство народов».

Эти жанровые предпочтения выявляют музыкальную «родословную» Фролова с его романтическими ориентирами. Они обнаруживаются также в самом соединении концертирующего виртуоза и композитора, свойственном именно романтической эпохе. Глубокое воздействие романтических традиций и в исполнительстве, и в творчестве было обусловлено его пианистической школой. В Петербургской консерватории М. П. Фролов сначала учился у А. Н. Есиповой, а затем продолжил обучение в Киеве у её учеников – И. А. Турчинского и Ф. М. Blumenфельда. Объяснением может стать и мощное воздействие «звезды» того времени – А. Н. Скрябина. Молодой композитор в начале пути отдаёт предпочтение миниатюре, пьесам с изысканными программными названиями, в которых, как, впрочем, и в музыкальном языке, угадываются скрябинские черты. Как отмечает в своих воспоминаниях С. М. Фролова, «в образном мире Скрябина тогда отца привлекало её созерцательное, хрупко-утончённое начало, в особенности моменты неуловимые, призрачные, таинственные, нематериальные» [5, с. 31]. Хотя в прелюдиях присутствуют и те черты, которые, в сущности, противоречат самой природе миниатюры. «Тяготение к монументальности стиля» и «глубокий интеллектуализм» [3, с. 108] – качества, отмеченные ещё И. Бэлзой, – проявились в «укрупнённости» высказывания как следствие масштабности замыслов с их нередко драматической окраской, особой точности, рельефности составляющих музыкальной ткани (артикуляция, фактурные планы, динамика). В этом М. Фролов оказывается ближе к Н. Метнеру, влияние которого отчётливо проступает и в самих названиях, и в некоторых особенностях образно-музыкального решения в «Легенде» ор. 6 и двух «Сказках» ор. 5.

По мере обретения зрелости в творчестве Фролова происходит расширение музыкальных горизонтов и начинают проявляться классические черты. Об этом писал сам композитор на страницах своей «Автобиографии»: «К этому времени я освобождаюсь от скрябинских влияний, чему способствует внимательное изучение Баха и Бетховена, с одной стороны, с другой, – народной песни. Серьёзной попыткой ос-

вободиться от влияний Скрябина явилось крупное сочинение для фортепиано – «Классическая сюита» ор. 10, изданная МУЗГИЗом в 1930 году. Это сочинение было поворотом моего творчества к классике» [1, с. 4]. Сюита, включающая шесть частей (Прелюдия, Сарабанда, Аллеманда, Интермедия, Бурре и Жига) основана на модели классической сюиты с её принципом контраста. Сочинение соединило традиции баховской полифонии и строгость классицизма. Данное произведение можно рассматривать как стремление к преодолению романтических влияний и одновременно как претворение тенденций, получивших распространение в 1920-е гг. На смену утончённости, изысканности звучаний приходит более плотное, темброво-монокоричное звучание фортепиано, «осознанность» и «звуковая весомость» образов. Об усилении интеллектуального начала свидетельствуют разнообразие полифонических приёмов, более значительная роль конструктивных элементов и многоплановость тематического развития и интонационных связей.

Творчество зрелого периода ознаменовано интересом к крупной форме, концептуально значимым жанрам. Первым опытом стал Концерт, история создания которого связана с важным в творческой биографии композитора вторым «петербургским периодом». Замысел концерта стал продолжением работы над Сонатой, которую М. П. Фролов писал под руководством Р. М. Глиэра. В первоначальном варианте она была названа «Траурно-героической поэмой» (на смерть героя), но от этого программного названия композитор впоследствии отказался. Концерт для фортепиано с оркестром стал выпускным сочинением, с которым Фролов в 1924 году окончил консерваторию. Включение Концерта в экзаменационную программу вызвало крайнее неудовольствие со стороны А. К. Глазунова, который при этом «припомнил факт окончания консерватории С. Прокофьевым, также с Первым фортепианным концертом» [там же, с. 2].

Концерту была уготована счастливая исполнительская судьба, произведение неоднократно звучало в исполнении автора и других пианистов. Особо памятным для М. П. Фролова стал симфонический вечер 1926 г., когда он исполнял свой Концерт в сопровождении оркестра (дирижировал Р. М. Глиэр). Среди рецензий и откликов тех лет преобладали положительные оценки, в которых особенно подчёркивали яркую индивидуальность молодого композитора и новизну создаваемого им звукового мира. «Музыка его, – отмечал Ю. Н. Тюлин, – носила ещё некоторые следы скрябинских влияний (тогда это было обычно у учащихся-композиторов), но почерк был другой, соответствующий его натуре. Никакой изнеженности и выпренности. Гармонический язык и тематизм – мужественный и даже суровый. Развитие музыкального материала динамичное, волевое, полное энергии»¹.

Музыкальный стиль оказался связан с романтическими истоками. В концерте представлены две

образные сферы, определяющие его музыкальную драматургию. На одном полюсе – тема вступления с её торжественно-патетическим характером, новый вариант – в разработке, где тема несёт уже скорбно-траурный образ. Этому миру противостоит музыка мечтательная, сказочно-хрупкая, подобная неясным грезам или воспоминаниям (побочная тема).

В отношении формы и композиционных особенностей концерта мнения разделились. Одни утверждали, что произведение «с точки зрения структурной цельности наиболее уязвимо, ибо страдает внутренней несоразмерностью» [4, с. 21]. Другие именно в этом своеобразии композиции увидели неоспоримые достоинства: «Он весь состоит из целого ряда эпизодов, и как бы написан белыми стихами. Каждый из них звучит обворожительно, и при этом все они выстраиваются в единое целое»².

К жанру фортепианного концерта М. П. Фролов вновь обратился лишь спустя почти два десятилетия. По свидетельству близких, в последний год жизни композитор увлечённо работал над Вторым концертом, импровизировал, играл уже готовые большие фрагменты. В архиве хранятся полностью написанная экспозиция, черновики разработки без разделения на сольную и оркестровую партии, наброски репризы. Однако судьба не позволила композитору завершить это произведение.

Другой вершиной фортепианного творчества стала Соната *a moll*, созданная в 1941 году. Соната представляет зрелый стиль М. Фролова, которому свойственны темброво-красочное ощущение фортепиано, монументальность аккордовой техники, точность и разнообразие штрихов. В музыкальной ткани Сонаты претворены вокально-песенные интонации, большое место занимают певучие мелодии широкого дыхания, приёмы народно-подголосочной полифонии. В Сонате нашли отражение и характерные черты пианизма Фролова: «...глубина и напевность, присущая русской пианистической школе, к которой он себя с гордостью причислял», а также «мужественность, полнокровие и материальность звуковых воплощений, необычайно развитое чувство формы» [5, с. 31].

Одной из признанных вершин творчества 1930-х гг. и одновременно первым произведением, в котором нашла отражение уральская тематика, стала «Поэма об Урале» на слова Н. Харитонova для хора, солистов и симфонического оркестра, законченная в 1932 г.

Премьера «Поэмы об Урале» на сцене Свердловского театра оперы и балета явилась крупным событием в музыкальной жизни города. Постановку осуществил режиссёр В. А. Лосский, превративший «Поэму» в яркое театральное действие, насыщенное героической патетикой, историческими реалиями. Этому в максимальной степени способствовали монтаж кинокадров – живая хроника исторических событий, мимические эпизоды за экраном и даже «герой» нового индустриального мира – трактор, на включении которого в

спектакль настояли «ответственные работники». Лосский попытался связать сцену и зрителей, стремясь перенести в зал отдельные моменты действия. Яркость, эффектность постановке придавало и сценическое оформление, выполненное по плану режиссёра художником А. В. Дубровиным. Музыкальным руководителем и дирижёром спектакля стал А. М. Пазовский.

Оратория посвящена теме «прошлого и настоящего» Урала, реконструкции промышленности и нового «социалистического отношения» к труду. Среди действующих лиц были русские крепостные крестьяне и башкиры, рабочие и солдаты, «краснознаменцы» и белогвардейцы. Противопоставление двух миров – старого дореволюционного и нового советского – определило особенности драматургии «Поэмы». Произведение открывала вступительная часть, в которой авторам удалось создать панораму Урала, с демонстрацией географических карт, документов екатерининской эпохи и звучащими словами рабочего Верх-Исетского завода И. Кабакова о богатствах края. Первая историческая часть воссоздавала образ старого каторжного Урала, который соединил судьбы коренных жителей – башкир и русских каторжников. Событиям 1917 года, революционной борьбе и гражданской войне посвящена вторая часть. Финалом «Поэмы» стала картина митинга по случаю окончания строительства с речами делегатов, сценой плавки и финальным «Гимном борьбы», который поддерживал мощный хор, поющий в зале «Интернационал». К музыкальным особенностям «Поэмы» можно отнести чрезвычайно важную роль оркестра (ценные советы по оркестровке дал Р. М. Глиэр) и симфонические по своей природе принципы развития тематического материала. Эти особенности произведения заставили композитора впоследствии сделать переложения для двух фортепиано («Уральская симфония» – переложение первой части «Поэмы об Урале», 1932) и для оркестра (симфоническая картина «Седой Урал», 1934).

В этом произведении, основанном на революционных событиях, обращённом к широкому слушателю, М. П. Фролову удалось достигнуть ясности и доступности музыкального языка. Музыка насыщена мелодиями революционных песен («Интернационал», «Смело, товарищи, в ногу»), а также народно-песенными интонациями. В I части «Поэмы» Фролов использовал подлинные башкирские мелодии, записанные на Областной олимпиаде народного искусства. Это было первое соприкосновение с фольклором народов Урала, который впоследствии составит значительную часть творческого наследия 1930-1940-х гг.

Дальнейшее движение в этом направлении принесло и новые открытия. Посвящённый в тайны русского фольклора, Фролов постепенно открывал для себя и другие пласты многонациональной культуры страны. Новым важным этапом стало создание оперы, основанной на бурятском эпосе. В 1939 году по

совету Р. М. Глиэра композитор принял предложение написать оперу для декады бурят-монгольского искусства в Москве, которая планировалась на весну 1940 года. Его ученики по классу композиции Д. Аюшеев и Б. Ямпиллов уже пробудили глубокий интерес к этой сфере, знакомя педагога с образцами бурятского фольклора, впоследствии в процессе сочинения помогали в поисках народных мелодий. Автором либретто оперы «Энхэ – булат батор» стал Намжил Балдано.

Начиная работу над оперой, Фролов отправляется в Улан-Удэ, записывает и изучает образцы народного творчества, осваивает особенности бурятского языка, его фонетику и ритмическую структуру. Мелодии бурятских песен и танцев, интонационно выразительные и жанрово разнообразные, но по преимуществу одноголосные, потребовали «музыкального перевода» на язык многоголосия. Композитор нашёл и принципы гармонизации, и приёмы полифонического развития, не противоречащие национальной самобытности бурятского фольклора; напротив, бережное отношение к народным образцам в соединении с закономерностями классической музыки привело к обогащению хоров, ансамблей, оркестрового звучания.



М. П. Фролов с первыми исполнителями оперы «Энхэ – булат батор». Улан-Удэ, 1940 г.

Соединив национальное своеобразие музыкального материала с традициями классической оперы, М. Фролову удалось создать монументальное произведение. В обилии народно-массовых сцен, богатых кантиленой сольных и ансамблевых номеров ощущается и «дыхание истории», и драматическая напряжённость развития. Премьера оперы «Энхэ – булат батор» стала большим национальным праздником, и в дальнейшем на протяжении многих десятилетий театральный сезон в Бурятском музыкально-драматическом театре неизменно открывала опера М. Фролова. Свообразным продолжением истории оперы, как и в случае с «Поэмой об Урале», становятся «Два танца» – фортепианные транскрипции «Танца с луками» и «Танца борцов», а также симфонические произведения, в которых композитор выбирает в качестве тем подлинные народные мелодии. Таковы «Залушудай хатар», симфонический танец для оркестра бурят-монгольских инструментов и увертюра

«Братство народов» на три бурят-монгольские темы для симфонического оркестра и в авторском переложении для двух фортепиано.

Помимо крупных хоровых произведений, значительную часть в наследии М. Фролова составляют хоры и песни для разных составов исполнителей. Вокальное начало, выразительность и красота мелодии всегда были главенствующими в его музыке. Первые попытки создания хоровой музыки и интерес к хоровому звучанию относятся к киевскому периоду, когда ему пришлось работать в рабочих клубах с самодеятельными хорами. Для этих коллективов он и создавал свои первые хоровые сочинения. Новый этап начинается в 1930-е гг., а во время войны актуальность песенных жанров усиливается многократно. Среди сочинений этого времени – песни патриотические и лирические, песни на слова уральских поэтов, посвящённые Красной Армии и даже гимны («Гимн стахановцев» и «Советский гимн» на собственные слова, который участвовал в объявленном в 1943 году конкурсе). Несомненные достоинства этих сочинений отмечал Ю. Н. Тюлин, высоко оценивая «превосходные хоры, в которых ясно чувствуется хоровое начало»³. Большой интерес представляют и обработки народных песен («Потеряла я колечко», а также трёх украинских песен для вокального трио), привлекающие своей задушевностью, теплотой и какой-то наивной непосредственностью. Эти композиторские опыты свидетельствуют о музыкальной чуткости композитора, умении проникнуть в подлинный дух, характер народной песни. В этой сфере, по собственному признанию, он чувствовал себя «спокойно, легко и свободно».

В заключение хотелось бы коснуться судьбы одного из последних законченных М. Фроловым произведений. Кантата «С именем Сталина» – таково первоначальное название этого произведения, хотя в воспоминаниях дочери композитора С. М. Фроловой представлен и другой его вариант – «Русь». Это произведение вызывает сегодня неоднозначное отношение из-за его явной, обусловленной временем, идеологической направленности текстов. Стихи пронизаны традиционной стилистикой советских лозунгов, перемешанных с фольклорной поэтикой. С другой стороны, образное содержание, его патриотический характер и даже жанровые особенности кантаты самым естественным образом вписываются в художественный контекст советской эпохи. Произведения подобного рода, решённые в кантатно-ораториальном духе, появлялись в 1930-1940-е гг. в творчестве С. Прокофьева, Ю. Шапорина, М. Ковалёва. В тексте кантаты присутствуют сопоставления военных событий современности с историей, возникают прямые параллели с произведениями С. Прокофьева («дружина Невского, разбившая тевтонских рыцарей», «деды, прогнавшие Наполеона от древних стен Московского Кремля»).

Кантата исполнялась при жизни композитора всего один раз в рамках творческого вечера М. Фролова

в Московском Доме композиторов в октябре 1943 г. Её показали в 4 руки автор и В. Белый (партия оркестра), композитор Г. Киркор за вторым роялем (партия хора) и Н. Гуровская (соло девушки). Замечательный отзыв и рекомендация Н. Мясковского¹ способствовали началу переговоров с директором Московской филармонии о включении кантаты в следующий концертный сезон. Исполнение было запланировано на октябрь 1944 г. Однако смерть композитора перечеркнула эти планы, исполнение так и не состоялось.

До сих пор это масштабное сочинение М. Фролова остается лишь архивной рукописью. Хотелось бы надеяться, что оно достойно иной судьбы. Главной в этом произведении стала тема России, в её прошлом и настоящем, в ней отчетливо звучит мощный эпический, с драматическими нотами, строй русской в своих истоках музыки, ориентированной на традиции хорового певческого искусства. Музыкально-драматургическое развитие кантаты направлено от эпической картинности первой части через трагические события второй – к монументально-торжественному звучанию победного хора финала. К несомненным достоинствам сочинения можно отнести глубинную связь с мелосом русской народной песни, ясность и четкость музыкальных форм, прекрасное владение хоровым письмом.

Музыкальное наследие М. Фролова, охватывающее около 30opus'ов, среди которых опера, оратория и кантата, соната и концерт, инструментальная музыка и симфонические произведения, песни и хоры, представляет собой значительную страницу истории отечественной музыки первой половины XX века. Известное и широкой публике, и специалистам лишь выборочно, творчество М. Фролова нуждается в изучении и осмыслении, что в свою очередь поможет глубже понять и процесс становления уральской композиторской школы, и трагические парадоксы музыкальной истории прошедшего XX века. Личность музыканта, которому удалось счастливо сочетать концертно-исполнительскую и педагогическую, композиторскую и административную деятельность, его творческое наследие с удивительным равновесием музыкальных сфер и жанров, его увлечённость русской народной песней и интерес к национальным культурам народностей Урала, – всё это раскрывает многообразие творческих интересов М. Фролова. Бесспорно, это был крупный художник, которого отличали «содержательная включённость» в современную ему эпоху – умение ставить и решать задачи, умение отдать дань реалиям и значительным историческим событиям, и вместе с тем запечатлеть строй русского искусства, его духовную сущность и художественные искания.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Цит. по: Фролова С. М. П. Фролов. Судьба. Музыка. Время. Гл. 5. Киев. 1924-1928). – Рукопись. – С. 7. Ссылки даются по рукописи, в настоящее время готовящейся к публикации. Её сокращённый вариант издан: [7].

² Там же. С. 5.

³ Цит. по: Там же. Гл. 4. Петроград. С. 8.

⁴ «"Весьма солидная вещь. Особенно хорошо соло во 2-й части". Посоветовав М. Фролову "подправить 2-3 ноты в финале", заключил: "Тогда в финале не к чему будет придраться"». – Цит. по: Фролова С. М. П. Фролов. Судьба. Музыка. Время. Гл. 4. Петроград. С. 8.

ЛИТЕРАТУРА

1. Автобиография пианиста – композитора, профессора Фролова Маркиана Петровича. – Рукопись хранится в семейном архиве.

2. Бэлза И. Ф. М. Фролов. Соч. 20. Соната для фортепиано // Советская музыка. – 1946. – № 5-6.

3. Бэлза И. Ф. М. Фролов. 5 прелюдий для фортепиано // Советская музыка. – 1947. – № 5.

4. Мацкевич И. Творчество М. Фролова // Советская музыка. – 1947. – № 3.

5. Фролова С. М. Воспоминания об отце. – Свердловск, 1972. – Рукопись хранится в архиве автора.

6. Фролова С. М. Жизнь, отданная музыке // Урал. – 1984. – № 4.

7. Фролова С. М. М. П. Фролов – жизнь на crescendo. – Екатеринбург, 2009.

8. Фролова С. М. М. П. Фролов. Судьба. Музыка. Время. – Екатеринбург, 2009. – Рукопись хранится в архиве автора.

Винкевич Ирина Витальевна

старший преподаватель
кафедры истории музыки
Уральской государственной консерватории
им. М. П. Мусоргского



А. И. БОГАТКИН

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

УДК 78.071.2.68

К 100-летию со дня рождения**О ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ С. Г. ЭЙДИНОВА
(1911–1983)**

Сименем Семёна Григорьевича Эйдинова – видного хорового дирижёра, создателя и руководителя Магнитогорской академической хоровой капеллы, педагога, просветителя, общественного деятеля – связано зарождение и становление музыкального искусства на Урале и, прежде всего, в городе Магнитогорске.

С. Г. Эйдинов родился в июле 1911 года в Уфе. В 8 лет родители определили его в музыкальную школу. Обладая прекрасным слухом, он учился легко, увлечённо и добился немалых успехов. Уже в 11 лет юный пианист сыграл с симфоническим оркестром Первый фортепианный концерт Бетховена. В отроческие годы он стал зарабатывать, играя тапёром в кинотеатре, одновременно занимался радиотехникой, спортом – боксом и лёгкой атлетикой. Пятнадцатилетним юношей Семён руководил коллективом «Синяя блуза» Башкирского республиканского профсоюза. Затем был год учёбы в Златоустовском индустриальном институте и три курса в Московском институте физкультуры.

С 1930 года начинается музыкальная биография Эйдинова: поступление сразу на второй курс Первого музыкального техникума при Московской консерватории и досрочное его окончание, затем – фортепианный факультет Московской консерватории в классе К. Игумнова.

На третьем курсе консерватории с Эйдиновым произошёл необычный случай, ставший одновременно судьбоносным. Профессору кафедры хорового дирижирования Г. А. Дмитриевскому потребовался второй концертмейстер, чтобы сыграть «Половецкий акт» из оперы «Князь Игорь» А. П. Бородина. Эйдинов сыграл и ... буквально влюбился в дирижирование. Перейдя на дирижёрское отделение в класс Дмитриевского, окончил консерваторию по этой специальности. На выпускном экзамене Эйдинов – один из всего выпуска – дирижировал не только любительским хором работниц лампового завода (просветительство в рабочем коллективе было тогда особенно почётно), но и симфоническим оркестром.

Московскую государственную консерваторию 27-летний Семён Эйдинов окончил с отличием в 1938 году. Тогда же, накануне поступления в аспирантуру в класс А. Пазовского, до начала работы дирижёром Большого театра он был приглашён бывшим его пе-

дагогом по классу фортепиано Московского училища Л. Авербух на полгода поработать в Магнитогорске. И остался здесь навсегда. Магнитка стала его второй родиной, а развитие музыкальной культуры города – главным делом всей жизни.

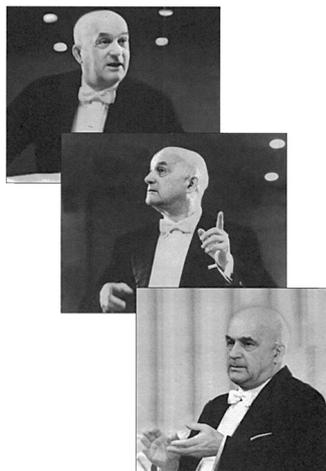
«Когда поезд подходил к Магнитогорску, – вспоминал С. Г. Эйдинов, – я увидел из окна гигантские корпуса домен, коксовых батарей, окутанных клубами дыма и пара, строительство легендарного города, знаменитую гору Магнитную, то сказал себе: надо работать» [3].

Началась трудная жизнь: музыкальная школа находилась в бараке, где не было ни водопровода, ни отопления. Но учиться музыке хотели и дети, и взрослые. Вслед за музыкальной школой уже через год в городе появился симфонический оркестр. И – неофициально – с первого сентября 1939 года заработало музыкальное училище. Неофициально – потому, что город не был областным, а значит, открывать подобное учреждение было «не положено». В Челябинск и в Москву отправились делегации, после чего училище получило официальный статус.

Первые самостоятельные творческие шаги были связаны с симфоническим оркестром, музыкальной школой и училищем. Но в 1944 году в городе появилась возможность открыть профессиональную хоровую капеллу, впоследствии – одного из прославленных творческих коллективов страны. Так окончательно определилось исполнительское призвание ведущего хорового дирижёра России Семёна Григорьевича Эйдинова, ставшего её руководителем.



1. Первый женский состав
Магнитогорской хоровой капеллы, 1944 г.



2. С. Г. Эйдинов-дирижёр

Исполнительство составляло лишь одну часть творческих интересов Эйдинова. Во всех сферах деятельности он проявлял себя как незаурядный человек: организатор-руководитель, педагог, лектор-просветитель.

Дебют хоровой капеллы состоялся 17 марта 1945 года. Уже первая программа свидетельствовала о немалых возможностях коллектива: репер-

туар хора составляли не только хоровые обработки народных песен, но и оперные сцены. О первых впечатлениях выступления капеллы вспоминает один из её слушателей: «Однажды перед входом в клуб появилась яркая афиша: “Лекция-концерт Магнитогорской капеллы. Начало в 20.00”. На сцену вышел интеллигентного вида человек. Он улыбнулся, поздоровался, но мягкий, небольшой силы голос растворился в людском гаме. Лектор сел за пианино. Наступила тишина. Люди слушали лекцию-концерт о жизни и творчестве М. И. Глинки. Лектор сажился за пианино, играл, потом снова рассказывал. Выходили артисты, пели под его аккомпанемент арии, романсы. Нам открылась дорога в иной мир. Строители, огрубевшие от многочасовой работы, долго хлопали в ладоши, не отпускали со сцены и Эйдинова, и исполнителей» [1].

Концерты стали повторяться всё чаще. Все знали, что придёт Сим-Сим (прозвище дали Эйдинову строители Магнитки) и словно вспыхнет светлый луч, освещающий слушателям дорогу в мир музыки.

С. Г. Эйдинов был прекрасно образованным дирижёром, исполнителем-пианистом высочайшего класса, отлично разбиравшимся в достижениях современной музыкальной культуры, в наследии прошлого. Широкий кругозор давал ему возможность создавать интересные, привлекающие внимание аудитории программы.

Для концертов избирались всегда оригинальные, яркие девизы. Перед выступлениями музыкант часто читал вступительные лекции, а потом дирижировал репертуаром. Под руководством Эйдинова капелла стала высокопрофессиональным творческим коллективом, которому под силу было исполнение сложных и разнообразных программ.

Тяготая к глубоким философским полотнам, дирижёр включал в репертуар масштабные произведения: Десять поэм для хора Д. Шостаковича, кантаты Г. Свиридова, Мессу До мажор и финал Девятой симфонии Бетховена, Реквием Моцарта. Значитель-

ным явлением в музыкальной жизни нашей страны стал исполненный капеллой цикл концертов «Антология русской хоровой музыки».

Особое место в творчестве Эйдинова-дирижёра занимало советское хоровое искусство. Среди композиторов, доверивших капелле премьеры своих сочинений, – А. Агафонников, Г. Свиридов, А. Флярковский, Д. Шостакович, Р. Щедрин и многие другие. Звучали произведения композиторов союзных республик, хоровые сочинения уральских композиторов, впервые исполненные коллективом. Чутким, бережным отношением к исполняемой музыке, желанием и умением донести до слушателя всё её богатство обусловлен устойчивый интерес к капелле.

Магнитогорская академическая капелла – коллектив, отличающийся не только высоким исполнительским мастерством, но и особенной творческой атмосферой, которую создал и поддерживал Семён Григорьевич. Наверное поэтому в ней стремились поработать многие студенты и выпускники Московской, Ленинградской и других отечественных консерваторий.

Авторитет и популярность Эйдинова были необыкновенно велики, законом становились слова: «Так сказал Семён Григорьевич». Жизнерадостный и дружелюбный человек, с необыкновенным чувством юмора, он так заразительно смеялся, что всегда располагал к беседе, вызывая желание поделиться, рассказать какой-нибудь курьёзный случай. Простой в общении, он создал вокруг себя ауру добра и понимания. Оптимист по натуре, он искал в музыке жизнеутверждающее начало, в его трактовках музыкальных произведений преобладала любовь к жизни.

Энергия Эйдинова была неиссякаемой. При внешней сдержанности, ему было присуще непрестанное внутреннее горение. Он вкладывал в подготовку программ всю свою страсть художника, знания, талант и ум. Он учил любить своё дело, преданно служить ему, доносить музыку до самого широкого круга слушателей, делать её любимой.

Школу Эйдинова прошли многие хормейстеры, ставшие в дальнейшем известными музыкантами. Капелла была жизненной и творческой лабораторией для молодых специалистов, работавших здесь в разные годы. Это В. Чернушенко, В. Васильев, С. Синдина, К. Якобсон, С. Смирнов, А. Никитин и многие другие.

Благодаря инициативе Эйдинова, в 1959 году организуется городское Музыкальное общество, в те же годы начинает работать городской литературно-музыкальный лекторий. Именно по его предложению в 1966 году открывается первый в России Дом музыки, который фундаментальной пропагандой музыкального искусства содействовал тому, что Магнитогорск превратился в один из самых музыкальных городов нашей страны. Дирижируя

симфоническими оркестрами Москвы, Ленинграда, Челябинска и многих других городов, Эйдинов создал студенческий симфонический оркестр в Магнитогорском музыкальном училище. Он сумел убедить руководство города в необходимости нового здания для музыкального училища, которое и было построено к 1971 году «методом народной стройки».

Каждый год Эйдинов вносил в музыкальную жизнь что-то новое – устраивал «музыкальные четверги» для интеллигенции города, музыкальные лектории для металлургов, пионерские музыкальные костры. Каждая из его инициатив становилась в городе событием, поскольку вера в великую силу музыкального просвещения была огромной. Она привлекала к нему сподвижников, на него надеялись, за ним шли.

Сорок лет продолжалась в Магнитогорском музыкальном училище педагогическая деятельность Эйдинова. Нет, пожалуй, уголка в нашей стране, где бы не работали сегодня бывшие ученики Магнитки, где не вспоминали бы Семёна Григорьевича добрым словом. В письмах к нему звучат слова благодарности за те знания, которые он дал. Знания его были поистине энциклопедическими, библиотека – одной из самых больших в Магнитогорске. Огромное книжное собрание составляли не только издания по музыке и другим видам искусств, но и по радиотехнике, математике, медицине.

С. Г. Эйдинов относился к тем прирождённым педагогам, кто не отделял обучение от воспитания и имел моральное право воспитывать других своим личным примером. Ученики проходили у него не только школу профессионализма, но и школу человечности, получали уроки безграничной преданности искусству, потому что сам Семён Григорьевич горел любовью к своему делу, и это пламя любви передавалось всем, кто его окружал. Многие с гордостью называют себя его учениками, хотя курс обучения проходили у других педагогов. Он часто гово-

рил: «Если ты прошёл по земле, ты должен оставить о себе добрую память». Доброта была во всём его существе, во всех его поступках.

Семён Григорьевич дал молодёжи прекрасный урок гражданственности, наглядно иллюстрируя его своей титанической общественной деятельностью. Творчество присутствовало во всём, что он делал. Ни в чём не было формализма, поверхностности, но всюду – личная инициатива, полная самоотдача на протяжении всей жизни: и в молодости, когда был членом бюро горкома комсомола, и в зрелые годы, когда стал депутатом районного и городского Советов народных депутатов.

Поразительно фантастическая работоспособность Семёна Григорьевича, его готовность работать сутками, не считаясь с личным временем. А ведь помимо основной работы, он имел другие обязанности – председателя Хорового общества Магнитогорска, члена Президиума Всероссийского хорового общества. Он выступил инициатором введения системы музыкального воспитания Д. Б. Кабалевского во всех общеобразовательных школах Магнитогорска и успевал контролировать качество её воплощения.

Много сил отдал Семён Григорьевич музыкальному воспитанию детей. Ставшие уже взрослыми бывшие школьники Магнитогорска помнят величественные праздники детской песни, организованные по его инициативе и проходившие при самом деятельном его участии. Дети Магнитогорска получили Дом музыки «Пионер», где занимались хоровая студия мальчиков «Жаворонок», хоровая студия «Орлёнок», студия игры на духовых инструментах.

За большой вклад в развитие культуры города в 1958 году Эйдинову было присвоено почётное звание заслуженного деятеля искусств РСФСР, а в 1976 году – народного артиста РСФСР. Он награждён несколькими медалями, орденом Ленина. С. Г. Эйдинов – лауреат областной комсомольской



3. Выступление Магнитогорской хоровой капеллы под управлением С. Эйдинова в Большом зале Московской консерватории им. П. И. Чайковского, 1981 г.

премии «Орлёнок», почётный гражданин Магнитогорска.

Зимой 1983 года Магнитогорская хоровая капелла гастролировала в Риге. 23 января заканчивался очередной концерт, слушатели аплодировали, ожидая исполнения на «бис». С. Г. Эйдинов любил на «бис» дирижировать хором «Славься» М. И. Глинки. Он вышел на сцену, тихо сказал: «Рванём “Славься”!»! Продирижировав до конца, поклонился, ушёл за кулисы и через несколько минут скончался...

В 1991 году, в год 80-летия создателя и первого художественного руководителя, Магнитогорской хоровой капелле было присвоено имя Семёна Григорьевича Эйдинова.

«Деяния Эйдинова далеко превосходят уровень местного значения, – сказал известный отечественный дирижёр В. Чернушенко. – То, в каких условиях и как осуществлялись его намерения, без оговорок можно назвать подвигом. Таких людей никогда не бывало много, но именно ими движется жизнь».

ЛИТЕРАТУРА

1. Климовицкий В. Ф. Притяжение Эйдинова // Магнитогорский рабочий. – 2003. – 25 января.

2. Никитин А. В. Памяти Семёна Григорьевича Эйдинова. – Магнитогорск: Магнитогорский дом печати, 2005.

3. Притяжение Эйдинова / под ред. О. С. Эйдиновой, С. И. Мирошниченко. – Магнитогорск: Магнитогорская гос. консерватория, 2003.

4. Синецкая Т. М. Магнитогорская государственная академическая хоровая капелла им. С. Г. Эйдинова: от мечты к реальности / Министерство культуры Челябинской области. – Челябинск, 2005.

5. Чернушенко В. А. Созидательная сила веры // Советская музыка. – 1989. – № 5. – С. 76–79.

Богаткин Андрей Иванович

артист Магнитогорской государственной академической хоровой капеллы им. С. Г. Эйдинова, аспирант кафедры истории, теории исполнительского искусства и музыкальной педагогики Магнитогорской государственной консерватории им. М. И. Глинки





В. А. ШВЕЦОВА
Петрозаводская государственная консерватория
им. А. К. Глазунова

УДК 781.7

МУЗЫКАЛЬНО-ФОЛЬКЛОРНЫЕ ЖАНРЫ СВАДЬБЫ БЕЛОМОРСКИХ КАРЕЛ

У беломорских карел, как у многих других финно-угорских и славянских народов, свадебный цикл разворачивается в двух локусах – невесты и жениха, что позволяет разделять ритуал и его музыкальное наполнение на две части – свадьбу в доме невесты и свадьбу в доме жениха.

Именно на локус невесты приходились основные обрядовые действия, начиная со сватовства и рукобитья, включая выдачу невесты жениху. Количественное превосходство и значимость обрядовых действий в доме невесты по сравнению со свадьбой у жениха запечатлелись в народной терминологии: понятие «свадьба» калевальскими карелами зачастую связывалось с домом невесты, тогда как пир в доме жениха назывался «приводной стол»¹ [6, с. 113, 174]. Естественно, что эта черта ритуала нашла отражение и в его музыкальном наполнении.

Свадьба в доме невесты представлена практически всеми традиционными жанрами музыкального фольклора беломорских карел – *причитаниями*, *свадебными рунами*², а также карельскими и финскими (реже – русскими) лирическими песнями, играми и танцами, которые мы условно объединяем понятием *музыка молодёжных гуляний*. На свадьбе в доме жениха причитания уже не исполнялись, основным свадебным жанром здесь являлись свадебные руны. Пир по случаю ввода молодой в семью жениха сопровождался, кроме того, молодёжными играми, как в доме невесты. Следует упомянуть и о *йойгах*³ жениха, которые не относятся к собственно обрядовым жанрам, но могли исполняться в некоторых деревнях во время подготовки к свадьбе.

Необходимо отметить, что музыкальное наполнение обрядового цикла тесно сопряжено с вербальным языком свадьбы, очерчивающим драматургическую канву ритуала, так как поэтические тексты причитаний и, в особенности, свадебных рун довольно подробно комментируют ход обрядовых действий. Поэтому при описании музыкальных жанров большое значение придаётся содержанию вербальных текстов.

Музыкально-фольклорные жанры свадьбы в доме невесты

В локусе невесты важная роль отводится обрядам прощального цикла, оформляющим инициационный переход. Этим обрядовым действиям в музыкальном наполнении свадьбы соответствуют причитания.

Весь цикл свадебных плачей можно условно разделить на несколько групп, исходя из того, от чьего лица они исполнялись: причитания от лица невесты (которые составляют основную часть всех плачей), материнские плачи, короткие причитания от лица подруг невесты и немногочисленные плачи замужних родственниц невесты (ответные причитания невесте).

Известно, что в карельской, как и других прибалтийско-финских традициях, а также на Русском Севере невеста, или антилас (*antilas* – «просватанная девушка»), практически никогда не причитывала сама, даже если умела, что является одним из важнейших обстоятельств, характеризующих её как лиминальное существо, находящееся в стадии перехода. Все причитания от лица невесты и плачи от лица её подруг⁴ исполняются специальной приглашённой причитальщицей (или двумя-тремя плакальщицами) – *itkettäjä/itettäjä*. Этот карельский термин буквально переводится как «заставляющая плакать», в отличие от традиционного определения плакальщицы в похоронно-поминальных обрядах – *itkijä, iänelitkijä* (букв. – «плачущая», «голосом плачущая»). Свадебная плачя должна была разжалобить невесту, заставить её плакать.

Материнские плачи чаще всего исполняла сама мать невесты, но, по этнографическим данным, у неё могли быть и свои причитальщицы (возможно, в тех случаях, если мать по каким-то причинам не могла причитывать). Сами, как правило, причитывали и замужние родственницы, к которым обращалась плачя от имени невесты.

Свадебные причитания традиционно оформляли цикл прощальных обрядов: рукобитье⁵ (*kiänisku*)⁶, расплетание косы и расчёсывание волос⁷, обход невестой своей родни, посещение могил предков, баня невесты (*antilaskyly*) или

«бана девы» (*impikyly*), бужение невесты в день свадьбы, принятие завтрака невестой (*sautrakka*)⁸, «вольничание» (*vallottelu*), обряды окручивания (*peänpano* букв. – «укладывание головы», *impikruuga* – «окручивание девы»). В то же время, некоторые плачи исполнялись после окончания обрядов, символизирующих установление связей между родами жениха и невесты: это обряды посещения родными невесты дома жениха⁹ или, как говорили у карел, «звали в винопийць» (*kuččutih viinand'juojiks*) и обмен подарками (*vajehus*). В этих случаях функция причитаний, маркирующих этапы инициационного перехода, не изменялась.

Причитания невесты были обращены как к прародителям – покровителям рода (*syntyset*), так и к представителям её рода – отцу, матери и другим родственникам, у которых невеста просила благословения. Плачи, адресованные родным невесты, содержали расспросы молодой о характере, привычках и состоятельности будущего мужа, а также довольно конкретные просьбы о приданом, получение которого было залогом благополучной жизни в семье мужа. Поэтому зачастую причитания исполнялись в форме диалога между невестой и тем, кому был адресован плач.

Материнские плачи, независимо от того, кем они исполнялись, признаются фольклористами наиболее драматичными по своему содержанию, во многом благодаря близости образов этих плачей похоронной тематике. Для матери уход дочери означал не просто переход в другую семью, а полную её потерю. Особенно это касается материнского «плача на сундуке», завершающего цикл причитаний, который исполнялся сразу после того, как невесту вводили из дома¹⁰.

Немногочисленные плачи других родственников (чаще – замужних) были обращены к невесте, чтобы в последний раз дать наставления молодой, как нужно вести себя в доме мужа: лечь позже всех и раньше всех встать, быть терпеливой и послушной. Подобные мотивы были, конечно, и в материнских плачах. Невесту обучали, а точнее, напоминали ей обо всём необходимом, что пригодится в дальнейшей жизни. Эти напоминания-наставления были ещё одним обязательным элементом ритуала.

Напевы свадебных плачей в ритуале беломорских карел различаются как в зависимости от принадлежности локальной традиции (калевальской или кестеньгской), так и в связи с индивидуальным стилем плакальщицы. Эти естественные различия обусловлены импровизационной природой плачей. Особенности музыкальной композиции причитаний определяются принципом вариантной повторности музыкально-ритмических формул – ячеек, соответствующих, как правило, трёх – семи-восьмислоговой группе. При этом границы мелостроф напева – композиционных единиц высшего уровня – могут не совпадать с границами поэтической тирады.

Немаловажно, что несмотря на особенности народной терминологии, касающейся определения плакальщицы в различных видах традиционной обрядности, свадебные и похоронные плачи, записанные от одной и той же плачеи, могли исполняться на один напев.

Причитаниям в ритуале противопоставлены *свадебные руны* – произведения музыкально-поэтического фольклора, основанные на руническом («калевальском») восьмислоговом стихе, структура которого определяет особенности напева¹¹. Свадебные руны бытовали в виде двух циклов поэтических текстов с напевами: «Kokko lenti koillisesta» («Летел орел с востока») и «Miero vuotti uutta kuuda» («Мир ждал новолуния»). Каждый из циклов представляет собой последовательность рун, сопровождающих важные моменты свадебного ритуала, и демонстрирует наличие нескольких обрядовых сюжетов. На протяжении ритуала свадебные руны могли звучать самостоятельно, а могли объединяться, исполняясь на один напев.

В отличие от плачей, исполняющихся исключительно в локусе невесты, свадебные руны звучали на протяжении всего ритуала (и в доме невесты, и в доме жениха). При этом каждый рунический цикл сохранял строгую территориальную принадлежность. Цикл «Kokko lenti» сопровождал обрядовые действия в локусе невесты, связанные с элементами приобщения невесты к роду жениха (рунический цикл звучал вплоть до отъезда невесты в дом жениха), и входящие в состав рукобитья (*kiänisku*), смотрин (*kačotus*), «взятия» невесты (*ottokerta*), окручивания (*peänpano*). Немаловажной деталью является одновременное исполнение свадебных рун и причитаний в кульминационные моменты ритуала, маркирующие изменения социального статуса невесты: сразу после рукобитья, когда невеста становилась антилас («просватанной»), и во время окручивания, означающего окончательный переход девушки в группу замужних женщин.

В противовес причитаниям, выражающим индивидуальное начало, – главным образом, «эго» невесты или её матери, свадебные руны представляют общинное начало, «голос» целого рода, всегда исполняясь коллективно. Источники свидетельствуют, что в основном руны цикла «Kokko lenti» пела женская половина рода невесты (кроме самой девушки и плачеи), однако к ней могли присоединяться и родственники-мужчины. Почти все свадебные руны этого цикла исполнялись от лица родных невесты. Исключение составляют две руны: руна зятя, в первой части которой содержится повествование от лица жениха (зятя), и руна окручивания, имеющая форму диалога между родными невесты и женихом.

В то же время принадлежность свадебной руны тому или иному роду отражена лишь в содержании поэтического текста. В рамках одного ритуала напевы свадебных рун обоих циклов часто представляют собой версии одного напева, традиционного для данного локуса или деревни. Об этом свидетельствуют образцы нескольких свадебных рун, записанных от одного исполнителя¹². Возможно, они и ощущались участниками ритуала как один и тот же «текст», последовательно комментирующий ход обрядового действия.

Своеобразный третий звучащий пласт свадебного ритуала мы условно назвали *музыка молодёжных гуляний*. После сватовства в доме антилас молодёжь заводила свои «кижат» (от собств. кар. и фин. *hiäkitat*

– «свадебные игры»), состоящие из игр и танцев с песнями. По существу свадебные игрища являлись продолжением гуляний неженатой молодёжи, когда парни и девушки знакомились, создавали пары. Песни и танцы являлись самостоятельным выражением голоса добрачной молодёжи деревни – той социовозрастной группы, к которой до свадьбы принадлежала невеста.

Примечательно, что у беломорских карел, в отличие от русских Севера, невеста принимала активное участие в молодёжных играх, проходивших в её доме в период подготовки к свадьбе. Невесте позволялось петь и танцевать как с женихом, присутствовавшим на вечеринках, так и с другими парнями. В то же время, участие антилас в играх предварялось причитаниями, в которых плача от лица невесты обращалась к её подругам с просьбой принять девушку в «молоденькие стаюшки девиц» [5, с. 189].

К наиболее распространённым формам молодёжных гуляний во время свадьбы можно отнести традиционную карельскую круугу (*kruuga*), пиирилейки (от кар. и фин. *piirileikki* – «игры в кругу»), популярные танцы кадрили (*katriilli*), шинку (*sina*) и др. Игры и танцы сопровождалась финскими и русскими лирическими песнями так называемого «нового стиля», либо исполнялись под гармонь¹³.

Музыкально-фольклорные жанры свадьбы в доме жениха

До недавнего времени *йойги* практически не рассматривались этномузыкологами в контексте свадебного ритуала. Сведения о ритуальном контексте исполнения йойг на сватовстве и свадьбе довольно противоречивы из-за крайне ограниченного количества записанных образцов, посвящённых свадебной тематике. Тем не менее, основной темой йойг является «холостое время», поэтому йойгание в предсвадебный период представляется довольно органичной частью большого ритуала.

Йойга могла быть приурочена к сватовству¹⁴ или к встрече молодых в доме жениха: «... Жениха йойгают ... А тут и невеста ... в избе, уже привели и невесту» [3, с. 13]. Однако нам близко мнение А. С. Степановой о том, что йойгали не во время свадьбы, а при посещении невестой дома жениха у кестеньских карел перед свадьбой¹⁵. О связи йойг со свадебным ритуалом, на наш взгляд, говорит родство напевов некоторых йойг с напевами свадебных рун, о чём упоминали и сами информанты.

Рунический цикл «*Miero vuotti*» исполнялся во второй части ритуала при встрече свадебного поезда родственниками жениха (как женщинами, так и мужчинами). Поэтическое содержание некоторых рун позволяет предположить, что исполнялись они от лица одной из родственниц жениха, как правило, от лица его сестры. В рунках этого цикла вначале описывается момент волнующего ожидания встречи молодых, затем обязательным мотивом становятся расспросы патьвашки от имени сестры о том, как приняли его в доме тещи и ответное описание дороги. Кроме того, текст одной из рун интересен обращением от лица невесты ко двору и гостям и

последующим диалогом между ней и родными жениха, хотя исполнялись руны только стороной жениха.

Особенностью цикла «*Miero vuotti*», по нашему мнению, является более условное подразделение его на отдельные руны, нежели в цикле «*Kokko lenti*». В архивных материалах и этнографической литературе недостаточно упоминаний о закреплённости поэтических текстов за конкретными моментами ритуала, что существенно затрудняет выяснение как последовательности исполнения свадебных рун, так и их объёма. Так, первая руна цикла (руна «прибытия») могла сопровождать не только встречу свадебного поезда, но и всю церемонию ввода молодых в дом [6, с. 167].

Большая «слипность» цикла «*Miero vuotti*» обусловлена, возможно, особенностью самого ритуала, вернее, той его части, которая относилась к дому жениха. По существу, весь пир в доме жениха – «приводной стол» – являлся единым обрядом, цель которого была в предъявлении, представлении невесты в качестве нового члена семьи жениха.

В доме жениха, как и в доме невесты, продолжали звучать песни и танцы деревенской молодёжи, но данные об исполнении конкретных песен и танцев на «приводном столе» отсутствуют. Танцевала, в основном, неженатая молодёжь. Из-за скудности сведений до конца не ясен вопрос об участии в игрищах жениха и невесты. Но, вероятнее всего, в традиционном ритуале молодые не могли быть участниками игр, так как уже отделились от своей социовозрастной группы¹⁶.

Музыкальное наполнение свадьбы беломорских карел, таким образом, предстаёт в виде трёх (исключая йойги) звуковых «планов» – причитаний, свадебных рун и музыки молодёжных гуляний. Каждый из них сохраняет свою функциональную автономность даже при одновременном звучании свадебной руны и плача во время рукобития и окручивания, причитывания и исполнения лирических песен и т. д. Музыкально-обрядовые комплексы всегда разведены в пространстве избы: во время плача невеста вместе с причитальщицей/причитальщицами удалялись в дальний угол или комнату. Совместное исполнение музыкально-фольклорных текстов различных жанров демонстрирует своего рода «полифоничность», совмещение хронотопов инициационного и территориального переходов, отмечая узловые моменты ритуала.

Ритуал беломорских карел, согласно классификации, предложенной Б. Б. Ефименковой, определённо вписывается в круг северных свадебных традиций, объединённых исследователем в один тип – «свадьба-похороны»¹⁷. Специфика музыкального наполнения выражена в значительном удельном весе свадебных рун в сравнении с плачами (особенно, если учитывать небольшие объёмы причитаний); существенной роли свадебных рун, исполняемых на один напев, в маркировании территориального перехода невесты и перемещении напевов свадебных рун из локуса невесты в локус жениха; а также в присутствии в ритуале песен лирического содержания, игр и танцев молодёжи. Эти особенности позволяют уточнить разновидность ритуала, обладающего признаками «причётно-песенного» вида.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Эту особенность подчёркивал и Г. Р. Державин, указав, что ещё в конце XVIII века в этой части Архангельской губернии все свадебные пиры происходили, по-видимому, только у dome невесты [1, с. 179, 180].

² Свадебная руна выделена нами в отдельную жанровую разновидность благодаря своей функциональной закреплённости в ритуале и музыкально-ритмической организации рунического стиха. См.: [7, с. 89 – 94].

³ Йойги/ёйги (от кар. *joikua* – «йойгать») – традиционные музыкально-поэтические импровизации, распространённые у беломорских карел и западных саамов. Основной темой йойг является «холостое время, пока парень не женат» [3, с. 12]. Йойгали также при отправлении молодых людей на военную службу или войну, или по их возвращении; по пути на рыбную ловлю, в лодке; при встрече гостей в доме; во время «большого мытья» избы перед Пасхой. Йойга могла родиться и как результат сильного впечатления от какого-либо события. Частным случаем йойгания выступает йойгание жениха у него в доме перед свадьбой.

⁴ Подруги являются представителями той же социовозрастной группы, к которой до свадьбы относилась невеста. Поэтому в некоторые моменты ритуала (например, во время убираания головы по-женски) подружки как бы «подменяют» невесту, уже окончательно утратившую связь со своим родом.

⁵ Рукобитье у беломорских карел входило в комплекс обрядов сватовства, являясь его центральным элементом. Именно на рукобитье звучали и первые причитания, и первая свадебная руна, имеющие название «рукобитные». С этого момента невеста считалась просватанной. Рукобитье, с одной стороны, открывало цикл прощальных обрядов, но в то же время являлось и первым обрядом приобщения невесты к роду жениха.

⁶ Карельские названия здесь и далее приводятся только в тех случаях, если существует специальный термин для обозначения обряда.

⁷ Местоположение обряда расплетания косы у беломорских карел варьировало. Косу могли расплести сразу после рукобитья, перед баней невесты или перед окручиванием. Обычай расплести косу, по-видимому, относится к наиболее позднему, заменив традиционный обряд расчёсывания волос непосредственно перед окручиванием невесты.

⁸ Обычай приносить завтрак зафиксирован лишь у кестеньгских карел деревень вблизи Топозера – Пяозера. У калевальских и у карел других этнографических групп он не встречается. Однако нельзя исключать, что эта традиция могла быть утрачена.

⁹ В Беломорской Карелии этот обряд бытовал только у кестеньгских карел. В отличие от южнокарельской свадьбы, где посещение родственниками невесты дома жениха носило «деловой» характер, в районе Кестеньги основной функцией обряда было гостевание. Причитывали уже после возвращения родных невесты (гостить у жениха могли почти все её родственники, за исключением матери) из дома жениха.

¹⁰ После того, как вводили невесту, кто-то из поезжан на дворе выкрикивал: *akka kuoli lippahalla* («баба на сундуке умерла»). У. С. Конкка поясняет смысл этого сообщения, указывая: «мать на сундуке умерла» [4, с. 223]. Очевидно, здесь всё же идёт речь о невесте, которая после окручивания на сундуке прекратила своё существование в прежнем качестве. Мать лишь оплакивала потерю. Не исключено, что с течением времени ритуальное значение этих слов утратилось, а выражение было искажено.

¹¹ Об особенностях рунического стиха и музыкально-ритмической организации свадебной руны см.: [7, с. 89–94].

¹² См.: Фонограммархив Института языка, литературы и истории Карельского научного центра РАН: 10/ 11; 1695/3; 832/2 и др. (указанные цифры обозначают номер плёнки/номер записи).

¹³ Финские песни звучали, в основном, в приграничных (западных) районах Беломорской Карелии, русские же песни были распространены в деревнях, прилегающих к территориям Русского Поморья.

¹⁴ Один из архивных текстов повествует о неудачном сватовстве жениха к девице, которую не захотели выдать замуж родители. См.: [3, с. 117].

¹⁵ Из личной беседы с А. С. Степановой.

¹⁶ По отношению к молодым, помимо того, действовали многочисленные табу, связанные с их переходным статусом: запрет на еду за общим столом, на интимные отношения во время трёх первых ночей и т. д.

¹⁷ См.: [2, с. 153-154].

ЛИТЕРАТУРА

1. Державин Г. Р. Поденная записка, učinённая во время обозрения губернии правителем Олонецкого наместничества Державиным // Пименов В. В., Эпштейн Е. М. Русские исследователи Карелии (XVIII в.): очерки. – Петрозаводск, 1958. – С. 157–191.

2. Ефименкова Б. Б. Свадебные песни и причитания как один из кодов ритуала // Фольклор: проблемы сохранения, изучения и пропаганды: тез. докл. науч.-практ. конф. В 2 ч. Ч. 1. – М., 1988. – С. 152 – 154.

3. Карельские ёйги / изд. подг. Н. А. Лавонен, А. С. Степанова, К. Х. Раутио. – Петрозаводск, 1993.

4. Конкка У. С. Поэзия печали: карельские обрядовые плачи. – Петр.: КарНЦ РАН, 1992.

5. Песенный фольклор кестеньгских карел / изд. подг. Н. А. Лавонен. – Петрозаводск: Карелия, 1989.

6. Сурхаско Ю. Ю. Карельская свадебная обрядность. – Л.: Наука, 1977.

7. Швецова В. А. О структуре стиха и музыкально-ритмической организации свадебных рун беломорских карел // Проблемы музыкальной науки. – 2009. – № 1 (4). – С. 89 – 94.

Швецова Вера Анатольевна

преподаватель кафедры музыки финно-угорских народов
Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова,
соискатель Государственного института искусствознания



С. В. КОСЫРЕВА
Петрозаводская государственная консерватория
им. А. К. Глазунова

УДК 781.7

СПЕЦИФИКА АРТИКУЛИРОВАНИЯ В ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКЕ ВЯТСКИХ МАРИ

Традиционная музыка вятских мари¹ содержит оригинальные качества: архаичные интонационные формы, свидетельствующие о ранних пластах музыкальной памяти народа. Особенностью вятской традиции являются специфически артикулируемые звуковые комплексы – *гетерофоны*, определяемые нами как единица гетерофонной линии, сложный темброинтонационный комплекс (пучок, созвучие), слагающийся из звуков различной высоты (частоты), громкости (интенсивности), тембра (спектра)². Вокальные гетерофоны в вятской музыкальной традиции реализуются на двух уровнях: как «зона звучащая в одновременности» [6, с. 112], то есть ансамблевые унисоны – *финальные унисонные гетерофоны*, и как созвучие, рамки которого шире унисонных, а расстояния между основными частотами фонации *уже*, чем в хоровом кластере – *кластерные гетерофоны* [12]³.

Ладо-мелодическое становление напевов достигается благодаря действию комбинаторики, определяемой унисонными и кластерными гетерофонами. Интонационный словарь вятских мари обогащён и за счёт различных культурных влияний соседних народов и, прежде всего, тюркских⁴. Здесь следует учитывать и различия в фонетике на уровне диалектов. Более того, фонетический строй языка определяет его темброво-тесситурные характеристики, выражающиеся в специфике произнесения гласных и согласных [18]. В данной статье представим нашу попытку акустических изысканий певческой артикуляции в традиционной музыке вятских мари⁵.

Среди архаичных интонационных форм вятских мари привлекает внимание контрастно-регистровое пение, основанное на сопоставлении поляризующихся регистров и тембров (пример № 1)⁶ [1, с. 50-53]. Тембро-регистровое начало в музыке вятских мари прослеживается как в строевании музыкального звука, в звучании марийского аэрофона *шувьира* (см. фото)⁷, гетерофонов, так и в принципе развития мелодии в верхнем и нижнем регистрах (в одновременном и разновременном соотношении голосов и инструментов), в использовании принципа транспозиции. Композициям

вятских напевов присуща тембровая драматургия, определяемая последовательностью трёх этапов – начального, интонируемого в головном регистре; среднего или развивающего (сопряжение регистров и взаимодействие тембров) и финального, где интонирование происходит в грудном регистре. В результате сопряжения регистров и взаимодействия тембров и возникает гетерофония вятских мари, в частности, темброинтонационные комплексы – финалисы мелостроф напевов – наиболее яркое проявление тембрового пения инструментального типа⁸. Эти звуковые комплексы исполнительницы особо маркируют, расширяют слуховое воздействие и, таким образом, выделяют артикуляционно и динамически⁹.



Марийский аэрофон шувыр.
Фото Д. А. Дёмина

Напевы с повторяющейся несколько раз ладо-вой опорой в мелодическом кадансе принадлежат к числу девичьих песен, поющих в праздники, во время прогулок по деревне (в лугах близ деревни). Исследователь марийской музыкальной культуры

Пример № 1

«Муралталеш ырвезе»
 («Поёт мальчик»)

1. Му-рам(е) - та - леш мр(а) - зе - зе да - л, шифи - хал(а) та - леш мр(а) - зе - зе(й).

О - ге-шат, му-ро гашо, о - ге-шат шифи-ю гашне,

Ку - ма-п(а) чы - та, мр(а) - зе - зе(й).

В. Ф. Коукаль отмечает эти напевы как генетически восходящие к песням старой праздничной традиции [16, с. 316] и характерные для местностей, представляющих собою нечто вроде этнического моста между луговыми и восточными мари [16, с. 324]¹⁰. Заметим, что данное явление как национальный стилиевой признак встречается во всех жанрах музыкальной традиции вятских мари за исключением жанра марийской частушки *мари такмак-влак*.

Вокальные финалисы, на первый взгляд, воспринимаются слухом как унисоны. Однако акустический анализ показал неоднозначность этого феномена, представляющего собой сложные, весьма продолжительные во времени звуко сочетания. Многослойность данного явления связана, прежде всего, с картиной интонирования, где все компоненты этого процесса тесно взаимодействуют между собой. Акустически звуковысотные характеристики финалисов соотносятся с изменяющейся во времени фундаментальной частотой – частотой основного тона. Изменение фундаментальной частоты во времени имеет сложную структуру, наблюдаются постоянные флюктуации частоты, которые определяют живость вокальной речи. Реализующиеся в пределах фонационных

словов контуры частоты основного тона (изменения мелоса в виде подъёмов, падений и более сложных конфигураций) передают интонационную информацию¹¹, проявляясь в качестве носителей *морфологического инварианта*¹² в гетерофонии (в монодии)¹³.

Интонационный словарь вятского музыкального стиля формировался в условиях лесостепной акустической среды, которая отличается особым ощущением пространства. Очевидно, такое восприятие природы, пространства лесного ландшафта повлияло на формирование звукового идеала (*die Klangideale*) [21] вятской традиции, на особенное отношение к звуку, на специфическое артикулирование – *темброинтонирование* финалисов. Пение на воздухе сформировало певческий звук, усиленный за счёт резонаторов грудной зоны корпуса певца, что отражается в структуре спектра фонем в процессе фонации. На наш взгляд, аутентичным исполнительницам присуще тембровое восприятие высоты. Наблюдения на материале певческого фольклора вятских мари перекликаются с высказываниями Ф. Блуме и Э. Алексева о тембровом восприятии высоты, присущем культурам архаического типа [1, с. 36-37], а также Б. Теплова, о двух стадиях развития детского музыкального слуха, совпадающих

со стадиями развития взрослого музыкального слуха: «первая стадия свидетельствует о тембровом восприятии высоты, о том, что музыкальная высота ещё поглощается тембром» [20, с. 111]. Тембровая сторона пения, связанная с артикуляцией как акустико-физиологическим средством её реализации, является одной из самых устойчивых в историческом и этническом плане структур музыкальной традиции вятских мари. Являясь носителем эмоционально-смысловой информации в певческой традиции, тембр обладает важнейшим в исполнительстве формообразующим, в том числе *интонационным* фактором [4, с. 11-38]. Тембровый «архаичный довысотный» компонент, понимаемый как устойчивый и содержательный признак финалисов, становится важнейшим инструментом в изучении звукоидеала вятских мари, в основе выявления типологии на уровне фонологическом, то есть на уровне выявления типов фонаций (способов участия голосовых связок в образовании звука) и типов артикуляций (способов формирования структуры вокального тракта) [14, с. 63-70; 15, с. 24-51].

Пример № 2

«Айста муралтен колдена»
(«Давайте споем вместе»)

1. Ай-ста му-рал-тен коя де-на да, ай-ста шу-шал-тен кол-де-на(й).
Эр(е)-гы-шаш у-мыр(ы)-на шу-лен то-леш, код-шаш ку-мыл-на(й) шонго ли-сш.

2. П-шэр-гын и-ли ф-дарже у-лы-на, да, ку-гу-эр-гын ку-гу ф-дарже йб-лы-на(й).
Чер-ке кбр(ы)-гы-же сур-то га-не, ку-гу пф-тб ку-дар у-лы-на(й).

Пример № 3

«Ой кертна вет, кертна вет, кугу пунчым йбрьктен»
(«Мы смогли, смогли высокую сосну свалить»)

1. Ой керт-на-вет, керт-на-вет, ку-гу пун-чым(ы) йб-рыктен.
Ой керт-на-вет, керт-на-вет, ку-гу пун-чым(ы) йб-рыктен.

2. Ой керт-на-вет, керт-на-вет, мо-тор ф-ды-рым(ы) у-та-рен.
Ой керт-на-вет, керт-на-вет, мо-тор ф-ды-рым(ы) у-та-рен.

Таблица
Фонемы заключительных слогов финальных слов

Районы Кировской обл.	Количество финалисов	Фонема «е» («ей»)	%	Фонема «а» («ай»)	%	Другие фонемы	%
Уржумский	298	117	39	157	53	24	8
Малмыжский	130	65	50	50	38	15	12
Вятско-Полянский	22	12	55	6	27	4	18

Данный феномен, проявляясь в качестве акустического кода музыкальной культуры вятских мари, на наш взгляд, свидетельствует о ранних пластах музыкальной памяти народа, возможно, когда-то являющихся неотъемлемой частью языческих обрядов моления¹⁴. В результате акустико-фонологического анализа выяснилось, что в финалисах звучат в основном гласные фонемы: «а» и «е» (другие – в меньшей степени). Характер их артикулирования позволяет выделить несколько типов:

- финалисы, в которых гласная фонема («а») звучит наиболее напряжённо (в том числе, и вследствие увеличения интенсивности), хотя фонетическое качество в целом не меняется;
- финалисы, в которых гласная меняет своё фонетическое качество («е» – «э») вследствие увеличения интенсивности произносимого звука (напряжённости) и изменения рядности, то есть в данном случае происходит изменение позиции гласной фонемы «е», и последующий её переход из переднего ряда в средний;
- финалисы, заканчивающиеся слогом, в котором фонетическое качество гласной меняется за счёт её лабиализации (огубления), при этом редуцированная, неогубленная гласная фонема «ы» заднего ряда, среднего подъёма в процессе интонирования трансформируется в огубленную «о» – гласную полного образования, характеризующуюся задним рядом, средним подъёмом;
- финалисы, которые заканчиваются на слог, где гласная («а» или «е») палатализуется (смягчается) путём добавления к ней согласной «й».

Наши наблюдения и анализ довольно большого массива напевов показали, что исполнители в заключительном слоге финальных слов используют определённые фонемы, то есть речь идёт об определённой артикуляционной избирательности (см. Таблицу¹⁵).

Интонационная сущность протяжённых маркированных финалисов в традиционной музыкальной культуре вятских мари проявляется во взаимосвязи элементов музыкального языка вятских мари, которая обусловлена прежде всего разными артикуляциями: использованием определённых гласных фонем, фонационной реализацией диалектных особенностей языка, специфичностью национальной речевой интонации, типами фонаций, усложнёнными в связи с ансамблевым исполнительством¹⁶. Помимо этого, – реализацией её как «зоны, звучащей в одновременности» [6, с. 112] в достаточно продолжительном временном континууме с усилением динамического уровня к концу стационарной части акустического сигнала. Существующие во времени и в пространстве и имея строгую направленность, маркированные финалисы, вероятно, выступают как инструмент апелляции, обусловленный коммуникативной функцией. Любопытным при этом становится преобладание фонем «а» и «е», имеющих компактную природу (как следствие чёткой направленности в пространстве этих гласных) [19, с. 54–55]. Проявляясь в качестве акустического и коммуникативного кодов музыкальной культуры вятских мари, они составляют важную часть интонационно-акустической архаики культуры, отражая, возможно, сложную и пёструю этнокультурную картину древнего Поволжья.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Вятские мари – одна из диалектных групп луговых мари, составляющих население территории нижнего течения реки Вятки в её правобережье, охватывающее Уржумский, Малмыжский и Вятско-Полянский районы Кировской области, говорят на луго-восточном диалекте мари́йского языка, имеют самобытную духовную и материальную культуру.

² Данный термин введён для наиболее адекватного обозначения звуковых комплексов в гетерофонии монодийной природы (пример № 3) [11]. Песня записана в Малмыжском р-не, д. Кугу Кетек, 1974 г. Запись О. М. Герасимова, нотировка С. В. Косыревой.

³ Воспринимаются финальные унисонные и срединные кластерные гетерофоны по-разному. Первые, более длительные по времени, – как унисоны, вторые, краткие – как кластер. При изучении финальных унисонных гетерофонов на уровне акустико-фонологическом нами был использован формантный анализ, выделяющий частотные области с максимальной звуковой энергией и т. д.

⁴ Особенно это сказывается на обилии орнаментики в напевах, увеличивающейся по мере продвижения к югу Кировской области. В частности локальная культура вятско-полянских мари, территориально граничащих с Татарстаном,

отличается изысканностью, «узорчатостью» напевов (пример № 2). Вятско-Полянский р-н, д. Кугу Кетек ял, 1982 г. Запись О. М. Герасимова, нотировка С. В. Косыревой.

⁵ Материалом, для акустических исследований послужили аудио-образцы традиционной музыки вятских мари. Данные экспедиционные материалы зафиксированы в период с 1974 по 2001 годы в Малмыжском, Уржумском и Вятско-Полянском районах Кировской области. Выражаю благодарность О. М. Герасимову и Ф. Н. Яковлевой.

⁶ Малмыжский р-н, д. Кугу Кетек, 1974 г. Запись О. М. Герасимова, нотировка С. В. Косыревой.

⁷ Фото представил автору Д. А. Дёмин – исполнитель и мастер, изготовивший данный инструмент.

⁸ Тембр финалисов напоминает звучание марийского аэрофона – *шўвыра* [13, с. 166–171].

⁹ Сходные явления в музыкальной традиции татар-кряшен обнаруживает Н. Ю. Альмеева [2, с. 195–220].

¹⁰ В вокально-инструментальной традиции вятских мари явление маркированных финалисов также существует – при совместном звучании напевов в сопровождении гармошечных наигрышей.

¹¹ Диапазон акустических зон в малмыжском локальном стиле составляет от 74 до 216,5 центов, в вятско-полянском – от 91,5 до 127,5 центов.

¹² Выражение И. В. Мацеевского [17].

¹³ Об изучении гетерофонии монодийной природы [2; 5; 8; 9].

¹⁴ Мари – один из народов финно-угорской семьи – и по сей день сохранили обычаи языческой веры. Вплоть до второй половины XIX и начала XX вв. в исследуемом регионе не прекращались моления с жертвоприношениями, сохранялись священные роши *кўс ото* [10, с. 335–337]. Из этнографического описания исполнения картами (жрецами традиционной религии мари) марийских языческих молитв *чоклымаш* нам известно, что «Молитва произносится громким, быстрым, монотонным речитативом с остановками в некоторых местах, причём последнее слово *растягивается* [курсив мой. – С. К.]». Отмечается также, что «начало и конец строф подчёркиваются наиболее яркими высотными сдвигами [курсив мой. – С. К.]» [7, с. 10].

¹⁵ Данная статистика включает как звуковые материалы, так и печатные, касающиеся исследуемой культуры и опубликованные в сборнике В. М. Васильева «Марий калык муро» («Марийские народные песни») [3] и в сборнике под редакцией Ф. А. Рубцова «Марий калык муро» («Марийские народные песни») [16].

¹⁶ Темброинтонирование «разноголосицы», темброинтонирование инструментального типа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев Э. Е. Раннефольклорное интонирование. Звуковысотный аспект. – М., 1986.

2. Альмеева Н. Ю. Гетерофонная фактура (Опыт анализа архаического многоголосного пения татар-кряшен // Судьбы традиционной культуры: сб. ст. и материалов памяти Ларисы Ивлевой. – СПб., 1998. – С. 195–220.

3. Васильев В. М. Марий калык муро. – Йошкар-Ола, 1991. – На марийск. яз.

4. Володин А. Роль гармонического спектра в восприятии высоты и тембра звука // Музыкальное искусство и наука. – М., 1970. – Вып. 1. – С. 11–38.

5. Галицкая С. П. Монодийная фактура как актуальная теоретическая проблема // Музыкальная культура как национальное и мировое явление. – Новосибирск, 2002. – С. 84–87.

6. Гарбузов Н. А. – музыкант, исследователь, педагог. – М., 1980.

7. Емельянов А. И. Языческое моление черемис... // ИОАИЭ. Т. 31. Вып. 4. – Казань, 1921. – С. 7-39.

8. Земцовский И. И. Специфика многоголосного артикулирования: фактура и тембр // Из мира устных традиций: заметки впрок. – СПб., 2006. – С. 184–189.

9. Земцовский И. И. Проблема многоголосия в теории монодии // Из мира устных традиций: заметки впрок. – СПб., 2006. – С. 190–195.

10. Козлова К. И. Очерки этнической истории марийского народа. – М., 1978.

11. Косырева С. В. Специфика темброинтонирования в традиционной музыке вятских мари // Этническая музыка и XXI век. – Петрозаводск, 2007. – С. 94–97.

12. Косырева С. В. Гетерофония вятских мари: опыт

комплексного изучения // Музыковедение. – 2010. – № 3. – С. 43–49.

13. Косырева С. В. Марийский аэрофон шўвыр в традиционной культуре вятских мари // Вопросы инструментоведения. Вып. 7. (К 120-летию Курта Закса): сб. матер. Седьмого международного инструментоведческого конгресса «Благодатовские чтения». – СПб.: Астерион, 2010. – С. 166–171.

14. Мазепус В. В. Акустические основания артикуляционной классификации тембров // Теоретические концепции XX в. – Новосибирск, 2000. – С. 63–70.

15. Мазепус В. В. Артикуляционная классификация и принципы нотации тембров музыкального фольклора // Фольклор. Комплексная текстология. – Новосибирск, 1998. – С. 24–51.

16. Марий калык муро [Песни народа мари] / сост. сб. и коммент. В. Коукаль; ред. и вступит. ст. К. Четкарёва; муз. ред. Ф. Рубцова. – М.; Л., 1951. – На марийск. яз.

17. Мацеевский И. В. О дифференцированности морфологических доминант в традиционной музыке // Искусство устной традиции. Историческая морфология: сб. ст., посвящённый 60-летию И. И. Земцовского. – СПб., 2002. – С. 12–27.

18. Основы финно-угорского языкознания. Вопросы происхождения и развития финно-угорских языков. – М., 1974.

19. Панов М. В. Современный русский язык. Фонетика. – М., 1979.

20. Теплов Б. М. Высота звука и учение о двух компонентах высоты // Теплов Б. В. Психология музыкальных способностей. – М.; Л., 1947.

21. Bose F. Musikalische Völkerkunde. – Freiburg im Bressgau: Atlantis, 1953.

Косырева Светлана Витальевна

преподаватель кафедры музыки финно-угорских народов
Петрозаводской государственной консерватории
им. А. К. Глазунова,
аспирантка Российского института истории искусств



Б. Х. БОРЛЫКОВА

Калмыцкий институт гуманитарных исследований РАН

УДК 781.7

ИЗ ИСТОРИИ ИЗУЧЕНИЯ КАЛМЫЦКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ

Вопросы терминологии – одно из наиболее актуальных направлений современных лингвистических исследований. Это вызвано необычайным ростом значимости терминологии в языке, что объясняется, с одной стороны, динамичным развитием науки и увеличением количества новых понятий, требующих новых номинаций, с другой стороны – недостаточной изученностью процессов формирования, развития и функционирования терминов. В связи с современным прогрессом науки и техники, сопутствующими ему социальными изменениями, вызывающими радикальную перестройку понятийного аппарата многих научных дисциплин, и возникновением новых отраслей знания, появляются новые понятия, что резко увеличивает потребность в номинации. Всё это приводит к так называемому «терминологическому взрыву», то есть к массовому возникновению новых терминов, что вносит серьёзные видоизменения в существующие терминологические системы. Одна из задач лингвистов состоит в том, чтобы превратить «терминологический взрыв», носящий во многом стихийный характер, в управляемый процесс.

Однако следует отметить, что несмотря на растущий интерес к терминологии со стороны лингвистов, вне круга внимания исследователей остаётся ряд вопросов, которые по мере углубления знаний и роста требований практики становятся всё более важными для изучения. К их числу, по нашему мнению, можно отнести проблему теоретического осмысления калмыцких музыкальных терминов.

Актуальность исследования обусловлена как экстралингвистическими, так и собственно лингвистическими факторами. На современном этапе культурного развития Калмыкии большое внимание привлекает к себе сфера музыкального искусства с широко используемым в ней пластом специальной лексики, тесно взаимодействующим с подобными, уже сложившимися терминологиями других языков. Разработка принципов систематизации музыкальных терминов калмыцкого языка может оказаться полезной при исследовании соответствующих терминосистем в других языках, что позволит проследить характерные закономерности развития терминологии в целом.

Музыкальная терминология исследовалась на материале различных языков: немецкого, русского, казахского, узбекского, азербайджанского¹. Что касается монгольских языков, музыкальная терминология редко становилась объектом лингвистического изучения. Имеются отдельные работы, написанные на бурятском и монгольском материале (статьи Дурвулжингийн Оюнцэцэг, М. И. Каратыгиной, Д. Д. Дондоковой²), но

к сожалению, нет опубликованных монографических исследований. Из искусствоведческой литературы, прежде всего, следует отметить труды Б. Ф. Смирнова «Монгольская народная музыка» (1971), К. Н. Яцковской «Народные песни монголов» (1988), И. В. Кульганек «Мир монгольской народной музыки» (2001).

Музыкальные термины занимают большое место в словарях XVIII-XIX в.: «Монгольско-русском словаре» К. Ф. Голстунского (1893, 1894, 1895), в 3-х томах «Монгольско-русско-французского словаря» О. М. Ковалевского (1844, 1846, 1849), «Калмыцко-русском словаре» А. М. Позднеева (1911), «Kalmückisches Wörterbuch» И. Рамстедта (J. G. Ramstedt) (1935).

Музыкальная терминология представлена довольно полно в словаре К. Ф. Голстунского. Её можно разделить на две основные тематические группы: 1) наименования музыкальных инструментов: *yatuqa* – «гусли о 14 струнах», *bišigegür* – «свирель, состоящая из 16-ти трубочек», *modun šidurju* – «двухструнная балалайка»; 2) наименования музыкальных жанров: *dumdatu nayirtu iraju kögčim* – «кантата, разыгрываемая при разных жертвоприношениях», *morı deger čang ilayursan dayu* – «победная песнь, кантата, разыгрываемая при встрече с государем главнокомандующего и войск после победы».

Кроме указанных словарей, имеются специальные лексикографические работы по музыкальной терминологии: «Хөгжмийн нэр томъёо» («Словарь музыкальных терминов») (Улан-Батор, 1956), «Хөгжмийн онолын нэр томъёоны хураангуй тайлбар толь» («Краткий толковый словарь терминов по музыкальной теории») Н. Жанцаннорова (Улан-Батор, 2000).

Музыкальная терминология в калмыцком языке почти не исследована: известны статьи Ц.-Д. Номинханова «Музыкальные инструменты и их части»³ и С. С. Харьковской «Лексика, отражающая духовную культуру монгольских народов»⁴. Калмыцкая музыкальная терминология формируется в живом историческом процессе, вбирая в себя всё ценное и общественно-значимое, непосредственно отображая, в конечном счёте, все этапы социально-исторического развития народа. Можно выделить два этапа формирования калмыцкой музыкальной терминологии. Каждый из них представляет объективную картину бытования лексем, словосочетаний, которыми выражались сложившиеся в калмыцком языке на протяжении веков представления и понятия музыки. Исследования этих этапов позволяют проследить постепенное насыщение общенародного слова термино-

логическими свойствами, проанализировать становление и развитие калмыцкой музыкальной терминологии начиная с её возникновения и до наших дней.

Дореволюционный период. Многообразие явлений музыкальной культуры запечатлено в развитой системе понятий и терминов, которые выступают как своеобразное «самоотражение» культуры. В системе народных понятий спрессован опыт далёкого музыкального прошлого. Калмыцкие песни, исполнительское мастерство, народные понятия и знания о музыке передавались устно из поколения в поколение, от учителя к ученику. Язык музыки в течение веков в устах одарённых музыкантов постоянно шлифовался, совершенствовался. Народная терминология даёт целостную картину бытования в прошлом лексем и музыкальных понятий. «Один из путей постижения народной терминологии – это изучение представлений самого народа о созданном им в веках духовном богатстве»⁵. Без терминов процесс творчества, передача устного музыкального произведения, его фиксация в общечеловеческой культурной памяти просто невозможны. Термины, созданные самим народом, являются основой современной калмыцкой музыкальной терминологии, именно они подготовили почву для создания новых терминологических единиц, отражающих национальный стиль калмыцкой музыки.

Богатейшее устное народное творчество и этнографические материалы, разного рода словари, образцы деловой речи, прошения, переписка, теоретические труды содержат сведения о существовании музыкального языка калмыцкого народа. «Калмыцкое нотное письмо не указывало точный интервальный шаг, а лишь определяло направление мелодического движения: вверх и вниз, небольшие музыкальные фразы завершались продолжительными протянутыми звуками, на которых осуществлялась речетация текста. Исполнители во время речетации отступали от музыкального изложения и переходили на речевое, после которого вновь вступало музыкальное интонирование», – пишет К. В. Кутушова⁶. Всё это представляет ценные сведения не только о народной музыке, но и о процессе становления и вовлечения народного языка в сферу музыкальной терминологии.

Запись и публикация калмыцкого музыкального фольклора начали осуществляться ещё в XIX веке. Однако это не была целенаправленная работа по собиранию и нотации музыки калмыков. Отдельные разрозненные образцы мелодий можно найти в различных музыкальных журналах и книгах по этнографии калмыков. Так, первые нотные записи, известные нам, были осуществлены учителем Астраханской гимназии Иваном Добровольским, который в 1816 – 1818 гг. издал 8 тетрадей песен различных народов, живущих в Астраханской губернии. В первом номере «Азиатского музыкального журнала» опубликованы следующие музыкальные произведения: исторические песни: «Маштыкь боодо» («Маштыкь бор»), «Сёмь хамартай пранцузь», «Мазань богатырь», «Далма богатырь», «Батырь Тара», плясовые песни: «Хавчихсынъ хондо галонъ», «Хабъ хара морин-

ду». Несколько нотных примеров из журнала Добровольского поместил в приложении к работе «Подробные сведения о волжских калмыках, собранных на месте» Н. Нефедьев⁷. Позже эти же мелодии, но без аккомпанемента были перепечатаны в книге С. Рыбакова «Музыка и песни уральских мусульман с очерком их быта»⁸.

Определённые сведения для изучения терминологии музыкальной культуры калмыков дают материалы экспедиций известных исследователей, путешественников, этнографов П. Палласа (1769), Н. Нефедьева (1834), П. Небольсина (1852). В их работах содержится ряд терминов, относящихся к калмыцкой музыке и её исполнителям. Именно они впервые дают перевод калмыцких терминов, пытаясь передать семантику калмыцких лексем в своём понимании.

Обогащение калмыцкой музыкальной терминологии шло также путём сближения представителей народной исполнительской традиции с музыкальной культурой русского народа. В результате этого интернациональные термины прочно закрепились в калмыцком языке.

И. А. Житецкий в этнографическом труде «Очерки быта Астраханских калмыков» (1893) отмечает: «Вообще нужно заметить, что калмыки любят музыку, почти все они играют на «домбре», и к ним начинают проникать и русские инструменты – *скрипка* (“скрыпка”), *гармония* (“гармонь”); пришлось встретить в степи калмыков даже *рояль* (“роель”), *аристон*, *музыкальный ящик*»⁹.

В 1909 году А. Д. Руднев объединил все публикации калмыцких мелодий, которые имелись «в различных описаниях путешествий, письмах миссионеров, в музыкальных журналах» и, дополнив их собственными записями, поместил в статье «Мелодии монгольских племён» (70 калмыцких мелодий: 46 песенных напевов, 16 наигрышей и 8 древних мелодий)¹⁰.

Небольшое количество наименований музыкальных инструментов содержит «Калмыцко-русский словарь» А. М. Позднеева (СПб., 1911). Так, например, *хонхо* – «колокольчик, колокол» [с. 47-48], *бурэ* – «труба» [с. 140], *дун* – «раковина, употребляемая как музыкальный инструмент в кумирнях» [с. 223], *лабай* – «раковина» [с. 226], *хуур* – «лютня, скрипка, музыкальный инструмент» [с. 99], *цуур* – «свирель, дудка, свисток» [с. 254].

Послереволюционный период. Появление новых жанров профессионального творчества, органично вытекающих из особенностей духа, стиля, содержания и формы народной музыки, требовали воплощения их в новых терминологических единицах. Так, в «Калмыцко-русском словаре» Б. Басангова (М., 1940) встречаются музыкальные термины, заимствованные из западноевропейских языков (итальянского, латинского, французского, немецкого, греческого) и русским языком и через его посредничество вошедшие в калмыцкий язык: из итал. – *аккорд*, *арий* (*ария*); из лат. – *альт*, *такт* (*шавдльн*); из фр. – *ансамбль*, *дирижёр*; из греч. – 1. (*голос*) *баритон* (*бөдүн нэрн хойрин хоорндк дун*); 2. (*певец*) *баритон* (*бөдүнчн биш, нэрнчн биш дуунар дуулдг күн*); из нем. – *дуэт*, *клавиатур*, *берн* (*клавиатура*).

Первым сборником калмыцких песен советского периода является сборник М. Л. Тритуза «Xalmg dup», изданный в 1934 году. В сборнике опубликованы только короткие песни (*axp dud*), получившие широкое распространение в первые годы Советской власти («Өндр улан туг», «Бат колхоз»).

В истории изучения регионального, этнического музыкаведения значительным явлением стала профессиональная работа Н. К. Вольковича и Н. Ц. Эрендженева «Калмыцкая народная песня» (Элиста, 1963), рассказывающая многообразии жанров и самобытность музыкального языка калмыцких народных песен. В 1965 году (М.) издана монография М. Л. Тритуза «Музыкальная культура Калмыцкой АССР». Ценность труда М. Л. Тритуза состоит в том, что представленный материал сопровождается оригинальными нотными примерами. Несколько позднее публикуется книга Н. Л. Луганского «Калмыцкие народные музыкальные инструменты» (Элиста, 1987), в которой автор даёт не только профессиональную классификацию калмыцких музыкальных инструментов, но и представляет ориентировочные составы оркестров и ансамблей.

В 1990 году (Элиста) издан сборник В. К. Шивляновой «Музыка «Джангара», куда включены напевы героического эпоса «Джангар», зафиксированные в Калмыкии, Монголии, Китае на протяжении прошлого столетия.

В 1999 году (Элиста) Г. Ю. Бадмаевой издано учебное пособие «Калмыцкая музыка в контексте культур Азии» в 2-х частях: Выпуск 1 – «Музыкальные традиции буддизма»; Выпуск 2 – «Музыкальный инструмент в культуре калмыков и народов Азии», где на основе изучения полевого, этнографического, музейного, архивного, лингвистического и других материалов реконструируется комплекс традиционного музыкального инструментария калмыков. В этой работе приведена сравнительная таблица основных музыкальных инструментов Калмыкии, Бурятии, Казахстана, Киргизии, Китая, Монголии, Тибета, Тувы.

Монография К. В. Кутушовой «Евразийский ренессанс музыкальной культуры калмыков» (Элиста, 2001) посвящена изучению традиционных элементов культуры в жанровом многообразии музыкального творчества, сформировавшихся на разных этапах исторического развития калмыков.

Таким образом, экскурс в область истории создания калмыцкой музыкальной терминологии позволил установить, что на протяжении длительного развития она впитала, прежде всего, музыкальную лексику, бытовавшую в глубинных пластах народного языка (общемонгольского), затем – русские музыкальные термины и интернационализмы, проникшие в калмыцкий язык через посредство русского языка.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Любавина Е. В. Особенности музыкальной терминологии (на материале немецкого языка) // Учёные записки Свердловск. пед ин-та: сб. – Свердловск, 1974. – С. 66-79; Перецман Л. С. Становление и развитие немецкой музыкальной терминологии и муз. терминологических ремарок: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Тбилиси, 1978; Самушиа Ш. Д. Музыкальная терминология в современном русском языке: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Тбилиси, 1969; Назарова Ж. А. К истории музыкальной терминологии западноевропейского происхождения в русском языке (названия музыкальных инструментов): дис. ...канд. филол. наук. – М., 1973; Воробьева И. Н. Особенности семантики музыкальной терминологии: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1986; Назаренко И. А. Развитие и состав электронно-музыкальной лексики в русском языке: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Краснодар, 1995; Пресняков И. А. Становление русскоязычной музыкально-теоретической терминологии в отечественных музыкальных руководствах конца XVIII – первой половины XIX в. (1773-1862 гг.): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Казань, 2004; Джансеитова С. С. Терминология казахской музыки: уч. пособие. – Алма-Ата, 1991; Абдулаева И. З. Лексико-семантический и структурный анализ музыковедческих терминов азербайджанского языка: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Баку, 2001.

² Дурвулжингийн Оюунцэцэг, Каратыгина М. И. О смысловой многозначности базовых монгольских музыкальных

терминов // Проблемы терминологии в музыкальных культурах Азии, Африки и Америки. – М.: МГК, 1990. – С. 26-43; Дондукова Д. Д. О бурятской музыкальной терминологии // Единая Калмыкия в единой России: через века в будущее: матер. междунар. науч. конф. Ч. 2. – Элиста, 2009. – С. 558-563.

³ Номинханов Ц.-Д. Музыкальные инструменты и их части // Материалы по изучению истории калмыцкого языка. – М.: Наука, 1975. – С. 172-175.

⁴ Харькова С. С. Об одной критерии выявления тюркизов в монгольских языках // Проблемы монгольского языкознания. – Новосибирск: Наука, 1988. – С. 75-82.

⁵ Аманов Б. Терминология как «знак» культуры // Советская музыка. – 1985. – № 7. – С. 70-74.

⁶ Кутушова К. В. Евразийский ренессанс музыкальной культуры калмыков. – Элиста: Джангар, 2001.

⁷ Нефедьев Н. А. Подробные сведения о волжских калмыках [в пер.]. – СПб.: Типография Карла Крайта, 1834.

⁸ Рыбаков С. Г. Музыка и песни уральских мусульман с очерком их быта // Записки Императорской Академии наук. 8 серия. Т. 2, № 2. – СПб., 1897.

⁹ Житецкий И. А. Очерки быта астраханских калмыков. Этнографические наблюдения 1881-1886 гг. – Репринт. изд. (1893). – Элиста: Калмыцкая картинная галерея, 1991.

¹⁰ Руднев А. Д. Мелодии монгольских племен // Сборник в честь 70-летия Григория Николаевича Потанина. – СПб., 1909. – С. 395-430.

Борлыкова Босха Халгаевна

кандидат филологических наук,
научный сотрудник Калмыцкого института
гуманитарных исследований РАН



А. С. МИШАЕВА
Северо-Кавказский государственный
институт искусств

УДК 78.037(2)

МАЛОИЗВЕСТНЫЕ ФАКТЫ ИЗ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЛЕТОПИСИ КАБАРДИНО-БАЛКАРИИ (О СОЧИНЕНИЯХ НА СТИХИ Б. КУАШЕВА)

Музыкальная история Кабардино-Балкарской Республики до сих пор остается малоизученной. Мы можем сослаться лишь на ограниченный круг работ Б. Ашхотова, Г. Гринченко, Л. Кумеховой, Х. Хавпачева. В них кратко освещаются основные вехи культурного строительства и формирование основных жанровых направлений в профессиональном искусстве [7], культурно-интеллектуальные основания в общественном сознании кабардинцев и балкарцев, предшествовавшие возникновению музыкальной инфраструктуры, вплоть до образования Союза композиторов [5], роль взаимодействия русской культуры и самобытного творчества горских народов в первых сочинениях композиторов Кабардино-Балкарии [4], творчество композиторов Х. Карданова и Дж. Хаупа [3].

В то же время историческое музыкознание республики ещё не представлено как целостная система, которая включала бы хронологию важнейших культурных событий, полный персонал музыкальных деятелей и их значение в становлении профессионального искусства Кабардино-Балкарии, атрибуцию музыкальных произведений, рассматриваемых во множестве жанровых проявлений.

Настоящая статья посвящена начальному этапу формирования вокально-хорового искусства в творчестве кабардинских и балкарских композиторов. Впервые в научный оборот вводятся забытые отдельные музыкальные сочинения на стихи рано ушедшего из жизни поэта-публициста Бетала Куашева¹. Отталкиваясь от текстов автора, отразивших общественно-политическую обстановку 1940-х – 1950-х годов, попытаемся установить адекватность передачи поэтического содержания музыкальными средствами, таким образом обозначив особенности музыкального языка первых вокально-хоровых сочинений молодой советской республики.

Одним из ярких этапов становления кабардинской поэзии является творчество Бетала Куашева, в определённой степени отразившееся на языке профессиональной музыкальной культуры на начальном этапе её зарождения. Взросление будущего поэта, родившегося в 1920 году, совпало с формированием государственной системы, открывшей не возможные ранее условия

для самосовершенствования личности. Неуклонное стремление Б. Куашева к знаниям привело к качественному результату: к моменту окончания педагогического института в 1940 году он свободно ориентировался в мировой и отечественной литературе, самостоятельно овладел арабским, грузинским, осетинским языками, обладая феноменальной памятью, мог цитировать многие произведения классиков; на языке подлинника читал древневосточную поэзию [9].

Поэт обращался к актуальным темам своего времени – мира, интернационализма, дружбы народов, жизненного предназначения поэта и гражданина. Свои произведения он регулярно публиковал в газетах и журналах – тем самым они получали широкое распространение среди читателей. В соответствии с духом времени его стихи имели публицистическое звучание, представляя пламенного поэта-трибуна; они становились выражением настроений и устремлений массы людей.

Широкий спектр лирического содержания в творчестве Б. Куашева проявляется в более зрелых стихотворениях, где поэт выражает субъективные душевные переживания человека, многие из которых являлись автобиографическими. Определённое усиление лирического характера стихов достигается, когда автор обращается к образно-выразительной сфере музыки и танца. К примеру, вопреки народной поговорке («Песня рождается в напитокке») поэт в стихотворении «Нет, песня не рождается в напитокке» (перевод Н. Капиева) находит истоки творческого вдохновения в потоках водопадов, в пробуждении гор ранним утром от сна, в преобразованной жизни людей. В завершении стихотворения он восклицает: «Слышишь молота напев чудесный! / Подхвати / и громче запевай!» [2].

Названия отдельных стихов поэта отражают одну из сторон стилистики автора, основанной на синтезе различных форм выразительности. Так, в «Зимней гармонике» элегическое настроение влюблённой гармонистки передаются через боль и страдания звучащего музыкального инструмента. Характеризуя глубокие сердечные чувства девушки на фоне бушующей ночной стихии, поэт отмечает, что по сравнению с её эмоционально-психологическим состоянием «зимняя стужа кажется летним зноем».

Хорошо зная народное музыкально-поэтическое творчество и глубоко разбираясь в его стилистических особенностях², Б. Куашев широко пользуется метафорическими выражениями, которые углубляют поэтизацию авторской мысли. В стихотворении «Мой сын» (1957), содержащем своеобразный подтекст завещания грядущему поколению, есть следующие строки: «Колыбельные песни, петье над твоей колыбелью, / Ты [позднее] моему народу разьяснишь», а в тексте «Бачмирза Пачев» для передачи всей значимости в традиционной культуре народного сказителя-песнотворца и основоположника кабардинской письменной поэзии автор характеризует творчество Б. Пачева, сравнивая его с «многолико звучащей гармоникой, голос которой доносится с Нартана»³.

Изначальные структурные особенности многих произведений Б. Куашева однозначно свидетельствуют об их предназначении. Стихотворения «Танец изобилия», «Любовь правдива», «О колхозниках-передовиках», «Славен наш край», «Мы идём в Советскую Армию» и др. написаны в песенной форме запева и припева, а текст «Нальчикского уджа»⁴, изложенный в форме диалога между парнем и девушкой, содержит своеобразный сценарный план, предназначенный для двух солистов и хора. Различное жанровое сочетание имеет и развёрнутое поэтическое посвящение классику кабардинской литературы «Шогенцуков Алий», подзаголовок которого обозначен как кантата, где содержится большой раздел под названием «Песня поэта».

Следует отметить, что по сравнению со стихами А. Кешокова, К. Кулиева, З. Тхагазатова, Т. Зумакуловой, П. Кажарова или С. Макитова творчество Бетала Куашева занимает весьма скромное место в вокально-хоровой музыке композиторов Кабардино-Балкарии. Одним из первых, обратившихся к его поэзии, был Ваню Мурадели. В начале 50-х годов он создает «Песню о Кабарде» и «Песню о мире», нотные тексты которых, к сожалению, пока обнаружить не удалось. Особое тёплое отношение к известному композитору Б. Куашев выразил в следующем коротком стихе:

Слышал соловьиные трели,
Симфонии слышал не раз,
Но песни Ваню Мурадели
Душе моей жизненный сад [1, с. 250].

Говорить о характере музыкального воплощения поэзии Б. Куашева представляется возможным благодаря опубликованным семи произведениям, принадлежащим Т. Шейблеру, М. Балову, В. Молову и Дж. Хаупа. В жанровом отношении эти сочинения имеют преимущественное отношение к массовой песне советского времени о партии, Москве, колхозном строительстве и только два из них – «Баллада» для солиста и хора В. Молова и «Мой край» для женского хора – выходят за рамки публицистической тематики.

В 40–50-е годы прошлого столетия в соответствии с общественно-политической атмосферой

послевоенного времени Б. Куашев создавал много стихотворений публицистического содержания. Воодушевляемый новым созидательным периодом мирного строительства, когда совершались беспрецедентные трудовые подвиги, поэт искренне воспевал свой край («Кабарда») и объединяющую силу многонациональной Родины («Слава русскому народу»), партию («Мир») и её лидеров («Ленин среди нас», «Сталин наша солнечная радость»). В одном из своих сочинений он пишет следующие слова «Песня служить моя должна правде и добру» или «Мне лишь истина нужна, с нею и помру», – ставшие подлинным девизом творчества поэта [6, с. 485].

К стихам Б. Куашева Т. Шейблер обращался четырежды. Сочинения композитора охватывают различные жанры: патриотическая песня «Призывники», гражданского звучания – «Песня о партии», вокально-хореографическая сюита «Праздник урожая» и лирическая песня «Танец изобилия».

Текст «Песни о партии», положенный на музыку Т. Шейблером, выдержан в характерном для этого жанра славильном ключе. Предслог ориентировочное темповое обозначение «В темпе марша, торжественно», композитор в своём сочинении всё же избегает типичных чеканных ритмов и победоносного звона медных инструментов. Музыка автор придаёт ярко выраженный национальный колорит, который снимает стереотипную плакатность панегирических песен тех времен и передаёт искренние чувства индивидуального человека. Песня открывается инструментально-хоровым вступлением, создающим эпически величавый образ, близкий традиционным героическим песням. Шейблер избирает такой тип музыкальной фактуры, где преобладает унисонно-остинатный принцип изложения с использованием острых национальных ритмоформул (триоли, синкопы), а в хоровой партии – характерных для народных песен припевных слов «О, орира».

Творческое сотрудничество Т. Шейблера и Б. Куашева не ограничивается вышеперечисленными произведениями. Поэт выступил автором либретто первой оперы-балета «Нарты», послужившей прочной основой в дальнейшем развитии жанров оперы и балета для молодой национальной композиторской школы. Литературным источником произведения послужил текст героического эпоса «Нарты». Структура оперы-балета включала 15 номеров, содержание которых непосредственно было связано не только с фольклорным материалом, но охватывало характерные стороны адыгской традиционной культуры (например, сцена матерей, где была использована детская обрядовая песня «Мимэ»). Подобные сцены, в том числе и привлечённые эпизоды из «Нартов», в соответствии с требованиями музыкального жанра требовали иное поэтическое содержание и форму изложения. Решение этих задач в первую очередь легло на плечи либреттиста. Премьера оперы-балета состоялась в 1957 году на прославленной сцене

Большого театра и имела большой успех у московских зрителей.

В творческой деятельности Б. Куашева был ещё один опыт создания сценарного плана к крупному музыкальному жанру, что может свидетельствовать о характере его поэтических интересов. Поэт долго вынашивал идею создания оперы-кантаты «или театрализованной оратории» «Темрюк» (как это видно по сохранившимся заметкам автора), основанной на исторических фактах отношений Кабарды и России в XVI веке. Но данный замысел остался незавершённым. Сохранились лишь фрагменты текста задуманного произведения и достаточно подробный его план, включавший 16 эпизодов: Ариозо Темрюка, Монолог Грозного, Ария Марии, Плач народа, ансамбли, музыкально-хореографическая сюита «Празднества в Кабарде» и др. Поражает масштабность замысла автора и его познания в области музыкального искусства, так точно представлявшего специфику музыкального жанра. Об этом дополнительно свидетельствует и состав исполнителей, который предполагал поэт: ансамбль народных инструментов, национальный и симфонический оркестры, детский и смешанный хоры, солисты филармонии, артисты драматического театра, чтец-сказитель.

В преддверии большого праздника – 400-летия вхождения Кабарды в состав России – в массовой периодической печати Б. Куашев публикует ряд стихотворений, посвящённых знаменательному событию. Остановимся на двух текстах автора, получивших второе рождение благодаря композитору М. Балову.

Первый из них «Привет, Москва!» посвящается столице. Своё стихотворение поэт структурирует в жанре песни с запевом и припевом, где первый раздел выдержан в характере пламенной повествовательной речи-обращения к древним стенам Кремля: любимая столица всегда являлась надёжным оплотом и гарантом мира, спокойствия и единения народов. В припевной части песни ритмический строй текста становится более энергичным, размер поэтической строки заметно сокращается до четырёх-, шестисловых построений. Текст припева, по сути, представляет собой непосредственное славление («*Ты наша надежда*», «*Ты наше счастье*», «*Привет, столица!*», «*Привет, Москва!*» и т. д.).

Стихотворение-ода Б. Куашева с точки зрения формы и содержания находит в музыке М. Балова адекватное воплощение. Мелодически размеренный характер запева создаётся декламационно-призывными короткими фразами, а их переключки в партиях смешанного хора способствуют формированию спокойного-величавого музыкального образа стольного града (размер 3/4), близкого ораториальному жанру. В контрастном сопоставлении с запевом находится припев. Его интонационная основа уже представляет иной тип вокализации. В начале припева темп ускоряется (Живо), изложение переключается в четырёх-

дольную метрическую сетку, где появляются маршеобразные элементы. Оживлённый характер второй половины песни характеризуется рельефно изложенной мелодией в исполнении женской группы хора, а в партии мужских голосов тянущиеся остиантно выдержанные звуки в низком регистре выполняют функцию гармонической опоры верхнему пласти. В заключении мелострофы вновь возвращается медленный темп, фактура хорового звучания становится более плотной, где смена голосов по вертикали осуществляется синхронно, а в ладогармоническом плане доминирующее значение получает главная *До мажорная* звуковысотность. Всё это в совокупности способствует логической стройности и завершённости музыкального образа песни М. Балова, в полной мере отразившего «сценарный план» произведения Б. Куашева.

С памятной датой 1957 года, посвящённой присоединению Кабарды к России, поэт связывает и другой текст («От четырёхсот лет до пятисот»), который по сравнению с вышеизложенным произведением имеет противоположный жанровый облик. Данное стихотворение стилистически приближается к народным песням-перечислениям, которые явились новым жанровым образованием первых десятилетий новой советской власти. Они носили диалогический (обычно между парнем и девушкой), шуточный характер и полемическое звучание. Такая необходимая деталь народно-массового жанра в стихотворении Б. Куашева обнаруживает себя в конечной строке каждой поэтической строфы – личностные отношения и пожелания участников музыкально-поэтического диалога не могут быть реализованы «Пока четырёхста не достигнет пятисот лет».

В своей песенной трактовке стилизованного текста поэта композитор М. Балов использует характерные интонации лирических песен послевоенного периода, достигая простоты и лёгкости восприятия душевых чувств молодых. Минорный лад, придающий оттенки светлой грусти, и типичный ритмический элемент гармошечных наигрышей, используемые композитором, а также чередование сольных запевов мелодии с двухголосными её вариантами закрепляют «заявленную» поэтом жанровую направленность произведения с шуточно-сатирическим подтекстом.

Теперь обратимся к поэзии Б. Куашева, где в своеобразно скрытой форме обнаруживается лирическое дарование поэта. В стихотворении «Мой край» автор передаёт всю красоту родной земли, где «*рождается нарзан*» и величаво «*стоит Эльбрус твердыней*». Торжественность и пафосность содержания текста дополняется образом ветра, который уподобляется богатырскому (нартскому) коню. Однако вопросительный характер заключительной строки первой строфы («*На что мне нужен рай?*») даёт некоторое основание думать о лирическом подтексте стихотворения, который может свидетельствовать о соответствующем эмоциональном настроении поэта и о строе его мыслей.

Именно в подобной образно-выразительной плоскости данный текст трактуется композитором Дж. Хаупа. В первую очередь заметим, что он написал своё сочинение для женского хора, камерность звучания которого, скорее всего, предполагает лирическое звучание. Если для передачи светлого с приподнятым тоном образа обычно используются тональности *До*, *Соль*, *Ля мажор*, в качестве ладоинтонационной основы автор избирает тональность *Ля-бемоль мажор*, отличающийся мягким тембром звучания. Мерно текущая музыка со сменой метрической сетки (3/4 на 2/4) и умеренно-медленный темп её изложения словно иллюстрируют внутренние размышления человека. Неизбежную прерывистость в междупразовых построениях музыки композитор преодолевает мелодическими связками в нижнем регистре хора (в партии альтов), тем самым, создавая непрерывное музыкально-поэтическое пространство. В произведении Дж. Хаупа нет и музыкально-стилевых элементов, которые связывали бы с внешне «одаобразным» контекстом стихотворения поэта. Наоборот, используя выразительные качества ритмически ровных и гибких

интонационных сегментов в небольшом звуковом диапазоне, имеющих аналогию с мелодекламационностью говорения-размышления, а также хроматизмов в общей фактуре хоровой партитуры и фортепианного сопровождения, композитор раскрывает лирико-психологический подтекст и эмоционально-приподнятое настроение стихотворения Б. Куашева.

Вышеприведенный анализ хоровой миниатюры «Мой край» Дж. Хаупа, представляющий пример попытки раскрытия музыкальными средствами скрытых выразительных возможностей поэзии поэта, даёт повод к её восприятию с позиции обнаружения новых ракурсов их содержания. Хочется надеяться, что двух-, четырёх-, шести-, восьми-, десятистрочные поэтические строфы Б. Куашева, представляющие по структуре и смысловому их наполнению законченную композицию, имеющие философскую глубину содержания и носящие монологический характер, ещё привлекут внимание композиторов для создания новых сочинений, особенно в жанре романса, которые свидетельствовали бы о подлинно лирическом даровании поэта.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Поэт рано ушёл из жизни (1957 г.), а творчество его к настоящему времени также недостаточно исследовано.

² В конце 1940-х годов Б. Куашев обучался в Москве в аспирантуре. Имеет опубликованные научные статьи по стилистическому анализу нарских текстов, истории собирания и изучения адыгского фольклора.

³ Нартан – место рождения Б. Пачева – одного из последних традиционных сказителей-песнотворцев, основоположника кабардинской письменной поэтической традиции.

⁴ Удж – адыгский старинный народно-массовый обрядовый танец-шестивие.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антология кабардинской поэзии / ред. Д. Голубков. – Нальчик, 1957.

2. Ашхотов Б. Долгий путь восхождения на музыкальный олимп // Хасан Карданов: талант души. – Нальчик: Эльбрус, 2006.

3. Ашхотов Б. Слово об учителе, друге и коллеге // Джабраил Хаупа. Мир логики и чувств. – Нальчик: Эльбрус, 2002.

4. Гринченко Г. Вклад видных деятелей России в становление и развитие музыкальной культуры Кабардино-Балкарии // Вопросы кабардино-балкарского музыкознания. – Нальчик: Эль-Фа, 2000.

5. Кумехова Л. Основные особенности культуры Кабарды в период, предшествующий созданию

национальной композиторской школы // Вопросы кабардино-балкарского музыкознания. – Нальчик: Эль-Фа, 2000.

6. След на земле: Публицистическое издание. – Нальчик, 2007.

7. Хавпачев Х. Профессиональная музыка Кабардино-Балкарии. – Нальчик: Эльбрус, 1999.

8. КӀуаш БетӀал. Тхыгъэхэр [Соб. соч.]. Т. 2. – Нальчик, 1966.

9. Налл Заур. УсакӀуэ фӀэрафӀэ [Стихи и поэмы] // КӀуаш БетӀал. Усыгъэхэр. – Нальчик: Эльбрус, 1983. – С. 5–33.

Мишаева Аминат Сеитовна

старший преподаватель кафедры специального фортепиано, соискатель кафедры истории и теории музыки Северо-Кавказского государственного института искусств



МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК В ИСТОРИЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ



З. И. ГЛЯДЕШКИНА

Российская академия музыки им. Гнесиных

УДК 78.085.1.034.7 (420)

ВОПРОСЫ ФОРМИРОВАНИЯ ТОНАЛЬНОСТИ ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ТЕОРИИ МУЗЫКИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVI И XVII ВЕКОВ

Тональность, атональность, пантональность, омнитональность, хроматическая тональность, рассредоточенная тональность, тональность в сонорном преломлении...

XX век выдвинул множество терминов, производных от *лад* и *тональность*: для объяснения новой музыки использовались также модальность, неомодальность, дважды лады, лады ограниченной транспозиции, симметричные лады. Чтобы определить границы применения этих терминов и связанных с ними качеств гармонии, следует вспомнить об их генезисе, о том, какие качества музыкальной организации разделяли эти две формы музыкального мышления в начальный период их размежевания, как происходило расширение их смыслового наполнения.

В настоящей статье речь пойдёт о путях проявления тональности и модальности во французской музыке и в теоретических трактатах 1550-1700 годов – в период позднего Возрождения и раннего Барокко. Во Франции представлен не только путь практического освоения тонального письма в музыке, но и созданы первые фундаментальные исследования, освещающие различные аспекты тональности, которые и сегодня определяют основные подходы к изучению этого феномена.

Современная методика анализа предполагает учёт многих факторов музыкальной композиции, конкретное воплощение которых позволяет судить о гармонии как о модальной или как о тональной. Это – звукоряд, голосоведение, особенности применения «ложных отношений» и диссонансов, особенности введения хроматизмов, метроритмические соотношения между аккордами, типы гармонических последований, особенности распределения тоники среди других аккордов, формирование модулирующих аккордов, особенности применения имитаций. Следует учитывать также факторы формообразования: применение тематической повторности или тематического продвиже-

ния, связь со структурой стиха, воздействие смыслового деления. Каждый из этих компонентов музыкальной композиции своеобразно трактовался в условиях модального и тонального письма и каждый из них за сто пятьдесят лет претерпел свою эволюцию.

Проследим, какие правила музыкальной композиции, содержащиеся во французских теоретических трактатах второй половины XVI века, содействовали формированию модальной или тональной гармонии. В нашем распоряжении были работы следующих авторов: Луи Буржуа (1550), Максимилиана Гийо (1554), Мишеля Минеу (1558), Жана Иссандона (1582), Адриана Ле Руа и Робера Баллара (1583), Корнеля Блоклана де Монфора (1587)¹. При анализе их содержания следует иметь в виду, что эти трактаты – либо современники трактатов Царлино, либо созданы на несколько десятилетий ранее.

Если говорить в самых общих чертах, то на уровне XVI века модальные признаки, заключённые в трактатах, связаны с использованием натуральных диатонических ладов и комплекса интервальных правил, регулирующих вертикаль и горизонталь. Тональные правила касались применения «ложных отношений», терции и сексты. Практика, ориентированная на эти правила, несравнимо богаче их и даже даёт образцы ярко индивидуального их воплощения, формирования композиторских стилей.

Трактаты второй половины XVI века обычно открывались анализом основного звукоряда, свода употребляемых звуков под названием *Eschelle generale* или *Eschelle commune* (соврем. – *Échelle générale*) – Общей шкалы звуков, соответствующей сольмизационной системе Гвидо Аретинского. Далее следовало описание двенадцати ладов или восьми тонов музыки, представленных, однако, не в средневековых традициях, а в аспекте трактовки лада в XVI веке.

Система считалась диатонической, несмотря на наличие в ней одного хроматизма – звуков *b-mol* и

b-quarre. Однако эти звуки принадлежали разным гексахордам – мягкому и твёрдому, которые не должны были смешиваться между собою: между твёрдым и мягким гексахордом следовало помещать натуральный. Это – одно из важных правил композиции. Соблюдение его вело к расстановке во времени *b-mol* и *b-quarre*, что имело следствием почти полное отсутствие во французской музыке XVI и очень часто первой половины XVII века хроматического полутона. Назовём такое явление *распределённый хроматизм*.

В рамках Общей шкалы звуков был разработан порядок следования интервалов независимо от конкретного лада, исходя из акустических качеств интервалов и независимо от конкретного финалиса.

Соблюдение правила соотношения несовершенного и совершенного консонанса имело два последствия: внутри построения оно вело к формированию модальной гармонии, а в каденции – тональной. Правила регламентировали применение диссонансов и интервалов – носителей «ложных отношений» увеличенной кварты и уменьшённой квинты в одновременном звучании.

Хроматизмы могли образовываться в каденции в результате соблюдения правила терции и сексты. Именно употребление этих правил – большая терция должна переходить в октаву, а малая терция – в унисон – и открывало дорогу вводноновости. Здесь мог употребляться повышающий хроматизм. В некоторых трактатах содержались правила формирования каденции с употреблением полутонного хроматизма типа *la - sol # - la*, *la - sol #*, аналогично – от *ré*. Хроматизм мог и употребляться при выходе за пределы каждого из гексахордов на полутон вверх и вниз. Здесь тоже могли образовываться вводноновные интонации.

И действительно, в композициях второй половины XVI века мы видим соблюдение этих правил. В такой манере сочиняли, например, композиторы Сермизи, Жервез, Клод Ле Жён, Жак Модюи и многие другие не только во Франции, но и в других странах.

Модальность во французской музыке второй половины XVI века выявляется в трёх основных случаях: в использовании ресурсов натуральных диатонических ладов, в частности, – оговорим это отдельно, – натурального мажора – ионийского лада, смешанных ладовых систем, а также специфической многоголосной трактовки древнегреческого хроматического тетра хорда. Модальному складу гармонии способствовала квантитативная метрика, разработанная в Академии Баифа, отсутствие тактовой черты, постоянное обновление тематического материала, применение строки литературного текста в качестве основной структурной единицы текста музыкального.

Модальная гармония XVI-XVII веков характеризуется особым способом введения отклонений без применения хроматического полутона и модулирующего аккорда. Хроматический звук, сопровождаемый диэзом, берётся в форме как бы нижнего вспо-

могательного и возвращается обратно, например, *la - sol # - la*. Этот хроматизм поддерживается консонансом нижнего голоса – большой терцией. Если он в басу – сверху может быть взята малая терция и малая секста. В любом случае этот хроматизм трактуется в рамках доминанты как вводный тон. При модальном отклонении нет модулирующего аккорда, и такой хроматизм можно было бы назвать *закрепляющим*. Он мог быть поддержан также звучностью «ложных отношений», и это увеличивало эффект вводноновости.

Применение имитаций тоже способствовало формированию ощущения тональности, но не всегда: в музыке этого времени применяется так называемая *модальная имитация* – такое интонационное изменение темы, которое даёт возможность сохранить исходный лад, когда тема проводится на другой высоте.

Первая половина XVII века во французской музыке представлена именами композиторов Эсташа дю Корруа, Жана Титлуза, Робера Баллара, Жана-Батиста Безара... В музыке этих мастеров большое место принадлежит модальной гармонии, подчас индивидуально трактованной. Помимо особенностей модальной гармонии, которые имели место в XVI веке, формируются и новые. Это применение мелодических переменных функций, полиладовости, более активной ассимиляции ладов, модального мажоро-минора и постепенной модуляции.

Широкое применение модальной гармонии, как и прежде, делается без применения вводноновных интонаций, хроматического полутона, модулирующего аккорда. В то же время следует отметить и применение средств тональной гармонии, особенно в танцевальной музыке.

Сохраняет своё значение строчная и строфическая форма. Периода повторного строения с типичным для музыки будущего распределением каденций практически нет. Период из двух предложений, как правило, имеет каденцию на тонике в конце первого предложения и на доминанте – в конце второго. После этого он повторяется. Постоянное тематическое продвижение внутри периода – норма, исключения очень редки.

О состоянии теории музыки во Франции первой половины XVII века можно судить, исходя из анализа трактатов Пьера Майара, Саломона де Коу, Пьера Баллара, Рене Декарта, Марена Мерсенна, Антуана Паррана, Антуана де Кузю².

Теория музыки этого времени характеризуется двумя важными особенностями: расширением круга средств, соответствующих тональной гармонии, и внедрением научных обоснований в теорию музыки. Именно в первой половине XVII века создаются исследования Декарта и Мерсенна.

К основным нововведениям теории музыки этого времени следует отнести:

- допуск в композицию увеличенной кварты и уменьшённой квинты;

- расширение количества «ложных отношений», получивших рекомендации к использованию;
- допуск в композицию хроматического полутона;
- расширение сферы транспозиции;
- рассмотрение способов «заимствования» каденции, то есть модуляционных явлений;
- признание «желанного» интервала при завершении музыкальной мысли.

Очень чётко сопоставление лада и тона обозначено в трактате *Пьера Майара* «Тоны, или рассуждения о ладах в музыке»³. Автор сетует на то, что его современники употребляют эти термины как синонимы. Между тем, по его мнению, между тоном и ладом существуют значительные различия: тонов всегда было только восемь, и все они – принадлежность музыки средневековой. Майар подробно описывает специфические особенности и тонов, и ладов.

Трактат *Саломона де Коу* примечателен фиксацией процесса унификации звукорядов по образцу мажора, уравнивания в правах автентического, плагального и транспонированного ладов. Как известно, любой лад в натуральной позиции ключевых знаков не имел. Однако де Коу, объясняя седьмой и восьмой лады *Fa* как натуральные, ставит при ключе *си-бемоль*.

В работе *Рене Декарта* «Компендиум музыки», написанной явно рукой математика, большое место занимает вычисление высотных отношений между звуками. Он провозглашает тезис: «Звук относится к звуку как струна к струне», – и делает это в традициях чистого строя, который создаёт необходимые консонантные отношения в звучании. У Декарта проводится одна из основных идей тональной гармонии – идея потребности заключения на интуитивно ощущаемом интервале – идея, уже высказанная Царлино и другими авторами в рамках «латинской» культуры. Декарт связывает это ощущение с движением несовершенного консонанса к совершенному и применяет термины *желанный* и *отдых (покой)*: «...потому и следует применять наиболее близкий, ведь он – самый желанный»⁴. Декарт говорит, следуя Царлино, о роли большой и малой терции в характеристике каждого из двенадцати ладов и применяет термин *совершенный аккорд*, однако в значении «совершенный консонанс». Декарт рассматривает переход только от натурального «голоса» в мягкий, говорит о запрещении в музыкальной композиции увеличенной кварты и уменьшённой квинты, о соотношении между совершенным консонансом, несовершенным и диссонансом как основе композиции, что даёт основание считать его «Компендиум музыки» памятником модальной гармонии.

«L'Harmonie universelle» *Марена Мерсенна*⁵ – основной труд по теории музыки XVII века, возможно, не только во Франции, но и во всей Европе. Вслед за Царлино Мерсенн рекомендует для настройки музыкальных инструментов применять большую терцию. Тем самым он строит все вычисления между звуками,

и прежде всего основной звукоряд – *До-мажорную* гамму – в величинах чистого строя. Мерсенн делает свои подсчёты, привлекая не только длину струны. Его доказательства включают в себя также количество колебаний струны в единицу времени, а также соотношение между звуками в аспекте обертонового ряда: он нашёл способ подсчёта количества колебаний струны и доказал существование частичных тонов. В своих изысканиях Мерсенн, как и его предшественники, опирается на интервальные соотношения, но привлекает значительно больше вариантов отношений, чем кто-либо другой. Он сильно расширяет перечень интервальных последований, годных к употреблению.

В трактатах Мерсенна содержится также целый ряд положений, направленных на формирование гармонии тональной. Так, среди рекомендованных им интервальных оборотов встречается ряд хроматических полутонов типа *b-mol – b-quarre*, которые можно оценить как частицы модулирующих аккордов, как вводные тоны. Мерсенн расширяет перечень «ложных отношений» (например, вводит в их число уменьшённую и увеличенную октаву) и доказывает не только возможность, но и необходимость применения увеличенной кварты и уменьшённой квинты.

Мерсенн пользуется термином *sauver – спасать, уводит* – при описании перехода несовершенного консонанса в совершенный. Здесь ещё нет речи о разрешении – *résolution*. Мерсенн применяет также термин *supposer – предполагать*, когда речь идёт о предполагаемом интервале при построении консонирующей вертикали. Мерсенн подробно рассматривает способы формирования консонирующих созвучий из нескольких звуков и для доказательства правильности их построения создаёт многочисленные цифровые партитуры – традиционным цифрованным басом он не пользуется.

Мерсенн стремился преодолеть гексахордовую систему сольмизации и рекомендовал пользоваться слогами *bi* и *si*. Характер лада Мерсенн традиционно связывает со звучностью большой или малой терции над финалисом в соотношении «модальных струн», то есть звуков тонического трезвучия.

Мерсенн доказал необходимость перехода в настройке музыкальных инструментов к системе *двенадцати равных тонов*, построил хроматическую гамму в этой настройке и показал возможности двенадцати высотных позиций мажорного трезвучия в условиях равномерной темперации. Основы тональной гармонии получили у Мерсенна такое же математическое и физическое обоснование, как и гармонии модальной.

В трактате *Паррана*⁶ делается новый шаг в создании рекомендаций по сочинению музыки, соответствующий тональной гармонии. Речь идёт о введении в текст музыкального произведения каденций из других ладов, которые он называет *заимствованными – par emprunt*. Автор приводит многочисленные образцы таких каденций. Наряду с «закрепляющим» хроматизмом здесь употребляется также модулирую-

щий аккорд, иногда даже диссонирующий. В некоторых примерах хроматизм вводится скачком.

И, наконец, в трактате *Антуана де Кузю*⁷ тональные черты гармонии проявляются в решительно провозглашённой идее необходимости применения в музыке уменьшённой квинты (увеличенной кварте не уделено такого же внимания). Основой сочинения музыки автор считает изобретённую им Королевскую систему – хроматическую гамму.

Таким образом, теория музыки 40-х годов XVII века уже приняла к использованию целый ряд приёмов, свойственных тональной гармонии. Здесь явная опора на мажор и минор (дорийский), использование тритоновых отношений, применение отклонений, но ещё очень многие признаки тональной гармонии не осознаны.

Во второй половине XVII века во французской музыке происходят заметные качественные изменения. Освоение новых жанров отразилось на трактовке гармонии, на становлении барочной тональности. Сочинение опер, балетов оказало воздействие и на другие жанры творчества: в эти годы возникают новые жанры – большой мотет, оратория, кантата, симфония. Наблюдается расцвет сольной инструментальной музыки для лютни, теорбы, скрипки, клавирина, для органа. Инструментальное сопровождение солирующего голоса, хора или инструмента часто записывается с применением цифровой табулатуры, сформировавшейся в Италии, – цифрованного баса.

Основная тенденция в развитии гармонии – переход к барочной тональности с её системой вводноновости, соотношения гармонически и мелодически опорных и подчинённых ступеней, интервалов и аккордов, чётким проявлением аккордового диссонанса, применением увеличенной кварты, уменьшённой квинты, характерных интервалов гармонического минора, особым строением темы, в которой подчёркиваются и повторяются звуки тонического трезвучия, применением модулирующего аккорда, в том числе и с использованием хроматического полутона и хроматизма, взятого скачком. При смене гармонических опор, как правило, принимает участие общий аккорд, однако в редких случаях употребляется и эллипсис. Ведущее место принадлежит натуральному мажору и гармоническому минору, но трактованному, как правило, в тональной манере, где свобода последования аккордов уступает место типизированным гармоническим оборотам.

Наиболее сложная гармония у Марка-Антуана Шарпантье, Жана-Анри Англебера, Луи Куперена, временами – у Люлли. У других композиторов, как правило, старшего поколения – Анри дю Мона, Николя Ле Бега, Жака Шампиньона де Шамбоньера, Гийома Нивера и многих других можно проследить отдельные признаки барочной тональности, но иногда – и применение модальной тональности с её ладами, свободой аккордового движения, секстаккордом уменьшённого трезвучия и т. д.

Теория музыки во Франции второй половины XVII века обогащается целым рядом наблюдений и обобщений в области тонального письма. В трактатах на интервальной основе содержится описание оборотов с проходящими квартсекстаккордами, применение уменьшённого трезвучия, движение голосов при ходе от трезвучия к секстаккорду и т. д. Особенно ясным становится это описание, если автор пользуется техникой цифрованного баса.

В теории музыки, наконец, закрепляется звукоряд мажорного лада и минорного (дорийского), а также создаётся перечень диезных и бемольных тональностей согласно возрастанию количества ключевых знаков.

В трактатах встречаются отдельные описания способов композиции, которые ведут к закреплению ведущей роли кварто-квинтовых отношений, к пониманию особой роли гармонического центра, к выделению побочных центров гармонии через использование подчинённых им созвучий, к осознанию квинтового круга тональностей.

Назовём наиболее важные теоретические положения по тональному письму, изложенные в трактатах ряда авторов второй половины XVII века: Николя Флери, Ля Вуа Миньо, Гийома Нивера, Марка-Антуана Шарпантье, Этьена Луль, Шарля Массона⁸.

В теоретическом трактате *Николя Флери* впервые во Франции освещена практика применения цифрованного баса. Изложенные им правила относятся к формированию и аккордики, и аккордовых последований. Это подробное описание интервальных шагов (по вертикали и по горизонтали), выполнение которых ведёт к формированию современной ему гармонии с чётко выраженным тональным акцентом.

В трактате впервые речь идёт об аккорде как о сочетании трёх звуков – примы, терции и квинты. Для его обозначения автор применяет термины *l'Accord parfait* и *l'Accord naturel*. Ложная квинта не избегается, а вводится в музыкальную ткань на правах диссонанса.

Лады в трактате обозначаются согласно финальной ноте с указанием на большую или малую терцию в соотношении модальных струн.

В трактате *Ля Вуа Миньо*⁹ расширен перечень ложных отношений, которыми можно пользоваться в композиции. Кроме того, речь идёт о применении чуждых каденций (*estrangeres*), или каденции вне лада (*ou hors du Mode*). Модуляция рассматривается именно как смена звукоряда, а не как модулирование в старом понимании термина (движение по ступеням лада или по его «модальным» струнам). В вопросе о применении хроматизмов автор остаётся верен традиции: он не рекомендует смешивать \flat и \sharp и говорит о раздельном употреблении « \flat » мягкого и « \sharp » твёрдого. Автор запрещает движение голоса на увеличенную кварту: если соответствующий знак при ноте не выставлен, он всё равно должен иметься в виду.

*Гийом Нивер*¹⁰ начинает свой трактат с объяснения хроматической гаммы. Он также расширяет перечень

допускаемых в композиции «ложных отношений». В развёртывании одной партии, по его мнению, допустимы «уменьшённая секунда» (то есть, увеличенная кварта – хроматически полутон), уменьшённая кварта, изредка – увеличенная квинта. Все остальные ложные отношения порочны. В соотношении двух партий допустимы увеличенная секунда, увеличенная и уменьшённая кварта, уменьшённая и увеличенная квинта и уменьшённая септима. Все остальные запрещены, но «слух их терпит подчас с удовольствием». Нивер говорит о «предположении» звука интервала (*Supposition*), имея в виду аккордовый тон, когда он замещается неаккордовым. В целом, трактат Нивера соответствует практике тонального письма.

В трактате *Марка-Антуана Шарпантье*¹¹ сформулировано учение о вводных тонах, об обращении интервалов. Речь идёт о возможности свободного, без подготовки, употребления некоторых диссонансов, даётся чёткое представление о *ладовой ноте* (то есть, о тонике). Это – тональный трактат, как и музыка самого автора. Однако в трактате он осветил менее широкий круг гармонии, которой сам пользовался в своих произведениях.

В трактате *Этьена Лувье*¹² представлено авторское обоснование натурального звукоряда мажорной гаммы. Автор говорит о двенадцати вариантах высотного положения этого звукоряда (Мерсенн говорил только о мажорном трезвучии) и располагает звукоряды по квинтам с точным соблюдением количества ключевых знаков. По сути дела – это квинтовый круг мажорных тоналностей: не хватает только самого круга.

И, наконец, в трактате *Шарля Массона*¹³ вводятся термины *мажорный лад*, *минорный лад*, которые, как он считает, авторы часто выставляют в названии своих произведений. Массон излагает порядок мажорных и минорных ладов в транспозиции согласно количеству ключевых знаков.

Итак, за сто пятьдесят лет (1550-1700) французская музыка и теоретическая гармония прошли интенсивный путь развития от многоголосно трактованной диатоники семиступенных ладов до барочной тоналности. Не все аспекты музыкальной практики были отражены в теории – лишь самые существенные для сочинения музыки. Эти правила имели настолько обобщённые формулировки, что не ограничивали композитора, а лишь указывали путь.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Bourgeois L. Le Droit Chemin de Musique. – Genève, 1550; Kassel und Basel, MCMLIV; Guillaud M. Roudiments de Musique pratique. – Paris, 1554; Ménéhou M. de. Instruction Familière, 1558, rééditée par H. Expert. 1900; Yssandon J. Traité de la Musique Pratique, divisé en deux parties. – Paris, 1582; Genève, 1972; Le Roy A. et Ballard R. Traité de Musique contenant une théorique succinct pour méthodiquement pratique la composition. – Paris, 1583; Blocland de Montfort C. Instruction méthodique et fort facile pour apprendre la musique, sans aucune Gamme, ou main, par avant et jusque aujourd’huy tant accoustumée de plusieurs Musiciens. – Lyon, 1587; Genève, 1972.

² Maillart P. Les Tons ou Discours sur les modes de musique et les tons de l’église et la distinction entre iceus. – Tournay, 1610; Genève, 1972; Caus S. Institution Harmonique. – Francfort, 1615; Genève, 1980; Ballard P. Traicté de Musique... – Paris, 1617 (Nouvelle édition du Traicté de 1583). Voir sous Le Roy; Descartes R. Abrégé de Musique. Compendium musicae. – Paris, 1987; Mersenne M. Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique. – Paris, 1636; Ed. facsimilé. Introd. par François Lesure. V. 1-3. – Paris, 1963; Parran A. Traicté de la Musique theorique et pratique. Contenant les precepts de la Composition. – Paris, 1639; Genève, 1972; Cousu A. La musique

universelle contenant toute la pratique et toute la théorie. – Paris, 1643.

³ Maillart P. Op. cit.

⁴ Цит. по: Глядешкина З. И. Рене Декарт и его время. Комpendium музыки. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2001. – С. 104.

⁵ Mersenne M. Op. cit.

⁶ Parran A. Op. cit.

⁷ Cousu A. Op. cit.

⁸ Fleury N. Methode pour apprendre facilement à toucher le Theorbe sur la Basse-Continue. – Paris, 1660; La Voye Mignot (de). Traité de Musique. – Paris, 1656; Genève, 1972; Nivers G. Traicté de la composition de musique. – Paris, M.DC.LXVII; Charpentier M. Règles de composition. – Paris, 1704; Loulié E. Éléments ou principes de musique. – Paris, 1696; Masson C. Nouveau Traité des Regles pour la composition de la Musique. – Paris, 1699.

⁹ La Voye Mignot (de). Op. cit.

¹⁰ Nivers G. Op. cit.

¹¹ Charpentier M. Op. cit.

¹² Loulié E. Op. cit.

¹³ Masson C. Op. cit.

Глядешкина Зоя Ивановна

профессор кафедры гармонии и сольфеджи
Российской академии музыки им. Гнесиных,
соискатель кафедры теории музыки
Московской государственной консерватории
им. П. И. Чайковского



Т. Г. ГОНЧАРЕНКО

Уфимская государственная академия искусств
им. Загира Исмагилова

УДК 781.4.071.1

О РОЛИ СУБДОМИНАНТЫ
В ЛАДОГАРМОНИЧЕСКОМ МЫШЛЕНИИ Р. ШУМАНА

Романтизм, пришедший на смену Просвещению, представлял собой не только художественную, но и мировоззренческую систему. Направление сформировалось как совокупность определённых идейно-эстетических, философских, художественных принципов. Исходной философской базой романтизма является идеалистическое мировоззрение, в соответствии с чем выдвигается принципиально иная, в сравнении с просветителями и классицистами трактовка сущности феномена человеческой личности.

В эстетическом содержании романтического мировоззрения существен взгляд на мир как на противоречие. Более того, сам по себе романтизм – «такое задержанное противоречие, которое возникает от расхождения идеала и исторической практики»¹. Это противоречие парадоксально, а парадоксальное состояние – тонкое и неустойчивое в своей основе. В связи с этим в разряд наиболее важных идей выдвигается созерцание *момента перехода*. Если классицистское мироощущение схватывает и реализует ситуацию *конкретного выбора*, то для романтизма важным становится сам *момент перехода* в иное. В результате в романтизме на смену классицистской идее логичности, стройности, завершенности мироздания приходит принцип *фрагмента*.

Итак, художественное мышление романтиков опирается на идею бесконечного, принцип фрагмента и созерцание, исследование момента перехода. В произведении романтического искусства художественная реализация этих философско-эстетических идей может осуществляться на разных уровнях музыкального мышления – от экстрамузыкальных стимулов до уровня музыкального языка, в частности, системы ладогармонических отношений. Последнее в системе восприятия относится к уровню интонации (синтаксиса) и, следовательно, становятся материалом, формирующим эмоциональный слой произведения. Именно этот уровень восприятия как непосредственно связанный с категорией *движения* является наиболее открытым для отражения мировосприятия романтиков, которые видят и отражают мир в постоянном движении.

Все перечисленные выше предпосылки особенностей художественного мышления романтиков во многом проясняют понимание сущности стилевых детерминант в области гармонии XIX века. В данной статье предпринимается попытка определения роли аккордов субдоминантовой функции в системе романтической гармонии на примерах из произведений Р. Шумана.

Романтики, как известно, ощутимо расширили арсенал художественно-выразительных средств. Это относится к

различным видам искусства, в том числе и к музыкальному. Но явно определился и другой путь, связанный с переориентацией отдельных средств, отобранных классицистской системой мышления. На смену стремлению к конкретной реализации возможностей того или иного элемента системы выразительных средств приходит принцип *универсализации*, столь свойственный системе романтического мышления. Отсюда и многозначность трактовок в отличие от конкретности выбора, присущей классицизму.

В ладогармонической системе романтиков «поведение» субдоминанты оказалось своеобразным индикатором в раскрытии тех или иных принципов романтизма. И это не случайно, ибо субдоминанта могла выступать как элемент, разрушающий или нарушающий ладогармоническую систему ещё в классицизме. Её деструктивная функция выражается через потенциально заложенную в ней центробежную силу, что проявляется в сопряжении с тоникой. Опираясь на это свойство, субдоминанта может выступать и как носитель сил торможения при замене разрешающей тоники аккордами субдоминанты либо доминантой к последней. Кроме того, как неоднократно отмечал Л. А. Мазель, с ролью субдоминанты как некоторого нарушителя системы естественно связывается «и то, что субдоминанта нередко превращается в двойную доминанту, то есть аккорд выходящий за пределы диатоники, равно как и то, что самой субдоминанте (в частности кадансовой) нередко предшествует доминантсептаккорд к ней, тоже нарушающий диатонику...»².

Основное противоречие субдоминанты как элемента системы заключается в том, что она тяготеет в тонику и в то же время на фоне преобладания автентических сопряжений (то есть исходя из принципа подобия) вынуждает тонику брать на себя доминантовую функцию. Существование в потенции этого качественно противоположного тяготения (тоники к субдоминанте) обусловило господство в ладогармонической системе классиков такого принципа, при котором ни экспозиционное отклонение в субдоминанту, ни плагальное кадансирование не должно было появиться до прочного установления тональности. Такого рода детерминированность в оформлении начальных построений заключает в себе существенное отличие классицизма от непосредственно окружающих его стилей. Например, эпоху барокко, как отмечает М. А. Этингер, экспозиционное отклонение в субдоминанту встречается довольно часто (особенно в творчестве И. С. Баха) и является следствием модальной традиции³. Причём, само по себе обращение к

модальным средствам было осознанным и применялось с выразительной целью. Действительно, правомерность объяснения данного явления на основе ретроспективных связей с нормами языка системы модального мышления не вызывает сомнений. Вместе с тем, здесь следует учитывать и то обстоятельство, что стиль барокко представляет собой в целом переходную эпоху. Следовательно, её стилевые нормы в определённой степени включают в себя перспективные связи со стилем классицизма. Особенно важным представляется тот факт, что субдоминанта ещё в раннеклассический период тонально-гармонического мышления осознавалась в качестве феномена, потенциально обладающего возможностями к смещению тонального центра. И это утверждение – не гипотеза. Оно основано на результатах творческой практики. Так, в общей для гармонического мышления И. С. Баха тенденции «к подчёркиванию субдоминантовой гармонии в начальном обороте путём введения побочной доминанты к ней»⁴ выделяются два пути её реализации на основе гармонической модели типа TD→SDT. Один из них связан со звучанием этого оборота на тоническом органном пункте. В других случаях происходит «отрыв» от тонического органного пункта. Эти два пути существенно различаются, поскольку вследствие «отрыва» приёма экспозиционного отклонения в субдоминанту от тонического органного пункта потенциальная возможность субдоминанты к смещению тонального центра становится значительно более ощутимой. И эту градацию функционально-динамических возможностей данного модуляционного приёма ясно представлял себе И. С. Бах. В качестве аргументации можно было бы сравнить начало прелюдии *F dur* из I тома «Хорошо темперированного клавира» и I части Итальянского концерта.

Что касается классицистского стиля, то по отношению к данному конкретному приёму эталонным с точки зрения воплощения стилевых норм является творчество Моцарта. Так, он избегает «отрыва» приёма экспозиционного отклонения в субдоминанту от тонического органного пункта (например, в I части Сонаты К.332), что позволяет внести определённый нюанс в функционально-динамическую трактовку субдоминанты, но, в то же время, не допускает деформации идеи конкретности выбора тонального центра как основополагающей в эпоху классицизма. Именно по этой причине, то есть в связи с определённой целеполагания, а как следствие, условиями детерминированности, в классической функциональной системе, выдвигавшей в качестве основного принцип движения от устоя к неустою в экспозиционной фазе, начало произведения с отклонения в субдоминанту не входило в разряд стилеобразующих приёмов.

В противоположность этому для эпохи романтизма становится характерным вуалирование тоники в начале построения, что вполне согласуется с неопределённостью целеполагания (множественностью выбора), свойственной романтическому мироощущению. В музыке Шумана в качестве стилеобразующих выделяются такие начальные обороты, суть которых заключается в движении от аккордово-функциональной либо тональной периферии к цент-

ру. В целом через действие этого принципа раскрывается, наряду с множественностью выбора, смысл идеи самоценности движения, переходного состояния. В условиях стиля Шумана немаловажная роль в «переводе» философско-эстетической концепции в гармоническую принадлежит приёму начала произведения с отклонения в субдоминанту, где непосредственно реализуется её деструктивная функция.

Эти качества субдоминанты, как отмечалось выше, были отчасти освоены в эпоху барокко. Факт выдвигания в произведениях Шумана на первый план субдоминанты в виде тональной функции в начале построения можно рассматривать как влияние эпохи барокко, а точнее стиля И. С. Баха, творчество которого Шуман, как известно, тщательно изучал. Но причина не только в этом. Романтическая гармония во многом развивала те потенциально существовавшие закономерности, которые не были взяты на вооружение либо в полной мере освоены классицистским мышлением. Так, потенциально деструктивная функция субдоминанты всегда не только существовала в гармонии эпохи классицизма, но и находила то или иное воплощение. Например, она нередко использовалась в качестве тональности средней части в сложной трёхчастной форме. И это вполне объяснимо тем, что «субдоминанта с её центробежной способностью легко переключает слух в новый, почти самостоятельный мир эмоционально-лирического переживания...»⁵. Подобные лирические отступления обеспечивают оптимальность слухового восприятия. Следовательно, опора на деструктивную функцию субдоминанты крупным планом не противоречит общим нормам классицизма. Использование же субдоминанты в качестве сильного претендента на роль тоники именно в начальных построениях стало возможным лишь в эпоху романтизма.

В творчестве Шумана к числу произведений, непосредственно начинающихся с субдоминантовой тональности, относятся Юмореска, Новеллетта ор. 23 № 6 и др. Неоднократно этот приём встречается в оратории «Рай и Пери». Отличие от барочного приёма довольно существенно и заключается в том, что звучанию тональности субдоминанты в данных примерах не предшествует показ тоники. Освоение этого приёма было ощутимым шагом на историческом пути развития гармонического мышления. И всё же романтики не были здесь первооткрывателями. Эта роль (как и во многом другом) по праву принадлежит Бетховену. В. Д. Конен по этому поводу пишет: «На пороге XIX века просвещенная публика, собравшаяся послушать Первую симфонию Бетховена, была шокирована уже самым первым её аккордом: звучание D→s в начале произведения справедливо было воспринято как переворот»⁶.

Но в творчестве Бетховена принцип избегания тоники в экспозиционных разделах не стал выражением нормативности. И наоборот, в рамках ладогармонического мышления Шумана данное явление следует отнести к разряду стилевых признаков. Бетховен, как истинный гений, в условиях детерминированности классицистского мышления указал один из путей воплощения этого парадоксально-противоречивого качества субдоминанты. Шуман, во многом унаследовавший традиции И. С. Баха и Бетховена,

поднял реализацию этого свойства субдоминанты на уровень стилистически значимого феномена.

Субдоминанта в своём функционально-динамическом назначении как выразитель центробежной тенденции, то есть в качестве элемента, подрывающего тонику, может применяться и в кадансовых оборотах. Речь идёт об эффекте прерывания каденции. Поскольку кадансы, наряду с начальными оборотами, являются наиболее яркими с точки зрения стиля, то и прерванные кадансы имеют свои закономерности оформления как в классицизме, так и в музыке романтиков. Для классицистского мышления оптимально допустимым является такое нарушение движения в тонике, где изменяется лишь один звук, что связано движением баса не к I, а VI ступени. Иначе оформленные прерванные обороты не находят применения в творческой практике XVIII века.

В противоположность этому в романтизме расширение арсенала выразительных средств определённым образом сказалось и на оформлении прерванных кадансов. Помимо оборота D-SVI, широкое распространение получили такие, где в качестве прерывающего аккорда выступала субдоминанта самых различных видов. В связи с проблемой гармонического оформления прерванных кадансов вновь напрашивается параллель с эпохой барокко. Так, оборот D-S, являясь в сущности пережитком модальности, продолжал существовать в музыке И. С. Баха и его современников и мог выполнять функцию прерванного каданса наряду с другими его разнообразными формами. В музыке того времени «настолько велика была роль голосоведения, что так называемые прерванные обороты и кадансы могли возникнуть на каждом шагу как следствие *мелодического развития*»⁷. Всегда ли при этом возникал эффект гармонической прерванности? Формулируя ответ на этот вопрос, необходимо иметь в виду, что сам феномен прерванности принято связывать с определённого рода явлениями гармонического, а не мелодического порядка. Более того, по мысли Ю. Н. Холопова, «природа прерванности не чисто гармоническая, а прежде всего метрико-структурная»⁸. Действительно, момент уклонения от разрешения совпадает с сильным временем. Но именно совпадает, а не происходит в отрыве от гармонических средств. Поэтому сама постановка вопроса о приоритете метрико-структурной природы над гармонической представляется не вполне корректной. Точнее было бы говорить об их неразрывном единстве. Но несомненно то, что если опираться на данные качества природы прерывания гармонических связей, то, по справедливому замечанию Ю. Н. Холопова, их реализации в наибольшей степени отвечают условия заключительного каданса, то есть те, «где контекстуальная экстраполяция сильнее всего», следовательно, «след» прерывания наиболее глубокий⁹.

Наряду с уклонением от разрешения к разряду сущностных признаков прерванной каденции относится также «ясно выраженный контраст окружению (где подобных нарушений нет)»¹⁰. Исходя из этого, становится очевидным тот факт, что поскольку в музыке барокко такие обороты могли встречаться повсеместно, а не только на заключительной стадии развития, и многократно, то как нарушение

они зачастую и не воспринимались. Какова же ситуация в романтической музыке, в частности, у Шумана?

Известно, что наряду с типовым оборотом в произведении XIX века встречаются самые разнообразные прерванные обороты. К одному из таких приёмов – ретардационному кадансу – романтики обращаются довольно часто. Особенно это относится к Шуману.

Каданс как гармонический итог музыкального произведения имеет некоторые черты сходства в творчестве И. С. Баха и Шумана, что более всего заметно в обращении обоих композиторов к приёму ретардации. Причины здесь самые разные. И дело не только в почитании Шуманом творчества Баха. Основу составляет определённое родство на уровне способа мышления. Таковым является импровизационность. Другая причина, вероятно, лежит в плоскости проблемы субдоминанты, её роли в музыке обоих композиторов. Например, если в классицистском стиле «субдоминанта нередко оттесняется именно в каданс» и потому «предвещает окончание уже самой своей новизной, то есть фактом перемены всей предшествующей тоникодоминантовой ситуации»¹¹, то в музыке И. С. Баха, а затем и в творчестве романтиков – в связи со значительной (по сравнению с венскими классиками) ролью субдоминанты в начале и внутри построения – требуются порой дополнительные усилия для перемены ситуации. Одним из таких средств, обладающих динамизирующими свойствами, и является ретардационный каданс, а точнее такой его вид, где доминанта переходит непосредственно в D→S. Такие обороты содержат в себе качество прерванности, эллипсиса, что отражает центробежную тенденцию. В то же время «тоничность представлена в них не в ослабленном, а, наоборот, в усиленном виде»¹², в отличие, например, от эллипсиса в иных композиционных условиях. В целом это явление основано на взаимодействии противоположных начал: центробежном и центростремительном. Ладофункциональная логика этого гармонического оборота такова, что «верхний слой структуры (мелодические образования, хроматизмы) позволяет говорить о прерванности; нижний же функциональный фундамент решительно этому противоречит...»¹³. Более того, как считает Ю. Н. Холопов, функциональный бас подавляет эффект прерванности. Думается, что это не совсем так. Во-первых, если учесть, что в результате движения в тональность субдоминанты гасится вводнотоновое тяготение в тонику, высвечивая при этом новое – в субдоминанту, то тонический бас становится источником противоречия. Собственно, этот участок есть момент существенного обострения противоречия, где обсуждаются «шансы» на главенство и тоники, и субдоминанты, то есть как бы сталкиваются их «интересы». Таким образом, если на протяжении всего предшествующего изложения происходило формирование противоречия, то в целях его разрешения в кадансе выдвигается типично диалектическая идея обострения, а затем разрешения противоречия. И всё же следует признать, что глубинный смысл данного приёма может быть различным. Здесь следует учитывать масштабы зоны ретардации и конкретную гармонизацию, роль стилистического контекста.

Например, в «Фантастической пьесе» ор. 111 № 1 Шумана ретардационный каданс $D_7-D_7 \rightarrow S-D_7-T$ содержит в себе скачок $-D_7-D_7 \rightarrow S$, заполнение $-D_7-T$ и имеет рельефную конфигурацию. Если пропускается D после S , то рельеф размывается, стабилизирующая тенденция ослабевает. Таково окончание IV Интермеццо Шумана: $K_{6/4}-D_7-D_7 \rightarrow S-T$. Ещё более значительное ослабление центростремительной тенденции наблюдается при отсутствии заключительной тоники. Например, окончание на $S_{6/4}$ пьесы «Ребёнок засыпает». Нейтрализация стабилизирующего фактора возможна и вследствие масштабного расширения зоны ретардации как расширения, например, в номере IX оратории «Рай и Пери» Шумана.

Выбор начальной интонации и каданса «характеризует творческий стиль композитора и ещё больше исторический стиль»¹⁴. В равной степени это относится и к способу оформления кульминации. Вкратце остановимся на этой проблеме. Субдоминанта является гармоническим средством, с помощью которого нередко маркируется кульминация. Поскольку субдоминанта потенциально обладает центробежным характером, то «маркирование последней вершины субдоминантой способствует гармоническому обособлению заключительной фазы и усиливает её фонические свойства»¹⁵. Это качество субдоминанты в приеме маркирования главной, генеральной кульминации используется как способ устремления к превышению сложившегося в данном произведении уровня центробежной тенденции. Возможно существование разветвлённой системы маркирования, где также важна роль субдоминанты среди других используемых средств выразительности. Рассмотрим несколько случаев.

В «Грёзах» Шумана складывается система маркирования мелодических вершин с помощью аккордов, имеющих то или иное отношение к субдоминанте. Так, в первом предложении тон f поддержан $S_{5/3}$, во втором тон $a - D_{6/5} \rightarrow SVI = SII C dur$. Маркирование главной кульминации (расположенной в 3-м такте от конца) осуществляется при помощи DD_9 , на котором как бы покоится кульминация пьесы. Сравнимая соответствующую кульминацию на тоне a

в начальном периоде и главную, можно оказать, что в последнем случае фиксируется момент неустойчивого равновесия (качество, которым потенциально обладает большой нонаккорд), поддержанного фермой. Естественным разрешением такого конфликта центростремительной и центробежной тенденций, выраженных в приёме маркирования последней кульминации, является утверждение стабилизирующего начала, то есть окончание произведения в основной тональности и на тонике.

Теоретически возможно движение после момента нарушения неустойчивого равновесия в направлении динамизации и, как крайнее проявление, поворот в сторону центробежных устремлений. В качестве примера можно привести песню Шумана «Солдат» ор. 40 № 3. Реприза в $g moll$ (при основной тональности $d moll$) с точки зрения целого представляет собой зону последней кульминации. Звучание её в субдоминантовой тональности – это укрупнённый приём маркирования последней кульминации с помощью субдоминанты в виде *тональной* функции. Последняя как средство маркирования содержит в себе и аккорд $DDVII_7$, фиксирующий в зоне кульминации непосредственно кульминационную вершину. В этом произведении частично реализуется потенциально существующая возможность преодоления стабилизирующего начала. Это выражается в том, что произведение заканчивается не на тонике, а на доминанте, что способствует раскрытию программного замысла.

Итак, нами были рассмотрены некоторые пути реализации потенциальных возможностей субдоминанты в зависимости от местоположения в гармоническом развитии произведений Шумана как представителя романтизма. В результате можно сделать вывод о том, что роль субдоминанты в его произведениях возрастает в сравнении с предшествующей стилевой системой. Вероятно, отличительной чертой стиля Шумана можно считать сосуществование двух принципов: усиление значения субдоминанты и одновременно сохранения роли автентизма. Это является той почвой, которая порождает, наряду с другими приёмами и средствами, взрывчатость, эмоциональную яркость многих шумановских произведений.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Эстетика немецких романтиков / сост., пер., вступит. ст. и коммент. А. В. Михайлова; ред. М. Ф. Овсянников. – М.: Искусство, 1986. – С. 9.

² Мазель Л. А. Проблемы классической гармонии. – М.: Музыка, 1972. – С. 250.

³ Этингер М. А. Раннеклассическая гармония. – М.: Музыка, 1979. – С. 281.

⁴ Там же. С. 138.

⁵ Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. – М.: Музыка, 1982. – С. 246.

⁶ Конен В. Д. Театр и симфония: роль оперы в формировании

классической симфонии. – Изд. 2-е. – М.: Музыка, 1974. – С. 15.

⁷ Этингер М. А. Указ. соч. С. 179.

⁸ Холопов Ю. Н. Гармония: теоретический курс. – М.: Лань, 2003. – С. 311.

⁹ Там же.

¹⁰ Этингер М. А. Указ. соч. С. 284.

¹¹ Мазель Л. А. Указ. соч. С. 244.

¹² Холопов Ю. Н. Указ. соч. С. 308.

¹³ Там же.

¹⁴ Назайкинский Е. В. Указ. соч. С. 205.

¹⁵ Там же. С. 294.

Гончаренко Татьяна Генриховна

доцент кафедры теории музыки
Уфимской государственной академии искусств
им. Загира Исмагилова





Н. В. УШАКОВА

Новосибирская государственная консерватория (академия)

им. М. И. Глинки

УДК 78.034.4.046.3: 783

О ЖАНРОВОЙ СПЕЦИФИКЕ МАРИАНСКИХ АНТИФОНОВ

Музыкальный жанр – явление историческое. В эпоху Средневековья жанровое мышление только формировалось, и церковный жанр выступал скорее как *религиозный канон*. По замечанию Е. Г. Яковлева, «если “художественный канон есть количественно-структурная модель”, то религиозный канон есть догмат, пронизывающий не только количественные уровни, но и качественные, содержательные»¹. «Сверхзадачей обрядовой коммуникации является направленность на постижение не жанра, а образа. Если термин – знак жанра, то жанр – знак образа»². *Сакральный образ Богоматери* является основным «тематическим зерном» Марианских антифонов (МА). На протяжении многих столетий образ Богоматери вдохновляет художников, поэтов, музыкантов на создание художественных шедевров. В отличие от зрительной осязаемости иконописного представления, МА апеллируют к слухоосязаемости её образа.

МА сложились в рамках григорианского хора-ла, обозначив свой базовый, монодический этап. В дальнейшем они становятся основой возникновение целого пласта многоголосных композиций (мотетов, месс, других полифонических композиций) в творчестве ренессансных музыкантов. Эта традиция не исчезает и в позднейшие эпохи, не только сохраняясь, но и значительно оживая в XX–XXI веках.

Богословские аспекты герменевтики Богоматери – это своеобразные уровни её познания, определённые ступени становления мариологии. Культурно-исторические, конфессиональные и богословские трактовки образа Девы Марии не были одноплановыми. В духовном континууме православия *мифологическая доминанта* образа Богоматери растворяет её человеческую личность в архетипическом универсальном измерении. Поэтому в рамках этой конфессии немислимо именовать Богородицу госпожой – Мадонной (от итал. *mia donna* – «моя госпожа»). В католицизме преобладает более личный индивидуальный подход в постижении образа Девы Марии и поэтому её часто называют «моей Дамой».

Несмотря на известный синкретизм жанра и религиозного канона в эпоху Средневековья, выявление зарождающихся жанровых дефиниций в пределах канонического свода григорианики является крайне актуальным. И не только в плане изучения самих МА, но и с точки зрения формирования некоторых общих подходов к оценке литургического, фольклорного и других родов музыки, лежащих за пределами эстетически ориентированного типа музыкального языка. Эти подходы, вне всякого сомнения, должны опираться на установки, отличные от тех, которые сложились применительно к художественной практике и «опусной» музыке в целом.

Классификация жанров церковных песнопений обычно даётся в соответствии с их культовой, текстологической, композиционной и стилевой функциями. Что касается МА, то генетически порождающим началом, жанрово маркирующим эту часть григорианики, становится *Имя Богородицы*. «Имя [же] оценивается Церковью ... как *идея*, а святой – как наилучший её выразитель»³.

Многомерность образа Богоматери в западноевропейской культурной традиции обусловлена тем, что она является своеобразным мостом между божественным и человеческим, сакральным и профанным. В мариологии акцентируется внутренний дуализм Девы Марии: земное–небесное, мать–дева, духовное–чувственное и т. д. Вбирая в себя все слои имени, образ Богоматери отличается наибольшей внутренней напряжённостью, «энергичностью» в сравнении с образом Христа. О. Шпенглер пишет, что в отличие от античности, где домашний культ был посвящён главе семейства, «...наша глубокая и вдумчивая заботливость противопоставила этому в западном культе знак *матери*, держащей у груди дитя – будущее. *Культ Марии в этом новом фаустовском смысле расцвёл только во времена готики* [курсив мой. – Н. У.]»⁴.

Динамически-интенциональный образ Девы Марии оказался как нельзя более созвучен природе музыки. Не случайно Мадонна, окружённая ангела-

ми, играющими на различных инструментах, стала типичным персонажем живописи Средневековья и особенно Возрождения. Под знаком марианистики, помимо культовых песнопений, как известно, расположилась и другая её ветвь – «Песнопения во славу Девы Марии», исполняемые менестрелями. *Энергичность и потенциальная музыкальность Имени повлияли на формирование устойчивых (жанровых) черт песнопений, посвящённых Деве Марии.*

В православии разные певческие жанры, объединённые темой Богородицы, образуют особые жанровые объединения (по Б. А. Шиндину – жанровые ассоциации). Среди них: «стихиры Богородице (Аммореовы), отпустительный тропарь “Богородице Дево, радуйся”, величание Божьей Матери, воскресный Богородичный канон и др. Все эти разножанровые песнопения и составляют православную жанровую ассоциацию богородичных»⁵.

В католичестве кроме МА в официи наиболее известен кантик «Магнификат», респонсорий проликум (*prolixum* – пространный, длинный), краткие антифоны «*Genuit puerperal Regem*» («Произвела на свет Царя»), «*Complete sunt dies Mariae*» («Исполнились дни Марии») и др. В мессе Дева Мария почитается, прежде всего, как давшая Иисусу человеческое тело, что было выражено в средневековом гимне: «*Ave verum Corpus, natum de Maria Virgine...*» («Радуйся истинное Тело, рождённое от Марии Девы...»). Кроме того, ряд песнопений появляется в проприи мессы в разделах антифонного (интроит, офферторий и коммунио) и респонсорного (градуал и аллилуйя) происхождения.

Таким образом, тема Девы Марии в католичестве также образует некую жанровую ассоциацию. В основе литургического жанрообразования марианских песнопений лежит антифонный и респонсорный принцип пространственных звуковых сопоставлений.

Однако при употреблении термина «антифон» в различных конфессиональных традициях возникают неодинаковые акценты в его трактовке. Различия существуют и в современной отечественной литературе. Для наглядности приведём два определения антифона (от греч. *ἀντίφωνος* [*antiponos*] – звучащий в ответ, вторящий):

1) «песнопение, исполняемое поочередно двумя хорами или солистом и хором»⁶;

2) «один из жанров католического обихода. Основной тип антифона – официция – песнопение на прозаический текст, ладово-мелодически связанное с псалмом и чередующееся с ним; меньшую группу составляют рифмованные, беспсалмовые антифоны [курсив мой. – Н. У.]»⁷.

Из вышесказанного ясно, что именно в католичестве антифон трактуется как жанр. В православии же подчёркиваются, прежде всего, его исполнительские стороны. Отмечается также, что «...если песни и псалмы стали почвой формирования содержательных, образно-тематических, композиционных и функ-

циональных сторон православной музыки, то антифонное («попеременное») пение закладывало основу для развёртывания её исполнительных норм»⁸.

Обратимся к истории. До христианства антифонное исполнение песнопений употреблялось в древнегреческой драме и в Иерусалимском храме. Сократ Схоластик приписывает введение антифонного пения в христианской церкви епископу Игнатию Богоносцу, которому «было видение ангелов, славословивших Святую Троицу антифонными гимнами, и он перенёс манеру пения, [которую] видел в видении, в Антиохийскую церковь»⁹. Такое легендарное происхождение антифона не противоречит религиозному сознанию того времени. Многие пророческие видения, записанные в Библии, и апокрифы свидетельствуют о божественных гимнах, которые воспевают ангелы, славословя Бога.

Христиане заимствовали из еврейского богослужения антифонную псалмодию, которая «первоначально предполагала поочередное распевание стихов (версов) псалма двумя хорами (или полухориями). Позже (вероятно, в IV веке) был добавлен краткий текст, распевавшийся до и после каждого стиха и названный антифоном (*antiphona*). В результате образовалась рондообразная структура, похожая на респонсорную: $AV_1AV_2AV_3...AV_nA$ (V – верс, то есть стих псалма, A – антифон)»¹⁰.

Введение в псалом дополнительной мелодии с новым текстом привело к переосмыслению термина «антифон» с манеры исполнения на структуру (рефренная форма). Таким образом, антифонная псалмодия с IV века стала означать, скорее, не способ исполнения, а рефренную форму. К тому же, как справедливо замечает В. Апель, – «антифонное (двухорное) исполнение антифонов по структуре песнопений в современной практике не применяется», заменяясь пением солиста и хора¹¹.

Христианское антифонное пение быстро развивалось в первые века и на Востоке, и на Западе. В IV веке антифоны как исполнительский архетип через Сирию распространились в Византии, а затем попали на древнерусскую почву. На Западе, в амвросианском обиходе, они звучали как рефрен после каждой строфы псалма. В системе григорианского песнопения антифоны стали основным, фундаментальным жанром, входящим во все службы дневного официция. Если смысловым центром официция были чтения, молитвы и псалмодия, то антифон подготавливал, толковал, вводил в атмосферу культового ритуала и тем самым вносил в него определённую эмоциональную разрядку.

Католические антифоны официция многочисленны. Основной вид антифона отличается краткостью и простотой. Он исполняется всегда вместе с псалмом и написан «в силлабическом или в невматическом складе на тексты из Священного Писания ... Мартирологиев, Житий святых, трудов Отцов Церкви и церковных документов»¹². Кроме основного вида антифона официция различаются и другие разновидности этого жанра: большие антифоны (*antiphonae*

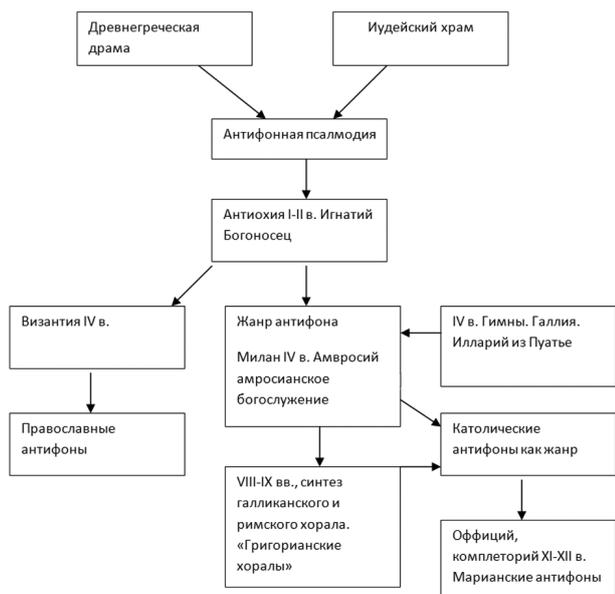
maiores), инвита́торный антифон (invitatorium) и процессиональные антифоны.

В эпоху Средневековья в рамках этой ассоциации появляется новая группа – *антифоны Девы Марии*, которые стали жанром последней службы дневного официия – Комплетория (Повечерия).

Предлагаем схему «генеалогического древа» Марианских антифонов.

Схема 1.

Генеалогическое древо Марианских антифонов



МА стилистически уже значительно выделяются среди всех других антифонов официия. Они уже не связаны с псалмом и представляют собой развернутые, мелодически развитые песнопения. На это обстоятельство указывает и В. Апель, отмечая наибольшую неповторимость МА во всём пласте григорианики: «...среди самых красивых созданий позднего Средневековья выделяются Антифоны в похвале Девы Марии, известные как Marian Antiphons»¹³. Многие другие песнопения Девы Марии также принадлежат к свободным композициям с оригинальными напевами. О пристрастии своего героя к «церковным песнопениям, особенно посвящённым Деве Марии» говорит в своём романе «Нарцисс и Гольдмунд» Г. Гессе: «Он любил чёткий строгий ход этих мелодий ... любовался торжественными размерами этих стихов, наполняя ими душу, их растянутыми глубокими звуками, полнозвучными гласными, благочестивыми повторами. В глубине души он любил не учёность ... а мир образов и звуков литургии»¹⁴.

Таким образом, тема Богородицы прослеживается именно в *мелодически развитых литургических жанрах*. Формирование такого рода мелодики в МА явилось своеобразной музыкальной проекцией ипостаси Девы Марии. Это же свойство становится ещё одним из важнейших жанровых маркеров марианских песнопений: ведь именно здесь ранее всего проявляется

индивидуальное личностное начало, не характерное для остального григорианского творчества.

Показательно, что к подобным выводам приходят и другие учёные, исследовавшие мелодическую структуру древнерусских песнопений различного жанрового наклона. Так, наибольшее количество единично встречающихся формул приходится именно на *богородичны* и *крестобогородичны*, «сам факт использования “нетипичной” формулы хотя бы в одном из образцов является показательным для жанра в плане “открытости” его текстов для оригинальных, не стандартных интонационных решений»¹⁵.

Внутренняя многомерность образа Богоматери повлияла и на механизм жанрообразования МА. Он по сути своей уникален: будучи антифонами, согласно жанровому канону, песнопения Девы Марии фактически таковыми уже не являются. «...Несмотря на их значительную протяжённость и сложность, – отмечает В. Апель, – они первоначально использовались как реальные Антифоны со многими стихами псалма и были назначены на определенные Часы Официя...». Однако «...начиная с тринадцатого столетия, они потеряли свою псалмодическую зависимость и получили более важную литургическую роль, которую сохранили до настоящего времени»¹⁶.

Итак, традиционно главными жанрообразующими признаками антифона являются: а) его связь с псалмом, б) функция комментария к священному тексту. МА, *утеряв свои псалмы, тем самым выдвинулись из числа канонических антифонных песнопений, претендуя на более самостоятельную роль*.

Уникальность МА заключается ещё и в том, что по текстологическому признаку они являются гимнами, сочинёнными на авторский текст. В. Апель даже предположительно называет (несмотря на анонимный характер средневекового творчества) одного из предполагаемых авторов МА: «первое песнопение [*Alma redemptoris mater*] и возможно последнее [*Salve Regina*] сочинено Германом Контрактусом [*Hermannus Contractus* (1013-54)]»¹⁷.

Происхождение гимна литературоведы связывают с древнейшими формами молитвы, в которой присутствует ряд конструктивных элементов: *призывание, покаяние, славословие, иногда прошение*. Исповедальность молитвы несёт в себе предпосылки личного участия прихожанина. Гимны пользовались большой популярностью в народе, так как выражали искренние человеческие чувства в постижении божественного начала. Не случайно гимн как жанр был осуждён на Лаодикийском соборе, поскольку был «не божественного происхождения».

В МА наметилась новая тенденция, связанная с *сопереживанием символического содержания сакрального искусства*, что, на наш взгляд, явилось главным импульсом в их жанрообразовании. Постепенно освобождаясь от канонического интонирования и канонических функций, они, тем самым, приближаются

к свободным, мелодически развитым композициям и в какой-то степени выходят за рамки строгого литургического канона. Возможно, католическая церковь предвидела опасность такой свободы в интерпретации богословских догматов, и большинство марианских песнопений, составленных в течение XI-XII и более поздних столетий, были запрещены, и только четыре из них остались в современном использовании.

Для текстов гимнов свойственно одинаковое (четырёхстрочное) построение всех строк с определённым числом слогов в строке и с отсутствием рифмы. Если антифон «Ave, Regina caelorum» по своему генетическому формообразованию является гимном, то три остальных антифона можно только условно причислить к таковым (не одинаковое построение строк в строфе и слогов в строке).

В антифоне «Ave, Regina caelorum» каноничны две четырёхстрочные строфы, по 8 слогов в каждой строке, повторность усиливается периодически повторяющимися рифмами: caelorum – angelorum, porta – orta (a a b b). Музыкальное претворение первого четверостишия является парой периодичностей, в рамках которых музыкальные повторы не совпадают с текстовыми (a b a c). Кроме того, в мелодии антифона намечаются музыкальные рифмы с одинаковым окончанием фраз.

Антифон «Regina caeli» тоже имеет свою особенность: каждая его строка заканчивается одним словом – «Allilulia». Если эти восклицания соотносить с припевом, то получится *рефренная форма*. В повседневной версии МА рефрен состоит из четырёх звуков. В праздничных МА он разрастается, а в последнем распеве на слове «Allilulia» мелодия превращается в огромный мелизм – ликующую *юбилацию* (от лат.

Jubilatio – «ликование»). Благодаря этому, в антифоне проявляются черты другого литургического жанра – аллилуйи – респонсорного песнопения проприя мессы. В раннем христианстве аллилуйи пелись только на Пасху. Святые Отцы сравнивали аллилуйи с ликованием души, со «сверхсловесной песней сердца».

Итак, МА – часть григорианики, ранее всего выделившаяся из общего числа канонических антифонов своей оригинальностью и неповторимостью. Импульсом такой дифференциации становится *имяобразующее начало*, связанное с образом Девы Марии. Благодаря этому они теряют свою псалмодическую зависимость и становятся более самостоятельными песнопениями в официи.

Динамическая интенция имени Девы Марии, приносящая только её индивидуальности, явилась импульсом к созданию более богатой в интонационном смысле мелодической линии МА. Оставаясь в рамках модальных ладов с их формульностью, песнопения, посвящённые Деве Марии, демонстрируют прорыв к новым видам свободного от канонов мелодического интонирования.

Вместе с тем, со всей очевидностью обнаруживается, что МА не имеют однозначной жанровой дефиниции. Безусловно, что в этих песнопениях только происходит становление жанрового мышления. Высвобождаясь от зависимости жёсткого литургического канона, они выходят за рамки прикладного культового творчества, поднявшись на новую ступень эстетического мироощущения. Это обстоятельство и позволило в эпоху Возрождения ввести в *устойчивый фонд моделей-первоисточников* именно МА, на основе которых стали создаваться многоголосные ренессансные композиции.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Яковлев Е. Г. Искусство и мировые религии // Эстетика. Искусствознание. Религиоведение. – 2-е изд., стер. – М.: КДУ, 2005. – С. 84.

² Шиндин Б. А. Жанровая типология древнерусского певческого искусства: монография. – Новосибирск: Новосибир. гос. консерватория, 2004. – С. 124.

³ Флоренский П. Имена // Имена: соч. – М.: Эксмо, 2008. – С. 433-651; 454.

⁴ Шпенглер О. Закат Европы. – Минск: Харвест; М.: АСТ, 2000. – С. 204.

⁵ Шиндин Б. А. Указ соч. С. 169.

⁶ Келдыш Ю. В. Антифон // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М., 1973. – Т. 1. – Стб. 175.

⁷ Келдыш Г. В. Антифон // Музыкальный энциклопедический словарь. – М., 1990. – С. 34.

⁸ Шиндин Б. А. Указ соч. С. 157.

⁹ Герцман Е. Гимн у истоков Нового Завета. – М.: Музыка, 1996. – С. 259.

¹⁰ Апель В. Григорианский хорал (в кратком изложении Т. С. Кюрегян) // Григорианский хорал: тр. МГК им П. И. Чайковского. – М., 1998. – С. 8-37; 23.

¹¹ Апель В. Указ соч. С. 24.

¹² Москва Ю. В. Францисканская традиция мессы. Модальность григорианского хорала: монография. – М.: Московская гос. консерватория, 2007. – С. 72.

¹³ Apel W. Gregorian chant. Indiana university press, 1990. – P. 404. Перевод автора статьи.

¹⁴ Гессе Г. Нарцисс и Гольмунд // Собр. соч. В 4 т. Т. 3. – СПб.: Северо-Запад, 1994. – С. 37.

¹⁵ Шиндин Б. А. Указ соч. С. 271.

¹⁶ Apel W. Op. cit.

¹⁷ Ibid.

Ушакова Наталья Владимировна

соискатель кафедры теории музыки

Новосибирской государственной консерватории
им. М. И. Глинки



Ю. Н. ЖЕЛНОВА

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

УДК 781.6083.4

ДРАМАТИЧЕСКАЯ СЕРЕНАТА В ИСТОРИИ ЖАНРА

Серенада, зародившись в эпоху Средневековья в недрах куртуазной рыцарской культуры, на многие века становится эталоном выражения любовных чувств. На этапе своего формирования, будучи теснейшим образом связанной с бытом, она являлась жанром прикладным. В дальнейшем, не порывая окончательно с бытовым музицированием, серенада под влиянием изменяющихся условий исполнения и расширения слушательской аудитории преобразуется в жанр музыки преподаваемой.

Театрально-концертная сцена открывает для серенады насыщенный событиями «творческий путь». Она адаптируется в самых разных и порой неожиданных жанровых условиях: торжественно-церемониальная кантата, в которой участвует огромный исполнительский состав; сольное вокальное произведение, призванное запечатлеть самые сокровенные чувства; оркестровая сюита, напоминающая небольшой концерт на открытом воздухе в вечернее время; оперная сцена, решённая в духе любовного дуэта. Однако любые образцы отвечают её предназначению – выражают восхищение, преклонение перед субъектом церемонии, будь то объяснение в любви прекрасной Даме или празднование рождения наследника, восхваление брачующейся четы или... торжество по поводу окончания учебного года в университете.

Удивительно долгой и плодотворной оказалась эволюция серенады. Многочисленна плеяда её создателей: от трубадуров и труверов – к В. Моцарту, Ф. Шуберту, П. Чайковскому, а далее – Н. Каретникову, А. Шнитке, Ю. Фалику и др.

В истории серенады выделяются любовно-лирическая *вокальная*, сформировавшаяся в условиях куртуазной культуры Средневековья (исторический прототип всех прочих), торжественно-церемониальная, представленная *театрализованно-драматической серенадой* барочно-классической эпохи, и *оркестровая*, распространившаяся в классико-романтический период. Родовой образец жанра с последующими его разновидностями связывают отдельные черты сходства, не лишаящие их специфичности.

При обращении к драматической серенате необходимо признать, что она оказалась незаслуженно забытой: не востребована в современной театрально-концертной практике, не сохранились нотные тексты многочисленных сочинений, не освещена в отечественной исследовательской литературе. В настоящей статье предпринята попытка определить её роль в эволюции родового жан-

ра. Эта цель потребовала решения ряда задач: охарактеризовать условия бытования драматической серенады и формирование её стиля во взаимодействии с иными жанрами современного ей барочно-классического периода – оратории, оперы, кантаты.

В изучении истории серенады привлекается широкий круг источников, охватывающих различные проблемы. Так, сведения об истоках жанра почерпнуты в энциклопедических изданиях [11; 12]. Для определения позиции серенады в жанровых классификациях и выявления её функций использованы труды по теории музыкального жанра Е. В. Назайкинского [8], А. Г. Коробовой [6]. В статье также учитываются материалы монографий, посвящённые характеристике серенады в творчестве различных композиторов: Г. Аберга [1] – в описании драматических серенат Моцарта; А. Швейцера [10] – светских кантат И. С. Баха; С. А. Рыцарева [8] – театральных серенат Глюка; Р. И. Грубера [3], И. Барны [2], И. С. Федосеева [9] – подобных сочинений Г. Ф. Генделя; В. Д. Конен [5], А. И. Демченко [4] – придворной оды Г. Пёрселла.

В музыковедческой литературе уточняются разновидности жанра. В английской энциклопедии Г. Гроува приводятся их обозначения, этимология названия, ранние образцы и общая характеристика. Автор энциклопедической статьи Михаэль Тальбот (Michael Talbot) выделяет два вида серенад – лирическую и драматическую, именуя их серенадой и серенатой [12]. Указанная дифференциация обусловлена жанровым разнообразием сочинений. Их близость определяется как генетическим родством, так и типологическим сходством, согласно концепции А. Г. Коробовой [6, с. 555–562].

Основной вектор развития вокальной серенады обнаруживает её способность контактировать с иными жанрами: в эпоху классицизма она проникает в оперу, органично вплетаясь в оперную сцену; в романтическую эпоху становится одним из жанровых модусов романса либо инструментальной миниатюры; в XIX–XX веках охватывает хоровой цикл или его часть. Столь разнообразные жанровые модификации серенады оказываются генетически близкими, поскольку вбирают в себя основные признаки исходной модели.

Однако в эпоху барокко наблюдается отклонение от прочерченной линии эволюции: возникает драматическая театрализованная серенада, обладающая не столько генетическим, сколько типологическим сходством с родовым образцом. Не закрепившись в искусстве как самостоятельный жанр преподаваемой музыки, драматическая

серената оказала огромное влияние на формировавшуюся в тот же период оркестровую серенаду. Исторически сложившиеся разновидности серенады не существовали автономно, а постоянно взаимодействовали.

Драматические серенаты относились к разряду торжественных театрализованных сочинений, которые князья, дворяне, а потом и буржуа в XVII–XVIII веках заказывали композиторам для всякого рода праздников. Назовём лишь некоторые из них: «Умиротворенный Эол» И. С. Баха, «Золотое яблоко» А. Чести, «Ацис и Галатея» Г. Ф. Генделя, «Свадьба Геракла и Эбы» К. В. Глюка. Естественно, в центре внимания находилась личность юбиляра, которому и «преподносилась в дар, – о чём пишет Г. Аберт, – более или менее неуклюжая лесть в мифологическом, аллегорическом или аркадском облачении» [1, с. 292]. Главной целью была внешняя роскошь, драма – делом второстепенным.

Этимология названия «серената» связана с неточным переводом слова *sera* («вечер»). М. Тальбот, поясняя возникновение имени жанра, ссылается на исторические факты: представления зачастую проходили в вечернее время, на открытом воздухе, при искусственном освещении. В XVII–XVIII веках это обозначение могло относиться также к опере или оратории. Часто оно использовалось для наименования совместного творения поэта и композитора и до сих пор встречается в современных трудах. В сходном значении применялось в то время и понятие «кантата».

Первые серенаты, по всей видимости, были написаны почти одновременно в Италии и в Вене, вскоре после появления сольной кантаты. Два ранних примера: «Любовь Аполлона к Клиции»¹ (1661, Вена) Антонио Бертали и «Я – весна» (1662, Флоренция) Антонио (возможно, Ремиджио) Чести. Жанр быстро распространился в Италии и в центрах североевропейской культуры. Лишь в музыкальной культуре Франции предпочтение по-прежнему отдавали вокальным серенадам.

Обычно серената служила частным развлечением для приглашённой публики. М. Тальбот конкретизирует отдельные ритуалы, связанные с ней: «...просвещённое общество и колледжи также содействовали исполнению серенат, и в Венеции возник обычай давать представления серенаты взамен громоздкой оперы в публичных театрах в последнюю ночь карнавала, что оставляло больше времени для банкета и посещения игровых домов» [12]. Серенаты часто исполнялись на открытых пространствах для широкого круга слушателей, приобретающая статус общественно значимого события. Обычно они являлись частью большого праздника. Во время пышных церемоний мог возникнуть цикл серенат.

В дальнейшем замыслы становились всё более масштабными. Воплощались они в изысканном художественном интерьере или в специально построенных театрах. Архитекторы и художники демонстрировали необычайную изобретательность в создании «театра одного дня». Достаточно вспомнить о том, что аристократические особняки XVII–XVIII веков как архитектурные ансамбли не ограничивались дворцом, но обязательно включали эстетизированный ландшафт:

декоративно подстриженные парки с искусственными водоёмами, изящные беседки и таинственные гроты. Поэтому неудивительно, что излюбленные смысловые мотивы строителей серенат сводились к оппозиции небесного и земного или эстетизированного сада и водной стихии: спектакли ставились на борту лодки и зрители наблюдали их с берега или, наоборот, зрители сидели в лодке и созерцали действие, происходящее на берегу.

Поводом к созданию серенаты могли быть события, к которым готовились заранее (именины, свадьбы, ежегодные церемонии и официальные приёмы) или которые отмечали после их свершения (рождение именитых отпрысков, военные победы, мирные договоры). Большинство образцов содержит ясный намек на празднуемый случай.

Чтобы дифференцировать содержательную направленность своих сочинений, авторы привлекали различные жанровые обозначения: «*applauso musica*» – похвальный пьеса, «*eritalamio musicale*» – сочинение, написанное для свадьбы, «*festa teatrale*» – праздничная пьеса для инсценировки в настоящем или импровизированном театре, «*azione teatrale*» – театральное представление, основанное на взаимодополнении искусств.

Ранее созданный текст в неизменном или адаптированном виде в честь нового события использовали редко, возможно, потому, что это было непочтительно и к престижу, и к новым лицам почитания. Однако заимствование коротких поэтических или музыкальных фрагментов из предшествующих сочинений практиковалось. В этом плане не являлась исключением фигура П. Метастазियो, тексты которого насыщены литературными «клише», что, по-видимому, обусловлено возможностью их многократного применения. К его либретто серенаты «Необитаемый остров», например, обращались 11 композиторов в течение 30 лет после премьеры в постановке Бонно (1753).

Заказ написание серенаты получали, как правило, местные поэты, что подтверждается сохранившимися либретто. Скорее всего, это вызвано ограниченным временем для выполнения заказа. Хотя известность им приносила не серената, а опера. К числу немногих выдающихся либреттистов принадлежал и П. Метастазियो, многие тексты которого достигнув высокого литературного уровня, использовались, как и его оперные либретто, неоднократно.

Предназначение жанра в его «чистом» виде привлекло внимание выдающихся оперных композиторов К. В. Глюка и В. А. Моцарта. Назовём несколько серенат первого: «Свадьба Геракла и Гебы» (написана по случаю двойного бракосочетания Курфюрста Макса-Йозефа Баварского с дочерью Курфюрста Фридриха-Августа II Саксонского и наследного Принца Фридриха-Кристиана Саксонского с Марией-Антонией-Вальпургой, Принцессой Саксонской); «Узнанная Семирамида» (сочинена ко дню рождения Императрицы Марии-Терезии); «Китайки» и «Смущённый Парнас» (предназначена для домашнего музицирования в императорском дворце); «Король-пастих» и «Корона» (созданы ко дню рождения Императора Франца I); «Фетида» (сочинена к свадьбе Эрцгерцога Йозефа). Чем обусловлено обращение ком-

позитора к серenate, поясняет С. А. Рыцарев: «Заказ на определённую тему и, что имеет решающее значение, на конкретное либретто предопределяет жанр оперы. Именно этим и объясняется тот удивительный на первый взгляд факт, что и в преддверии реформы, и в её первые годы, и в даже завершающей парижской стадии Глюк отдаёт дань и драматическим пасторалам, и театральным серенадам, и *opera seria*» [8, с. 52–53].

Как типичные образцы жанра оцениваются исследователями юношеские драматические серенаты В. А. Моцарта: «Асканий в Альбе» (1771), «Король-пастух» (1775) и «Сон Сципиона» (1772).

Однако собственный стиль серенаты складывался во взаимодействии с иными жанрами. В плане драматургического развития серената наиболее близка барочной оратории. Её отличают аллегорические характеры, персонафицирующие такие понятия, как долг и честь, а также тексты нравоучительного плана. Если персонажи не выделены как аллегорические фигуры, то приобретают статус богов, полубогов или обитателей Аркадии. Изредка появляются исторические фигуры, как во «Сне Сципиона» (либретто составлено П. Метастазиио). Рыхлая структура и весьма свободные сюжетные переходы способствуют тому, что поэт достигает наивысшего момента в неторопливом темпе. Кульминацией становится обращение (в то время называлось *licenza*) к чествуемому лицу в жанре арии с речитативом, к которой мог присоединяться хор. С сюжетом оно непосредственно не связано. В построении либретто и драматургии часто используется излюбленная структурная модель: в полемике или состязании характеры противостоят друг другу, обычно выражая различные точки зрения, а в финале они приводятся к примирению.

По отдельным признакам жанрового стиля серената приближается к опере-*seria*. Поскольку зарождение жанра совпадает с формированием оркестра, сопровождение серенаты с самого начала было оркестровым. Богатые вельможи нередко комплектовали огромные оркестры с целью продемонстрировать своё величие: в 1729 году, например, в праздновании рождения дофина участвовали 130 исполнителей. Иногда серенаты включали хоры, в этом случае хоровые части исполнялись полным составом, с участием солистов. Певцов одевали в оперные костюмы, чтобы они блистали на фоне сценических декораций. В серенатах XVII столетия нередко использовалась сложная сценическая машинерия.

Общая композиция, как правило, делилась на две приблизительно равные части, равноценные двум частям оратории или двум актам оперы. Арии группировались в циклы, включающие по одной арии для каждого певца и распределявшиеся соответственно структурному делению текста. Со временем жанр значительно модифицируется в плане более свободного построения целого. Так, типичная серената «Славное имя на земле, освящённое на небесах» (1724, поставлена Т. Альбини) включает пять номеров в первом действии и шесть во втором. В сравнении с ней чрезвычайной протяжённостью отличается более ранняя серената «Рождение Авроры» (1710,

поставлена Т. Альбини), охватывающая 25 законченных номеров, без деления на действия, а краткостью – более поздняя серената «Почтительная нежность» (1750, поставлена Г. Ройтером), состоящая из одного номера.

Чертами сходства с музыкальной стилистикой кантаты обладают отдельные арии и вокальные ансамбли серенаты. В силу этого возникает совмещение жанров. Некоторые произведения И. С. Баха, известные сегодня как светские кантаты, были созданы, по предположению М. Тальбота, как немецкие серенаты (к тому же кантаты BWV 66a и 173a имеют название «серената»). Более двадцати кантат композитора, написанных на заказ по самым разнообразным поводам, выполняли функцию серенат. Таковы свадебные кантаты: «Господь думает о нас» (сочинена по поводу второго бракосочетания пастора Штаубера); «Привет вам, властительные Боги земли» (приурочена к помолвке Её Высочества Принцессы Амалии с Его Величеством королем обеих Сицилий).

Многочисленны также кантаты, написанные по случаю дня рождения: «Умиротворенный Эол» (№ 205) (создана в честь именин господина Мюллера, доктора философии); «Крадитесь, игривые волны» (№ 206) (сочинена к дню рождения Короля Саксонии и Польши); «Что тешишь меня, так это только весёлая охота» (№ 208), которая в более поздней редакции приобрела название «Торжественное состязание богов» (посвящена празднованию Герцогом Христианом Саксен-Вейсельфенским своего 35-летия). Условиями создания и исполнения определяется стилистическое единообразие между вокальными номерами кантаты и серенаты.

Немало заказов получал И. С. Бах для создания кантат, приуроченных к городским празднествам и также обнаруживающих сходство с жанровым стилем серенаты: «Господь – мой король» (№ 71), исполнявшаяся на предвыборах органов городского самоуправления в Мюльхаузене; «Славь своё отечество, благословенная Саксония» (№ 215), предназначенная для исполнения во время приезда Короля и Королевы в Лейпциг; «Воспитанники школы сидели ещё печальные», прозвучавшая по случаю назначения младшего Эрнести ректором школы, и другие².

Испытывая влияние оратории, оперы и кантаты, на определённом историческом этапе серената становится настолько притягательной для публики и композиторов, что под её воздействие попадают иные жанровые образцы. В Англии стиль серенаты к началу XVIII века приобретает придворная ода. Стилевое родство жанров оды, кантаты и серенаты обоснованы в исследовании Тони Троулса (Tony Trowles) и Роземонда Макгуинесса (Rosamond McGuinness): «Этот жанр, родственник кантате ... предназначался для проявления преданности и верности царствующему монарху, выражения благодарности, или использовался в виде музыкального приношения св. Цецилии» [11]. Английские оды обычно создавались по случаю и представляли собой сочинения, довольно масштабные по структуре, приближающиеся по стилю к серьёзной опере с соответствующими ей жанрами: речитативами, ариями, ансамблями, хорами. Авторы отмечают, что в некоторых

уцелевших либретто английских придворных од встречается обозначение *serenata* или *serenata teatrale*, «что наводит на мысль о том, что подобные сочинения испытывали сильное влияние традиции масок и включали в себя драматическое действие, а также костюмы и декорации» [там же]. На театрализацию жанра указывает и А. Демченко в статье, посвящённой творчеству Г. Пёрселла [4].

К типичным примерам относятся оды ко дню рождения суверена, сочинённые И. З. Куссером в Дублине (1709–1727), и новгодние оды (1751–79). Их дополняют сочинения, принадлежащие перу Г. Пёрселла: «Ода святой Цецилии», созданная для фестиваля, который регулярно проводился обществом английских музыкантов в честь своей Богини-покровительницы; «Песня Йоркширского праздника»; «Оды ко дню рождения Королевы Марии»; поздравительная «Ода ко Дню рождения Герцога Глoucestersкого»; «Музыка ко дню смерти Королевы Марии».

Как видно из вышеизложенного, драматическая серената оказалась весьма востребованным жанром прикладной музыки. Специфическим оставалось его содержание с типичными мотивами поклонения, восхваления, почитания. «Самоопределение» жанра протекало под воздействием оратории, оперы-сериа и кантаты, благодаря которым в стиле серенаты были усилены такие качества, как контрастная драматургия, номерная структура и вариативное строение целого, а также сочетание

торжественно-церемониальной стилистики хоров с лирической стилистикой арий.

По поводу дальнейшей судьбы драматической серенаты весьма категоричен вывод М. Тальбота: «Жанр истоцился к началу XIX века, его социальные и эстетические основы пошатнулись в связи с уходом аристократической культуры классицизма и аркадианизма. Частично заместила и продолжила традиции серенаты хоровая кантата» [12]. Однако, учитывая распространение оркестровых серенат в XIX веке и камерно-инструментальных в XX столетии – в творчестве П. Чайковского, А. Дворжак, П. Хиндемита, И. Стравинского, А. Шнитке и других композиторов, с этим можно лишь отчасти согласиться. Действительно, в сфере прикладной музыки жанр по указанным причинам перестает существовать, но трансформируется в иную разновидность. Театрализованную серенату и более поздние оркестровые серенады связывает механизм перехода в рамках родо-видовых отношений.

Итак, из всех разновидностей жанра серенады драматическая серената, просуществовав в музыкальной культуре около двух столетий, оказалась в дальнейшем наименее жизнеспособной. Не обнаруживая явно генетической связи с вокальной серенадой, она близка ей типологически и, в свою очередь, становится моделью для оркестрового воплощения жанра, создавая новое ответвление в его эволюции.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Переводы названий итальянских серенат выполнены Л. А. Гаврильчук.

² Кантаты Баха приводятся по монографии А. Швейцера «Иоганн Себастьян Бах» [10, с. 507–531].

ЛИТЕРАТУРА

1. Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. 1–2. – М.: Музыка, 1987–89.
2. Барна И. Если бы Гендель вёл дневник. – Будапешт: Корвина, 1987.
3. Рубер Р. И. «Ацис и Галатея» Генделя. – Л.: Ленинградская филармония, 1934.
4. Демченко А. И. Генри Пёрселл в спектре художественной культуры барокко // VI Серебряковские научные чтения: матер. междунар. науч.-практ. конф. Кн. 1. – Волгоград: ВМИИ им. П. Серебрякова, 2008. – С. 21–36.
5. Конен В. Д. Пёрселл и опера. – М.: Музыка, 1978.
6. Коробова А. Г. Теория жанров в музыкальной науке. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2007.
7. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. – М.: Владос, 2003.
8. Рыцарев С. А. Кристоф Виллибальд Глюк. – М.: Музыка, 1987.
9. Федосеев И. С. Оперное творчество Г. Ф. Генделя: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. – СПб., 1996.
10. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. – М.: Музыка, 1965.
11. McGuinness R., Trowles T. Ode // Encyclopedia Grove [Electronic resource]. – URL: <http://infosis.ru/book/24527-the-new-grove-dictionary-of-music-and-musicians.html>.
12. Talbot M. Serenata // Encyclopedia Grove [Electronic resource]. – URL: <http://infosis.ru/book/24527-the-new-grove-dictionary-of-music-and-musicians.html>

Желнова Юлия Николаевна

аспирантка кафедры теории музыки и композиции
Ростовской государственной консерватории
им. С. В. Рахманинова



Н. С. КУЗЬМИНА
 Уральская государственная консерватория (академия)
 им. М. П. Мусоргского

УДК 787.6.082.4.036

К ВОПРОСУ ЭВОЛЮЦИИ ЖАНРА СОНАТЫ ДЛЯ РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ (Соната для домры и фортепиано А. Цыганкова)

Жанр сонаты для домры и фортепиано в панораме музыки для русских народных инструментов представлен сравнительно мало. Объяснение этому видится в комплексе причин, главной среди которых является драматическая история инструмента, с XVII века надолго исчезнувшего из обихода, а потому запоздавшего в своей эволюции в качестве инструмента академического плана¹. Среди первых сольных сочинений для домры, появившихся в середине XX века, преобладали обработки песен и танцев, миниатюры различных жанров, из произведений крупной формы – концерты.

Проблема вхождения инструмента в плоскость академического искусства решалась посредством синтеза фольклорного тематизма и сложившихся в профессиональной музыке еще XIX столетия жанров, форм и методов работы с народно-песенным материалом. «Цитатный» тематизм, орнаментальное его варьирование, преобладание контрастного типа драматургии, сюитности в формообразовании говорят о том, что домровые сочинения середины XX века принадлежали к фольклорному направлению самого традиционного плана².

Появление сонат для домры и фортепиано во второй половине XX века следует считать показателем академизации народного инструмента. Являясь в сфере камерной музыки наиболее сложным в концептуальном и композиционном отношении жанром, представляя собою камерный аналог симфонии, соната имела все основания стать проводником домры в область академического искусства.

Впервые жанр сонаты был представлен в домровой литературе в 1950-е годы сочинением А. Аксёнова, преподавателя Государственного музыкально-педагогического института (РАМ) им. Гнесиных (первого российского вуза, где в 1948 году открылось отделение народных инструментов). В его сонате, как и в других сонатных опусах тех лет (Н. Ракова, В. Городовской, П. Чекалова, М. Голубя, в Сонате для четырёхструнной домры Н. Пузеля), проявляются типичные черты музыки для народных инструментов, написанной после 1948 года. Данные сонаты не принадлежат к сочинениям драматического рода с присущим ему конфликтным началом. Их характеризует преобладание единых по тону светлых настроений – радостно-скерцозных в быстрых частях и наполнен-

ных распевной кантиленой в лирических разделах.

Выход за рамки этой традиции намечается в конце XX столетия. Сначала – в Сонате для четырёхструнной домры украинского автора В. Полевого, предложившего трёхчастную композицию, в которой господствуют образы драматического плана. Углублённый образно-поэтический ряд Сонаты открыл новый для инструмента этап – включения домровой сонаты в круг классических образцов высокого жанра. В России линия эволюции домровой сонаты нашла воплощение в произведении А. А. Цыганкова (2003).

Известный домрист-виртуоз, профессор РАМ им. Гнесиных Александр Андреевич Цыганков (р. 1948) является создателем целого корпуса оригинальных сочинений для домры, широко востребованных, ставших школой исполнительского мастерства для современных домристов. В его творчестве, по словам М. Имханицкого, «трёхструнная домра впервые столь ярко предстаёт как полноправный сольный концертный инструмент»³. А. Цыганков обратился к жанру сонаты в пору расцвета исполнительской и композиторской деятельности, во всеоружии профессионального мастерства⁴. Создание Сонаты – новый этап в его творческой биографии: переход от концертных, хотя и развёрнутых пьес, к крупной, концептуально сложной форме. Соната сразу вошла в число наиболее исполняемых домровых сочинений, но как единый цикл объектом музыковедческого анализа ещё не являлась. Этапный характер произведения обосновывает необходимость погружения в анализ музыкального текста.

Композитор избирает масштабный четырёхчастный цикл, получивший распространение в эпоху романтизма в фортепианных и особенно в «дуэтных» сонатах (для фортепиано и скрипки, альты, виолончели, кларнета, фагота и т. д.)⁵. В сонатах для домры четырёхчастное строение ранее не использовалось, как и в сонатах для балалайки и фортепиано, появившихся в конце 1940-х годов. Сонаты для этих инструментов были ориентированы на камерную разновидность жанра⁶.

Сонатный цикл А. Цыганкова – развёрнутое, симфонического плана произведение, обладающее чертами концертного жанра и обнаруживающего в своей основе конфликтную концепцию, реализуемую с помощью множества стиливых аллюзий, – открывает новую страницу в истории домрового искусства.

Три первые части цикла имеют жанровые наименования, намекая на присутствие программности в замысле сочинения. Это Баллада и Каприччио, воскрешающие стиль западноевропейского романтизма, а в III части внезапно появляется Русская песня. Завершает сонату жанрово-плясовой Финал «в русском духе». Переход в область народно-национальной тематики образует внутреннюю грань между I – II и III – IV частями цикла. Насыщенность Финала реминисценциями ранее звучавших тем обеспечивает единство произведения, изобилующего контрастными сопоставлениями образных планов.

Амплитуда историко-стилевой ретроспективы, воссоздаваемой в Сонате, позволяет композитору «провести» домру сквозь великие эпохи европейского романтизма и русской школы XIX – начала XX веков. Но этот взгляд в прошлое принадлежит художнику XXI века, о чём свидетельствует палитра его музыкальных средств и смелость смешения стиливых «красок».

Жанр баллады вбирает в себя давнюю историческую традицию, свободно соединяющую черты народной и профессиональной культуры. В вокальной и инструментальной версиях баллада вошла в академическое искусство в музыке композиторов-романтиков, побуждая вспомнить Ф. Шуберта, Ф. Шопена, И. Брамса, Э. Грига. В контекст богатых историко-стилевых ассоциаций вписывается повествование, развёртывающееся в I части домровой Сонаты.

Фортепианное вступление сразу вводит в тревожный, нетипичный для домровых произведений образный строй, являя собой звуковое воплощение идеи рока и играя роль «сверхтемы» в драматургии цикла. Нисходящее движение по тетраорду целотонового звукоряда и застывшее остинато на тоне *f* с многократным повтором уменьшённой квинты создают образ грозный, мрачный, зловеющий.

В главной партии (*f moll*) ведущей становится домра. Её мелодический голос, вырастая из начального интонационного зерна, раскручивается подобно нити воспоминаний, уходящих в далёкое прошлое. Выразительная и при этом сдержанная в своей экспрессии мелодия соединяет речевое начало (его остроту выражают альтерационные искажения диатоники) с плавным развёртыванием печальной кантилены. Эпическую значительность балладному повествованию придают медленный темп и мерная поступь аккомпанемента (пример № 1).

Пример № 1

А. Цыганков. Соната для домры и фортепиано.

I ч. Баллада, гл. п.

Исходный повествовательный тон изложения сменяют контрастные эпизоды: лирические (главная и вторая побочная темы), фантастические (первая побочная тема), драматические (разработка). Развитие балладной темы, в полифоническом вариантно-подголосочном сплетении голосов перерастает в интенсивное гармоническое движение с внезапной остановкой на увеличенном трезвучии *e – as – c*. Этим аккордом начальный раздел отделён от побочной партии. Обособленность контрастных «картин» напоминает композиционное строение баллад Ф. Шопена, но реализуется в условиях более резких образных смен и сложных фактурно-гармонических средств.

Первая побочная тема – воплощение фантазийно-скерцозной сферы. Авторской ремарке *scherzando* соответствуют оживлённый темп, прихотливая ритмика и завершающий тему фортепианный пассаж, вновь с остановкой на загадочно-тревожном увеличенном трезвучии *a – cis – eis*. Выполняя композиционную функцию знака цезуры, образуя арочные связи в гармонии, оно играет и содержательную роль вопросительно-тревожной лейтгармонии.

Контрасту образно-смысловых переключений противостоит также приём монотематизма, выраженный в жанровой трансформации тем. Восходя к находкам романтизма (Г. Берлиоз, Ф. Лист), отсылая к концепциям «тем-оборотней» Д. Шостаковича, идея смыслового преобразования тематизма в Сонате А. Цыганкова ведёт в одних случаях к снижению этического уровня темы, в других – к возвышению. Вторая побочная тема *Andantino appassionato*, будучи образной инверсией главной, являет собой прорыв восторженно-светлой лирики. Он подчёркнут тональностью *D dur*, поддержан роскошно арпеджированной фактурой фортепиано, обогащён высвобождением ритма (полиритмия, нерегулярная переменность метра)⁷ (пример № 2).

Пример № 2

I ч. Баллада, вторая поб. п.

Разработочный раздел вновь отделён увеличенным трезвучием *a – cis – eis*. Напоминая об угрожающем звучании целотонового ряда вступления, оно предвещает надвигающуюся inferнальную катастрофу. Нарастает хроматика, исчезают признаки тональной определённости, ключевые знаки снимаются. К драматической кульминации влечёт волновое

развитие, начинающееся с изменённого проведения второй побочной темы. Моторная виртуозность в партии домры, острые форшлаги придают ей характер, близкий скерцозной теме первой побочной, но теперь – беспокойный, нервный. Следующая волна связана с преобразованием главной темы. Вторжение «ударной» аккордовой техники, острых диссонансов и непрерывных тремоло готовят мощный кульминационный взрыв⁸. На его вершине в низком регистре звучит тема рока: раскрывается её грозный потенциал, смертельно-разрушительный смысл. Через всю клавиатуру фортепиано, словно сметающий всё живое вихрь, проносится нисходящий пассаж, основанный на звукоходе уменьшённого лада. Опорные «шаги» баса выделяют целотоновый тетракорд. Движение тормозится на длительно выдержанном уменьшённом секстаккорде $d-f-h$, и всё – в динамике *fff* (пример № 3).

Пример № 3

I ч. Баллада, разработка

[Allegro]

Завершающей точкой «пронёсшейся бури» оканчивается уменьшённый септаккорд: традиционный для классико-романтической музыки символ ужаса, катастрофы, гибели. В данной Сонате это аккорд $gis-h-d-f$, но сначала он звучит в трёхзвучном составе как образная инверсия увеличенного трезвучия, его «сжатие». А отражение тональных опор первых частей цикла в тонах $f-d$ восходит к принципу построения лейтгармонии в известной сцене в Волчьей долине из «Фрейшюца» Вебера, и к последующим вариантам реализации этого приёма у Вагнера, Чайковского и других композиторов⁹.

В репризе балладное повествование звучит в прозрачном *fis moll'*е. Появляющаяся во второй побочной теме вальсовая основа напоминает о типичном для русской музыки воплощении полётных образов лирических грёз и мечтаний – нередко приобретающих трансцендентный оттенок.

Во II части цикла А. Дыганков обращается к жанру каприччио, замысел которого, по словам автора, возник у него под влиянием одноимённых офортов Ф. Гойи. Творческий импульс, рождённый графикой испанского романтика, актуализирует черту эстетики романтизма – тяготение к синтезу искусств. В домровой Сонате образы гротесковой серии Ф. Гойи обретают звуковой облик в диссонантном фонизме (жёсткие «кластеры»), в синкопированном ритме (на манер джазового свинга). Намёк на inferнальную их «подоплёку» подчёркнут уменьшённым ладом (вновь с опорами на $h-d-f$) в сочетании с изощрённой полифонической техникой (каноны, имитации, вертикально-подвижной контрапункт). Два стилевые вехи в эволюции каприччио (барочная и романтическая) обретают здесь художественный синтез, отражая родовую черту жанра – изобретательность, в данном контексте – дьявольски-искусную. В драматургии цикла Каприччио это скерцо, «злое скерцо» (пример № 4).

Пример № 4

II ч. Каприччио

Presto ♩ 160

Неожиданным, но аргументированным драматической логикой сюжета, становится вторжение тревожного звона-набата в коде Каприччио (ремарка «подражание колоколам»). Обращение к символике колокольного звучания связывает произведение с тем пластом русской музыки, который богаче всего проявился у С. Рахманинова, в том числе в трагическом смысловом ключе.

III часть цикла Русская песня переносит изложение в другой мир. Возвышенная красота исконно русской песенности создаёт концептуальный по смыслу контраст между I–II и III–IV частями Сонаты. Он подчёркнут сменой тональностей: две последние части идут в диэзной сфере близких друг другу *fis moll'*а и *D dur'*а. Традиционный для русских народных инструментов жанр обработки народной мелодии (после общеевропейских по стилю и образному содержанию первых частей) приобретает глубоко символическую значимость.

Драматургия медленной части сонатного цикла строится на конфликтном противопоставлении протяжной песни «Ничто во полюшке не колышется» и темы рока. Жанр проголосной песни позволяет обратиться к глубинным пластам духовной памяти, запечатлённым в фольклорном истоке. Тональность *fis moll*, одноголосный зачин и интонационные контуры напева вызывают ассоциации с бородинским Хором поселян из «Князя Игоря»: плачем над разорённой русской землей. В трепетном пении домры удивительно уместна специфика звучания мелодии у щипкового инструмента (пример № 5).

Пример № 5 III ч. Русская песня

Полифоническое разрастание «хоровых» голосов насыщает фактуру, говорит о происходящей «симфонизации песни»¹⁰. Её изложение приводит к новой трагической кульминации цикла. Вновь грозно и неотвратимо звучит голос рока. «Тёмная» тональность *es moll*, густые возгласы «тромбонов» в нижнем регистре фортепиано (ещё одна аллюзия – День гнева!), мощная динамика *ff*, свистящие адские «флейтовые» пассажи придают кульминации III части Сонаты подлинно оркестровый, симфонический размах (пример № 6).

Пример № 6 III ч. Русская песня, средний раздел

После трагедийного пафоса генеральной кульминации возвращение песенной темы приобретает характер светлого воспоминания. Мелодия домры оплетается призрачным кружевом подголосков фортепиано, имитирующих нежный пастуший наигрыш, а арпеджированные аккорды ассоциируются с гусельными переборами. Песня домры истаивает, исчезает, перестает быть ...

IV часть цикла – жизнерадостный жанрово-танцевальный финал – резко переключает развитие в иной эмоциональный тон, даёт долгожданную разрядку после происшедших драматических событий. Контраст настолько неожидан, что традиционность народно-праздничного финала воспринимается свежо и ярко. Задорная тема домры в «солнечном» *D dur*'е близка плясовому наигрышу. Её озорное звучание возрождает дерзкий дух неистребимого скоморошьяго шутовства. Исконно русский пятидольник плясовой темы вызывает в памяти конкретный прообраз из сферы профессиональной музыки: *D dur*'ное скерцо А. Бородина для сборника квартетных пьес под названием «Пятницы»¹¹ (пример № 7).

Пример № 7 [Allegro vivo] IV ч. Финал

Как и в других случаях стилевых аллюзий, которыми изобилует Соната, композитор вносит свои коррективы в узнаваемый прообраз. Нерегулярные перебивы переменного метра, броская лидийская кварта в заглавной интонации темы, смелость аккордовых красок свидетельствуют о почерке композитора XX–XXI веков. Если продолжить поиск стилевых параллелей, то они могут быть проведены с фольклорными инновациями Стравинского и Бартока.

В Финале, где суммирован тематизм предыдущих частей, подводится интонационно-смысловый итог цикла. Развитие плясовой темы вдруг находит выход в экстагически-скандированных аккордах Каприччио; каденция домры развивает тему Баллады. В коде лирическая побочная тема I части приобретает черты торжественной величавости. Таков ликующий апофеоз всего сочинения.

Богатство и глубина образно-эмоционального содержания Сонаты – при несомненном единстве частей цикла; множественность историко-стилевых ассоциаций – при естественном сближении русской и западноевропейских традиций; искусное владение техникой композиторского письма прошлого и настоящего – при

сохранении авторской индивидуальности: эти и другие художественные достоинства произведения дают основания считать Сонату А. Цыганкова ценнейшим вкладом в развитие домрового репертуара¹².

Обращаясь к данному произведению, домристу-исполнитель открывает возможность осознать свой инструмент в контексте истории академического искусства и жанра сонаты в период его расцвета в музыке романтиков, русских авторов и осознать то новое, что внёс в жизнь жанра современный композитор.

Поэтика стиливых аллюзий, которыми щедро наполнена домровая Соната А. Цыганкова, выполняет для исполнителя функцию программных ориентиров, помогая глубже проникнуть в скрытый смысл

симфонического по своему замыслу и воплощению сочинения.

Развитие русских народных инструментов в русле академической традиции является на сегодняшний день приоритетным направлением в музыке композиторов, увлечённо работающих в данной области искусства. Побуждая к творческой фантазии, к воскрешению и переосмыслению прошлого, оно имеет эвристический характер и заманчивые перспективы в завоевании всё новых горизонтов¹³. Художественную результативность этого эволюционного пути убедительно демонстрирует Соната А. А. Цыганкова – свидетельство успешного развития сонатного жанра в современной домровой литературе.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Первое дошедшее до нас письменное упоминание о древнерусской домре относится к 1530 году. В XVI–XVII веках домра – излюбленный инструмент скоморохов. Указ царя Алексея Михайловича Романова 1648 года, запретивший деятельность скоморохов, привёл к полному уничтожению домры, так как за изготовление и хранение инструментов следовало суровое наказание. Реконструкция домры в 1896 году В. В. Андреевым позволила ей продолжить своё функционирование в качестве национального инструмента.

² Желтирова А. Музыка для русской домры: стадии эволюции и стиливые тенденции: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Магнитогорск, 2009. – С. 13.

³ Имханицкий М. История исполнительства на русских народных инструментах. – М., 2002. – С. 309.

⁴ По словам А. Цыганкова, на создание Сонаты его подвигла идея выведения домры в разряд академических инструментов с серьёзным репертуаром. Соната писалась композитором довольно долго и по отдельным частям: сначала – III часть, потом – II, I части и Финал (из личной беседы с А. А. Цыганковым).

⁵ Четырёхчастные сонатные циклы встречаются в творчестве Бетховена (среди «двухтактных» сонат это № 5, № 7 для скрипки и фортепиано, № 4 для виолончели и фортепиано). В эпоху зрелого романтизма – во второй половине XIX – начале XX вв. – это скрипичные (Третья соната) и кларнетовые сонаты Брамса, Скрипичная соната Франка, сонаты для кларнета и фагота с фортепиано Сен-Санса, альтовые сонаты Регера, виолончельная Соната Рахманинова и др. Характеризуя некоторые из этих сонат, учёные видят в них «черты концертности» (Раабен Л. Камерная музыка // Муз. энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М., 1974. – Т. 2. – Стб. 673), признаки «большой романтической сонаты» (Валькова В. Соната // Муз. энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М., 1981. – Т. 5. – Стб. 198).

⁶ Развитие сонаты для балалайки и фортепиано, начавшееся в 1948 году с Сонаты А. Гречанинова (написанной в эмиграции для оказавшегося за рубежом солиста оркестра В. Андреева), шло более активно. Наряду с русской ветвью

– отечественной и зарубежной, сложилась и собственно зарубежная, представленная сочинениями Л. Иоганнеса, О. фон Пандеры и И. Попелки. Обзор сонат для балалайки содержится в работе: Усов А. Сонаты для балалайки в аспекте развития репертуара русских народных инструментов: автореф. дис... канд. искусствоведения. – Казань, 2008.

⁷ В экспозиции каждая из партий – контрастных разделов – исполняется в своём темпе (главная партия – ММ = 80, первая побочная ММ = 108, вторая побочная ММ = 100), но общий темп может быть определён как *Andantino*. Разработка идёт в темпе *Allegro*.

⁸ Необычно решена проблема пространственного распределения фактурной вертикали в партиях обоих инструментов. Крайние регистры – верхний и нижний – задействованы в партии фортепиано, средний предоставлен домре.

⁹ Гармоническое решение кульминации-катастрофы с помощью концентрации семантически-окрашенных модулов симметричного строения вызывает в памяти гармонию трагической кульминации в I части VI симфонии П. Чайковского.

¹⁰ Данный термин использован по отношению к домровым сочинениям в диссертации А. Желтировой (см.: Желтирова А. Указ. соч.).

¹¹ Скерцо в оркестровке А. Глазунова было использовано при восстановлении им неоконченной Третьей симфонии А. Бородина.

¹² Ещё в 2001 году II часть Сонаты – Каприччио стала обязательным произведением на Международном конкурсе «Кубок Севера» в Череповце; на I Международном конкурсе домристов «Евразия – 2008» в Екатеринбурге уже I часть Сонаты стала обязательным произведением для исполнителей на трёхструнной домре. Эти факты свидетельствуют об успешном начале жизни сочинения на концертной эстраде.

¹³ Идея стиливых аллюзий получила продолжение в Сонате для домры и фортепиано московского автора Г. Зайцева «Посвящение Хиндемиту» (2006), где в качестве стиливых ориентиров выступает творчество немецкого композитора, автора сонат для самых различных инструментов.

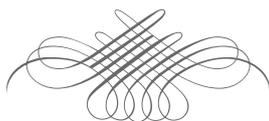
Кузьмина Наталья Сергеевна

соискатель кафедры теории музыки

Уральской государственной консерватории

им. М. П. Мусоргского





Н. В. ГОЛЬФАРБ

Саратовская государственная консерватория (академия)

им. Л. В. Собинова

УДК 78.036(4/9)

МЕТАМОРФОЗЫ БАРОЧНЫХ ЖАНРОВЫХ МОДЕЛЕЙ В ОРГАННОЙ МУЗЫКЕ XIX ВЕКА

Органное творчество композиторов эпохи Романтизма – яркое, значительное явление в истории органного искусства. Жанровая память органной музыки в XIX веке хранила огромный опыт и творческий потенциал, накопленный в предыдущие эпохи, и во многом именно эта жанровая память и была источником творческого вдохновения композиторов, сочинявших для органа в XIX веке. С другой стороны, для наиболее эффективного и, по возможности, полного рассмотрения особенностей органной музыки эпохи романтизма необходимо ясное понимание того, что было принципиально *новым* в этой музыке, какие факторы позволяют констатировать новые стили, новые течения, новые веяния.

Рубеж XVIII-XIX веков и первые десятилетия XIX века – это своего рода «органное затишье». Достигнув полного расцвета в эпоху Высокого Барокко (условно конец этой эпохи обозначается годом смерти И. С. Баха – 1750), в следующие десятилетия орган во многом утратил влияние и перестал быть одним из центров внимания музыкантов. В эпоху Барокко «только ленивый не писал для органа» [9]. И именно органная музыка часто была проводником и выразителем всего нового, что находило место в музыкальном искусстве. Именно Барокко (и в особенности первая половина XVIII века) дало те модели и образцы, которыми так или иначе следовали музыканты и времён классицизма, и XIX века.

Традиционно эти модели разделяются на хоральные и свободные (не связанные с хоралом). К первым относятся любые обработки хоральных мелодий (лютеранских, григорианских и т. д.): небольшие канционалы, циклы вариаций (партиты), хоральные фантазии самых различных форм (северонемецкий тип, фантазия *per omnes versus* и т. п.), хоральные фуги и т. д. Совершенно очевиден тот факт, что такое обилие хоральных обработок свя-

зано с «местом обитания» органной музыки и прикладным назначением если не всех, то во всяком случае, большинства этих пьес. Хотя вопрос о том, каково могло быть церковное предназначение, например, хоральных фантазий Д. Букстехуде (многие их черты ведут в частности к хоральным фантазиям М. Рegera) остаётся открытым.

Что касается свободных сочинений, то здесь на первый план выходит испытанное временем сочетание прелюдийного и полифонического, *stillus phantasticus* и *stillus gravis*, прелюдии (фантазии, токкаты, преамбулы) и фуги. В основе этого противопоставления исторически лежит оппозиция: инструментальное (прелюдийное) – вокальное (строгополифоническое). Причём сам цикл (его модель) и различные варианты его решения (виды, формы, драматургия, соотношение прелюдии и фуги) – для следующих поколений музыкантов были заложены и узаконены в эпоху Барокко. На фасаде знаменитого органа в Базедове начертана золотом очень красноречивая фраза: *Organa decantant Christo laudes, decusque recreat pectora nostra sonis* («Органы воспевают Христу хвалу, а их красота доставляет звуками отдых нашим сердцам»). В этих словах, в одном предложении полностью объясняется и функция органа в эпоху Барокко, и даже в целом, жанровая система эпохи. В самом деле, «органы воспевают Христу хвалу» – это говорится явно про сочинения, связанные с хоралом, а «их красота доставляет звуками отдых нашим сердцам» – это о свободных сочинениях, которые не связаны с литургикой (или связаны опосредованно) и просто доставляют отдых нашим сердцам.

После 1750 года (до 1820-1830-х годов приблизительно) эта система жанров, форм и техник не претерпела сколько-нибудь существенных изменений. Это не означает, что орган был забыт. В. А. Моцарт и Й. Гайдн использовали его как сольный (концер-

тирующий) инструмент в ансамблевых и оркестровых сочинениях (не говоря, конечно, о традиционном органном *basso continuo*). Сыновья и ученики И. С. Баха также не могли обойти орган вниманием: В. Ф. Бах был одним из самых именитых органистов своего времени, И. Л. Кребс, И. Х. Киттель, И. П. Кирнбергер, И. Ф. Агрикола использовали весь спектр моделей, пришедших из времён старшего Баха, добавляя к ним множество элементов «галлантного стиля». В южноевропейских католических странах такими же моделями была музыка И. Фробергера и Г. Муффата, на них опирались современники В. А. Моцарта – И. Альбрехтсбергер, Й. Эберлин, Й. Зегер и др.

Во Франции политические потрясения вообще, и проникновение светских веяний в церковную музыку в частности, наложили существенный отпечаток на органную музыку. И это наряду с тем, что французский орган в силу своей «стандартизованности» не располагал к музыкальным новшествам. Чарльз Бёрни сетовал на то, что Клод Бальбатр, автор прекрасных трогательных нозлей, в церкви импровизировал охотничьи пьесы между стихами *Magnificat* – это было около 1760 года. Однако необходимо помнить, что именно во Франции в 70-е годы XVIII века появилась книга Дома Бедоса де Селля «Искусство органостроения», обобщившая опыт предыдущих поколений в этой важнейшей области и являющаяся источником сведений по органостроению и в наши дни.

В Италии же царил клавишинный стиль. Красноречив тот факт, что Антонио Солер, ученик Доменико Скарлатти, хотя был рукоположен в священники, не оставил ни одного сочинения для церкви. Для органа он писал светские сонаты, которые и на клавишине не теряют художественной убедительности.

В целом, важны не перечисления имён, жанров, дат и названий, а тот факт, что после 1750 года сама структура феномена, называемого *органная музыка*, не претерпела никаких существенных изменений. Более того, «органная эпоха к 1800 году закончилась» [7, с. 48]. И произошло это именно потому, что творческое начало, создание «нового, ранее не бывшего» (то есть, собственно *творчества*), во многом ушло из органной музыки. Аргументом в пользу этого является, например, наблюдение, в соответствии с которым многие композиторы начала XIX века владели органом как исполнители и импровизаторы, но практически ничего для него не писали (например, Л. Бетховен, Дж. Россини, Ф. Шопен, Дж. Верди).

Таким образом, богатая, тщательно разработанная система жанров и форм органной музыки оказалась исчерпанной и требовала нового взгляда, нового слышания и нового осмысления, что в свою очередь, не могло не привести к её переинтонировке, к насыщению моделями, возникшими уже в XIX веке, а потом и к перерождению.

Без сомнения, новый эстетический, философский, музыкальный опыт эпохи не мог не затронуть и органную музыку. То новое, что романтизм привнёс в органную музыку, можно условно разделить следующим образом: а) переинтонированные и переосмысленные модели прежних эпох, и главным образом Барокко; б) модели, заимствованные из современной же музыкальной культуры (из других её областей), созданные уже в романтической музыке.

Какие же факторы так или иначе вели к указанному выше переосмыслению старых и созданию новых моделей (иногда на основе прежних, а иногда вопреки прежним)? Прежде всего, эти факторы имеют отношение, разумеется, не только к органной музыке, а вообще ко всей музыкальной культуре первой половины XIX века (временные рамки очень условны, ориентировочно 1800-1850 гг.).

Эстетика романтизма выросла из осознания личности не как части мира, а как некоего противопоставления миру. Это совершенно естественное следствие тех мощных потрясений, причиной которых стала Великая Французская революция. Знаменитые слова Р. Шумана о том, что мир раскололся надвое, и трещина прошла через сердце поэта, в сущности, говорят о том же самом: ведь так или иначе главной фигурой здесь является *поэт*, и в словах Шумана имплицитно он противопоставлен *миру* (сама фраза построена таким образом).

Одним из важных следствий противопоставления «я – мир» является всё более и более активно заявляющая о себе фигура *свободного художника* (композитора) и *свободного исполнителя-виртуоза* (а попутно и всё более актуальное отделение композиторского творчества от исполнительского, и более того: осознание исполнительства именно как *творчества*). Тот факт, что в XIX веке композитор и исполнитель окончательно и бесповоротно перестали быть, так сказать, «прикладными фигурами», конечно, имеет огромное значение и для органной музыки.

Это глубинное разделение обеспечило небывалый рост виртуозного искусства игры и очень быстрый и пышный расцвет фортепиано как концертного инструмента. Одновременно всё более и более узаконивался и утверждался в сознании музыкантов симфонический оркестр (уже практически в современном понимании) – как великолепное средство обобщения, глобализации, как средство для выражения монументальных музыкальных идей. Вместе указанные два фактора также оказали огромное влияние на органную культуру.

Ещё один важнейший момент можно охарактеризовать словом секуляризация. В эстетике романтизма во многом сгладилась дихотомия мирского/церковного, профанного/сакрального, божественного/человеческого – опять же, отчасти, за счёт гипостазирования другой дихотомии – «я/всё-что-не-я». Церкви уже не были столь мощными музыкальными центрами, которые не-

изменно аккумулировали лучших музыкантов: в этом плане у них теперь есть очень серьёзный конкурент – концертный зал (и концертное, виртуозное музицирование как таковое). Что означает такая секуляризация для органного искусства – вполне очевидно. Орган, исконно церковный инструмент, теперь имел в своём распоряжении музыку, написанную для светских нужд, в светском ключе, и в основном композиторами, которые не имели отношения к службе в церкви.

Следующие романтические идеи, нашедшие отражение в органной культуре – идея синтеза искусств и фиксации внимания на мгновениях человеческих состояний, моментах преходящей жизни. Первая из этих идей породила особого рода произведения искусства – разных жанров и форм, но с общими «синтетическими» чертами; примеры такого рода произведений – симфонические поэмы (одночастные сонаты, баллады и т. п.), где синтез виден и в сочетании слов

«симфония» и «поэма», и в стремлении охватить на одном дыхании, казалось бы, неохватные явления, и в синтетическом же «проращивании» единого композиционного зерна, в огромном значении литературных программ и т. п., и, с другой стороны, музыкальные драмы Вагнера (его *Gesamtkunstwerk* – всеобщее произведение искусства). В органной музыке XIX века можно найти немало примеров применения если не принципа «синтеза искусств», то во всяком случае, «поэмности». Что же касается внимания «к мгновениям человеческих состояний» [6, с. 202], то это очевидным образом ведёт к рождению типично романтического феномена миниатюры в основном фортепианной, но так же и вокально-фортепианной, и что важно в данном случае, – органной.

По словам Л. Выготского, «каждая эпоха имеет свою психологическую гамму, которую перебирает искусство» [1, с. 67]. Например:

Таблица 1

Феномен свободного художника. Разделение композиторского и исполнительского творчества.	В органной музыке это проявилось, может быть, не так остро, но, тем не менее, и органисты, и композиторы, пишущие для органа, теперь вовсе не обязательно занимали какие-либо посты в церкви (чаще не занимали). Например, Й. Рейнбергер был капельмейстером в Мюнхене, но для церкви он писал музыку хоровую, а среди его органных сочинений нет ни одного церковного.
Расцвет виртуозной концертной игры, расцвет фортепиано как сольного инструмента.	Перенесение этого фактора на органную почву достаточно очевидно (применение типично фортепианной техники у Ф. Листа (Фантазия и fuga на тему ВАСН), у Ф. Мендельсона, например, финал Сонаты № 1 – откровенное подражание фортепианной педали).
Узаконивание и закрепление симфонического оркестра.	Появление симфонического органа (Кавайе-Колль во Франции) и органной симфонии (как первый образец – Большая симфоническая пьеса С. Франка). Симфонизм как качество присущ и другим сочинениям крупной формы – например, Соната Ю. Ройбке «94-й псалом», многие сонаты Й. Рейнбергера.
Секуляризация.	Трактовка органа как концертного (не церковного) инструмента, несмотря на то, что органы по-прежнему находились в храмах, и органистами там служили великолепные музыканты. Характерные примеры – типично церковные жанры, имеющие теперь совершенно не церковное назначение и совершенно другой смысл: хоральные цитаты в сонатах Ф. Мендельсона (№ 1, 3, 5, 6), хоральные прелюдии Й. Брамса, псевдо-литургические пьесы французских композиторов (с названиями вроде <i>Offertoire</i> и <i>Sortie</i>).
Идея синтеза искусств. Поэмность.	Принцип поэмности нашёл отражение у Ф. Листа (Фантазия « <i>Ad nos ad salutarem undam</i> ») и его ученика Ю. Ройбке (Соната «94-й псалом»); принцип монотематизма во многих сонатах Й. Рейнбергера; синтез мирского и церковного у Ф. Мендельсона (ярчайший пример – I часть Сонаты № 1: соединение бурного романтического порыва, почти шумановского <i>Aufschwung</i> и строгого старинного хорала).
Внимание к мгновению.	Рождение и развитие жанра органной миниатюры: Монологи Й. Рейнбергера, циклы пьес французских композиторов, циклы пьес М. Регера (ор. 7, 59 и др.); типичные миниатюры («песни без слов») в качестве финалов сонат Ф. Мендельсона (№ 3, № 6).

Кроме того, много нового появляется и в приёмах самой нотной записи. Нижняя, третья строка твёрдо фиксируется за педальной партией (тогда как в старинных итальянской, испанской, английской, нидерландской, французской, южнонемецкой школах текст записывался по большей части на двух нотных системах и органист сам вычленял партию басового голоса или *cantus firmus* для проведения в педали). Северонемецкая школа привнесла в нотопиську самостоятельную педальную строку. Это же встречается, как правило, за редким исключением и у И. С. Баха. Теперь же композиторы даже в случае, если басовый голос «молчит», оставляют нижнюю строку для относительно самостоятельной педальной партии.

Иногда, как в сонатах Ф. Мендельсона, встречается многопластовая запись на четырёх нотных системах. Фактура становится более гомофонной, довольно чётко делящейся на ведущий голос и аккомпанемент, вместо равноправной полифонической. Чаще всего фактура составляет крупные блоки-построения, отражая достижения молодого пианистического искусства в области освоения позиционной техники игры. Если в барочный период лиги, вытекающая из техники игры смычковых инструментов, означали, как правило, указания к штрихам (то есть были *артикуляционными*), то теперь лиги становятся фразировочными (*агогическими*), подчёркивая скорее драматургическое строение произведения, нежели способ произнесения того или иного мотива. Уделяется большее внимание обозначениям регистрового плана, что нередко отражено (хотя не детально, а лишь в общих чертах) в тексте.

В свете всего вышеизложенного воспринималась и система жанров и форм, полученная в наследство из прошлых времён, главным образом из Барокко. Вкратце рассмотрим перцепцию этих моделей в XIX веке.

Первое, что необходимо иметь в виду в данном контексте, заключается в огромном значении «барочной жанровой памяти» в органной музыке. Сле-

ды Барокко неизменно обнаруживаются даже в тех сочинениях, которые базируются исключительно на принципах и моделях Романтизма. Например, Соната Ю. Ройбке (с контрастом сильных, ярких эмоций с использованием всего огромного охвата возможностей большого романтического инструмента Ф. Лядегаста) написана как типичная романтическая поэзная монотематическая соната, но её лейттема вполне однозначно напоминает барочный *passus duriusculus*, хроматический ход по полутонам вниз.

Модели, связанные с хоралом, были своеобразно восприняты XIX веком. С одной стороны, конечно, сама идея хоральной обработки не могла исчезнуть. Но сам объект этой обработки, сам хорал, понимался теперь по-другому. Перед нами уже не тот хорал, который знает каждый, поют все и который, таким образом, является хорошо знакомым и привычным материалом. Перед нами в романтической органной музыке хорал предстаёт как своеобразный знак, символ, который, во-первых, адресует нас к прошедшим временам (уже в силу того, что это именно хорал), а во-вторых, обозначает оппозицию, одну из тех, которые намечены выше: я – мир, добро – зло, земное – божественное. Собственно, и в эпоху Барокко хоральный первоисточник и сочинение, созданное на его основе, подчёркивали вроде бы эту же последнюю оппозицию, но в XIX веке она понималась уже не в общинно-церковном ключе, а в ключе сугубо личном. Сопоставим любой хоральный цикл И. С. Баха (например, III часть «Клавирного упражнения») с хоральными прелюдиями Й. Брамса.

Подобные же логические противопоставления легко построить и в том случае, если говорить о композиторах, которые создавали хоральные обработки более последовательно. У Макса Регера, например, речь идёт о слиянии в его крупных хоральных фантазиях и барочных моделей (идущих в частности от Д. Букстехуде, и от И. С. Баха, от партит Г. Бёма и т. п.) и чётко выраженных принципов, ведущих начало от симфонических поэм (например, Ф. Листа).

Таблица 2

И. С. Бах	Й. Брамс
Хоральная обработка – типичный жанр в творчестве, он не является чем-то исключительным.	Хоральная обработка – исключительный для Брамса жанр, к нему он обращался крайне редко; в органном творчестве – всего дважды.
Хоральные обработки Бах писал постоянно (и не только для органа).	Цикл хоральных обработок Брамс написал в конце жизни, это его последний завершённый опус, отчего он автоматически воспринимается как нечто результирующее, суммирующее, подводящее итог.
Хоральные обработки Баха непосредственно связаны с литургией, с его теологическими воззрениями, со сферой бытования хора.	Хоральные обработки Брамса не связаны с литургией и сферой бытования хора. Хорал здесь дан как некий общий символ надмирного, почти в духе «философской веры» К. Ясперса, символ, романтически противопоставленный человеческому.

Самым ярким примером переосмысления жанра хоральной обработки является романтическая техника «вставки» хорала и хоральной обработки в некий не-хоральный контекст. Подобные явления в частности имеют место в сонатах Ф. Мендельсона (I часть Сонаты № 1, I часть Сонаты № 3), и в таких случаях символизация хорала, его «надматериальность», некий «мега-смысл», привносимый хоралом, – всё это видно особенно отчётливо.

Окончательный отрыв хоральной обработки и хорала не только от церковной практики и соответствующего интерьера, но и от собственно хорального первоисточника, знаменуют собой Три хорала С. Франка, у которых сам хорал (как нечто, созданное прежде и обрабатываемое композитором) отсутствует, наличествует лишь тема хорального склада и методика работы с ней, напоминающая техники работы с *cantus firmus*: имитация, сопровождение контрапунктами, *basso ostinato* и др..

Что касается не-хоральных моделей, то здесь самой продуктивной из них, конечно, является fuga. Однако и эта модель была композиторами-романтиками услышана по-другому, даже при сохранении композиционных (а иногда и драматургических) принципов. В частности, орган в XIX веке остался практически единственным инструментом, для которого фуги создавались регулярно (и здесь, ко-

нечно, вновь видится проявление особой барочной «жаровой памяти» в органной музыке). Но при этом, если в эпоху Барокко fuga была распространённым и рядовым жанром, то в романтической музыке для органа этот жанр – всё же значительно более редкий. Во многом он – именно специфически орган-ный, поэтому удельный вес фуги значительно возрастает. Можно даже предположить, что в органной музыке XIX века fuga заняла практически такую же позицию, как сонатное аллегро в оркестровой или фортепианной музыке (конечно, если вести речь о драматургической функции).

Можно даже говорить о «симфонизации» фуги. И финальная fuga в сонате Ф. Мендельсона или Й. Рейнбергера – это, с точки зрения драматургии цикла, нечто гораздо более весомое, чем например, fuga-финал Бранденбургского концерта № 3 И. С. Баха. Собственно, финальная fuga – это вообще один из «штампов» органной музыки, он имеет место и в XVIII, и в XIX веке (Большая симфоническая пьеса С. Франка, прелюдии и фуги К. Сен-Санса, сонаты Ф. Мендельсона и Й. Рейнбергера, Соната Ю. Ройбке и т.д.).

Основываясь на моделях прежних времён и изобретательно объединяя их с достижениями XIX века, композиторы, писавшие музыку для органа, создавали тем самым образцы новых жанров и новых форм,

Таблица 3

Композиторы	Ф. Мендельсон	Й. Рейнбергер	Ю. Ройбке
Музыкальный материал	6 сонат для органа	20 сонат для органа	1 соната для органа
Значимость жанра в творчестве.	Поздний опус композитора. В нём Мендельсон использовал прежние <i>наработки</i> , однако в цикл 6 сонат оформились лишь в конце жизни автора. Больше сонат для органа он не писал.	Писал сонаты для органа на протяжении всей жизни, это – своего рода «творческая лаборатория» композитора.	Кульминация творчества. О значимости говорить достаточно трудно, так как Ройбке прожил очень короткую жизнь.
Опора на модели предшествующих эпох.	Вполне очевидно и сознательно опирается на барочные образцы. Организация цикла скорее сюитная (именно барочная), чем собственно сонатная. Части в сонатной форме отсутствуют принципиально. Зато наличествуют хоральные обработки, хоральные вариации, фуги (не только в финалах), имитационные токкатные части и т. п.	Опора на барочные модели имеет место (встречаются жанры пассакалии, ричеркара, фантазии и др.). Велико значение полифонии. Фуги – почти исключительно в финалах (очень редко др. формы). Так же очевидна опора и на классический сонатный цикл. Для Рейнбергера нормой является сонатное аллегро в I части, сложная трёхчастная форма во II, финал – либо fuga, либо вновь сонатное аллегро.	Опоры практически нет, лишь аллюзии (см. выше о <i>passus duriusculus</i>). Основной моделью является романтическая соната или симфоническая поэма, с монотематизмом и сочетанием всех четырёх частей цикла в одной (Ройбке был учеником Листа). Сонатное аллегро отсутствует. В качестве финала – fuga, основанная на сквозной теме сонаты.

Особенности цикла.	Общего принципа нет. Каждый цикл – это индивидуальный проект, индивидуальная находка. Самой интересной чертой здесь является сочетание в рамках одного цикла «разномасштабных» и, казалось бы, несопоставимых частей: например, в сонате № 3 сочетание огромной и сложно организованной I части (хоральная fuga, обрамлённая торжественным вступлением и кодой) и миниатюрной II части (причём это именно миниатюра, в романтическом смысле).	Большинство циклов построено единообразно, несмотря на то, что в каждой сонате части имеют названия, и они редко повторяются в одинаковых сочетаниях. (Об устройстве цикла см. выше).	Цикла как такового нет, соната одночастная. В основе лежит четырёхчастная модель (медленно–быстро–медленно–быстро), с традиционной фугой в конце. В первой быстрой части есть намёк на сонатное аллегро, однако, – нереализованный. Все части, кроме последней, тонально не замкнуты и переходят в следующие не только без цезур, но и практически без выраженных каденций.
Литературная программа.	Как таковая отсутствует, но в сонатах № 1, 3, 5, 6 имеет место цитирование хорала.	Отсутствует. Хорал (григорианский) есть только в Сонате № 2.	Присутствует (Псалом № 94). Характерно, что в сонате для органа и литературная программа взята из Библии.

которые стали моделями уже для следующих эпох. Рассмотрим такое «моделирование» на примере жанра сонаты, взяв в качестве образцов несколько сочинений, названных авторами словом *соната*, однако, генетически принципиально различных (и поэтому смоделировавших разные по сути жанры).

Таблица 3 достаточно красноречива в том отношении, что она даёт ясное представление о том, как соотносилось старое и новое, барочное и романтическое в органной музыке XIX века. Уже сам факт,

что под одним и тем же словом соната скрываются столь разные явления, весьма показателен. И ещё ярче это будет видно, если расширить рамки сонаты и включить в них ещё и симфонии (первый образец симфонии для органа – «Большая симфоническая пьеса» С. Франка).

Таким образом, в органной музыке XIX века произошла трансформация традиционных органнх жанров в контексте новых течений, новых веяний романтической эпохи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Выготский Л. Психология искусства. – М., 1987.
2. Гиршман Я. В – А – С – Н. Очерк музыкальных посвящений И. С. Баху с его символической звуковой монограммой. – Казань: КГК, 1993.
3. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. – Киев: Музична Украина, 1970.
4. Из истории мировой органной культуры XVI – XX веков. – М.: МГК, 2008.
5. Кривицкая Е. История французской органной музыки. Очерки. – М., 2003.
6. Холопова В. Музыка как вид искусства. – СПб., 2000.
7. Burney Ch. The Present State of Music in France and Italy, 1771.
8. Caldwell J. English Keyboard Music before the Nineteenth Century. – Oxford, 1973.
9. Caldwell J. et al. «Keyboard music.» In Grove Music Online. Oxford Music Online [Electronic resource]. – URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/14945> (accessed November 24, 2008).
10. The Cambridge Companion to the Organ. – Cambridge university Press.

Гольфарб Наталья Владимировна

старший преподаватель кафедры специального фортепиано, аспирантка кафедры истории музыки Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова



М. В. ВОИНОВА
 Московская государственная консерватория
 им. П. И. Чайковского

УДК 781.6.082

ЖАНР МАГНИФИКАТА В ОРГАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ ДАНИЭЛЯ РОТА

В России имя Даниэля Рота известно преимущественно в среде органистов и любителей органного искусства. Музыкант снискал мировую славу как блестящий виртуоз и интерпретатор, прежде всего, французской органной музыки и сочинений И. С. Баха. Однако этим круг интересов Даниэля Рота далеко не ограничивается: он активно проявил себя на композиторском поприще, а также как пианист и педагог¹.

Родина Даниэля Рота – Эльзас² – регион на северо-востоке Франции, граничащий с Германией и Швейцарией. Это, казалось бы, сугубо географическое обстоятельство определило специфику культуры Эльзаса, на которую в равной степени повлияли как французские, так и немецкие традиции. На вопрос, как Даниэль Рот ощущает в себе эти корни, он отвечает с нескрываемым патриотизмом: «Я очень горжусь своей родиной. Есть много выдающихся эльзасцев, кто, будучи немцем, прославил Францию, и, будучи французом – Германию. Альберт Швейцер, например»³.

Любовь к родине выражается у музыканта не только в устных признаниях, но и запечатлена в его творчестве, например, на страницах «Маленькой рапсодии на народную эльзасскую песню» (*Petite Rhapsodie sur une chanson alsacienne*). Сочинение было опубликовано в Майнце издательством «Schott» в 2001 году и вошло в сборник, посвящённый трёхсотлетию органной музыки Эльзаса («Orgelmusik des Elsass aus 3 Jahrhunderten»).

Сочинения Рота, многие из которых изданы в крупнейших европейских издательствах, как «Schott», «Leduc», «Novello», «Bärenreiter», «Gerard Billaudot», «Boëllman-Gigout» и других, к сожалению, российской публике почти неизвестны (если не считать редкой возможности послушать некоторые опусы в авторском исполнении во время гастролей в нашу страну). Между тем, композиторское наследие Даниэля Рота весьма разнообразно. Поименований для органа соло и в ансамблях, им создан ряд симфонических и камерных партитур, органные транскрипции и значительное число хоровых опусов с участием его любимого инструмента – органа⁴.

Более двадцати лет Даниэль Рот прослужил в должности штатного органиста знаменитого парижского собора Сен-Сюльпис. В своё время это место

занимали выдающиеся французские органисты-композиторы Шарль-Мари Видор, Марсель Дюпре, Жан-Жак Грюневальд. Органное творчество Д. Рота теснейшим образом связано с этим уникальным инструментом, построенным Аристидом Кавайе-Коллем в 1863 году и вобравшим в себя наиболее характерные черты французского органостроительного стиля эпохи романтизма⁵.

О влиянии на композиторское мышление Рота неповторимого звукового облика инструментов Кавайе-Колля и связанных с ними «героев» говорят сами названия сочинений, как, например: «Посвящение Сезару Франку» (*Hommage à César Frank*, 1990), «Триптих для большого органа. Посвящение Пьеру Кошро» (*Triptyque pour grand orgue. Hommage à Pierre Cochereau*, 1995⁶), «Органная книга на Магнификат» (*Livre d'orgue pour le Magnificat*, 1995). Последнее сочинение имеет весьма конкретное указание в своём подзаголовке – *Hommage au Facteur d'orgues Aristide Cavallé-Coll* – оно посвящено органной мануфактуре Кавайе-Колля и было написано по случаю 100-летия со дня кончины выдающегося французского органостроителя (которая отмечалась мировым органным сообществом в 1999 году).

Остановимся подробнее на этом сочинении. Как отмечает сам автор, эта «Органная книга» создавалась в духе своеобразного «музыкального приношения» выдающимся органистам, работавшим когда-либо в Сен-Сюльписе или людям, связанным с инструментами Кавайе-Колля⁷. Так, первая и последняя части цикла посвящены американскому органисту из Бостона Кеннету Стару (Kenneth Star), много сделавшему для популяризации Кавайе-Колля во всем мире; вторая имеет посвящение Полю Руманэ (Poul Roumanet), кюре собора Сен-Сюльпис; четвёртая – Софи-Вероник Сошфер-Шоплен (Sophie-Véronique Cauchefér-Choplin), органистки собора Сен-Сюльпис, ряд лет работавшей ассистенткой Даниэля Рота. И так далее.

Следуя жанровому канону, «Органная книга» Даниэля Рота написана на магнификат и содержит 11 частей (в двух тетрадах) – Первая тетрадь (*Premier recueil*), Вторая тетрадь (*Deuxième recueil*), распределённых следующим образом:

<i>Premier recueil</i>	<i>Deuxième recueil</i>
1a. Magnificat	6. Deposuit
1b. Et exsultavit	7. Esurientes
2. Quia respexit	8. Suscepit
3. Quia fecit	9. Sicut locutus est
4. Et misericordia	10. Gloria
5. Fecit potentiam	

Как известно, магнификат – это благодарственная молебная песнь «Величит душа Моя Господа», воспевая Пресвятой Богородицей в ответ на приветствие Её родственницы, праведной Елизаветы, которая в радости приняла Марию в своём доме, как Божию Матерь. Текст заимствован из первой главы Евангелия от Луки (ст. 46–55). Магнификат занимает важное место в богослужении всех религиозных традиций: у православных – в чинопоследовании утрени; у католиков латинский вариант магнификата является частью вечерни. Реформа Лютера сохранила его на воскресных вечерах, где оно исполнялось по-немецки. Но в Рождество оно звучало на латыни, в конце канонического текста добавляется краткий вариант Gloria с заключительным «Amen»⁸. Именно этот вариант финала магнификата использовал Даниэль Рот. С немецким типом магнификата его «Органную книгу» роднит также принцип использования григорианского первоисточника. В протестантский магнификат в виде интермедий включались напевы латинских и немецких рождественских песен, следы этой традиции слышны, в частности, в Магнификате И. С. Баха и в «Рождественской кантате» Онеггера.

Но Даниэль Рот идёт дальше: он чередует строфы магнификата с такими литургическими песнопениями, как Sanctus, Te Deum и даже пасхальными гимнами – «Jeudi saint» (особо почитаемый французскими католиками) и Ubi Caritas (один из самых древних, красивых и известных григорианских гимнов⁹). Оба песнопения исполняются на начало Триденствия Пасхи (Triduum Paschale¹⁰) – Великий Четверг (в который вспоминается Тайная вечеря и установление Иисусом Христом таинства Евхаристии). Таким образом, композиционная основа «Органной книги» базируется на разнообразных источниках, взятых в качестве отправной точки, прежде всего, для мелодико-интонационного гармонического развития. Полифоническая фактура возникает нечасто и трактуется, главным образом, как аллюзия на строгий стиль.

Гармоническое мышление Даниэля Рота *модально* по своей сути, поскольку опирается на григорианские песнопения, с присущей им ладовой спецификой. Он мыслит ладовыми структурами, свободно сочетая их друг с другом. Данный тип развития музыкальной ткани весьма характерен импровизационным формам (известным в истории музыки, начиная с эпохи Сред-

невековья), что достаточно органично вписывается в художественную концепцию творчества Даниэля Рота, как органиста-композитора.

Кроме того, доминирование гомофонно-гармонического склада письма можно объяснить особенностями органной фактуры, особенно эффектно звучащей в аккордовом изложении (что отвечает духу сочинения – славословия и жанру хвалебной песни «Величит душа Моя Господа»). С другой стороны, здесь сказываются определённые предпочтения и стиливые предпосылки в области музыкального языка, о которых говорит сам автор. Определяя стилистику своего сочинения, Рот указывает на влияние Мориса Дюруфле (у которого в Парижской консерватории он изучал гармонию) и Дариуса Мийо¹¹. Общность с последним обнаруживается в технике полимодальности, ставшей излюбленным гармоническим приёмом обоих композиторов.

В качестве своих жанрово-стилевых и эстетических ориентиров композитор указывает на традиции французской органной школы в целом. А в частности, называет имена Шарля Мари Видора, Эжена Жигу, Шарля Турнемира, Марселя Дюпре и Леона Бозльманна, соотечественника из Эльзаса, автора цикла «Пять версетов [на один и тот же сюжет] на магнификат пятого тона» (*Cinq Versets [sur le meme sujet] pour Magnificat du 5e ton*). Сочинение издано Обществом французской музыки XIX века (*Société de Musique française du XIXe siècle*) «Publimuses» в 2002 году и, по признанию Рота, послужило своеобразным прототипом для его «Органной книги». Вероятно, Даниэль Рот позаимствовал идею пяти версетов, избрав для своего магнификата следующие пять строф 1, 4, 5, 7 и 2 тонов (пример №1).

Пример № 1

Ton Royal

Magni- ficat anima mea Dominum

4^e Ton

Magni- ficat anima me- a Domi- num

5^e Ton

Magni- fi- cat a- nima me- a Dominum

7^e Ton

Ma- gni- ficat anima mea Dominum

2^e Ton

Magni- fi- cat anima mea Dominum

Оригинальная звуковая эстетика сочинений Рота во многом обусловлена характерным тембровым колоритом, исходящим из возможностей инструментов Кавайе-Колля. Но если говорить о регистровке «Органной книги», то автор не идёт здесь вслед какой-либо известной традиции (на которую указывает разве что обилие

мануальных пьес в составе цикла и подключение педали по принципу вступления кантуса фирмуса). На протяжении одной части регистровка сохраняется не всегда, и, как правило, выбирается, исходя из образно-интонационных свойств конкретного звукового материала.

Так, например, первая пьеса цикла – Магнификат – имеет характер медитативной преембулы; её просветлённый характер подчеркнут прозрачной регистровкой:

G.O.: Fûte harmonique 8'
 Récit: Gambe 8', Voix céleste 8'
 Pedal: Fûte 4'

В фактурном отношении это типичный речитатив, с широкими изломанными скачками и юбилеями (ремарка в начале «Avec jubilation») (пример № 2).

Пример № 2 Д. Рот. «Органная книга на Магнификат». № 1



В регистровом плане Даниэль Рот часто использует сопоставления и контрасты.

Подтверждение тому находим в одной из регистровок, в частности, части № 2 «Quia respexit», где композитор указывает тембровый набор, особенно хорошо звучащий на органах Кавайе-Колля: «Tout les jeux de fonds 8', sans les ondulants (s'inspirer de sonorité A. Cavallé-Coll)».

Поскольку в «Органной книге» представлены достаточно компактные и самостоятельные пьесы, тембровая драматургия цикла не предусматривает сквозного развития и распадается на отдельные зарисовки со своим колоритом. Более масштабная в этом отношении драматургия больших форм представлена в другом произведении Даниэля Рота, тоже связанном с жанром магнификата. Это – Фантазии для скрипки и органа с поэтичным названием «Ain Karim». Заглавие сочинение получило по названию места возле Иерусалима, где молилась мать Иисуса. Это единственный пример жанра дуэта для подобного состава в творчестве Даниэля Рота¹².

Магнификат в ансамблевой трактовке переживает в этой композиции несколько стадий становления: от монологов, до диалога и совместного апофеоза

«славословия» в коде. В целом сочинение представляет собой грандиозные вариации, с разнообразными фактурными эпизодами, чередующимися, сообразно логике тексто-музыкальной композиции. Последование строк диктует смену фактуры и характер музыкального высказывания, динамику и регистровку:

G.O.: Fonds 16' 8' 4', Mixtures douches, Anches 8' 4'
 P., R.: Fonds 8' 4', Mutations, Anches 8' 4'
 Péd.: Fonds 16' 8' 4', Anches 16' 8'
 G. O. + P. + R.P. + R.

Вступление позволяет судить о ярком, концертном и определённо французском стиле этой музыки (пример № 3).

Пример № 3 Д. Рот. Фантазия «Ain Karim» для флейты и органа. Начало



Хотя автор назвал сочинение фантазией, оно построено как хоральная обработка (на магнификат) и поэтому может быть отнесена к жанру церковной музыки, особо привлекающей Даниэля Рота. «Я с детства полюбил литургию», – признавался композитор в одном из своих интервью¹³. И эта любовь проявилась не только в выборе дальнейшей карьеры церковного органиста, но и стала вектором всего композиторского творчества. Недаром в знак признания достижений в области композиции в 2006 году Даниэлю Роту был присуждён Европейский приз фестиваля духовной музыки «Schwäbisch Gmünd» в Германии.

Затронутые в настоящей статье аспекты музыки Даниэля Рота (анализ сочинений, который нигде ранее не был представлен и обнародован) демонстрируют пример обращения к музыкальной традиции прошлого современного композитора-органиста, показавшего свой вариант решения актуальной для

каждого художника проблемы соотношения традиций и новаторства. В данном случае, это соотношение актуализировано в контексте трактовки жанра магнifikата в органной музыке XX века.

Унаследованная традиция обогащается новыми выразительными возможностями как самого инструмента (при помощи регистровки), так и средствами фактуры, гармонии и форм варьирования григорианского первоисточника. Магнifikат, изна-

чально принадлежащий жанру религиозной музыки и в истории органного искусства имеющий определённые традиции¹⁴, всё больше индивидуализируется и приобретает черты свободной концертной обработки, где на первый план встают разнообразие фактурных и тембровых задач, обусловленных возможностями французских органов симфонического типа в целом, и инструментом собора Сен-Сюльпис, в частности.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Преподавательская карьера Рота началась в 1974 году. Он работал в Католическом университете Вашингтона, в Марсельской консерватории, в Страсбурге и Саарбрюкене. Вёл курс органной импровизации в Хохшутле во Франкфурте.

² Даниэль Рот родился 31 октября 1942 года во втором по величине городе Эльзаса – Мюлузе.

³ Из интервью с Майклом Груббером (*The American Organist Magazine*, 2008). Перевод на русский язык опубликован в статье: Даниэль Рот. «Органная музыка делает людей лучше...» // *Орган*. – 2009. – № 2. – С. 2–3.

⁴ Полный список сочинений Даниэля Рота доступен на его сайте: <http://www.danielrothsaintsulpice.org/compositions>.

⁵ Подробнее об этом см.: Из истории мировой органной культуры XVI–XX веков: учебное пособие. – 2-е изд. – М., 2008. – С. 570–574.

⁶ Сочинение было записано и выпущено в США Обществом Исторических органов (*Organ Historical Society USA*) на DVD из серии «Традиции Сен-Сюльпис» («*La Tradition de Saint-Sulpice*»). Christina Harmon, Dallas, Texas, 1998).

⁷ Daniel Roth. *Livre d'orgue pour le Magnificat. Hommage au Facteur d'orgues Aristide Cavallé-Coll / Préface*. Editions Association Voëllmann-Gigout, 2007. – P. 8.

⁸ Краткое славословие Пресвятой Троице: «*Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio, et nunc et semper, et in saecula saeculorum. Amen*»

⁹ Гимн получил своё название по первым строкам текста: «*Ubi caritas et amor, Deus ibi est*» («Там, где есть любовь и милость»).

¹⁰ «Великое Триденствие» начинается Мессой Вечери Господней в Великий Четверг, а заканчивается Второй Вечерней воскресенья Пасхи.

¹¹ См.: Daniel Roth. *Livre d'orgue pour le Magnificat...*

¹² Это произведение, наряду с первой частью из «Органной книги», впервые прозвучало в России в исполнении автора этих строк в Малом зале Московской консерватории 12 октября 2010 года на концерте в рамках абонемента «Орган как центр притяжения» в программе «Орган без границ. Современная музыка композиторов-органистов» с участием флейтистки из Польши Эдиты Фил.

¹³ См.: Даниэль Рот. «Органная музыка делает людей лучше...». С. 2.

¹⁴ См. Кривицкая Е. История французской органной музыки. – М., 2003. – С. 61–63.

Воинова Марина Владиславовна

кандидат искусствоведения,
преподаватель кафедры теории музыки
Московской государственной консерватории
им. П. И. Чайковского



КОНФЕРЕНЦИИ. ФЕСТИВАЛИ

Кросскультурное сотрудничество

Л. А. АХМЫЛОВСКАЯ, А. Ю. БАРЫШ

УДК 792.01

ЭТНОСЦЕНОЛОГИЯ В АТР: ИТОГИ XII ФЕСТИВАЛЯ В ЧХУНЧХОНЕ

Фестивальное движение в Азиатско-Тихоокеанском регионе с каждым годом становится всё более свободным и многообразным; принимает новые формы, высвечивает ранее неизвестные стороны, связанные с самим театральным процессом, его переводом и обеспечением условий кросскультурной коммуникации [1; 2]. Один из крупнейших на Дальнем Востоке, XII Международный театральный Фестиваль в Чхунчхоне (Республика Корея)¹, история которого началась в 1993 году², по мнению его организаторов, отличается от предыдущих и яркой политически значимой концепцией, и более чётко структурированной программой, и широтой жанровых возможностей.

В 2010 году фестиваль проходил под девизом «Многоцветный Чхунчхон! Многоцветный фестиваль!» [3]. Этот праздник театрального искусства включал не только спектакли театров АТР, но и работы коллективов из Чехии, Польши, России. За пять фестивальных дней (с первого по пятое сентября) зрителям были показаны пятнадцать спектаклей, интересных и взрослым, и детям³.

Четыре современных театрально-концертных комплекса, оснащённых по последнему слову техники, продолжали идею многоцветного фестиваля как кросскультурного полилога. Городской центр культуры и искусств, Фестивальный театр Мим, Театр Бомнэ⁴, Театрально-концертный зал Иль Сонг (театр Университета Халым) располагались соответственно в Зелёной, Красной, Жёлтой и Голубой зонах фестиваля.

Парад, посвящённый открытию международного театрального события, начался 1 сентября на Пятой Авеню и превратил город в гигантскую сценическую площадку, где развернулось многочасовое праздничное действо с участием актёров и жителей провинции Канвондо.

Живая анимация в интерактивном представлении «Бумажное окно» (драматург и режиссёр Ли Чеол Сунг) была показана 1 и 2 сентября в Голубой

зоне. Огромный фантастический блокнот «вырастал» в пространстве обычной жизни. Рисунки художника, сидевшего за компьютером, «чудесным образом» появлялись на белой стене (проецировались на экране). В возникающую картину «впрыгивал» живой актёр, к нему присоединялись зрители (от трёх лет). И большим, и маленьким предстояло увлекательное путешествие по страницам волшебного альбома, наполненного смешными и неожиданными сюжетами. На экране возникали: сказочное насекомое, поймать которое пытался живой исполнитель; загадочная линия, которая постепенно превращалась в ножку балерины, а потом и в саму танцовщицу. Маленькие зрители выходили из зала на сцену и попадая под рисованный дождик, прятались под рисованным зонтиком; делали друг другу рисованные подарки и т. д. Театр «ССОТ-ВВАТ» специализируется на создании пространства, интегрирующего все виды творчества; имеет целью проведение образовательных и терапевтических сеансов средствами визуального и сценического искусства.

«Эссе Гуанчона – В поисках Онг Джёна» (текст Ли Мун Го, Ким Тэ Хьюн, режиссёр Ким Вён Сук, Республика Корея) – спектакль о семье и доме, о духовном взрослении; о тех, кто своей любовью и нежностью формирует мир личности, делает нас лучше и навсегда остаётся глубоко в сердце, как те песни, которые мы слышали в раннем детстве.

Основатель театра «Мьонг Пум» – Вён Сук Ким стажировался в Москве. Актёры его труппы работают в реалистической манере, стремятся создать полноценный репертуарный театр; ставят перед собой задачу выращивания и совершенствования своих спектаклей. Артистов отличает бережное отношение к драматургическому тексту и национальному культурному наследию, которым они делятся со зрителями других стран⁵.

Пьеса под названием «Луна» (драматург и режиссёр Йори Юко, Япония) соединяет фантастический

сюжет с реальными чувствами и взаимоотношениями двух сестёр. Старшая – Акари тяжело больна от рождения. Тайнственный гость с мечом рассказывает младшей сестре Мадоке о демоне, вселившемся в душу Акари. Театр «Сакура Женьшень» отсылает зрителя к старинным легендам о самураях. «Луна» – одна из тех современных пьес, в которых историческая сюжетная основа гармонично вписана в новую драму, повествующую о вечных ценностях: любви, взаимопонимании, сострадании.

Семейная история «Когда я была самой красивой» (драматург и режиссёр Он Сёнг Су, Республика Корея) наполнена прозрачными цитатами уильямсовского «Стеклянного зверинца»; но и портреты, и развитие сюжетных линий здесь лишены известного драматизма. Корейская «Аманда» более жизнерадостна, что подчёркивает сопровождающая спектакль музыка танго. Театр «Мару», созданный в 2006 году, видит свою миссию в соединении прошлого и настоящего, в сохранении национального духа, традиций, уклада.

Программу Жёлтой зоны открывал спектакль «Копатель» (драматург Чён Джун Ван, режиссёр Ён Сён Джунг, Республика Корея). В пьесе затронута тема истинного и ложного богатства. Человек, который работает не покладая рук во имя призрачного преуспевания, казалось бы, достоин самого благополучного существования, но так и не становится богатым, словно застревает в своей трудной повседневности, не имеет свободного времени. Полупрофессиональная труппа театра «Гаджок», созданного в апреле 2008 года, впервые выступила в театральном центре Дэ Хак Ро и объединяет представителей многих творческих профессий: писателей, художников, музыкантов. Молодые артисты (средний возраст тридцать лет) стремятся «стереть своё эгоистическое Я» и вместо него обрести чувство ансамбля, единое ощущение таланта, которое поможет освоению новых форм сценического воплощения.

Экстравагантная лирическая комедия со стрельбой, погоней и любовными коллизиями «Кура гриль – женские истории» (драматург Гэнг Бьён Хён, режиссёр Ким Ми А, Республика Корея) вызвала диаметрально противоположные реакции. Одним зрителям спектакль показался перенесённой на театральные подмостки «мыльной оперой», другие же отметили высокий уровень владения ремеслом, и, прежде всего, голосом. Так или иначе, театр Масил (основанный в 2000 году и известный сначала как «Женская театральная труппа Чхунчхона») пользуется популярностью, прежде всего, как коллектив, озабоченный судьбой современной женщины, её ролью и местом в обществе.

Вскоре после пьесы «Кура Гриль ...», с некоторым её движением в сторону театра абсурда, публика оказалась в пространстве концентрированного абсурдизма. Мало кому из зрителей (включая и профессио-

нальных актёров) были близки те методы физического театра, которыми мастерски пользуется «Театр Одного Стихотворения». Тем не менее, спектакль «Королевство» (драматург и режиссёр Кшиштоф Жилинский, Польша)⁶ вызвал восхищение всех, кому посчастливилось его посмотреть. «Эстетика этого театра, выражение чувств и мыслей посредством физиологических обозначений и отправлений – мне не близки, и для меня неприемлемы! Я сказал бы, что это хороший мастер-класс для актёров, возможность знакомиться с разными формами выражения, но во второй раз я бы на такой спектакль не пошёл», – комментирует «Королевство» художник-сценограф Виктор Шматок (Владивосток, Россия). «Что за ерундистика!» – сидя в первом ряду то и дело повторяла молодая актриса. «Смотри дальше», – настраивал её режиссёр С. Руденок. Сергей считает театр абсурда своим. Зрители, которые следят за его творчеством, скажут, что это театр им освоенный. В пьесах М. Макдонаха («Сиротливый запад», «Королева из Линейна»), в саймоновском «Узнике второй авеню», в «Кароле» («Иногда они возвращаются») С. Мрожека, в инсценизации романа «Заводной апельсин» законы театра абсурда строго соблюдаются режиссёром и, следует подчеркнуть, отнюдь не ради формы. Они попадают в самую сердцевину смысла, что и сформировало за несколько лет ясный и отличный от прочих стиль и творческий почерк. Общение с Сергеем Руденком, беседы с Кшиштофом Жилинским во время фестиваля показали, что два режиссёра, удалённых друг от друга и во времени и в пространстве имеют много общего в стремлении выйти за пределы собственной культуры (позиция «внеаходимости»), освоенного театрального языка и жанра; расходятся же – в терминологии и степени применения психо-физиологических средств сценического воплощения.



1. Координатор проекта Л. А. Ахмыловская и режиссёр К. Жилинский (в центре) с актёрами «Театра Одного Стихотворения»

Актёр, режиссёр, театральный педагог Кшиштоф Жилинский создал «Театр Одного Стихотворения» в октябре 1991 года в Ополе (фото 1). Его опыт автора и исполнителя и несколько киноработ подсказывали ему, что спектакль, основанный на коротком тексте (одном стихотворении), позволит найти точные формы выражения авторской идеи⁷. Кшиштоф хотел создать особую театральную реальность, уникальный театальный мир. Через некоторое время он понял, что это ему удалось. Жилинский считает, что художник, безусловно, всю жизнь делает одно кино, пишет одну картину, одну книгу, и делит её на главы. Так выглядит развитие внутреннего мира личности. Именно об этом и рассказывает спектакль «Королевство», в основе которого – повторяющаяся и нарастающая динамическая медитация, эпатирующая, но контролируемая, и от того зритель всё-таки признаёт за ней право быть⁸.

Кшиштоф рассказывает, что для актёров принципиально важно подолгу обдумывать и разминать материал, самим шить костюмы и создавать реквизит. Каждый из нас – сам себе и «король», и «королевство», которое он создаёт. Переход из состояния шута в состояние короля, и наоборот, – на взгляд создателя спектакля процесс мистический и метафизический. Только шуту подвластно совершить этот переход в ритуальном пространстве и времени и обнаружить, что за каждой следующей маской, сколь бы совершенной она не была, за новыми повторениями пройденного, за вариациями воплощений может оказаться абсолютная пустота. В шутковстве (как в игре), в бесконечной мистической борьбе с самим собой и следует искать шанс самоидентификации и самоактуализации. Только шут (а в прочтении К. Жилинского, только человек играющий) может сохранить равновесие перед лицом другого шута, в условиях иной игры, перед бременем власти, денег, основного инстинкта, экзистанса и веры в высшее разумное начало. Только тогда его королевство станет абсолютно открытым, только тогда падут все барьеры, уйдут в прошлое поработавшие традиции и влияния общества. Это королевство будет поистине толерантным, способным принимать инаковость культур, языков и способов самовыражения.

В экзистенциальной драме «Отель между двумя мирами» (драматург Эрик-Эммануэль Шмидт, режиссёр Антонис Арабадзис, Чехия) полупрофессиональный коллектив театра «Рактамиблатник» из Праги продолжает линию поиска истинных ценностей и смыслов. «Зачем я здесь, когда уйду и куда?» – эти вопросы задаёт себе героиня Антониса Арабадзиса, как и всякий, кто попадает в странный Отель Между Двумя Мирами. Это пространство, где люди не только знают о конечности своего существования, но и остро ощущают её. Ответа на мучительные вопросы не может дать никто: ни ангелы с хрус-

тально-голубыми глазами (Клара Хутлова, Дениса Вычиклова), ни могучего роста «Индийский факир» (Радек Бенишек), ни сам президент (Марек Мечура). Мудрость жизнерадостной Мари Мартин (Диана Вычиклова) и пленительная красота юной Лауры (Петра Паткова) поддерживают в людях надежду, но молчание доктора (Зузана Бенесова) бесконечно усиливает их страхи. Никто не ответит на твои вопросы. Отвечать на них будет каждый. А согреть на пути к непростой истине может только чудо любви, которая была и остаётся непреходящей ценностью, даже перед лицом смерти.

«Роман в сумерках» (драматург Бао Данлу, режиссёр Луо Ю, КНР) заявлен в пресс-релизе как спектакль о столкновении высоких идеалов с оскорбительной повседневностью. Судя по представленным материалам (к сожалению, коллектив из Центральной академии драмы не смог приехать на фестиваль), работа известной китайской труппы, как и спектакль чешского театра, посвящена исцеляющей силе любви.

В пространстве Зелёной зоны был показан единственный и, пожалуй, лучший спектакль фестиваля – музыкальная драма «Вангморэ, или Шершавый песок» (драматург Хван Сун Вон, режиссёр Лим Хён Тэк, Сеул, Республика Корея) (см. фото 2). Проблема-



2. Л. А. Ахмыловская и Лим Хён Тэк – режиссёр музыкальной драмы «Вангморэ, или Шершавый песок»

тика спектакля в широком смысле сводится к ответственности родителей за судьбы детей, за их счастье и возможность состояться. Зрителей покорила высокий уровень исполнительского мастерства. Для многих спектакль стал «интеллектуальным потрясением».

Филигранная точность, пропорциональность соединения всех составляющих спектакля, по словам художника В. Шматка, «кажется недостижимой для русского менталитета». Тончайший луч света в одной из сцен вызвал у сценографа из России ассоциацию с пуповиной, которая в драматичной истории семьи символизирует с каждой минутой всё большую хрупкость родственных связей, взаимопонимания и надежды.

Восхищает чувство актёрской ответственности, бытующей на уровне подсознания. Актёры словно и не предполагают, что может быть по-другому. Именно такие спектакли «напоминают и исполнителям, и зрителям, что есть истинное искусство» [9].

В театре Красной зоны зрители посмотрели две постановки по мотивам русской классики, нашумевшую пьесу советского периода и великолепный детский спектакль-притчу.

«Леший» в постановке театра «Яблоко» (драматург А. П. Чехов, режиссёр Джён Хун, Сеул, Республика Корея) – современная версия первой чеховской пьесы. «Некий» драматург А. П. Чехов не позволяет ставить его пьесу, но некий дерзкий режиссёр, живущий теперь, в начале XXI века всё-таки берётся за неё. На пьесу, безусловно, работают и звучащие в антракте песни В. С. Высоцкого, и гениальное сценографическое решение (расположение длинного стола, за которым происходят диалоги), и голосовые особенности исполнителей (прежде всего, виолончельно-низкий голос Елены Андреевны). В то же время недоумение русских актёров вызвали досадные неточности (неверный подбор посуды вопреки ясным чеховским ремаркам и традициям русского быта; манера дворянки с консерваторским образованием сидеть на краешке стола и т. п.). Несмотря на отмеченные нюансы, спектакль оставил хорошее впечатление, а театр «Яблоко» вызвал интерес и уважение как коллектив, последовательно изучающий с 2000 года систему Станиславского.

«На дне» (драматург А. М. Горький, режиссёр Сон Хён Оук, Сеул, Республика Корея) – хореографический спектакль с минимальными вкраплениями текста. Работу отличает сочетание драматического напряжения и сложнейшей хореографии. В символике продуманной сценографии, освещения, костюма проявлена тема человеческой несвободы, борьбы за существование, за место под солнцем. Свисают с потолка цепи с огромными крючками; в стремительном темпоритме актёры с грохотом и скрежетом передвигают деревянные клетки. С са-



3. Приморский краевой драматический театр молодёжи.
Сцена из спектакля «Детки» по пьесе Е. Разумовской. Режиссёр С. Руденок

мого начала носит на себе эту клетку Костылев; целиком забирается в неё сломленная, потерявшая надежду хрупкая и беззащитная Наташа. Нет клетки только у Луки. Он молод, одет в светло-серый костюм денди и изящную шляпу. Острым и болезненным видится цветовое решение спектакля (блёкло-розовое платье Наташи, карминный наряд Василисы). Картину заточения, тему протеста дополняют музыкальные партии персонажей (при появлении Василисы угадывается тема Кармен). Весь сложный синтетический комплекс спектакля, созданный творческим коллективом «Театра Потока» (The Flow Theatre) заслуживает самой высокой оценки. Спектакль «На дне» был назван зрителями одним из «трёх китов фестиваля» (наряду с музыкальной драмой «Шершавый песок» и драмой абсурда «Королевство»).

Спектакль «Детки» по пьесе Л. Разумовской «Дорогая Елена Сергеевна» поставил режиссёр С. Руденок (см. фото 3). Актёры Приморского краевого драматического театра из Владивостока (художественный руководитель – заслуженный деятель искусств РФ В. Д. Галкин, сценограф – В. К. Шматок) вышли на сцену в предпоследний день фестиваля, пересмотрев почти все спектакли, зная, что отношение к русской театральной школе у актёров всего мира самое почтительное и вместе с тем требовательное. Волнение и чувство ответственности, которые испытывали актёры, по их словам помогло им почувствовать пьесу заново, «испытать и проявить то, чего раньше они не испытывали» (Д. Константинов). Несмотря на то, что в какой-то момент возникла проблема с корейскими титрами, и спектакль шёл без перевода, актёрское переживание, искренность и правдивость исполнения вызвали живой отклик зрителей. Спектакль ждали. Пьесу «Дорогая Елена Сергеевна» хорошо знают в Чхунчхоне, где её играли актёры театра Домо, друзья и партнёры Приморского краевого театра молодёжи⁹.

Именно корейские партнёры, как главные организаторы события, предложили привезти на фестиваль этот непростой материал, который не перестал быть актуальным ни в России, ни в других странах. Елена Сергеевна (арт. Ю. Орышечко) преподаёт математику и верит, что её обаятельные, милые «детки» (О. Демчук, М. Стратулат, Д. Каплун) не могут быть циничными или злыми. Она верит в идеалы добра и справедливости, в могучую силу мудрого слова. День, когда её десятиклассники заставляют её совершить подлог, проявляют жестокость, которая выходит за границы проступка и становится преступлением – день развенчания всего, ради чего она жила и неустанно трудилась, «сея разумное...». Режиссёрская трактовка финала оставляет зрителю надежду. Суровая символика последней сцены возвращает веру в то, что зло обречено, добро непременно победит как в русской волшебной сказке, а «прекрасное далёко» приблизится и станет прекрасным настоящим.

Мечтой о счастливом будущем движимы и герои последнего спектакля фестивальной программы «О курах, которые мечтали летать» (драматург и режиссёр Ким Су Хьён, Сеул, Республика Корея). Зрители единодушно назвали его великолепной сказкой для детей. Пьеса исполнялась актёрами музыкального театра «Бадаксори»; мягкий юмор, танцы и пение были понятны без перевода. Искусные костюмы, минимальная декорация слились с актёрами, помогли им проявить смысл притчи. Каждая жительница курятника имела свой характер (например, беспокойная «старушка» с подбитым глазом и т. д.) В финальной сцене становится понятно: мечтать небезопасно, даже вредно, и всё-таки они выбирают мечту! «Каждому даётся шанс взлететь», – говорит театральный художник В. Шматок, – «если этим шансом не воспользуешься, другого не будет; и, наоборот, если принимаешь вызов судьбы, она даст ещё много возможностей для полёта».

Помимо спектаклей, пять дней фестиваля подарили участникам мастер-классы, творческие дискуссии, дружеское общение под звёздами на Пятой Авеню и в уютном баре Джексон Билл, где каждый вечер звучал блюз, джаз и прекрасная музыка на все вкусы. Торжественную церемонию закрытия XII Международного фестиваля в Чхунчхоне продолжил концерт участников. Звучали корейские барабаны, безупречную технику владения традиционным мечом демонстрировали японские артисты; представители русской труппы исполняли народные песни. Несколько весёлых танцевальных номеров подготовили Ха Джун Хьён (Костя), Ми Ри Хван (Мэри) и другие студенты Университета Халым, которые обеспечивали перевод и решали все организационные вопросы.

К итогам фестиваля следует отнести ряд предварительных соглашений, связанных с обменом гастро-

лами; совместной фестивальной и образовательной деятельностью. Представители всех театров, принявших участие в фестивале, заинтересованы в организации очередной Владивостокской Биеннале и готовы привезти в Россию наиболее интересные работы. О совместных проектах постановок с Приморским краевым театром молодёжи думают руководители театра «Яблоко» (Республика Корея), театр «Рактамиблатник» (Чехия) и др. Творческая лаборатория с участием польских и российских актёров – один из планов режиссёра Кшиштофа Жилинского, который к тому же заинтересован в сотрудничестве с Домом Польским во Владивостоке.

Известный музыкант из Сеула Мьён Вун Юн (фото 4) планирует включить в будущий блюзовый альбом композицию на русскую тему. Режиссёр спектакля «Шершавый песок» Лим Хьён Тэк,



4. Мьён Вун Юн – автор блюзовых композиций (Республика Корея)

который много работал с московскими режиссёрами и актёрами, выразил заинтересованность и в проекте Сеул–Владивосток. Возможно, это будет спектакль «Медея», который с успехом прошёл в начале 2010 года в Нью-Йорке (в театральном комплексе La MaMa).

В истории Приморского краевого театра молодёжи немало ярких международных событий. Это и организация в 1992 году Первого Международного театрального фестиваля, и проведение в Хабаровске Фестиваля «Мирлолюбивый театр за пробуждение чувств» (1993), и учреждение Владивостокской Биеннале (1998) и успешные гастроли в США, Японии, Франции, Китае, Армении.

Процесс подготовки и проведение XII Международного театрального фестиваля в Чхунчхоне – городе с уникальной фестивальной историей – оставили много впечатлений и оказались необычайно полезными:

- способствовали развитию высокого потенциала Приморского краевого театра молодёжи и российского театра в целом;

- напомнили о необходимости укрепления дипломатической роли театрального искусства и распространения русского культурного наследия во всём мире;

- обеспечили широкие возможности для наблюдения переводческой деятельности в процессе кросс-культурного сотрудничества и уточнения функций театрального переводчика¹⁰.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Мэр Кван Джун. Площадь 1116,43 км². Население 261 975 человек (2008).

² Об истории фестиваля см.: [4].

³ Мастер-классы и лаборатории приходились на утренние часы, дневные спектакли начинались в пятнадцать часов, вечерние – в 19.30, 21.30, 22. 00.

⁴ Корейское слово *Бомнэ* и китайское *Чхунчхон* переводятся как «весенняя река».

⁵ «Особая точность, чёткость, деликатность отличала и организацию фестиваля. Важно, чтобы в подобных событиях участвовало больше театров из Европы, это даёт возможность учиться друг у друга» (режиссёр по свету В. Ю. Дрыгин).

⁶ Из беседы с К. Жилинским: «Чтобы быть самими собой мы занимаемся тем, что трогает и удивляет нас, и если это касается зрителя, его волнения, его эмоций, если зритель приходит к тем же выводам и мыслям, это означает, что мы победили. Понимание не всегда приходит сразу, оно может не появиться на спектакле; оно порой наступает, когда мы сидим у камина или за кружкой пива. Сначала мы творим только для себя, а затем открываем творчество для всех. Иногда творчество это нечто индивидуальное и эгоистичное. Таким образом, с одной стороны меня изумляет сама возможность проговорить, прокричать, прошептать или станцевать для всех, тогда с другой стороны, появляется вопрос: для чего я открываю себя? Тем не менее, я делаю то, что я делаю, ведь я чувствую, что и другие проходят через это – через некое внутренне крещение, когда нечто поворачивается в тебе и тревожит тебя. Мы несовершенны и не всегда можем справиться с миром и с самими собой. Театр – это одно из средств общения и взаимопонимания между нашим внутренним и внешним. А что характерно для нашего театра? На чём зиждется наша индивидуальность?»

⁷ «Поэзия, безусловно, выражается и в форме, и в содержании. Это попытка постичь реальность “в некой вспышке молнии”, неважно каков первоисточник: стихи (“О Янко” Словацки) или драма (“Фауст” Колаковски, “Звядковы” Ружевица), живопись или наши размышления. Полное осознание даёт авторское исполнение. Мы стремимся использовать символы, архетипы, метафоры, понимаемые не как театрализованные иллюстрации; мы расстаёмся с сюжетом, создавая многоплановые спектакли, полные картин и невероятно насыщенные толкованиями» (К. Жилинский).

⁸ К. Жилинский: «Мы размышляем и сокращаем; это создание пьесы на сцене, соучастие, единство. Мы можем размещаться в так называемом “открытом театре”, понимая открытость как готовность к восприятию вдохновения из разных источников. Нас удивляют работы художников от Босха, Пикассо до Бекшинского, музыкантов от Пана до Моцарта или Вангелиса. Пытаясь определить сущность того, что мы делаем, мы произносим слово “экзистанс”, слово, которое заставляет думать и отрицает лень сознания. Наши спектакли должны предлагать вопросы, а не ответы. «Театр Одного Стихотворения» – для тех, кто понимает, что человек хоть и ищет правды, находит лишь сомнения».

⁹ Несколько лет назад один из сеульских театров привозил спектакль «Дорогая Елена Сергеевна» в Петербург, где получил первую премию.

¹⁰ Akhmylovskaya L.A., Barysh A. Yu. Methodology of play translator's score developing within the cross-cultural theatre-making // Role of Translation in Nation Building, Nationalism and Supranationalism: International Conference. – New Delhi, 2010.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ахмыловская Л. А. Формирование переводческой партитуры пьесы в кросскультурном театральном проекте: монография. – Владивосток: Изд-во ДВГТУ, 2010.

2. Barysh A., Funakava A. Theatre translators: Functions and specificity of professional training // Культура тихоокеанского побережья: матер. междунар. науч. конф. 24–30 мая 2010 г. / Дальневост. гос. техн. ун-т. – Владивосток, 2010.

3. 12 Chuncheon International Theatre Festival 2010. – Chuncheon, 2010.

4. Chuncheon International Theatre Festival [Electronic resource] / Chuncheon International Theatre Festival. – URL: www.citf.or.kr.

5. DS Rachtamiblatnik Praha (Zus Taussigova) [Electronic resource] / DS Rachtamiblatnik Praha (Zus Taussigova) Facebook. – URL: www.rachtamiblatnik.cz

6. La Mama Theatre [Electronic resource] / La Mama Theatre. – URL: www.lamama.org.

7. Seoul Factory for the Performing Arts. – Seoul, 2010.

8. Teatr Jednego Wiersza / Theatre of One Poem [Electronic resource]. – URL: www.tjw.art.pl/en.html.

9. Jim Jaret Sanford Meizner – a teacher. Video. – Hawaii. – 1998.



А. Ю. БАРЫШ, Л. А. АХМЫЛОВСКАЯ

УДК 792.01

МУЗЫКАЛЬНЫЕ И ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЧЕХОВА: КОММЕНТАРИИ К ТОКИЙСКОМУ ФЕСТИВАЛЮ

Творчество современных японских композиторов и исполнителей Юки Кадзиура (Yuki Kajiura), Кейко Мацуи (Keiko Matsui), Нобуо Уэмацу (Nobuo Uematsu), Такахито Эгучи (Takahito Eguchi), Акира Ямаока (Akira Yamaoka), Хироюки Коудзу (Hiroyuki Kouzu), Йоко Канно (Yoko Kanno) и других в России известно, главным образом, специалистам¹. Но именно современная музыка в неожиданных сочетаниях с образцами классического наследия стала одним из важнейших факторов формирования особой атмосферы IX Международного фестиваля в Театре Кай 2010 года (художественный руководитель и автор идеи Мисако Уэда); атмосфера же задавала способ существования², определила специфику подобных проектов и новые требования к их организаторам³.

В организации и проведении масштабного театрального события в токийском театре по традиции, установившейся в начале 90-х, объединились Университет Канагава, Ассоциация Япония–Владивосток, Общество развития японо-российских театральных связей. Несмотря на активную поддержку представителей бизнеса и меценатов, фестиваль не мог обеспечить полное финансирование участников – оперных и театральных режиссёров, композиторов и исполнителей. Приглашение оргкомитета не смогли принять многие достойные коллективы из России: невербальный «Роема-Театр» из Петербурга, А. Г. Вейро, режиссёр театра «Новая опера», постановщик мультикультурного оперного спектакля «Волшебная флейта» (2009) [1; 2]. Представленные ими видео- и фотоматериалы рассматривались членами оргкомитета фестиваля, вызвали интерес многих режиссёров и педагогов, стали частью архива доступного для изучения токийских коллег и всех участников. Программа одной из престижных токийских биеннале на этот раз была посвящена 150-летию со дня рождения А. П. Чехова и включала более ста разных по длительности и уровню спектаклей-экспериментов.

Зрителями фестиваля, длившегося более месяца (с 1 июня по 4 июля) стали режиссёры, композиторы, балетмейстеры, театроведы и переводчики. По сути это была ещё одна важная для профессионалов творческая лаборатория с ежедневными обсуждениями. Рассматривались и подвергались всестороннему

анализу, а порой и беспощадной критике музыкальные версии крупнейших пьес: «Чайка» – завещание



1. Чехов и Дон Кихот: памятник А. П. Чехову в Токио. Скульптор Г. Потоцкий (2004)

Чехова», Modern Ballet со. Ruridamakai; «Чайка – машина», театр Experience; «Нина – Чайка», хореографический моноспектакль, «Чайка – фрагмент мира», International Nostalgic Generation); «Три сестры» («Портрет с Наташей»); «Дядя Ваня» (в исполнении корейского репертуарного театра MIR); «Вишневый сад: образ Фирса» (So-To-So); несколько прочтений «Человека в футляре» (среди них – моноспектакль В. Нижельского); «Дама с собачкой» (БДТ); ряд спектаклей

по мотивам чеховских рассказов и повестей – «Лица» (Theatre Et Cetera), «Мужчины и женщины» (Resonanz), «Душечка» (Cabaret of Chekhov)), «Ключ от палаты номер шесть»; множество композиторских и режиссёрских экспериментов – вариантов водевилей («Предложение» в корейско-американской постановке П. Лэйера и «Предложение на диалекте Микава» театра «Токийская группа»); музыкальные композиции на тему писем писателя и биографических данных («Любовные письма, Студия Фламенко; «Лабиринты воспоминаний», Yu&Yumitaro; «Странник Чехов», Blue Ball Company). Несмотря на обилие интереснейших работ, самыми необычными были признаны хореографические спектакли Театра Фламенко, где зрители увидели несколько женских портретов чеховской «Чайки» и музыкального Театра Ла Канделария («Теория Чехова...»).

Нами был представлен фильм «Драма» по одноимённому рассказу А. П. Чехова. Фильм (как и спектакли фестиваля) был показан без перевода 29 июня (фото 2). Краткую информацию о создании картины и её сюжете зрители получили во вступительном слове. Английский текст, подготовленный нами совместно с американским поэтом К. Левин, и фрагменты японской версии обсуждались на встречах со зрителями и во время конференции переводчиков [3].



2. Кадр из фильма «Драма» по рассказу А. П. Чехова

Особое восхищение зрителей и коллег вызвал синтетический проект «Медведь», в котором благодаря виртуозной режиссуре органично соединились академическое пение, танец буюто, комическая фигура рассказчика и музыкальный квартет (виолончель, две скрипки, ксилофон).

Спектакль – яркая попытка участников лаборатории Rigin по-новому взглянуть на свой опыт воплощения традиций танца буюто, преподнести его в смелой интерпретации чеховского водевиля. Создатели впечатляющего музыкального действия объединили авторские композиторские, инструментальные, хореографические соло и представили зрителю камерный спектакль в форме перебивающих друг друга монологов. Музыкальная составляющая спектакля – коллаж из самых разнообразных произведений, среди которых можно услышать темы, принадлежащие европейской мировой классике и современной японской музыке.

Нельзя сказать, что работа лишена известного сквозного сюжета, вместе с тем, истории героев почти не перекликаются, объединяет их скорее общая атмосфера и способ актёрского существования, который участники подобных композиций называют *pop-butoh*.

Это относится и к некоторым работам петербургского «Ромеа-Театр», и к известной в России лаборатории «До Танца» основанной в 2001 г. в театре «Школа драматического искусства» японским танцовщиком Мин Танака для изучения философии и поэзии танца буюто. В основе лаборатории – идея воспитания перформера, который является одновременно хореографом и исполнителем своего танца. Участники лаборатории самостоятельно ищут технические приёмы и разрабатывают индивидуальный выразительный язык танца для передачи смыслов и образов. Глубоко исследуя себя, танцовщик пытается проявить темы, волнующие современного жителя мегаполиса, что и определяет выбор музыкальных фрагментов, их яркую оксюморонику.

О специфике переводческой деятельности в реализации музыкальных, оперных и драматических проектов

Специфика Международного фестиваля в Театре Кай определила и задачи, поставленные перед его переводчиками. Главные партии практического перевода в дискуссиях фестиваля принадлежали Норико Адачи и Нобуюки Накамото [4]. Интенсивность их работы естественна для переводчиков кросскультурных арт-проектов, и в то же время выходит за пределы таких понятий, как «охрана труда» или «нормированный рабочий день». Профессиональные переводчики могут в полной мере оценить способность коллег стремительно переходить от одного международного события к другому. Со 2 по 15 июля Адачи-сан переводила лекционный музыковедческий курс, посвящённый С. Рахманинову, а 16 июля занялась переводом мастер-класса Сергея Шенталинского, представителя школы-студии МХТ. Её перевод книги К. С. Станиславского «Работа актёра над собой» лежал в издательстве более десяти лет: издатели боялись, что публикация не принесёт прибыли. Не придавая первостепенного значения экономическим результатам, но осознавая место российского культурного наследия в мировой истории, переводить К. С. Станиславского помогали русские, живущие в Японии, и, прежде всего, режиссёр Наталья Иванова. В процессе перевода «Трёх сестёр», японской переводчице Н. Адачи помогли беседы с известной актрисой Галиной Тюниной. Подтверждая выводы, к которым ранее пришли Дж. Риссер, А. Каттанео, К. Вебер, Л. Кац [7], Адачи-сан акцентирует: «Я переводила, учитывая, что текст звучит со сцены. Я много раз читала текст вслух. Особенно сцену пожара в третьем действии я много раз читала, и исправляла каждое слово моего перевода, чтобы я сама могла рыдать, читая свой перевод слов Ирины, например». Перевод Н. Адачи успешно апробирован университетскими театрами Японии. Как и другие участники конференции переводчиков в рамках токийского фестиваля, Норико Адачи считает: «...нужно специально готовить переводчиков арт-проектов; они должны периодически встречаться и обмениваться опытом и мнениями». Адачи-сан говорит, что она «незаметно» стала театральной переводчицей, и «хотела бы считать себя театральной писательницей». Жизнь в Москве, работа на киностудии Мосфильм, сотрудничество с московскими театральными и музыкальными коллективами отразилось в четырёх её книгах: «Московская рапсодия», «Московское каприччио», «Россия – весенняя соната и осенний вальс», «Гергиев». На конференции театральных переводчиков в рамках фестиваля (30 июня, 2010) с докладами выступали переводчики Гоголя и Достоевского, Пушкина и Брехта. О своём исследовании трилингвальных постановок (с участием английских, китайских и японских парт-



3. Авторы статьи с группой участников российско-японских творческих проектов Ассоциации «Япония-Владивосток»

нёров) в детских театрах рассказала аспирант Токийского университета Аяко Фунакава [8]. Размышлениями о своей новой работе поделилась Мичико Анзай. Филолог-англист по первому образованию, теперь Анзай-сан более известна как переводчик С. Михалкова, В. Драгунского и других современных русскоязычных авторов. Её переводы стали основой инсценировок для многих творческих коллективов Японии. Госпожа Анзай поделилась информацией о долгосрочном проекте постановки пьесы «И сакура цветёт в Сибири».

Премьера кросскультурного спектакля названа центральным событием фестиваля японской культуры, проходившего в сентябре 2010 года в Минусинске и Красноярске. Программа фестиваля включала музыкальные вечера, выставки, лекции, научную конференцию, посвящённую подходам к изучению коммуникации в мультикультурных сообществах. Активными участниками форума были представители Университета Канагава Мицухару Мидзуно, Нобуюки Накамото и другие инициаторы российско-японского проекта.

Пьесу «И сакура цветёт в Сибири», в основу которой легли реальные истории жизни японских военнопленных, создала иркутская писательница Нелли Матханова. В 2008 году пьеса была поставлена в сценической редакции режиссёра спектакля, обладателя трёх премий «Золотая маска» Алексея Песегова. Проект развивается и предполагает в дальнейшем совместную постановку в Японии. Анзай-сан попросила авторов данной статьи помочь ей отыскать источник цитируемых в пьесе поэтических строк:

Великую милость
Принявший в рождение своём
От неба с землёю,
По жизни пройдёт человек
Покорён вельням небес.

Обратившись к переводам и комментариям выдающегося поэта-переводчика, профессора Университета Акита А. А. Долина, мы обнаружили, что эти

строки взяты не из древних текстов, как предполагала переводчица Мичико Анзай, а из более поздних сочинений Таясу Мунэтака (настоящее имя – Токугава Седзиро, 1715-1771). Так завершились подготовительный и аналитический этапы формирования переводческой партитуры пьесы «И сакура цветёт в Сибири». Дальнейшее уточнение японского текста, утверждение костюмов, декорации, музыкального сопровождения продолжали вместе с двуязычной труппой переводчицы Н. Тасиро⁵, М. Анзай, Н. Адачи и другие участники Фестиваля японской культуры в Сибири осенью 2010 г. Наблюдение за ходом очередной билингвальной постановки – новая ступень: а) в изучении антропологии актёра; б) в определении статуса театрального переводчика: его задач, творческих возможностей и меры ответственности не только за переводимый и комментируемый текст пьесы или либретто, но и за весь арт-проект. Каждый кросскультурный драматический, оперный или музыкальный спектакль – это и личный тренинг театрального переводчика, который подчинён процессу наделения текста гештальтом в контексте одухотворённой телесности исполнителя, то есть принципам актёрского проживания, закреплённым в конкретных вопросах сопровождающих исполнительский тренинг: «Действие... Что я делаю? А что я делаю, когда я что-то делаю? Чем конкретно я занят? Что отслеживаю? С какой невидимой реальностью я общаюсь?» (мастер-класс Катрионы Смит, Штутгартская Опера во Владивостоке, 2008).



4. Участники конференции театральных переводчиков

Международная научно-практическая конференция в Токио и дальнейшее обсуждение её тем в письмах участников отражают стремление театральных переводчиков к объединению. Подводя итоги конференции, художественный руководитель фестиваля Мисако Уэда сделала следующий вывод: «Действительно, необходимо специально готовить театральных переводчиков. Пусть их будет немного, но это должны быть театроведы; люди, которые глубоко изучают теорию и историю театра музыкального, драматического, оперного. Театральный

переводчик-драматург – это Бог! Он не только переводит пьесу и весь процесс её постановки, но и сотрудничает с композитором, помогает в выборе музыки к спектаклю, выполняет функции со-режиссёра, продюсера, менеджера, импресарио». В Европе, США и Японии весь перечисленный диапазон функций – прерогатива *драматурга* (не автора пьес, а литературного менеджера, который к тому же владеет двумя-тремя языками и сам переводит пьесы). Этому обучают на специальных факультетах. Есть *ассоциации драматургов* в Европе, США, Японии. Бывать на конференциях *драматургов* важно и полезно для переводчиков, деятельность которых на протяжении долгого времени связана с арт-проектами. В тех странах, где университетской программы для *драматургов* нет, всем театральным переводчикам, безусловно, следует учиться друг у друга, встречаться, обмениваться мнениями и методами. В связи с этим важной представляется идея создания Международной ассоциации театральных переводчиков, которая позволит поддерживать связь друг с другом; как пишет Адачи-сан, – «обогащать друг друга», укрепляя дипломатическую роль искусства.

Основные проблемы, которые предстоит решить профессиональной организации театральных переводчиков, заключаются в отсутствии следующих составляющих: а) системного подхода к анализу деятельности переводчика в кросскультурном процессе постановки оперного, драматического, балетного спектакля; б) описания и анализа диапазона функций театрального переводчика; в) программ специальной подготовки профессиональных переводчиков арт-проектов с учётом герменевтического, этнопсихологического, деятельностного подходов; г) методики составления комментария к переводным произведениям сценического искусства.

Имеются лишь отдельные работы, косвенно связанные с проблематикой данного исследования. В них представлены: режиссёрский анализ конкретных переводных пьес О. Каору (DVD 1998), А. Каттанео (1997), Б. Смит (2006); лингвистический анализ переводов конкретных произведений (Л. К. Бобылёва, 2009; К. Вебер, 1997; М. Люпу, 1997; Дж. Прозл, 2009; П. Шмидт, 1998; С. Блюм, 2009; Р. Р. Чайковский, 2010); понятие технологии перевода (Н. Д. Финкелберг, 2010); описание режиссёрских опытов в области антропологии актёра (Е. Гротовский, 2009; Э. Барба, 2009; Н. Накамото, 2006); сопоставительный анализ этностереотипов как составляющей менталитета (Н. Ю. Нежурина-Кузничная, 2004; Ким Рёхо, 2004; Л. Брюс, 1999); философское осмысление роли звучащего слова (Дж. Риссер, 1997; Г. Гадамер, 1991). Анализ профессиональной деятельности театральных переводчиков, их статуса представлен в минимальном объёме (в статьях Н. Накамото, 2006; А. Фунакава, 2010).

Возможности применения мировой фестивальной практики в образовательном поле

Искусствоведческая подготовка переводчиков арт-проектов происходит в основном на уровне самообразования; дополнительного искусствоведческого, психологического, продюсерского образования; второго и третьего высшего образования в смежных областях; в меньшей степени – на уровне семинаров и научно-практических конференций театральных переводчиков в рамках Международных фестивалей и постановок (Ilkhom Theatre Co. Sharing a vision: Tashkent to Seattle. DVD, 2008). Результаты анализа выступлений участников конференции и опроса коллег, подробное изучение их опыта с учётом новых тенденций в международной театральной практике и продюсерской деятельности [2], обобщение проектов с участием переводчиков, имеющих разный опыт и уровень подготовки, позволяют сделать следующие выводы:

- ценность театроведческого (а в оперном театре и музыковедческого) опыта переводчиков и значимость их деятельности признаны во многих странах мира, поэтому актуальным является признание их официального статуса как представителей особой профессии, с учётом функций и задач *драматургов* Европы, США, Японии;

- дополнительное образование (самообразование) переводчиков в сфере искусствоведения и практиков театра в сфере перевода позволяет выделить основные направления подготовки переводчиков арт-проектов на факультетах и кафедрах искусствоведения (разработки курсов обучения переводу в сфере драматического и музыкального театра, с учётом подходов к обучению переводчиков-терминологов в других сферах) [5];

- методология формирования переводческой партитуры пьесы, синопсиса, комментария к либретто, разрабатываемая нами на материале кросскультурных театральных, оперных, образовательных, фестивальных, синтетических проектов с 1992 года по настоящее время, предполагает введение в курс театрального перевода основ дисциплин: антропология актёра, этносценология, этнопсихология, а также аналитических спецкурсов на материале конкретных проектов инсценизации поэзии, прозы драматургии [7].

К практическим результатам проводимого исследования следует отнести разработку подобных спецкурсов для студентов театрального факультета Дальневосточной государственной академии искусств (ДВГАИ), студентов Гуманитарного института ДВГТУ и факультета искусствоведения Дальневосточного филиала государственного института искусствознания (АрхИД ДВГТУ) в сотрудничестве с творческой лабораторией на базе Пушкинского театра Дальневосточного государственного технического университета и оперной студией Дальневосточной государственной академии искусств [9].

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Progressive metal, classical, ambient и т. д.

² Термин К. С. Станиславского

³ Пульс культуры // Нихон Кэйдзай Синбун (Nihon Keizai Shinbun). – 2010. – 18 мая.

⁴ Принять вызов великого мастера во всём многообразии // Токио Синбун (Tokyo Shin-bun). – 2010. – 17 июня. – Масс Медиа и культура. К 150-летию А. П. Чехова.

⁵ Автор японско-русского словаря театральных терминов, апробированного и постоянно востребованного в российско-японских театральных проектах, Владивостокской Биеннале визуальных искусств.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ахмыловская Л. А., Барыш А. Ю. Цзин В. Эстетика невербального театра «Поэма»: новое о цветке стиля // Культура тихоокеанского побережья: науч. конф. – Владивосток, 2010.

2. Ахмыловская Л. А. Формирование переводческой партитуры пьесы в кросскультурном театральном проекте. – Владивосток: ДВГТУ, 2010.

3. Ахмыловская Л. А. Art in progress. – Владивосток: ДВГТУ, 2009.

4. Ахмыловская Л. А. Русская культура в жизни переводчика Нобуюки Накамото // Культура тихоокеанского побережья: науч. конф. – Владивосток, 2007.

5. Бурукина О. Профессия медицинского переводчика: европейский подход // Мир перевода. – 2009. – № 1 (21). – С. 61–65.

6. Гротовский Е. К Бедному театру (Towards a Poor Theatre). Артист. Режиссёр. Театр. – М., 2009.

7. Новые публикации // Мир перевода. – 2010. – № 1 (21). – 52–53.

8. Финкельберг Н. Д. Арабский язык. – М.: Восточная книга, 2010.

9. Akhmylovskaya L., Blum S. The intertextual translation for the Art Schools Education practice // Pacific Science Review. – 2009. – № 11 (1). P. 53–56.

10. Barba E. Bruciare la casa // Ubulibri, Italia. – 2009.

11. Barysh A., Funakava A. Theatre translators: Functions and specificity of professional training // Культура тихоокеанского побережья: науч. конф. – Владивосток, 2010.

12. Katz L. The complete dramaturg. Dramaturgy in American Theatre. Harcourt Brace College Publishers. – Philadelphia, 1997.

Ахмыловская Лариса Алексеевна

кандидат искусствоведения,
профессор кафедры искусствоведения,
доцент кафедры лингводидактики
Дальневосточного государственного технического университета

Барыш Андриана Юрьевна

переводчик, интерн Международной школы
Японского языка Канрин (Канагава, Япония)



ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ



Н. П. ХИЛЬКО

*Петрозаводская государственная консерватория
им. А. К. Глазунова*

УДК 78.036(4/9)

КЛАССИКА И СОВРЕМЕННОСТЬ: «ИРОНИЧНЫЙ ДЕМОНТАЖ» (на примере фортепианного цикла Д. Куртага «Игры»)

«Нотная тетрадь Анны Магдалены» И. С. Баха, «Альбом для юношества» Р. Шумана и «Детский альбом» П. Чайковского, «Детская музыка» С. Прокофьева и «Микрокосмос» Б. Бартока – все названные сочинения для детей являются индикаторами музыкального искусства своего времени. Они показывают художественные приоритеты, демонстрируют «интонационный словарь эпохи» (Б. Асафьев) и современный технический арсенал. К этому ряду произведений может быть причислен и цикл венгерского композитора Д. Куртага «Игры» (1973–2002). В семи тетрадях фортепианных миниатюр представлены приёмы композиторского письма XX века, разнообразные жанры, портреты мэтров европейского искусства. «Игры» Куртага – это музыкальная азбука, освоив которую можно стать «идеальным читателем» (У. Эко) современных произведений¹.

Большое значение в своей образовательной концепции композитор придаёт активному освоению европейского художественного наследия, делает это остроумно, изобретательно. В «Посвящениях» классикам XVIII–XIX веков из I и III тетрадей «Игр»² он преподносит первоисточник «обёрнутым» в современный звуковой материал. Это заставляет исполнителя угадать «переписываемое сочинение», оценить достоинства оригинала и авангардную версию Куртага. Интерпретация преобразований первоначального текста становится и художественной, и методической задачей.

При всей близости опуса венгерского композитора к названным ранее детским циклам, он отличается тем, что в процессе создания автор руководствовался принципом двойного кодирования, который предполагает «обращение и к профессионалу, и неподготовленному зрителю, намеренную загадочность послания, рассчитанную на усиленную интерпретационную активность» [2]. Таким образом, детские пьесы Куртага равно интересны и взрослым.

Художники XX–XXI веков изобретательны в работе с «чужим словом» (М. Бахтин). Аллюзии, стилизации, коллажи, римейки и другие формы стиливого диалога

являются непременными атрибутами многих современных произведений. «Игра повторений и различий», исследованная в трудах философов-постструктуралистов, разворачивается на страницах произведений У. Эко, М. Павича, в архитектурных объектах П. Эйзенмана, Ч. Мура, на картинах П. Пикассо и С. Дали, в музыке Л. Берлио, А. Шнитке, В. Екимовского, в балетах М. Бежара, М. Эка и многих других. В этом контексте «Посвящения» европейским мэтрам Куртага предстают одновременно типичным и в то же время индивидуальным явлением. Их оригинальность проявилась в особом отношении автора к заимствованному материалу. Впервые в детской музыке композитор последовательно и разнообразно применил «ироничный демонтаж» (В. С. Турчин)³ в работе с классическими образцами. Выражение Турчина «ироничный демонтаж» находится в одной смысловой плоскости с ключевым для постмодернистской философии понятием «деконструкция», за которым стоит особый, нелинейный, способ интерпретации текста. При этом оно обладает изяществом метафоры, точно отражает суть изучаемого художественного явления. Его использование для характеристики превращений классического материала в миниатюрах Куртага кажется уместным, поскольку в контексте творческого замысла звучит как название игры, которой композитор намерен увлечь исполнителей и слушателей.

К числу основных задач предлагаемой статьи отнесём следующие: показать, как именно венгерский мастер «разбирает» оригинал и на его основе «собирает» свой собственный текст; оценить изобретательность процесса; найти аналоги в других явлениях искусства XX века.

Из всех многочисленных «Homage à...» для исследования отобраны только те миниатюры, в которых объектом интерпретации является конкретное сочинение, представленное целиком, крупным разделом или главной темой, а именно: «Взбешённая девушка с волосами цвета льна» («A megvadult lenhajú lány»), «Посвящения» Верди (ария Джильды «Caro nome

che il mio sog» из I действия «Риголетто»), Паганини («Кампанелла»), Чайковскому (вступление к Первому фортепианному концерту), Мусоргскому («Катакомбы»)⁴. В них ясно просматриваются критерии отбора «демонтируемого» опуса – это широкая известность и характерный звуковой образ, поддающийся сонорной перекодировке. В некоторых случаях оригинал у Куртага предстаёт в предельной степени обобщённости. Это объясняется творческим заданием и исполнительскими условиями. Большинство перечисленных «Посвящений» написаны для начинающих пианистов, только приступающих к освоению инструмента и нотной грамоты. В предисловии к I тетради композитор заявляет о своём желании сохранять у маленького ребёнка отношение к фортепиано как к игрушке, поэтому миниатюры первых трёх сборников являются одновременно и занимательными упражнениями.

Механизмы трансформации, наблюдаемые в «Посвящениях» Куртага, во многом близки интерпретации классического материала в живописных опусах П. Пикассо и С. Дали. Поэтому «наглядным пособием» для демонстрации аналогичных приёмов «ироничного демонтажа» станут отдельные вариации Пикассо на тему «Менин» Веласкеса (1957), картины Дали «Сатирическая композиция (“Танец” Матисса)» (1923) и «Веласкес, пишущий портрет инфанты Маргариты в лучах и тени собственной славы» (1958).

В «Hommage à Verdi» объектом преобразований становится мелодия арии Джильды. Куртаг создал пуантилистический вариант темы⁵, доведя идею, осуществлённую Веберном в оркестровке баховской Речеркаты, до предела. Принцип частичной диффузии «применил» и сам Верди, украсивший 2-й куплет арии колоратурами, в частности, скачками на широкие интервалы. Куртаг усугубил ситуацию, разметав все звуки мелодии в пространстве трёх с половиной октав ($c^1 - g^4$). Для эффектности перебросов он распространил пунктирный ритм первого мотива на всю пьесу. В ритмоформуле соотношение длительностей имеет приблизительный характер: короткий звук воспринимается как форшлаг к долгому.

Пример № 1 Д. Куртаг. «Hommage à Verdi»

Ритм и широкие скачки образовали скрытое двухголосие, в котором одна мелодическая линия изложена крупными, другая мелкими длительностями. В «целых» нотах узнаётся движение «гармонических басов»: $c-a f-d h-g e-c e-c a-d h c$. Вторая линия, рождённая «форшлаговыми» звуками, представляет трёхзвенную секвенцию с зигзагообразным рисунком мотива. При бесконечных повторениях пьесы (ремарка *DC senza fine*) изменение артикуляции и динамики позволяет исполнителю создать вариантную форму.

В процессе варьирования композитор предусматривает подключение *ad libitum* дополнительной партии, исполняемой вторым пианистом. Она в два раза короче, звучит в басах, очень тихо (*pppp*), только на чёрных клавишах, образуя политональный эффект с 1-й партией (*C/Ges*). В её интонационном контуре можно выслушать некоторое сходство с началом II части арии Верди. Партии существуют независимо друг от друга, «бас» включается произвольно, исполняется в своём темпе. Нефиксированные паузы между мотивами позволяют сжимать и растягивать построение во времени. Два маленьких исполнителя играют на одном фортепиано, регистрово поделённом пополам, каждый свою музыку. Образуется алеаторический контрапункт из цитированного и условного материала арии Верди.

Пуантилистический демонтаж оперной темы, в процессе которого мелодия превратилась в россыпь лёгких высоких звуковых точек, позволил Куртагу минимальными средствами создать образ насыщенного колоратурами итальянского *bel canto*, ярким примером которого и является ария Джильды.



Ил. 1. С. Дали. «Веласкес, пишущий портрет инфанты Маргариты в лучах и тени собственной славы»

Близкий эффект диффузии находим в картине Дали «Веласкес, пишущий портрет инфанты Маргариты в лучах и тени собственной славы» (1958) (см. ил. 1). «Цитированное» изображение девочки собирается в воздухе мастерской художника из вихревого движения палочек, кусочков грунта и зависает наподобие голограммы.

Выбор художественного объекта для Дали неслучаен. Будучи представителем испанской школы, он почитал творчество Веласкеса, что нашло выражение в целом ряде его работ⁶. Идея бесконечных вариаций на тему «инфанта Маргарита» принадлежит самому Веласкесу,

который создал множество разновозрастных портретов любимой им маленькой принцессы. Последнее её изображение в серо-красном платье, воспроизводимое Дали, художник не успел закончить (картину дописал его ученик Х. де Мартинес).

Факт незавершённости произведения, а также история его создания задали направление творческой фантазии художника XX века. Возникла пластическая метаморфоза двух известнейших картин Веласкеса с изображением девочки – «Фрейлин» (1657) и названного «Портрета инфанты Маргариты Австрийской» (1660). Основу композиции составили детали мастерской Веласкеса, запечатлённой в «Менинах». Широкие ступени, движущийся по ним поток воды, возможно вылившийся из стакана принцессы⁷, щелевидные окна, художник и его картина, – всё это закручивается в спираль. Подобное композиционное решение придаёт целому динамичность, устремлённость к изображению главной героини, которое собирается из разрозненных кусочков «на глазах» у зрителя, но не может обрести законченный вид, поскольку Веласкес в действительности не дописал свой шедевр. Демонтировав две композиции классика испанской живописи XVII века, Дали собрал их в одно художественное целое, представив любимые образы в духе мистической фантазии–сновидения, столь свойственной его стилю.

В «Hommage à Musszorgszkij» для изображения своего адресата Куртаг, также как и Дали, использовал два сочинения – «Катакомбы» и заключительный, колокольный вариант «Прогулки» из «Картинок с выставки». Колокольность, как обобщённая примета русской музыки, передаётся тембровой имитацией у фортепиано и подключением по желанию исполнителя (*ad libitum*) партии реальных колоколов (она выписана в тексте пьесы). Основной интерес композитора лежит в плоскости сонорной трактовки «Катакомб». Узнаванию темы в современном контексте способствуют близкий к оригиналу графический облик пьесы Куртага, преобладающее движение крупными длительностями в медленном темпе, смена динамики, сопровождающая появление каждого нового созвучия. Кластеры в «смешанном расположении» с октавным удвоением баса и сопрано маскируются под терцовые аккорды Мусоргского.

Пример № 2 «Hommage à Musszorgszkij»



Помимо перечисленных моментов фактурного сходства, Куртаг «указал» на некоторые приёмы Мусоргского в области звуковой организации целого, в частности, о конструктивной роли высотных констант в условиях отсутствия единого тонального центра. В «Катакомбах» общие для гармонического *g moll* и натурального *h moll* тоны *fis*, *g*, *a* образуют продолжительные педали, на фоне которых происходит достаточно свободное движение аккордов. Кур-

таг в своей атональной миниатюре на короткое время создал эффект педали *à la* Мусоргский. Из 14-ти звуков мелодической линии дважды появляются только *e* и *fis*, при этом динамикой и регистром подчеркнута только возвращение *fis*⁸. Повторенный в той же октаве через короткое время, он приобретает оттенок выдержанного тона, на фоне которого начинается хроматическое движение (*fis*³–*f*²–*fis*³–*e*²).

Громогласное появление самого высокого в миниатюре звука *g*³ также призвано перекинуть арку к оригиналу. Этот тон «гармонизован» единственным шестизвучием терцовой структуры, образованным октавными повторениями *es* и *g*, что заставляет вспомнить ярко звучащее в кульминации «Катакомб» *Es dur*⁹ное трезвучие. На мгновение в «Посвящении» возникает эффект «проступившего оригинала», который усиливается местоположением «классического аккорда». Как и у Мусоргского, он расположен в точке золотого сечения. Подобное совмещение «старого» и «нового» текстов можно уподобить палимпсесту⁹, который производит художественное впечатление, семантически противоположное коллажу. Чужеродный фрагмент воспринимается «случайно сохранившимся» из-за малых размеров, деформации и достаточно мягкого введения в произведение. Палимпсест в музыке – явление редкое, практически не изученное, в этой связи каждый пример его воплощения вызывает исследовательский интерес.

Желание переформатировать классический образец в современную систему выразительности обнаруживаем в многочисленных «ассоциативных репликах»¹⁰ Пикассо на тему «Менин» Веласкеса¹¹ (см. ил. 2). Пикассо анализирует полотно-первоисточник: он работает с композицией в целом и с её фрагментами, изменяет освещение, цвет, положение персонажей, характер изображения. Герои Веласкеса переписываются в духе детского рисунка, «Герники» или «Авиньонских девиц». Одна из вариаций предстаёт как мозаичное изображение, состоящее из разнообразных по форме треугольников и четырёхугольников.



Ил. 2. П. Пикассо. «Вариация на тему "Менин" Веласкеса»

Геометрическое решение инициировано типом узора на женских платьях в картине Веласкеса. Фигуры менин, карлицы и собаки образуют шестигранное треснувшее зеркало, в центре которого находится изображение девочки, стилизованное под детский рисунок. На её платье вместо красного цветка – кровоточащая рана. Пикассо собирает демонтированный оригинал из «сохранившихся кусочков», расставляя

новые смысловые акценты. В отличие от Веласкеса, он знал о несчастливой судьбе юной инфанты, умершей в возрасте 21 года, поэтому в этой версии позволил разрушить гармоничный мир принцессы, запечатлённый в «Менинах».

В своих вариациях на темы классиков¹² Пикассо часто схематизирует изображение, создаёт диспропорцию, заставляя иными глазами взглянуть на первоисточник.

Подобное сведение к нескольким гипертрофированным, но узнаваемым штрихам, является жанровым признаком шаржа. Именно в таком ключе воспринимаются тема «Кампанеллы» и вступление к Первому фортепианному концерту в «Посвящениях» Паганини и Чайковскому Куртага.

В этих пьесах композитор решил запечатлеть запись и исполнение знаменитых виртуозных сочинений XIX века неумелой детской рукой. Огромными головками, с трудом помещающимися на линейки, нотированы «аккорды» (кластеры без фиксированной высоты), волнистыми линиями – труднейшие пассажи (глиссандо).

Пример № 3 Д. Куртаг. «Hommage à Paganini»

Соответствующие первоисточнику темп, динамика, артикуляция, характер исполнения позволяют в случае «Чайковского» передать парадность, энергию и мощь звучания больших колоколов (*vigoroso, ffff*), в случае «Паганини» – лёгкую ударность, серебристость колокольчиков (*ppp, leggierissimo, quasi una staccato*). В схематизированном движении звуковых образований (особенно в начале) узнаётся интонационный контур известных тем. Более того, в своих крохотных композициях Куртаг сохранил особенности формы первоисточников. Глиссандо, чередующиеся с кластерами, изображают середину 3-частного вступительного раздела из концерта Чайковского, а «вращательные» созвучия (*circling palm*) в «Новой кампанелле» помогают узнать тему II части с характерными мотивами-*gruppetto*. Композитор призывает маленького пианиста к внимательному изучению классического образца для того, чтобы в своей интерпретации представить как можно больше деталей.

Создавая сонорную версию европейских шедевров для начинающих пианистов, Куртаг организует незатейливую игру маленького ребёнка с инструментом и ставит перед ним цель – исполнить двумя руками «по-настоящему» великую музыку и таким образом включиться в равноправный диалог с классическим наследием.

Оригинальный пример демонтажа находим и в ранней картине Дали «Сатирическая композиция («Танец» Матисса)» (1923) (см. ил. 3), в которой автор соединил иконографию двух известнейших работ французского художника – «Танца» и «Музыки».



Ил. 3. С. Дали. «Сатирическая композиция («Танец» Матисса)»

Идею подобного сочетания молодой художник позаимствовал из других полотен Матисса, содержащих автоцитату «Фрукты, цветы и «Танец»», «Настурция и «Танец»». В этих полотнах известная картина предстала в новых ракурсах и композиционном контрапункте с другими изображениями. Дали сделал следующий шаг, совместив фрагменты «Музыки» и «Танца» в едином смысловом поле. Это оказалось возможным из-за семантической, цветовой и композиционной близости произведений. Художник «вырезал» двух танцоров и на их место «посадил» двух музыкантов, заменив у одного из них дудочки на гитару. Более того, он уменьшил их в размерах и частично одел «по последней моде»: гитаристу пририсовал котелок, скрипачу – шляпу, пальто и туфли. Исчезновение первородной наготы, появление современных деталей лишило цитированные образы символичности. Этому способствовало не только «приземление» мужских образов, но и трансформация женских. Разомкнув руки, отвернувшись друг от друга и от зрителя, танцовщицы разрушили единство совместного обрядового действия и пустились, судя по их позам, в безудержный пляс. Миф Матисса превратился в анекдот Дали.

В том же сатирическом ключе может быть рассмотрена пьеса из V тетради «Игр» с говорящим названием «Взбешённая девушка с волосами цвета льна» («A megvadult lenhajú lány»).

Пример № 4

«Взбешённая девушка с волосами цвета льна»

Кардинальное изменение образа Дебюсси происходит за счёт инверсии характеристик звучания: *ff* вместо *p*, *martellato* вместо *legato*, *presto*, *feroce* вместо *très calme et doucement expressif*. Темповой гибкости противостоит токкатная механистичность. Многогерцовость, объединяющая вертикаль и горизонталь, заменена «политональным» противостоянием двух линий. Выстраивая мелодию, Куртаг отталкивается от малого минорного септаккорда Дебюсси, но удлиняет терцовую цепочку. Прямолинейному верхнему голосу он противопоставляет аккомпанемент с резким зигзагообразным движением. Сверхширокие ходы в низком регистре и быстром темпе не позволяют слуху точно определить интервал звукового перемещения. Важно, чтобы верхняя и нижняя линии диссонировали. Таким образом, композитор создаёт впечатление игры на расстроенном инструменте.

Эффект приходящего в неистовство человека достигается введением элементов репетитивной техники: бесконечное повторение начальной интонации «Девушки» Дебюсси в сопровождении «фальшивого» аккомпанемента в какой-то момент (по воле исполнителя) сменяется яростными гаммами, бегущими из крайних регистров. Накопление раздражения приводит к срыву: цитированная интонация малого минорного септаккорда превращается в нисходящую гамму, дублированную в терцию и октаву и с грохотом (*ff*, *martellato*) несущуюся вниз по белым клавишам. Неожиданное появление паузы прерывает кульминацию. После остановки на мгновение проступает фрагмент текста Дебюсси (начало тональной репризы) в оригинальных звуковых характеристиках. В связи с этим «Взбешённую девушку...» Куртага с ещё большим правом, чем «Посвящение Мусоргскому», можно уподобить палимпсесту, написанному поверх «рукописи» Дебюсси. Продублировав мелодию не септ-, а квартаккордами, композитор создал эффект «порчи первоначального текста». Далее, следуя композиции первоисточника, появляется реприза «взбешённого» образа.

В том, как Куртаг обошёлся с героиней Дебюсси, обнаруживается традиция семантического преобра-

зования, заложенная ещё «Фантастической» симфонией Берлиоза, но деформации оказались более радикальными, соответствующими духу времени. В образовавшейся паре «Девушек...» Дебюсси и Куртага просматривается тенденция, характерная для современного искусства: создавать многосерийные произведения, в которых один и тот же персонаж предстаёт то протагонистом, то антагонистом¹³. Появлению подобных художественных явлений способствовали работы по сравнительной мифологии американского исследователя Дж. Кэмпбелла, в частности, его книга «Тысячеликий герой» (*The Hero with a Thousand Faces*, 1947).

Анализируя «Посвящения» Куртага, картины Пикассо и Дали, мы оказались свидетелями и одновременно участниками интерпретационного процесса, который характеризует современную культуру. Он может называться по-разному – «ироничный демонтаж», «демонтаж и сборка не по правилам»¹⁴ – но суть его заключается в разгерметизации структуры языка классики, её фрагментации и совмещении с новыми приёмами создания целого. В процессе сочинения и восприятия подобных произведений возникает занимательный игровой диалог оригинального и «воссозданного» текстов, при этом идея игры предстаёт в двух ликах, которые Ж. Даррида определил как «руссоистский» и «ницшеанский». «Руссоистский» лик – «печальный... ностальгический, исполненный вины» перед наследием прошлого. В то время как «ницшеанский» воспекает «радость игры мира и безгрешности становления, утверждение мира знаков, не ведающего ни вины, ни истины, ни начала и подлежащего активному истолкованию» [1]. Современный человек живёт в нестабильном мире, в условиях природных, технологических, социальных катастроф. Лекарством от психологического коллапса становятся игры – спортивные, компьютерные, интеллектуальные, детские... Искусство – давно созданный виртуальный мир, в котором взрослый и ребёнок могут сыграть и выиграть партию любой сложности, обретя таким образом искомую Гармонию бытия.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Это произведение для детей стало объектом ряда серьёзных отечественных исследований. Ему посвящена кандидатская диссертация Т. А. Хайновской «Цикл Дьёрдя Куртага “Игры” в контексте венгерской детской фортепианной музыки второй половины XX столетия», защищённая в Санкт-Петербурге в 2007 году, отдельные пьесы цикла рассматривает О. С. Алюшина в своей кандидатской диссертации «Творчество Дьёрдя Куртага. Опыт характеристики», защищённой в Москве в 2009 году и другие. Процесс деконструкции классических образцов,

описываемый в предлагаемой статье на примере избранных миниатюр Куртага, становится предметом специального анализа впервые.

² Речь идёт о «Посвящениях» Д. Скарлатти, И. С. Баху, Л. Бетховену, Ф. Шуберту, Н. Паганини, Дж. Верди, П. И. Чайковскому, М. П. Мусоргскому.

³ С помощью этой метафоры известный отечественный искусствовед характеризует живописные вариации Пикассо на темы картин Д. Веласкеса, Э. Мане, Э. Делакруа [см.: 5].

⁴ Указанные «Посвящения» включены в I тетрадь, «Взбешённая девушка...» – в V тетрадь цикла.

⁵ Композитор превратил традиционное детское упражнение, отрабатывающее точность попадания на клавиши, в увлекательное занятие по превращению темы Верди. Для облегчения координации он перенёс тему из *E dur* в *C dur*.

⁶ См. «Жемчужина» (1981), «Инфанта Маргарита, появляющаяся на силуэтах некоторых кавалеров во внутреннем дворе Эскориала» (1982), «Агонизирующий Веласкес слева за окном, в точке, из которой исходит половник» (1982).

⁷ В «Менинах» одна из фрейлин подаёт Маргарите стакан с водой.

⁸ Заметим, что педальный тон *fis* оказывается важным не только в организации звуковой структуры «Катакомб». Его звучание в этой же функции пролонгируется в следующий раздел цикла «С мёртвыми на мёртвом языке», подтверждая смысловую связь этих пьес.

⁹ Согласно энциклопедическим источникам, «па-

лимпсест – (греч. *παλίμψηστος*) – это писчий материал (например, пергамент), неоднократно использовавшийся для письма». Ввиду разных причин с X века практиковалось уничтожение первоначального текста и повторное использование материала для записей. Современная техника позволяет прочитать смытые рукописи [см.: 4].

¹⁰ Выражение Е. В. Кияницкой [см.: 3].

¹¹ В разных источниках количество вариаций Пикассо на тему «Менин» не совпадает. Называется от 44 до 56 изображений.

¹² С середины 1950-х годов Пикассо создал вариации на темы картин Э. Мане «Завтрак на траве», Э. Делакруа «Алжирские женщины», Г. Курбе «Девушки на берегу Сены» и других.

¹³ См., например, киноэпопею «Звёздные войны» Дж. Лукаса, «Терминатор» и «Терминатор–2» Дж. Кэмерона и др.

¹⁴ Это выражение использует И. Добрицына применительно к работам американского архитектора Ф. Гери.

ЛИТЕРАТУРА

1. Деррида Ж. Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.libfl.ru/mimesis/txt/derrida01.php#1#1>;

2. Добрицына И. А. От постмодернизма – к нелинейной архитектуре. Архитектура в контексте современной философии и науки: автореф. дис. ... д-ра архитектуры. – М., 2007.

3. Кияницкая Е. В. «Менины» Веласкеса и ассоциативные реплики Пикассо [Электронный ресурс]. – URL: http://www.darial-online.ru/2003_5/soder.htm.

4. Палимпсест // Российский гуманитарный энциклопедический словарь [Электронный ресурс]. – URL: <http://slovari.yandex.ru/~книги/Гуманитарный%20словарь/>.

5. Турчин В. С. Пикассо. Постоянство открытий // По лабиринтам авангарда. – М.: Изд-во МГУ, 1993. – С. 101–110.

Хилько Наталья Павловна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры теории музыки и композиции
Петрозаводской государственной
консерватории им. А. К. Глазунова



А. А. ШИХЕРИНА
Петрозаводская государственная консерватория
им. А. К. Глазунова

УДК 78.036: 785.1

«ИСТОРИЯ ОДНОЙ ДУШИ» (О ШЕСТОМ КВАРТЕТЕ ВИЛЬГЕЛЬМА СТЕНХАММАРА)

Вильгельм Стенхаммар (1871–1927) – шведский композитор, дирижёр, пианист (см. ил. 1). Шесть струнных квартетов, созданные им с 1894 по 1916 годы, составляют золотой фонд национального искусства Швеции. Последний – Шестой – квартет относится к позднему периоду творчества композитора. Появление сочинения осенью 1916 года вызвало противоречивые отклики. Рецензенты удивлялись непохожести нового камерного опуса на прежние квартеты



Ил. 1. В. Стенхаммар
(Р. Тегерстрём, 1900)

автора: «Здесь не было игривого шарма, как в Пятом, красноречия и размаха ... как в Четвёртом»¹. На момент написания последнего квартета Стенхаммар был уже известным дирижёром и художественным руководителем Гётеборгского оркестрового общества, пианистом и общественным деятелем. Его перу принадлежали две симфонии, два фортепианных концерта, пользующихся большой популярностью, часто исполняемые вокальные и хоровые произведения. Он – признанный лидер национальной шведской школы.

Последний камерный опус стал свидетельством наступающего творческого и психологического кризиса Стенхаммара. Тяжёлое душевное состояние, которое перешло в крайнюю депрессию, было вызвано хронической усталостью, изнурительной дирижёрской и административной работой. В письме композитора к руководству Гётеборгского оркестра говорится: «...последствия этого переутомления тяготили и затрудняли мою работу в течение всего сезона, и когда, наконец, он закончился, я опустил руки, и произошло то, что произошло. *От меня убрали костыли, и я упал*»².

Другой причиной кризиса стала смерть его лучшего друга – создателя и бессменного руково-

дителя известного квартета, знаменитого шведского скрипача и композитора Тура Аулина³. Благодаря их многолетнему сотрудничеству Стенхаммар написал ряд значительных камерных сочинений, занявших видное место в репертуаре шведских и европейских исполнителей. Среди них скрипичные сонаты, два сентиментальных романса, квартеты.

Психологическое, физическое и творческое напряжение выплеснулось в исповедальную музыку Шестого квартета, со звучащими в ней мотивами одиночества, горечи утраты и размышлениями о вечном. В этой связи представленный опус Стенхаммара можно рассматривать в одном ряду с другими скандинавскими квартетами: Э. Грига (*g moll*, ор. 27, 1878)⁴, К. Синдинга (*a moll*, ор. 70, 1904), Я. Сибелиуса («Сокровенные голоса», *d moll*, ор. 56, 1909). Тема «*memento mori*», которую исследователи выделяют в «Сокровенных голосах» Сибелиуса⁵, становится «краеугольной» и в замысле Стенхаммара. Об этом свидетельствуют тип образности, обращение к жанру элегии в качестве основы лирических тем, использование музыкальной символики с трагической семантикой. Кроме этого, присутствующие аллюзии на произведения Аулина, интонационные параллели с сочинениями самого Стенхаммара, так или иначе связанными с именем скрипача, позволяют говорить о мемориальном характере Шестого Квартета⁶.

Впервые композитор так открыто выразил свои переживания, рассказал «историю одной души». Это выражение является названием одного из первых автобиографических сочинений Августа Стриндберга (1849–1912) («История одной души»,



Ил. 2. А. Стриндберг
(Р. Берг, 1905)

1886) – выдающегося драматурга, «лидера новаторов в искусстве»⁷ (см. ил. 2).

«Пожалуй, ни один из писателей этого периода не смог с подобной глубиной и остротой раскрыть и художественно выразить атмосферу шведской действительности»⁸. Так, в автобиографическом романе Стриндберга «Одинокий» (1903) затронутые темы одиночества, состояния творческого кризиса, рассуждения о жизни и смерти становятся близки мыслям Стенхаммара, которые 10 лет спустя вдохновят его на создание последнего квартета. В своём романе устами героя-писателя Стриндберг говорит о себе и своих друзьях: к сорока годам «мы... почувствовали себя старыми и решили, что жизнь... уже на исходе... всё повторялось и возвращалось на круги своя»⁹. В цитируемом выше письме Стенхаммар с грустью отмечает сходные перемены в своей жизни: «Я старый капельмейстер, который стоит и отбивает такт... и не может дать ничего нового. Я чувствую, как я ослаб, как я застыл в старой форме, как я стою и стыжусь, что снова и снова повторяю мои старые замечания, которые музыканты давным-давно знают наизусть»¹⁰.

В начале XX века Стриндберг, наряду с Г. Ибсеном, становится «властителем дум» европейской интеллигенции. Его влияние сказалось в творчестве М. Метерлинка, Л. Пиранделло, позже – П. Лагерквиста, Ж. П. Сартра, Б. Брехта, Ф. Дюрренматта и др. Поэтому неудивительно, что Стенхаммар, близко знавший Стриндберга и его произведения¹¹, воплощая в Шестом квартете столь важные темы, «воспользовался» некоторыми композиционными и драматургическими приёмами, характерными для символистских пьес драматурга (к примеру, «Путь в Дамаск», «Пляска смерти», «Игра грёз», «Соната призраков»).

Обращаясь в своей исповеди к барочным жанрам и символике, Стенхаммар создаёт баланс между понятийным и эмоциональным, что обусловило многоплановость трактовки целого. Включение в романтический контекст барочной стилистики объясняется и влиянием неоклассицистских тенденций, активно заявляющих о себе в творчестве С. Танеева, М. Рegera, К. Дебюсси, М. Равеля и др.

Шестой квартет Стенхаммара представляет собой четырёхчастный цикл: I часть (*Tempo moderato, sempre un poco rubato, d moll*) – сонатная форма, II часть (*Allegro vivace, B dur*) – сложная трёхчастная форма, III часть (*Poco adagio, F dur*) – сложная трёхчастная форма и IV часть (*Presto, d moll*) – сонатная форма.

Ярким примером стилевого взаимопроникновения становится главная партия I части (пример № 1)¹². Она складывается из шести элементов, которые функционируют наподобие музыкальных слов.

Пример № 1 В. Стенхаммар. Шестой квартет. I ч., гл. п.

Первый элемент строится из двух типичных романтических оборотов (*a*, *b*). Восходящая секстовая интонация (пример № 1, *a*)¹³ в контексте творчества Стенхаммара вызывает в памяти его Сентиментальный романс № 2 для скрипки с оркестром, поскольку составляет основу музыкального материала пьесы. Романс был впервые исполнен Аулином в 1911 году. В связи со знаменитым шведским скрипачом вспоминается ещё одно сочинение Стенхаммара, в котором мотив с восходящей секстой играет центральную роль – это ранняя Соната для скрипки с фортепиано *a moll* (1899). Важно заметить, что Соната является единственным произведением, посвящённым другу композитора. Таким образом, секстовая интонация в творчестве Стенхаммара связывает Скрипичную сонату, Сентиментальный романс с именем Аулина. Но если в Сонате и Романсе упомянутый ход не наделяется специальным смыслом, то в Шестом квартете этот «сентиментальный» оборот начинает функционировать как музыкальный символ. Подобному восприятию способствует нехарактерная для XIX века гармонизация его тоническим трезвучием и акцентуация III ступени. В таком виде этот оборот напоминает начальную интонацию знаменитой арии альты «*Erbarme Dich*» («Сжался») из «Страстей по Матфею» Баха¹⁴. Если у Баха секстовая интонация воспринималась как фигура «восклицания», то в сочинении Стенхаммара с учётом перечисленных ранее аргументов она может быть трактована в качестве музыкального знака с семантикой «утраты близкого друга». Ю. Г. Кон, исследуя хоральные прелюдии Баха в свете неориторки, замечает, что «знаковость усиливается тогда, когда привычное и известное становится узнаваемым не сразу, а через цепь ассоциаций»¹⁵.

В основе мелодической линии второй формулы (пример № 1, *b*) – рисунок «падающего листа»¹⁶, также часто встречающийся в сочинениях романтиков. Своего рода стилевой эмблемой он становится для творчества Чайковского¹⁷. Благодаря пунктирному ритму мелодическая фигура Стенхаммара напоминает главную тему из I части Четвёртой симфонии русского композито-

ра. В то же время в сочинении шведского автора она характеризуется большей патетичностью. Напряжённость создаётся противоположностью восходящего мотива секвенции и её общим нисходящим движением. Противодвижение приводит к образованию скрытого двухголосия, характерного для мелодики эпохи Баха. Таким образом, обороты, составляющие первый элемент главной темы, «читаются» как в барочном, так и в романтическом контекстах.

Второй элемент – типично романтический, эмоционально более открытый (см. пример № 1). В его соотношении с первым элементом наблюдается зеркальность, что проявляется в ритмической, мелодической, фактурно-регистровой организации. При этом оба построения опираются на жанр элегии. Помимо элегичности и музыкальных аналогий, связанных с именем Аулина, на мемориальность указывает включение в дальнейший процесс темообразования музыкальных символов с трагической семантикой.

Так, основу третьего элемента составляет нисходящее поступенное движение в объёме малой септимеры, которое воспринимается в качестве риторической фигуры *catabasis* (мотив «оплакивания»). Её знаковость подчёркивается резкой сменой динамики (*f*), артикуляцией (*marcato*), а также 12-кратным повторением в условиях четырёхголосного канона «*al sospiro*» («во вздох») (пример № 2).

Интонационную индивидуальность пятому элементу (пример № 2) придаёт нисходящий интервал малой септимеры, повторенный на разной высоте, подчёркнутый ритмом, артикуляцией и фактурой. Соотношение мелкой и крупной длительности создаёт эффект внезапного падения, что согласуется с семантикой барочной фигуры «старческой немощи»¹⁸.

Шестой – хоральный элемент (пример № 3) образован фигурами *tnesis* («рассечение») целого на фрагменты, передающее «чувство страха, ужаса»), *aposiopesis* (генеральная пауза в качестве изображения смерти), *palillogia* (повтор мелодического оборота в том же голосе на той же высоте). Ритмическое и гармоническое варьирование мотива в сочетании с неизменностью звуковысотного уровня вызывает ассоциации с пропеванием одного и того же слова. Троекратное проведение с разными интонациями воспри-

нимается как процесс постепенного осознания его значения. В то же время угасание динамики создаёт эффект прощания, часто используемый романтиками в своих сочинениях. Вновь происходит взаимодействие романтической и барочной выразительности для резюмирования всего произошедшего ранее.

Пример № 3

I ч., гл. п.

6 элемент

The musical score for Example 3 consists of four staves (treble and bass clefs). It is labeled '6 элемент' at the top. The dynamics are marked as *mp*, *pp*, *pp*, and *dim.* with arrows indicating the direction of change. The notation includes various rhythmic values and rests.

Таким образом, в главной партии I части Квартета Стенхаммара создаётся «музыкальный словарь» сочинения. Выявленные в теме признаки барочной организации скажутся и в строении сонатной формы, в которой главная партия функционирует как «ядро», а остальные разделы как «развёртывание». В каждом из них будет доминировать барочная (символическая, как в разработке) или романтическая (эмоциональная, как в репризе) образность. Этот принцип чередования «рационального» и «эмоционального» сохранится и в других частях квартета.

II часть (B dur) представляет собой пример типичного для Стенхаммара скерцо «в народном духе» (см. Вторую симфонию, Четвёртый и Пятый квартеты). Имея общую с I частью интонационную базу, новый этап развития осуществляется в ином модусе. Исчезновение знаковости происходит из-за быстрого темпа (*Allegro vivace*), опоры на фольклорное начало и нового принципа темообразования. В то же время главная тема Квартета – «*temento mori*» – продолжает развиваться. Подчиняясь игровой логике скерцо, её появление носит неожиданный и эпизодический характер.

В Трио Стенхаммар рисует портрет шведского спельмана (народного скрипача). Фольклорный образ создан дорийским ладом¹⁹, гомофонно-гармонической фактурой, в которой выделяется мелодия-наигрыш у первой скрипки и бурдонный аккомпанемент. В процессе развития эта тема обнаруживает сходство с «Экспромтом» для скрипки и фортепиано (ор. 16 № 2) Аулина. В рамках мемориального жанра портрет играющего скрипача образует параллель со знаменитым шведским музыкантом. Эта ассоциация усиливается в коде, в которой от темы Трио остаётся лишь два такта

Пример № 2

I ч., гл. п.

The musical score for Example 2 consists of four staves (treble and bass clefs). It is labeled '3 элемент', '4 элемент', and '5 элемент' at the top. The dynamics are marked as *f*, *f*, and *dim.* with arrows indicating the direction of change. The notation includes various rhythmic values and rests.

бурдонного сопровождения, а вместо ожидаемой мелодии появляется генеральная пауза в функции риторической фигуры *aposiopesis*, изображающей смерть. Такая трактовка генеральной паузы была подготовлена репризой Скерцо, точнее, её кульминацией. Ритмические преобразования основной темы части способствовали её трансформации в риторическую фигуру *печали* (нисходящий постепенный мотив в объёме терции), что подчёркнуто динамическим усилением и переходом к имитационной фактуре.

В *Adagio* Квартета Стенхаммар впервые создаёт стилиевой контраст между частями трёхчастной формы. В главной теме сочетаются черты сицилианы и ноктюрна. Доминантовый органнй пункт, подголоски, приглушённая динамика (господство *p-pp*), медленный темп, эффект эха (образованный повторением последних звуков мелодии у виолончели) создают картинность, достойную романтических образов. В среднем разделе автор стилизует барочную музыку. В основе темы вступления, написанной в хоральной фактуре, лежит характерный для эпохи барокко мотив шага. Возникающая на его фоне мелодия содержит музыкальную фигуру *circulation* (изображение «чаши смерти»). В басу в это время звучит фригийский оборот. Тема организуется по типу «ядро–развёртывание». В кульминации среднего раздела начинается динамическая реприза III части. Здесь происходит соединение барочного пласта среднего раздела с романтической темой *Adagio*. Ночная песнь трансформируется в лирико-патетическое высказывание. Стилиевые переходы, отмеченные в Скерцо и *Adagio*, напоминают пребывание героев Стриндберга одновременно «в реальной жизни и в мире видений»²⁰.

Апофеозом трагической «истории» Стенхаммара становится *Финал*. Здесь иносказание приобретает характер аллегии. Главная тема части – жига-гарантелла трансформируется в коде в Пляску смерти. Накопление голосов в имитационной фактуре и постоянное нарастание динамики, назойливый бурдонный аккомпанемент создают эффект inferнального

хоровода, в который втягиваются всё новые и новые участники. Невозможность остановки движения обуславливает почти точное повторение всей масштабной коды²¹. Подобно тому, как в пьесе Стриндберга «Пляска смерти» во время разговора героев о конце человеческой жизни неожиданное появление «старухи отталкивающей внешности» останавливает действие, так и inferнальный танец Стенхаммара внезапно прерывается генеральной паузой с семантикой фигуры *aposiopesis*. Следующий после неё раздел воспринимается в качестве эпилога Квартета. Хоральная фактура, расчленённость на мотивы, характер исполнения (*patetico, risoluto, sforzando e ben tenuto*) вызывают в памяти последнее «слово» из символического словаря главной темы I части Квартета. Оно становится трагическим резюме всего произведения, выражающим мысль об экзистенциальной «фатальной обречённости» человеческого бытия²².

Трагическое завершение камерного опуса Стенхаммара, выдержанное в соответствии с мемориальным жанром, в то же время стало пророческим для композитора. Если душевный кризис, описанный Стриндбергом в его автобиографической «Истории одной души», был преодолен и способствовал переходу на новый этап творчества, то Стенхаммар, пережив душевную травму и создав одно из своих самых ярких сочинений, уже не мог работать как прежде. Композитор больше не напишет ни одного крупного инструментального произведения. По его собственному признанию, он застынет «в старой форме»²³, связывающей его с друзьями, довоенной Европой и национальным романтизмом. После окончания Шестого квартета, композитор «уйдёт» в прикладной жанр музыки к драмам, в том числе Стриндберга. В завершающее десятилетие жизни появятся лишь два вокальных цикла на стихотворения В. Хейденстама и Б. Бергмана и симфоническая кантата «Песнь», сочинённая к 150-летию Королевской музыкальной академии. Последний камерный опус можно назвать «лебединой песней» шведского художника.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Wallner B. Wilhelm Stenhammar och hans tid: 3 del. – Stockholm: Norstedts Förlag; Göteborg: Graphic Systems AB, 1991. – Del 3. – S. 221.

² Wallner B. Op. cit. Del 3. S. 259. Б. Валльнер датирует письмо летом 1917 года.

³ Тур Аулин (1866–1914) – шведский скрипач, композитор и дирижёр. Свои квартеты Стенхаммар писал для ансамбля Аулина, в котором его друг играл партию первой скрипки.

⁴ По словам Грига, в его камерном опусе предстала «история целого отрезка жизни» (цит. по: Бенestad Ф., Шельде-

руп-Эббе Д. Эдвард Григ: Человек и художник. – М., 1986. – С. 158).

⁵ Бочкарёва О. А. К интерпретации названия струнного квартета «Voces intimaе» Сибелиуса // Финская культура первой половины XX века: матер. конф. 1–3 декабря 1989 г. – Петрозаводск, 1990. – С. 74–81.

⁶ В Шестом квартете Стенхаммара элегия становится приметой мемориальности. Примеры аналогичной трактовки этого лирического жанра находим в Фортепианном трио Чайковского («Памяти великого художника»), где первая часть

обозначена «Pezzo elegiaco», и Элегическом трио Рахманинова («Памяти Чайковского»).

⁷ Выражение К. Ясперса. См.: Ясперс К. Стриндберг и Ван Гог [Электронный ресурс]. – URL: http://psychiatry.ru/book_show.php?booknumber=78&article_id=5.

⁸ Хачатурян Д. К. Шведская литература [на рубеже XIX и XX веков] [Электронный ресурс]. – URL: <http://feb-web.ru/feb/ivl/v18/v18-4152.htm>.

⁹ Стриндберг А. Одинокий // Избранные произведения: в 2 т. Т. 2. – М.: Худ. литература, 1986. – С. 202. Курсив мой. – А. Ш.

¹⁰ Wallner B. Op. cit. S. 257. Отметим, что на момент написания письма Стенхаммару было всего 46 лет!

¹¹ Два мастера имели общий круг друзей, среди которых был и Тур Аулин. Композитор хорошо знал произведения драматурга, принимал участие в концертах, устраиваемых у него дома. После смерти Стриндберга Стенхаммар станет автором музыки к его пьесам «Игра грёз» (1916) и «Сага о Фолькунге» (1920).

¹² В Пятом квартете Стенхаммара сопоставление классицистских и романтических принципов было обусловлено игровой логикой в организации сочинения.

¹³ По словам Б. Асафьева, интервал сексты стал «зерном напевов» в лирической музыке XIX века и чаще всего располагался именно на V ступени. См.: Асафьев Б. В. «Евгений Онегин». Лирические сцены П. И. Чайковского // Асафьев Б. В. О музыке Чайковского. Избранное. – Л.: Музыка, 1972. – С. 97 и далее. Л. Мазель в своём исследовании «Роль секстовости в лирической мелодике», разъясняя популярность этой интонации, говорит, что в мелодиях гомофонного склада она создаёт «ощущение широты в соединении с мягкостью, плавностью и гармонической наполненностью» (Мазель Л. А. Роль секстовости в лирической мелодике // Мазель Л. А. Статьи по теории и анализу музыки. – М., 1982. – С. 64).

¹⁴ Ария «Erbarme Dich» является кульминационной в «Страстях по Матфею». Мелодия изображает молитвы и рыдания Петра, его душевные терзания. Отметим, что Стенхаммар активно пропагандировал творчество Баха в Швеции. В 1898 г. он дирижировал премьерой «Страстей по Иоанну», в 1906 г. – «Страстей по Матфею». Кроме того, Стенхаммар был соавтором перевода «Страстей по Иоанну» на шведский язык, выполненного совместно со шведским литератором Эугеном Фальстедтом (1851–1935).

¹⁵ Кон Ю. Г. Бах в свете неориторики (на примере хоральных прелюдий) // Кон Ю. Г. Избранные статьи о музыкальном языке. – СПб., 1994. – С. 102–103.

¹⁶ Выражение В. А. Цуккермана.

¹⁷ Например, в побочной партии I части Патетической симфонии, в секвенции Татьяны из «Евгения Онегина» и др.

¹⁸ Яворский Б. Сюиты Баха для клавира; Носина В. О символике «Французских сюит» И. С. Баха. – М., 2002. – С. 89.

¹⁹ Примеры дорийского лада можно обнаружить в многочисленных песнях из сборника шведских народных песен Гейера. Этот лад неоднократно применялся самим Стенхаммаром для создания национального колорита. Наиболее ярким примером стала его Вторая симфония.

²⁰ Максимов В. Беспредельный Стриндберг // Стриндберг А. Жестокий театр: пьесы [пер. с швед.]. – М., 2005. – С. 23.

²¹ Образованное механистическим повторением безостановочное движение, сопровождаемое постоянным крещендированием, напоминает образы «машины смерти» в музыке XX века, в частности, «Эпизод нашествия» из Седьмой симфонии Шостаковича.

²² Климовицкий А. Заметки о Шестой симфонии Чайковского (К проблеме: Чайковский на пороге XX века) // Проблемы музыкального романтизма: сб. науч. тр. – М., 1987. – С. 127.

²³ Wallner B. Op. cit. S. 257.

Шихерина Анастасия Александровна

аспирантка кафедры теории музыки и композиции
Петрозаводской государственной консерватории
им. А. К. Глазунова



А. Л. ХОХЛОВА

*Саратовская государственная консерватория (академия)
им. Л.В. Собинова*

УДК 781.62:786.2

ФЕНОМЕН ИГРЫ В МУЗИЦИРОВАНИИ ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ

Согласно мнению многочисленных исследователей в области зарубежной музыки, композиторы Нового времени в своих инструментальных произведениях подчёркнуто тяготели к музыкальному драматизму театрального склада. В частности, В. Конен пишет о том, что в русле игровой эстетики столетия «идеи, образы и художественные формы театра нашли своеобразное преломление в инструментальной культуре Германии эпохи Просвещения» [15, с. 155]. И далее, размышляя о путях сближения театральных и инструментальных образов, автор констатирует, что связующим звеном между драматическим театром и сонатой-симфонией была опера. Более того, экспансия господствующих оперных образов в сферу современной инструментальной музыки в значительной мере определила характер её направления. Отсюда, произведения «мусического» искусства в качестве момента всеобъемлющей взаимосвязи духа эпохи, тесно связанные с историей и обществом, выходят за рамки своей «монадной структуры» [4, с. 527], формируясь под воздействием драмоцентристского типа отражения и восприятия «образа мира» как «зеркала Вселенной».

Венские классики обладали необычайно живым восприятием передовых исканий века в области драматургии и театра. Это было обусловлено не только атмосферой того времени, но и всей системой социально-художественных детерминант эпохи, которая включала в себя и философские компоненты, и общественно-политические предпосылки, и эволюцию чисто эстетических явлений (вкус, мода, рассмотрение категории комического), и понятие искусства – в том числе музыкального – как игры, в которой обязательно присутствует элемент несерьёзности.

Веку Просвещения принадлежит повсеместное признание игрового характера культурной жизни как общего идеала свободы. Мера этой свободы могла быть разной, как и формы её воплощения: она могла видоизменяться со временем – важно лишь, что идеал этот был всеобщим. Установка на всеобщность была так важна, велика и так со-

циально обусловлена, что многие нормы классицизма сохраняли своё значение. В связи с этим, исследуя игровую составляющую XVIII века, объектом наблюдений Йохана Хёйзинги становится классицизм в значении всеохватывающих свойств – не только достигающих своего выражения в скульптуре и архитектуре, но в равной мере определяющих сущность искусства, литературы, философии и даже политики.

Рассматривая состояние культуры XVIII века, Й. Хёйзинга подчёркивает наивный дух ревнивого соперничества, клубной активности и таинственности, что проявляется в создании литературных союзов, обществ рисования, в страсти к коллекционированию раритетов и всяческих творений природы, в склонности к тайным союзам, в тяготении к разным, в том числе и религиозным кружкам. И основание всему этому обнаруживается в игровом поведении: «Сам же дух разногласий в сфере литературы или науки, свойственный интернациональной элите, которую участие во всём этом занимает и забавляет, носит вполне игровой характер. Изысканная публика, для которой Б. Фонтенель написал свои “Беседы о множественности миров”, группируется в лагеря и партии по любому поводу “злобы дня”. Вся машинерия литературы – это набор чисто игровых фигур: бледных аллегорических абстракций, пустых морализаторских фраз. Подлинный шедевр поэтической игры ума, “Похищение локна” Поупа, мог родиться только в такое время» [20, с. 178–179].

Каждый из поэтов сравнивал мир с подмошкой, где всякому приходится играть свою роль. Игра, рассматриваемая как внутренняя потребность человека, связывалась с художественной деятельностью, наслаждением, свободным проявлением от внешней потребности избытком сил. Так, в кантовско-шиллеровской традиции преимущество игры выделялось перед всеми прочими видами жизнедеятельности, поскольку именно игра непосредственно в самой себе находила оправдание и смысл. Искусство определялось И. Кантом в качестве «видимости, которой дух играет» и через которую раскрывалась истина.

Как видим, игровой компонент чрезвычайно важен для культуры Просвещения, которая в первую очередь мыслила себя светской: секуляризованной и ориентированной на этикетное общение. По мысли Л. Кириллиной, – «игра ума, остроумие, умение сплести увлекательную беседу из лежащих на поверхности тем и составлять из простых общеизвестных слов неожиданные парадоксы, каламбуры и прочие *bon mots* ценились чрезвычайно высоко и влияли на формирование поэтики инструментальной музыки в целом, поскольку в ней слышали и хотели слышать воспроизведение духа и тона приятной беседы» [13, с. 139]. Действительно, искусство занимательной, увлекательной и равно приятной и интересной для всех её участников беседы, известное со времён диалогов Платона, заботливо культивировалось в светском общении XVIII века.

Приведём фрагмент подлинного письма И. Г. А. Форстера, в котором описывается венский салон графини В. Фон Тун времён Моцарта (1780-х годов): «Утончённейшие собеседования, величайшая деликатность и при этом полнейшее прямотушие, широкая начитанность, хорошо усвоенная и вполне продуманная, чистая, сердечная, далёкая от какого бы то ни было суеверия религия, религия нежного, невинного сердца, хорошо понимающего природу и творение» [3, с. 82]. В этот салон, где «ведут всякого рода остроумные разговоры, играют на фортепьянах, поют по-немецки или по-итальянски, а ежели людей охватит воодушевление, то и танцуют вволю», запросто приходил император Иосиф II; там вращались высшие сановники империи, однако приветливое дружелюбие изливалось и на гостей незнатного происхождения, обладающих умом и талантами. При этом атмосфера «галантности» допускала отдельные полемические эскапады, каламбуры, тонкий флирт (что входило в правила игры). Всё это находило самое прямое отражение в музыке, в которой светская беседа сознательно бралась за образец для подражания.

Вспомним шубартовское определение сонаты: «Соната, стало быть, это музыкальная беседа или воспроизведение разговора людей при помощи неживых инструментов» [35, с. 271]. В ансамблевой музыке также часто представлен диалог «собеседников», обладающих индивидуальной тембровой персонификацией. Поэтика жанра камерно-инструментальной музыки всегда была неразрывно связана с топосом «музыкальной беседы». Например, в квартетах венских классиков, по словам Г. Аберта, тематический материал «постоянно остаётся средоточием тех размышлений, в которых, как гласит излюбленное сравнение тогдашнего времени, принимают равное участие “четыре умные персоны”» [3, с. 158].

Представляет интерес и описание музицирования А. М. Б. Стендалем, согласно которому,

слушая квартеты Гайдна, кажется, будто присутствуешь при беседе четырёх приятных людей: «... первая скрипка походит на человека средних лет, наделённого большим умом и прекрасным даром речи, который всё время поддерживает разговор, давая ему то или иное направление». Вторая скрипка воплощает друга первого собеседника, «который усиленно старается подчеркнуть блестящее остроумие своего приятеля, крайне редко занимается собой и, заботясь об общем ходе беседы, скорее, склонен соглашаться с мнениями остальных её участников, чем высказывать собственные мысли. Виолончель олицетворяла собой человека положительного, учёного, склонного к наставительным замечаниям. Этот голос поддерживает слова первой скрипки лаконическими, но поразительно меткими обобщениями. Что же касается альты, то это милая, слегка болтливая женщина, которая, в сущности, ничем особенно не блещет, но постоянно стремится принять участие в беседе. Правда, она вносит в разговор известное изящество, и пока она говорит, другие собеседники имеют возможность отдохнуть. У этой дамы, однако, можно подметить тайную склонность к виолончели, которой она, по-видимому, отдаёт предпочтение перед всеми другими инструментами» [19, с. 34]. В этих ярко иллюстрированных замечаниях нельзя не расслышать театрального обертона, придающего особый оттенок творческому мышлению венского классика.

Театральное мироощущение у великих венцев происходит от итальянской комедии *dell'arte* – итальянского народного импровизированного театра, позднее получившего название комедия масок, которой свойственны буффонные трюки (так называемые лацци), импровизационность, динамичность, зрелищность, трюкачество, ансамблевость, маскотворчество, связанные с карнавальными традициями или площадными театральными представлениями.

Обращение венских классиков к такому яркому явлению мировой сценической культуры, как театр *dell'arte* отчасти определилось мироощущением бюргерской Вены. Показательно высказывание А. Рабиновича: «... в то время как во Франции уже собирались грозные раскаты буржуазной революции, население Вены беззаботно предавалось разнообразным развлечениям. “Весёлая Вена”, “легкомысленные венцы” – определения, сложившиеся именно в эти годы и удержавшиеся до самого конца XIX века» [17, с. 7]. Публичные маскарады, сопровождавшие жизнь большого и малого дворов, стали одним из культурных веяний этой эпохи. Ввиду недостаточности архивных материалов, в настоящее время невозможно определить, принимал ли в них участие Й. Гайдн. Но известно, что в них участвовал великий современник композитора – А. Моцарт.

Г. Аберт свидетельствует: «Моцарт ... старался отличиться на маскарадах ... В одном из писем он просит отца прислать ему его костюм Арлекина: он хотел бы ("но так, чтобы ни один человек не знал об этом") явиться на костюмированный бал под видом Арлекина...» [2, с. 520]. Одно из *Compagnie Masque* (костюмированное представление), устроенное А. Моцартом и его несколькими друзьями состояло из пантомимы, где сам композитор был Арлекином, его свояченица – Коломбиной, шурин – Пьеро, один старый танцмейстер (Мерк) – Панталоне, некий художник (Грасси) – Доктор. Сценарий пантомимы и музыка к ней были написаны Моцартом, где проявился его «старый талант делать характерные маски».

Одновременно с комедией *dell'arte* в Вене процветало демократическое искусство народно-импровизационной комедии с её неизменным Гансвурстом – «потомком античных мимов и средневековых шпильманов» [17, с. 7], своеобразным двойником Арлекина. Несмотря на многочисленные запреты театральных представлений с буффонадами венского Гансвурста, они обладали необычайной жизнестойкостью. В спектаклях этот герой каждый раз возрождался в различных обликах – Бернардоне или Кашперля. Арлекин-Гансвурст глубоко пустил свои корни даже в таком жанре, как опера. В частности, моцартовский Папагено, по мысли Г. Аберта, унаследовал его черты. А временами он проникал даже в серьёзную драму. Так, было известно, что ещё в 1763 году один из героев трагедии «Мисс Сара Самсон» Г. Лессинга Нортон представлялся Гансвурстом.

Примечательно, что театрализация едва ли не всех сторон общественной и частной жизни в эпоху Просвещения носила заведомо игровой характер. В светском обществе непременно играли, причём, в нескольких смыслах: представляли некую заданную или добровольно взятую на себя роль; разыгрывали спектакли, в том числе оперные; музицировали сами или слушали игру музыкантов; развлекались настольными или подвижными играми. Утончённые верхи предпочитали интеллектуально-художественные забавы вроде маскарадов, «живых картин» (воссоздающих известное произведение живописи, сцену из спектакля или исторический эпизод), шарад, буриме, шахмат и т. д.; в великосветских салонах повсеместно играли в карточные игры и бильярд (известно, что азартным игроком был В. А. Моцарт). Как выяснилось, высокое искусство также осмысливалось, как игра или при помощи понятия игры. Игра подразумевала и упоительную свободу самопроявления, и добровольную подчинённость совершенно определённым правилам. Она прельщала своей доступностью, однако допускала и достижение высшей степени изящества и виртуозности. Всё это проявлялось и в музы-

кальной практике на самых разных её уровнях – от настольных забав дилетантов до изощрённых приёмов композиторского письма.

Так, например, в клавирных трио Й. Гайдна важным критерием оказывается диалогичность голосов партитуры, а в выявляющихся ансамблях музыкальных персонажей – характер их диалогов. Согласно Е. Назайкинскому, можно выделить такие виды ансамблей, как *диалог-спор* или *мирная беседа*, *поединок*, *борьба* или *дуэт согласия*, *диспут*, *препирательство*, *восторженное единение*, *весёлая пикировка*, *конфиденциальное объяснение* и другие [16, с. 210–217 и далее].

Иными словами, характер диалогов определяется тем, какие силы вступают в общение. Чаще всего в развитии сталкиваются герои противоположных амплуа. Так, блестящий «дуэт противоречия» образуется своеобразным театром инструментов во II части *Andante* из Трио № 6 *D dur* (пример № 1). А в финальной части *Presto* из Трио № 19 *g moll* (пример № 2). Й. Гайдн виртуозно организует «диалог-препирательство». Сюжетное развитие образуется путём сопоставлений контрастных динамических оттенков, регистров, тембров, отражающих полярность персонажей музыкального действия.

Игровые отношения в ансамблевых сочинениях венских классиков могут организовываться не только между персонажами музыкального действия (голосами, мотивами, фразами в их отношениях друг к другу), разворачивающегося как бы на воображаемой сценической площадке, но и между «персонажами» – исполнителями их музыки. Как отмечает Н. Эскина, – «ощущение сцены великий драматург не теряет ни в сонатах, ни в симфониях, ни в квартетах» [26, с. 19].

Известно, что партнёрами В. А. Моцарта по интерпретации его сочинений, равно как и других выдающихся современников и композиторов предшествующих эпох, были не только профессиональные исполнители – такие, как например, Й. Гайдн и К. Диттерсдорф. О факте этого творческого конгломерата красноречиво свидетельствуют авторы многочисленных монографий. Так, М. Келли сообщает об одном квартетном собрании у Стораче, на котором Гайдн играл первую, Диттерсдорф – вторую скрипку, Моцарт исполнял партию альты и Ванхаль – виолончели [31, с. 240]. Э. Холмс предполагает, что М. Келли ошибочно поменял местами Гайдна и Диттерсдорфа, так как Гайдн, разумеется, будучи хорошим скрипачом, вовсе не был солистом, Диттерсдорф же, напротив, пользовался тогда большой славой как солист [30, с. 267]. В то же время В. А. Моцарту приходилось играть и с другим составом исполнителей, о чём, в частности, свидетельствует письмо Л. Моцарта сыну, которому было неприятно играть на скрипке в придворных

концертах (Письмо от 24 сентября, 1778 г.). «Играть на скрипке в первой симфонии ты будешь, вероятно, как любитель так же, как сам архиепископ, и все (придворные) кавалеры, которые играют теперь вместе (с капеллой), не заставят Тебя устыдиться» [27, IV, s. 105].

Как известно, во времена Й. Гайдна и В. А. Моцарта инструментальная музыка была исключительно музыкой на случай (*Gelegenheitsmusik*). «В светской и неофициальной жизни знатных и богатых людей главную роль играла музыка, сочинять которую должны были нанятые музыканты, а исполнять – частные капеллы. Не только в особых случаях, например, к визиту друзей, принадлежащих к тому же сословию, семейным торжествам и т. п., но и в связи с обыденными, будничными радостями, вроде обеда или регулярных вечерних собраний, композиторы должны были услужить своими произведениями, главная прелесть которых состояла как раз в их “сиюминутной” новизне», – пишет Г. Аберт [1, с. 327]. Даже Й. Гайдну, масштабы симфонического творчества которого кажутся нам сейчас совершенно поразительными, довелось в 1765 году получить от своего князя предупреждение, что ему надлежит «прилежнее, чем до сих пор, заниматься композицией» [32, II, s. 248].

При этом заказчики отнюдь не ограничивались ролью слушателей, но нередко и сами принимали участие в концертах, в некоторых случаях – как виртуозы, обладающие довольно основательными навыками. Немало исполнителей на флейте, особенно излюбленном в то время светском инструменте, носили княжеские титулы. В их числе, наряду с Фридрихом Великим, были также маркграф Фридрих Байрейтский, герцог Карл Курляндский и принц Йозеф Фридрих фон Хильдбургхаузен [34, s. 121]. Курфюрст Максимилиан III Баварский играл на гамбе, курфюрстр Карл Теодор – на виолончели, князь Николаус Эстерхази – на баритоне, эрцгерцог Максимилиан – на альте [29, s. 55 f.]. Архиепископ Иероним, подобно императору Петру III и наследному принцу Карлу Вильгельму Фердинанду Брауншвейгскому, выбрал скрипку, игрой на которой он охотно развлекался, уединившись после обеда; вечером же он участвовал в концертах своей капеллы.

Конечно, участие любителей не всегда улучшало исполнение. Как рассказывает Нойком, Брунетти, который находился рядом с архиепископом, в трудных местах имел обыкновение незаметно ослаблять квинту и подстраивать (инструмент); Иероним спускал это итальянцу, и когда такое место приближалось, говорил добродушно: «Ну, сейчас, Брунетти будет настраивать». Сам Моцарт был не лучшего мнения о музыкальной образованности своего хозяина. 26 сентября 1781 года он писал своему отцу из Вены о певце Фишере: «...Он



Ил. 1. «Так поступают все женщины, или Школа влюблённых». Афиша 1790 года

несомненно имеет превосходный бас (несмотря на это, архиепископ сказал мне, будто он поёт чересчур низко для баса, а я его заверил, что в ближайшем будущем он запоёт повыше)» [цит. по: 27, II, s. 121]. Именно для такого состава дилетантов-исполнителей и предназначались особого рода шалости композитора.

Так, например, достойна восхищения оборотительная находка Моцарта во втором акте «весёлой драмы» (*drama giocoso*) на либретто Лоренцо да Понте «Так поступают все женщины, или Школа влюблённых» («*Così fan tutte, ossia La scuola degli amanti*») (см. ил. 1). Ария Деспины «В восемнадцать лет девчонка» («*Una donna a quindici anni*») (в первой половине – сицилиана, во второй – быстрый вальс, полный кипучего задора) являет кинетическую концепцию игрового пространства-времени – чрезвычайно динамичного, изменчивого, до предела наполненного событиями: как по горизонтали (последовательность эпизодов), так и по вертикали (одновременное развитие нескольких сюжетных линий, одна из которых может быть латентной, остающейся вне поля зрения непрофессионалов).

Вмешательство случая придаёт этому времени интригующую непредсказуемость, когда сюжетный порядок событий не совпадает с композиционным. В таких случаях всегда возникают связанные с композицией эффекты игры сюжетным временем: возврата «прошлого» и прорыва в «будущее», когда ожидаемое окончание действия является ложным. После заключительного оркестрового *tutti* (каденции), венчающего арию, следует непредсказуемая остановка на фермате и далее – немая сцена – вмешательство (как бы случайно и невпопад) основного тематизма арии, вносящего элемент неожиданности как тонкого намёка на невысокий профессиональный уровень некоторых весьма

заурядных исполнителей (пример № 3). В таких случаях всяческой признательности заслуживает мастерство профессионалов, словно незначай помогающих выйти из сложившейся ситуации.

Барон фон Бёклин, который посетил Зальцбург в 80-е годы, писал об этом следующее: «концертный оркестр повсем не блестящий; правда, имеется всё-таки несколько известных превосходных артистов-музыкантов, что своей чарующей манерой игры сонат и других произведений смягчают любые тени и, более того, распростирают на своих слабых аккомпаниаторов свет, который у иностранца часто вызывает наивыгоднейшие мысли о целом» [28, s. 28 f.].

Моцарт был равновелик и в опере, и в инструментальной музыке. Его стремление к воплощению столкновений человеческих характеров, сложных жизненных ситуаций непосредственно отражаясь в оперном творчестве, наложило отпечаток и на симфонию, и на камерную музыку. Это сказалось на тематизме, связанном с мелодическими ариозными жанрами – ламенто, буффа и т. д., во внезапных переломах действия и т. д. Бетховен же, по мысли В. Бобровского, будучи по природе инструментальным композитором, реализовал свой оперно-драматургический потенциал в чисто симфоническом и камерном аспектах. «Компоненты процесса формообразования – своего рода участники действия», – пишет исследователь. И далее: «Это не конкретные герои-личности, а музыкальные идеи, как бы персонифицированные философские понятия-образы. Соотношения отдельных моментов музыкального развития функционально подобно соотношению эпизодов сценического или литературно-сюжетного действия, отражающего судьбу их участников, сложнейшие перипетии их судеб» [7, с. 70–71].

Один из самых прозорливых и чутких к музыке великого композитора исследователей Р. Роллан отметил эту важную особенность его художественного мышления: «Можно утверждать, что театр всегда привлекал к себе Бетховена, и эта тяга так и не была удовлетворена ... Отсюда реванш, который он берёт во многих инструментальных сочинениях: они стали его подлинным театром. Эта тенденция, в какой-то степени имманентная, часто приходит в противоречие с чутьём великого художника, подчиняющего драматургические тре-

бования высшим требованиям единства и законам развития инструментальной музыки» [18, с. 193]. Действительно, драматургическая действенность находится в постоянной борьбе с типовой композиционной логикой венско-классицистского стиля. Последний из представителей венской классической школы, Бетховен, вслед за Й. Гайдном и В. А. Моцартом, развивал новые формы классической инструментальной музыки, которые давали возможность отразить разнообразные явления действительности в контрастных сопоставлениях и развитии.

Примечательно, что в Восьмой симфонии Бетховена Чайковский находил «бездну юмора и курьёзных деталей». Известный моцартианец Улыбышев считал скерцо Восьмой симфонии Бетховена «сатирой, пародией на музыку». Прелестная тема этой «сатиры» возникла из юмористического канона «Та-та-та», сочинённого Бетховеном как музыкальный отклик на изобретение метронома: великий трагик отдавался порой забавной шутке с таким же простодушием гения, как русские «кучкисты», сочинившие свои известные парафразы, названные Стасовым «Та-ти, та-ти» [12, с. 27] (пример № 4). Воспроизведение тех или иных звуков окружающего мира часто производит забавное впечатление и вызывает улыбку слушателей.

Подражание как одну из разновидностей комического выявил ещё в 1800 году Д. Вебер [33, р. 387]. Так и в третьей части «Пасторальной симфонии» Бетховена можно услышать искусное подражание музыкальной бессмыслице: «Фагот играет только три ноты, да и те не очень впопад, а модуляция в трио написана нарочито неуклюже», – пишет Л. Кириллина [13, с. 114]. Действительно, экстраполяция комических характеров, ситуаций и игровых фигур, присущих опере-буффа, в сферу инструментальной музыки, нашла своё яркое проявление, в частности, в скерцо. Так сонатно-симфонический цикл, воплощавший картину мира эпохи Просвещения, обогатился неотъемлемым её компонентом – сферой игры и шутки.

Венские классики вошли в контекст своего времени гармонично и естественно. Другое дело, что каждый из них преобразил этот контекст в некий микрокосм индивидуального сознания, своего театра, своего творчества, создал собственный удивительно яркий музыкальный мир.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример № 1

Й. Гайдн. Трио № 6,
Andante

Пример № 2

Й. Гайдн. Трио № 19,
Presto

Пример № 3

В. А. Моцарт. Ария Деспины
«Una donna a quindici anni»

Пример № 4

Л. В. Бетховен. Симфония № 8,
фрагмент разработки

ЛИТЕРАТУРА

1. Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. 1., кн. 1. – М.: Музыка, 1987.
2. Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. 1., кн. 2. – М.: Музыка, 1980.
3. Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. 2., кн. 1. – М.: Музыка, 1980.
4. Адорно Т. Эстетическая теория. – М.: Республика, 2001.
5. Асфандьярова А. И. Интонационная лексика образов пасторали в тематизме фортепианных сонат Й. Гайдна: исследование. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ им. Загира Исмагилова, 2007.
6. Асфандьярова А. И. Знаки-образы музыкальных инструментов в художественном контексте пасторальных тем фортепианных сонат Й. Гайдна // Проблемы музыкальной науки. – 2007. – № 1. – С. 100–114.
7. Бобровский В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления: очерки. В 2 вып. Вып. 1. – М.: Музыка, 1989.
8. Гервер Л. Ars combinatoria в музыке Моцарта // Моцарт. Проблемы стиля: сб. тр. РАМ им. Гнесиных. – М., 1996. – Вып. 135. – С. 68–77.
9. Девуцкий О. В. Образно-драматургические оппозиции голосов хоровой и ансамблевой фактуры // Проблемы музыкальной науки. – 2008. – № 1 (2). – С. 38–47.
10. Казанцева Л. П. Основы теории музыкального содержания: учеб. пособие. – Астрахань, 2001.
11. Казанцева Л. П. Понятие исполнительской интерпретации // Музыкальное содержание: наука и педагогика: матер. Всерос. науч.-практ. конф. 26–29 апреля 2004 г., Уфа / отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова. – Уфа: РИЦ УГАИ, 2005. – С. 149–157.
12. Каратыгин В. Г. Бетховен и Скрябин // Речь. – 1910. – № 297.
13. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. 2.: Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. – М.: Композитор, 2007.
14. Кириченко П. В. Семантические аспекты работы исполнителя с музыкальным текстом (на примере клавирных произведений XVII–XVIII вв.): дис. ... канд. искусствоведения. – Магнитогорск, 2002.
15. Конен В. Д. Этюды о зарубежной музыке. – М.: Музыка, 1975.
16. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. – М.: Музыка, 1982.
17. Рабинович А. С. Гайдн. – М.: Муз. сектор, 1930.
18. Роллан Р. Последние квартеты Бетховена. – М., 1976.
19. Стендаль А. М. Б. Письма о прославленном композиторе Гайдне. Т. 8. – М.: Музыка, 1988.
20. Хёйзинга Й. Homo ludens. – М.: Прогресс Традиция, 1997.
21. Холопова В. Н. Теория музыкального содержания как наука // Проблемы музыкальной науки. – 2007. – № 1 (1). – С. 15–24.
22. Хохлова А. Л. Игровое пространство-время в клавирных трио Йозефа Гайдна: дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2005.
23. Шаймухаметова Л. Н. Семантика музыкального диалога в клавирных произведениях западноевропейских композиторов XVII–XVIII вв. // Семантика старинного уртекста: сб. ст.: Лаборатория музыкальной семантики. – Уфа: РИЦ УГИИ, 2002. – С. 16–36.
24. Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ музыкального текста (о разработках проблемной научно-исследовательской Лаборатории музыкальной семантики) // Проблемы музыкальной науки. – 2007. – № 1 (1). – С. 31–43.
25. Шаймухаметова Л. Н., Кириченко П. В. «Театральный диалог» в классической музыкальной теме // Музыкальный текст и исполнитель: сб. ст. / отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова; Лаборатория музыкальной семантики УГИИ. – Уфа: РИЦ УГАИ, 2004. – С. 17–39.
26. Эскина Н. На пороге вечности // Музыкальная жизнь. – 1991. – № 21–22. – С. 19.
27. Briefe D. W. A. Mozarts und seiner Familie. Erste kritische Gesamtausgabe von Ludwig Schiedermaier. Bd. I–V. – München; Leipzig, 1914.
28. Bücklin F. Beiträge zur Geschichte der Musik, 1790.
29. Dies A. Biographische Nachrichten. – Wien, 1810.
30. Holmes E. The Life of Mozart. – London, 1878.
31. Kelli M. Reminiscences. – London, 1826.
32. Pohl C. Joseph Haydn. Bd. I–III. – Leipzig, 1875.
33. Ratner L. Classic Music: Expression, Form, and Style. – New York; London, 1980.
34. Reichardt J. Briete eines aufmerksamen Reisenden. 2 Bde. – Frankfurt a. M. u. Lpz., 1774–1776.
35. Schubart Ch. Ästhetik der Tonkunst (1784). – Leipzig, 1973.

Хохлова Анжела Леонидовна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки
Саратовской государственной консерватории
им. Л. В. Собинова



А. А. МАНЧЕНКО
Уральская государственная консерватория (академия)
им. М. П. Мусоргского

УДК 787.6.082.4.036

«РУССКИЕ ПОТЕШКИ» В. БИБЕРГАНА И «ПОТЕШКИ» А. БЫЗОВА: об особенностях образного и драматургического воплощения

Шестидесятые годы прошлого века в отечественном искусстве были отмечены либерализацией идеологических и эстетических установок. В музыке это означало в том числе и выработку нового отношения к фольклору – в плане подхода к ладовой и ритмической организации, расширения возможностей гармонии и тембра, выбора ранее неиспользуемых жанровых моделей.

Приоритет в освоении новой фольклорной эстетики принадлежал композиторам «классического» стиля – таким, как Г. Свиридов, В. Салманов, Р. Щедрин, С. Слонимский, В. Гаврилин, Ю. Буцко, проявившим себя во многих жанрах: от вокального цикла до кантаты, от симфонической миниатюры до оперы.

В творчестве авторов, работавших исключительно в сфере создания произведений для народных инструментов: как молодых (А. Репникова, Вл. Золотарёва, А. Кусякова, так и представителей старшего поколения – Н. Чайкина, Ю. Шишакова, К. Мяскова), подобный поворот обозначился в меньшей степени. Это композиторское направление сложилось относительно недавно и не имело еще основательных традиций: у некоторых авторов ощущалась сильная зависимость от жанровых и интонационных стереотипов¹.

Для преодоления подобной замкнутости, вероятно, был необходим свежий взгляд «со стороны». Наверное, не случайно один из самых ярких опусов неофольклорной тенденции шестидесятых годов для исполнителей-«народников» принадлежал перу молодого уральского композитора *Вадима Давидовича Бибергана*². «Русские потешки» (1969) – сюита для солистов, женского вокального трио и ансамбля народных инструментов – остались для него на ближайшее десятилетие единственным опусом подобной исполнительской специфики.

Можно говорить одновременно и о том, что данное сочинение оказало определённое влияние на творческое становление другого уральского автора – *Андрея Борисовича Бызова*³, ныне «знакового» композитора в сфере музыки для русских народных инструментов. В 1985 году им были созданы «Потешки» для детского хора в сопровождении Оркестра русских народных инструментов (ОРНИ).

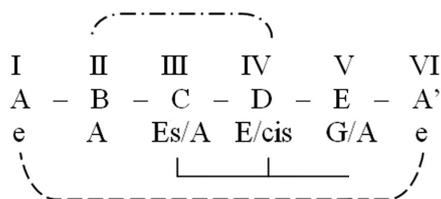
Задачей статьи является сравнение двух сочинений, похожих по названиям, использующих довольно редкий жанровый прообраз народной традиции⁴, сходных в плане музыкальной драматургии и формообразования, вокального интонирования, использования инструментальных средств и имеющих ряд других общих черт.

Изначально потешки относятся к детскому фольклору. Говоря об их роли на раннем этапе становления личности, психолог И. Кон подчёркивает, что они представляют собой «веками отработанный игровой материал, помогающий нянчиться с ребёнком, и содержащий в себе не только элементы народной педагогики и медицины, но и музыкально-поэтические» [5, с. 133]. В быту потешками называют маленькие песенки и стишки, которые сопровождают несложные игры и забавы взрослого с малышом, обычно связанные с движениями пальцев рук, подбрасыванием, качанием его на коленях и т. д. Благодаря этому ребенок учится координировать свои движения, двигаться в такт произносимого или спетого слова⁵. Присутствие в поэтических текстах большого количества предметов, действий способствует формированию памяти и речи. Кроме того, потешки психологически подготавливают детей к воплощению минимальными средствами образных ситуаций, к совместному со взрослыми творчеству⁶.

Вокально-инструментальная сюита В. Бибергана «Русские потешки» вписывается в более широкий возрастной контекст: её словесный материал не рассчитан специально на маленького слушателя. По остальным же «параметрам» – попевочный принцип интонирования, повторы и обыгрывания небольших мелодико-ритмических *ostinato* – сочинение вполне соответствует заявленному жанру. Сюита возникла «по следам» одноименного мультфильма с музыкой В. Бибергана (режиссёр А. Аляшев). В её драматургии используется сюжетная «модель» фильма, при этом объём звучащего музыкального материала сокращён примерно на четверть (приблизительно 15' из 20')⁷.

Шестичастный цикл «Русские потешки» представляет собой симметричную композицию, подчинённую идее динамичного сквозного развития (см. схему 1).

Схема 1. Строение «Русских потешек» В. Бибергана



Крайние части (I, VI) создают эффект стройного тематического и тонального обрамления. Единство возникает здесь и за счёт участия солистов (женского и мужского голосов) и женского вокального трио.

II ч. «Переборы» – своего рода интермеццо, как бы «разогрев» музыкантов. III ч. «Кадриль» примечательна яркими тональными сопоставлениями. Функцию лирического центра выполняет «Хоровод» (IV), кульминации – захватский «Наигрыш» (V).

В поисках исходной музыкальной «идеи» для «Русских потешек» В. Биберган обращается к народным традициям музицирования на разных инструментах: от популярных балалайки, домры, баяна, гуслей до сравнительно реже используемых – стиральной доски (рубеля), бересты и даже... пилы. Каждый из них получает в «Потешках» яркое, «состязательное» соло. В первом номере сюиты инструментальный ансамбль включает домру, две балалайки и ложки; во втором к ним присоединяются баян и пила. В третьем в качестве «солистки» выступает брёлка. Её заведомо нетемперированный строй, акустически терпкий колорит в сочетании с наигрышем балалайки создаёт комический эффект. В четвёртом номере на первый план выходят гусли. Пятый начинается с эффектной каденции бересты, в партии которой автором предусмотрена «более свободная импровизация, но в заданном характере и темпе». Приглашая солиста к азартному музицированию, композитор одновременно раскрывает «материальную» природу инструмента как изначальную ценность, принадлежащую самому глубинному пласту народной культуры.

По словам автора, в сюите «трудно разграничить, что “взято у народа”, а что само придумалось, какие интонации послужили кирпичиками для дальнейшего развития»⁸. В. Биберган признаётся, что «многие элементы родились “интуитивно”. Так, например, первый номер пронизывает остиная фигура в исполнении женского трио – “дун-да-ри, дун-да-ри”, ведущая жанровое происхождение от “частушки под язык» [4, с. 14]. Здесь при повторении нескольких простейших фраз полностью и во фрагментах («Из-за леса, из-за гор выезжал дядя Егор...») применены стандартные гармонические обороты (в *e moll*, т. 1–4: $t_{3/5}$ – $S_{4/6}$ – $t_{3/5}$ – $VII_{3/5}$ – $III_{3/5}$ – $VII_{3/5}$). Этот же материал обрамляет сюиту (см. пример № 1).

Пример № 1 В. Биберган. «Русские потешки», I ч.

По закону исходного жанра *потешек* в них, наряду с предельно краткими и образно выразительными «формулами» словесного текста, композитором используются столь же характерные музыкальные средства. Так, облик «Кадрили» и «Наигрыша» определяют гармошечные переливы и балалаечные бряцания, обыгрывающие традиционные гармонические обороты (T–S–T–D; T–D7 S–T; T–II), плясовые «стандарты» и попевочные интонационные комплексы. При этом автор постоянно следует высказанной им позже мысли: «Недопустимо в творчестве любого композитора-народника опуститься до банальности, что очень легко, потому что народная музыка, на первый взгляд, – простая музыка. И в ней очень трудно найти новую интонацию, новые тембры, интересные композиционные повороты. И гораздо легче сделать... бесконечные переборы и “почесухи”. Но это уже – банальность, пошлость» [4, с. 16].

Благодаря жёсткому авторскому отбору интонационного материала, «театральному» подходу к решению образного строя, где каждому из взрослых исполнителей предоставлена возможность «пошутить, пошуметь, подурчиться», сюита Бибергана вызывает ассоциацию со стильным лубком либо яркой народной игрушкой. Однако внутри этой «игрушки» скрыта логично организованная конструкция. Три центральные чисто инструментальные части (III–IV–V) «создают как бы самостоятельный микроцикл, своего рода “concerto grosso” для ансамбля народных инструментов» [3, с. 31]. В то же время, лирический тон высказывания второй и четвёртой частей не позволяет ему обособиться, выбиться из общего контекста.

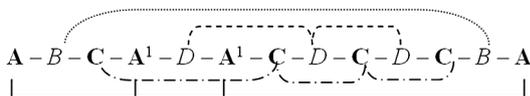
В одном из интервью, отвечая на вопрос, в чём заключается особенность работы над созданием произведений в так называемом «народном стиле», Биберган выделил два узловых момента. Во-первых, необходимо «владение интонированием и тембром, знание возможностей игры и концертирования на инструменте». Во-вторых, – «умение держать себя “в рамках” ... ибо без профессионального расчёта импровизационная музыкальная культура восприниматься не будет» [4, с. 15]. Отмеченный «профессиональ-

ный расчёт» становится особенно заметным, когда автор оперирует предельно простыми средствами на всех уровнях музыкального целого – от игрового словесного текста (по закону жанра «потешек») до элементарных ритмических и мелодических формул, исполнительских импровизационных стандартов. Но композитор находит и новые, остроумные решения – как бы «в духе скоморошины». Так, в «Наигрыше» неожиданно озорно звучит речитативный эпизод, скандируемый участниками инструментального ансамбля: «Че-ба-ту-ха, че-ба-ту-ха, че-ба-ту-ха, че-ба-та!»⁹ Эта и множество других подобных деталей позволяют рассматривать «Русские потешки» Бибергана как своего рода концерт для ансамбля солистов – представителей народного инструментального и вокально-музицирования.

«Потешки» А. Бызова. Концертное начало, безусловно, присутствует и в «Потешках» А. Бызова – фольклорном театрално-хоровом действе, в отличие от опуса Бибергана ориентированном на начинающих исполнителей (хоровой ансамбль детей младшего школьного возраста)¹⁰. Литературной основой сочинения стали тексты из фольклорных сборников: прибаутки, пословицы, поговорки... Музыкально-интонационное решение «Потешек» – полностью авторское. Перед композитором стояла сложная задача: оперируя минимальными исполнительскими ресурсами, достичь максимального эффекта – яркости, театральности, игровой импровизационной стихии в условиях приближения детей к традициям народного музицирования.

Принципы формообразования семиминутной сквозной композиции близки аналогичным в опусе Бибергана. В «Потешках» Бызова как в калейдоскопе чередуются номера, контрастные в жанровом, интонационном, эмоционально-образном отношении. Миниатюры делятся на инструментальные (А), разговорные (В), вокально-хоровые (С) и речитативные (D) (см. схему 2).

Схема 2. Стрoение «Потешек» А. Бызова



Общую композицию симметрично обрамляют оркестровое вступление и финал, а также (как бы по традиции сказочного повествования) развёрнутые разговорные реплики ведущего. Дополнительно к этому цельность придают оркестровые проигрыши, тоже основанные на материале вступления (А¹). Интонационный комплекс данной темы, наиболее важной в драматургическом отношении, – активное восходящее движение по звукам тонического трезвучия

A dur и сбегающий вниз пассаж на фоне выдержанного органного пункта – с первых тактов «Потешек» становится основой для фактурного, гармонического, ритмического, тембрового, штрихового, динамического варьирования (пример № 2).

Пример № 2 А. Бызов. «Потешки», вступление



Важнейшую роль в драматургии сюиты играют вокально-хоровые номера. Адресуясь к маленьким исполнителям, композитор учитывает их ограниченные вокальные возможности: использует минимальный певческий диапазон, одноголосие с незначительными вариантными «расслоениями» (параллельное движение терциями, секстами, октавный унисон), частично – дублирует хоровые партии в оркестре. Это не исключает некоторых технических сложностей: один из номеров звучит без сопровождения, в других – быстрые темпы требуют чёткой дикции.

В выборе и трактовке словесного текста Бызов сохраняет «педагогическую направленность» жанрового прообраза. Так, в хороводной песне «Пошла Дуня из ворот» внимание заостряется на таких забавных и хитрых «наивностях», которые взрослый может и не заметить: сшитый из лопуха сарафан, запряганный в дальний угол «берестяный коробок», прожорливый таракан – герой «трагического» финала.

В качестве аналогичных выразительных деталей уже музыкального текста можно привести примеры из финальной прибаутки «Ди-ди-ли, ди-ди-ли», представляющей собой цепочку вопросов и ответов. Плюсунию Машу характеризуют балалаечные бряцания на основе автентического оборота (Т–D), собирающую виноград Катю и поедающую огурец Дуню – задиристый синкопированный ритм и акцентирование слабых долей. Музыкальной «изюминкой» образа драчуна Ваньки становятся жёсткие секунды в оркестровой и хоровой партии, вызывающие ассоциации с клеваниями курицы – его «соперницы».

Жанровые приметы потешек содержатся и в интонационных решениях лирических вокальных кантилен на тексты весенних закличек – «Водица, водица» и «Уж ты, ласточка». В их основе лежат малотерцовый ход *a-fis* и четырёхзвучный интонационный комплекс с квартовым замыканием *h-a-g-d*, – каждый раз «высвечивающиеся» новыми гармониями в сопровождении. Кроме того, во второй закличке

ладовый контраст как бы отражает противостояние образов тёплой весны и холодной зимы (июнийский *g* и эолийский *e*). Столь же выразительно здесь тембровое решение; так, во фрагменте «Водица...» композитор использует яркие оркестровые эффекты – звон колокольчиков и глассандо гуслей, что вызывает ассоциации с брызгами студёной воды.

Самое обширное «поле» для детской фантазии и импровизации представляют три речитативных номера сюиты – театрализованные вставки (в схеме 2, под литерой D). В их драматургическом и композиционном решении можно усмотреть обращение автора к приёмам детского элементарного музицирования известного немецкого композитора и педагога К. Орфа. Тексты читаются в разных темпах, регистрах, с разной интонацией, со сменами смысловых ударений. Номер – «Мальчик-с-пальчик, где ты был?» – представляет собой пальчиковую игру «вопрос-ответ», условия которой (разгибание пальчиков в соответствии с текстом) знакомы едва ли не каждому ребенку. Здесь, по существу, «стираются» границы между сценой и залом – к сотворчеству привлекаются слушатели всех возрастов.

Ещё большей характерностью отличается сценка с медведем. Её основной организующий принцип – контрастное наложение двух текстов. Первый – повествовательный: рассказчик ведёт речь о медведе, задумавшем в жаркий день искупаться в реке. Как отмечает в ремарке композитор, текст читается мальчиком – медленно, «толстым голосом». Второй – присказка поучительного характера: читает девочка – быстро, громко и звонко. Тексты контрастируют по темпу (медленно – быстро), регистру (низкий – высокий), интонации и манере чтения (неуклюжий, сонный – задиристый, весёлый). При этом «текст медведя», проходящий два или три раза (в зависимости от скорости чтения), выступает в роли *ostinato*, на которое накладывается звонкое «ай гу-гу». В данном случае можно говорить не только о выходе «за рамки» творческих навыков, выдвигаемых собственно исходным жанром потешек, но и об определённом движении в сторону освоения детьми средств современной хоровой sonorистики.

Важной отличительной чертой оркестрового финала является подключение к арсеналу уже имею-

щихся средств детских «шумовых» ударных инструментов для элементарного музицирования (трещотки, ложки, кастаньеты, бубны, колокольчики, тарелки, погремушки). Однако на них играют не оркестранты, а сами хористы. Автор вновь апеллирует к идеям К. Орфа, с особым вниманием относившегося к синтезу звучащего слова, звука, пения, жеста, танцевально-ритмического начала. Необычный драматургический «ход» композитора – введение в финал элементов импровизации, как и ранее многочисленных речитативных эпизодов («ролевые игры»), – даёт возможность каждому ребенку в полной мере реализовать свое творческое «я»¹.

Подобно «Русским потешкам» Бибергана, сочинение Бызова правомерно рассматривать сквозь призму концертного жанра. При опоре на общую модель потешек авторы уделяют особое внимание игровой «составляющей». В опусе Бибергана «игра» представлена с позиций виртуозного концертирования: тщательно отобранный материал даётся в предельно яркой тембровой окраске, что позволяет выявить состязательную природу исполнительства. «Потешки» Бызова больше напоминают хоровое концертное действие, в процессе которого юные исполнители в меру своих возможностей посредством импровизаций (театральной и инструментальной природы), а также образного перевоплощения воссоздают пёструю и яркую лубочную стилистику. При этом в обоих случаях за музыкальным «баловством и дурачеством» скрывается убедительно выстроенная сквозная композиция с тщательно продуманными интонационными и тональными связями и с расчётливо применённой тембровой драматургией.

Наконец, «Потешки» Бызова представляют особый интерес в современном педагогическом контексте. Разучивая этот не совсем обычный опус, параллельно традиционным хоровым навыкам приобретая ещё и навыки импровизации в рамках заданной «модели», дети приобщаются к русской игровой фольклорной стихии, где сочетаются исполнительские приёмы различного свойства. Думается, не следует исключать ситуации, когда музыканты, в раннем возрасте освоившие «Потешки» Бызова, на следующем, уже профессиональном этапе станут исполнителями «Русских потешек» Бибергана.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Показательна в этом плане характеристика произведений, прозвучавших в одном из концертов оркестра русских народных инструментов им. Н. П. Осипова в конце пятидесятых годов. Автор подчёркивает, что «партитуры схожи между собой, темы их блеклы, гармонии вялы ... нередко звучат развязные вариации на навязшие темы» [1, с. 129].

² Вадим Давидович Биберган (р. 1937) окончил с отличием фортепианный (1960) и композиторский (1961) факультеты Уральской гос. консерватории им. М. П. Мусоргского (кл. Н. Н. Позняковской и В. Н. Трамбицкого), аспирантуру Ленинградской гос. консерватории (кл. Д. Д. Шостаковича, 1967). Лауреат Всесоюзного конкурса композиторов (симфоническая «Поэма борьбы», 1961).

О популярности «Русских потешек» свидетельствует, например, факт издания партитуры сочинения издательством «Советский композитор» двумя тиражами (1972, 1986).

³ Андрей Борисович Бызов (р. 1953) – выпускник Уральской гос. консерватории им. М. П. Мусоргского по классу баяна (1976, кл. А. Я. Трофимова) и по классу композиции (1980, кл. Л.И. Гуревича), ныне профессор кафедры народных инструментов УГК, Лауреат Международного и Всесоюзного композиторских конкурсов.

⁴ Нам известно сравнительно немного сочинений в указанном и близких к нему жанрах – от И. Стравинского (вокальный цикл «Прибаутки» – шуточные песни для среднего голоса и восьми инструментов, слова народные, 1914), до современного отечественного автора Б. Кравченко («Потешки» для детского хора без сопровождения и в сопровождении фортепиано (баяна), слова М. Садовского, 1975).

⁵ Ритмическая и звуковысотная организация потешек соответствует возрастным и психологическим особенностям ребенка. Традиционно в их основе лежат наиболее универсальные структуры плясового ритма: восьмивременники и примыкающие к ним цезурированные формы со стихом 7 + 7, а также сегментированные музыкально-ритмические формы типа «Камаринской». Напевы потешек просты, часто строятся на чередовании двух-трех звуков в пределах терцового или квартового амбитуса, интонированы на грани пения и речитации [6, с. 181].

⁶ Из множества существующих игр-потешек самые популярные – «По кочкам, по кочкам», «Ладушки», «Идет коза рогатая» и др.

⁷ Краткий сюжет: смастерил Егор музыкальные инструменты, сложил в сундук и повёз утром на ярмарку. В пути не заметил, как груз упал с телеги. Увидели сундук муравьи, открыли и... стали музицировать. Обнаружив пропажу, Егор отправился в обратный путь. Услышав скрип телеги, музыканты сложили инструменты, как будто ничего и не было, и попрятались. А Егор взял сундук и поехал домой.

⁸ Из переписки автора статьи с композитором (февраль, 2010).

⁹ Сегодня такие «вставки» в музыкальную ткань, имеющие театрально-игровое происхождение, удивляют в меньшей степени, чем четыре десятилетия назад. Однако для В. Бибергана – тонкого знатока оркестра XX века, автора ряда научных публикаций на эту тему [см.: 2] – подобная творческая интуиция выглядит вполне естественным моментом.

¹⁰ Автор подразумевает здесь некий «усреднённый» вариант сопровождения – фортепиано или ОРНИ в исполнении профессиональных музыкантов. В анализе мы будем ссылаться на оркестровую версию.

¹¹ По мнению К. Орфа, в ребёнке «надо формировать “открытую душу”, развивать фантазию, воображение, творческое начало. Музыка способна проложить для этого пути, но только “контактная”, обладающая даром воздействия, а не искусственно усложнённая и излишне изощрённая... Простым выразительным средствам следует вернуть их свежесть, исконную первозданность, выразительную силу» [цит. по: 7, с. 10].

ЛИТЕРАТУРА

1. Аксюк С. На концерте оркестра им. Н. П. Осипова // Советская музыка. – 1956. – № 6. – С. 129.
2. Биберган В. К вопросу классификации ударных // Вопросы оркестровки: тр. ГМПИ им. Гнесиных / ред.-сост. Г. Дмитриев. – М., 1980. – Вып. 47. – С. 23–41.
3. Вильнер Н. Зрелость // Советская музыка. – 1978. – № 12. – С. 28–33.
4. Композитор Вадим Биберган рассказывает... // Народник. – 2003. – № 3. – С. 9–21.
5. Кон И. Ребёнок и общество. – М., 1988.
6. Народное музыкальное творчество: учебник / отв. ред. О. Пашина. – СПб., 2005.
7. Система детского музыкального воспитания Карла Орфа / ред. Л. Баренбойм. – Л., 1970.

Манченко Анна Андреевна

аспирантка кафедры теории музыки
Уральской государственной консерватории
им. М. П. Мусоргского





М. А. ИГНАТОВА

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

УДК 781.6.04: 782.1

ИСТОРИЯ И МИФ В ОПЕРЕ «МАСТЕР И МАРГАРИТА» С. СЛОНИМСКОГО

Опера Сергея Слонимского «Мастер и Маргарита» была написана в 1972 году по одноимённому роману Михаила Булгакова. Выбор литературного источника был неслучайным. Волнующая писателя проблематика на новом витке истории оказалась удивительно близка ведущим темам творчества современного композитора Слонимского.

Булгаков, как всякий большой художник, в своём романе «Мастер и Маргарита» выходит на глобальные общечеловеческие проблемы и создаёт произведение огромной впечатляющей силы. Власть и Художник, свобода творчества, – вот главные темы, волнующие писателя. Роман, как известно, резко отличался от официальных исторических и литературных текстов своего времени не только идейной, но и содержательно-структурной новизной. Его содержание представляет собой полифоническое переплетение двух основных сюжетных линий – обобщённо, мифологически трактованных событий современности (советского сталинского времени) и свободно трактованных событий далёкого прошлого, вызывающих прямые аллюзии с христианским мифом, а именно – с евангельскими мотивами Крестного Пути и Распятия Иисуса Христа. При этом современные Булгакову события являются своеобразным зеркальным отражением событий библейских, поскольку раскрывают общую Вечную тему: Крестный Путь и Голгофа человека на земле. Таким образом в романе Булгакова отражена идея вечной циклической повторяемости первичных мифологических прототипов, или Вечных тем.

История и миф настолько тесно переплетаются на уровне содержания романа, что сложно определить их границы. С одной стороны, в романе отражена историческая и географическая конкретность трактовки как современных автору событий, так и библейских.

С другой, современные автору исторические события осмыслены в аспекте мифологизации истории – через призму мифологического выявления в них глобальной проблематики «Власть – Художник»¹.

Структура романа построена на символическом сопоставлении аналогичных по содержанию и идее сцен (обеих линий) в противовес собственно исторической достоверности, детализированности или традиционной сюжетной событийности романов исторического жанра. Так, история Крестного Пути и Распятия Иешуа символично чередуется с её современным идейным аналогом-отражением – историей хорошо организованной травли, приведшей в конечном итоге к нравственному слому и смерти Мастера. Так в романе включается мифологическая циклическая концепция времени², далёкая от подлинного историзма. Действие построено в данном случае на смене одного мира другим.

Через евангельский сюжет Булгаков раскрывает злободневные проблемы современности. Среди них – повальные аресты и казни по всей стране неугодных власти инакомыслящих, массовое физическое и моральное уничтожение их по тем или иным соображениям в сталинские времена. Булгаков показывает: то, что происходило в древние времена в Иудее, повторяется как Вечный идейный лейтмотив и на новом витке истории. Всё так же, как и тогда, художники и инакомыслящие подвергаются гонениям. Всё так же процветают худшие человеческие качества: предательство, трусость, произвол властей, жестоко карающих невиновных по «закону».

Роман Булгакова, как и любое мифологическое повествование, насыщен разнообразной символикой. Символичен сам образ Мастера. Не случайно у главного героя нет ни имени, ни фамилии – автор

лаконично и точно высвечивает главное. Мастер – обобщённый образ, символизирующий Творчество, Талант, Художника, как и образ бродячего философа Иешуа. Символично трактованы и другие герои романа. Власть олицетворяют иудейский прокуратор Понтий Пилат и советские литературные критики; высший суд над всеми героями вершит Воланд (Сатана), представитель тёмного потустороннего мира. Образы всех героев мистериально статичны и схожи с важными драматургическими идеями.

Необычная интерпретация событийной канвы романа проявляется не только в контрастном сопоставлении двух драматургических линий, но и в их пересечениях. Таков Эпилог романа, когда на пороге Вечности пересекаются пути героев двух разных миров – Мастера, Маргариты, Иешуа, Левия Матфея, Пилата, Воланда.

Роман Булгакова, построенный по законам мифологического повествования, оказался идеальным литературным источником для интеллектуально-философской оперы Слонимского. Либретто оперы, написанное Ю. Димитриным и В. Фиалковским, отличается необыкновенной глубиной проникновения в идейно-художественную концепцию писателя. В опере в целом сохранён принцип подачи событий романа Булгакова: те же две основные сюжетные линии, то же сопоставление аналогичных по идее и содержанию сцен.

Глубина драматургического прочтения романа Слонимским и его либреттистами заключается в значительном философском «укрупнении» основных идей. В содержательную основу оперного действия взяты идеи, мысли и сюжетные структуры сравнительно небольшого числа глав романа в значительном сокращении (главы 1, 2, 3, 4, 13, 16; 19–21; 23–25; 29–32 и Эпилог). Однако именно в этих главах романа сосредоточены самые главные и важные мысли писателя.

Значительно сокращена в опере Слонимского дьяволиада: многочисленные проделки свиты Сатаны в Москве сосредоточены всего в двух моментах – в начале первой части оперы (встреча Здравомыслящего и Бездомного с Воландом и его свитой) и в начале третьей части (полёт Маргариты и сцена на балу у Сатаны).

Опера, в отличие от романа, начинается сразу с разорванных сюжетных «осколков» библейских реминисценций романа Булгакова – фрагментов сцены казни (Распятия) Иешуа – то есть с главной идеи трагической судьбы Художника, Творца³. Мучения Понтия Пилата в самом начале сцены, прекрасно осознающего, что он казнит невиновного, являются символической заявкой – олицетворением темы творчества композитора Слонимского⁴. Её суть состоит в констатации изначальной и неизбежной лживости и червоточины преходящей земной власти, являющейся первопричиной всех глобальных социальных катастроф. Эта мысль красной нитью проходит через

все оперы Слонимского. Она же отчётливо прослеживается и в христианском эсхатологическом мифе – Откровении Иоанна Богослова. Символично, что за свои высказывания о власти и был казнён Понтием Пилатом свободный бродячий философ Иешуа⁵.

Фрагменты сцены Распятия Иешуа, как драматургический лейтмотив (Вечная тема), олицетворяющий уничтожение всякого проявления свободы, как сквозная сцена, как сюжетный «осколок» многократно появляются в разных моментах оперного действия. Таково начало оперы (ц. 4); далее совсем небольшой фрагмент сцены возникает вновь после сцены травли Мастера (ц. 41). Во второй части сквозная сцена повторяется в самом начале (ц. 4), затем – после сцены травли Мастера (ц. 23), далее – после сцены уничтожения романа Мастера в огне (ц. 41). В романе М. Булгакова эпизод Распятия Иешуа сконцентрирован лишь в главе 16.

Мучения Понтия Пилата, осознающего свою трусость и всю подлость поступка, являются ещё одной рассредоточенной драматургической идеей (Вечной темой) – на сей раз сквозной сценой и романа Булгакова⁶, и оперы Слонимского. В «Мастере и Маргарите» Слонимского, в отличие от романа, символический смысл мучений Пилата усилен расположением сцен и их повтором: опера начинается с фрагмента сцены Распятия Иешуа, обрамлённой мучениями Пилата (ц. 1 «Ты жив? Жив?»; ц. 7 «Какая пошлая казнь»; ц. 181 «Тоска, тоска...»). В центре завершающего оперу Эпилога также находятся два фрагмента сцены мучений Пилата (ц. 119–122 и ц. 124–126 «О, боги, боги! Какая пошлая казнь!»).

Литературные критики из романа Булгакова – Ариман, Лаврович и Латунский, затравившие Мастера своими злобными статьями с их уничтожающими названиями, в опере Слонимского не имеют имён, они трактованы безлико, символично и обобщённо: Критик 1, Критик 2, Критик 3. В отличие от романа, критики выступают не каждый в отдельности, а уже в ярко выраженном и тесно сплочённом единстве, одновременно скандируя свой уничтожающий вердикт роману Мастера. Литературные критики в опере Слонимского олицетворяют некую хорошо организованную и мощную общественную силу, уничтожающую любое проявление свободы. Этой силой в данном случае является властная структура официального мира литературы 30-х годов XX века – ГЛАВЛИТ.

В отличие от романа Булгакова, сцена травли Мастера литературными критиками (аналога библейского Распятия) символично обрамляет аналогичную библейскую сцену Распятия Иешуа, что ещё более ярко подчёркивает их общую идейную сущность⁷. Фрагменты сцен травли Мастера и Распятия Иешуа, символично олицетворяющие жизненную Голгофу Художника во все времена, в опере Слонимского, в отличие от романа, сменяют друг друга несколько раз, что значительно усиливает драматизм происходящих событий.

В этом легко убедиться, проанализировав содержательную структуру второй части оперы. Фрагменты сцен Распятия Иешуа и Травли Мастера сменяют друг друга в самом начале второй части (ц. 4 – Травля Мастера, с ц. 15 – Распятие Иешуа), то же самое происходит и далее (ц. 22 – Травля Мастера, ц. 23 – Распятие Иешуа). Вторая часть завершается также чередованием фрагментов сцен Травли Мастера (ц. 34) и Распятия Иешуа (ц. 41). Символично трактовано и завершение второго действия – огонь, уничтожающий бессмертный роман Мастера, сменяется огненной бурей, разразившейся над Голгофой в момент физической смерти Иешуа.

Буря как универсальный символ наделена сакральным смыслом, как и всё, что нисходит с неба. Символика бури амбивалентна, поскольку подразумевает и разрушение космоса, торжество хаоса, и последующее новое творение. В данном случае она символизирует как смерть и воскрешение Иешуа, так и бессмертие уничтоженного в огне романа Мастера.

Линия Мастера и Маргариты, символизирующая Любовь, по сравнению с романом Булгакова, в опере Слонимского усилена за счёт её постоянного оригинального полифонического вплетения в многочисленные сцены обеих сюжетных линий⁸. Она, подобно мистериальному «верху», высвечивается как бы за пределами действия, подчёркивая своей хрупкостью и незащищённостью драматизм происходящих событий. Если в романе Булгакова эта линия сосредоточена лишь в нескольких главах ближе к его концу (главы 13, 19–24, 29–32), то в опере Слонимского она является связующей между мозаично отражёнными небольшими фрагментами «библейской» и «московской» линий.

Только в первой части линия Мастера и Маргариты появляется пять раз. Таковы эпизоды, где Мастер и Маргарита не видят друг друга, но ведут незримый диалог (ц. 10; ц. 27–40). Затем появляется Маргарита, не знающая ничего о судьбе Мастера и ищущая его (ц. 79). Далее Маргарита появляется ещё дважды: в предчувствии встречи с Мастером (ц. 92) и в очередном эпизоде (ц. 138). Для первой части оперы характерна символическая трактовка линии Мастера и Маргариты. Герои разлучены, но это не мешает им вести непрерывный диалог друг с другом – диалог двух родственных душ.

Некоторое время линия Мастера и Маргариты трактуется как объединяющая героев, правда, только лишь в воспоминаниях Мастера, находящегося в психиатрической больнице. Такова сцена Травли Мастера литературными критиками (ц. 17). В этой сцене Маргарита яростно одержима жаждой мести. Аналогичен происходящему также момент, когда морально сломленный Мастер сжигает свой роман (ц. 56). В этой сцене Маргарита отчаянно и тщетно пытается спасти его творение. И лишь в конце третьей части (Бал у Сатаны), когда Маргарита во имя любви безоглядно от-

рекается от «мира», линия Мастера и Маргариты приобретает, наконец, свою полноту. Главные герои вновь обретают друг друга (ц. 84) для того, чтобы не расставаться уже никогда, правда, уже не в земном, а «ином» мире. Такая трактовка линии Мастера и Маргариты во многом перекликается с философскими взглядами современника Булгакова – мыслителя Н. Бердяева⁹.

Эпилог либретто (как концентрация главной идеи), в отличие от романа Булгакова, представляет собой движение в Вечность – смерть главных героев, их стремление к Вечному дому, уход в Небытие и поиски покоя в ином мире¹⁰. В Эпилоге, в лунном сиянии символично пересекаются пути Мастера и героя его романа – Понтия Пилата. Луна как универсальный общечеловеческий символ ассоциируется, прежде всего, со смертью и возрождением, с землей мёртвых или миром душ, ожидающих перерождения. Луна является также и символом смерти. В восточной мифологии она символизировала место пребывания душ умерших.

Идея странствия на Луну после смерти распространена во многих мифологических культурах. Именно здесь, на пороге Вечности, Мастер, не заслуживший света, но заслуживший покоя и уходящий к Вечному дому, встречает героя своего романа – мучающегося в течение двух тысяч лет Понтия Пилата, предавшего когда-то себя.

Мифологический взгляд на мир, в отличие от исторического, изначально служил целям гуманизации мира и поддержания в нём природного и социального порядка. Этим в большей степени объясняется активный интерес к мифу и его Ренессанс в современной художественной культуре. Новый перспективный этап эволюции в истории «большой» отечественной оперы второй половины XX века, по мнению А. Бавевой, был связан именно с качественно новой степенью осмысления и интерпретации исторического прошлого и настоящего. В своей классификации отечественного оперного жанра второй половины XX века автор выделяет «большую оперу», объединяющую и историческое, и мифологическое направления музыкального театра: «В контексте общих устремлений искусства “большая опера” второй половины XX века предстаёт скорее как собирательный феномен, генерирующий стороны жанра вообще и выражающий его предназначение» [2, с. 180]. Это проявилось не только в значительном усилении философского подтекста, но и в явном смещении акцентов с точного следования историческим фактам в сторону выявления общезначимого Вечного смысла, иными словами, в стремительном движении от исторической интерпретации событий к мифологической.

Новый перспективный этап эволюции в истории «большой» отечественной оперы второй половины XX века в его целенаправленном сквозном движении от истории к мифу, ярко отразился на примере оперного произведения выдающегося современного композитора Сергея Слонимского.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Библейские события, как отмечает Е. Мелетинский в исследовании «Поэтика мифа», сами по себе представляют собой объединение мифа и исторического предания. Они названы автором двояко – «историзированный миф» и «мифологизированное историческое предание» [1, с. 331].

² Подробнее об этом в книге Е. М. Мелетинского «Поэтика мифа» [1, с. 222-224].

³ Сцена казни в романе М. Булгакова воплощена в главе 16.

⁴ Новый Завет. От Марка святое благовествование. Глава 15: 10: «Ибо знал, что первосвященники предали Его из зависти. Но первосвященники возбудили народ просить, чтобы отпустил им лучше Варавву». Глава 15: 15: «Тогда Пилат, желая сделать угодное народу, отпустил им Варавву, а Иисуса, бив, предал на распятие».

⁵ «Я говорил: вся власть – насилие над людьми. Настанет время, когда не будет власти ни кесарей, ни какой-либо иной» (ц. 167 клавира: [5]).

⁶ Рассредоточенная идея мучений Пилата проходит через Главы 2, 26, 32 и Эпилог.

⁷ В романе М. Булгакова эпизоды травли Мастера сосредоточены в его рассказе и находятся в Главе 13, сцена Распятия Иешуа – в Главе 16.

⁸ Мастер и Маргарита появляются в романе Булгакова лишь в Главе 13. Линия Мастера и Маргариты здесь сконцентрирована в определённом и небольшом количестве глав – 13; 19–24; 29–32. Причём, в первой части романа ей отведена всего одна Глава – 13. В опере Слонимского в первой части линия Мастера и Маргариты, как важная драматургическая идея, – рассредоточена.

⁹ В основе философского мировоззрения Н. Бердяева лежит различие мира призрачного (это «мир» в кавычках, эмпирические условия жизни человека, где царствует разьединённость, разорванность, вражда, рабство) и мира подлинного (мир без кавычек, космос, идеальное бытие, где царствуют любовь и свобода) [3, с. 189–190].

¹⁰ В эпилоге оперы Слонимского отсутствуют московские события, отражённые в эпилоге романа М. Булгакова.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Ин-т мировой литературы РАН. – 4-е изд., репринт. – М.: Восточ. лит-ра, 2006. – (Исследования по фольклору и мифологии Востока).

2. Баева А. А. Русская опера 60-90-х годов XX века. Поиски и решения // Музыкальный театр XX века. События, проблемы, итоги, перспективы / ред.-сост. А. А. Баева, Е. Н. Куриленко. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – С. 175–190.

3. Бердяев Н. А. Смысл творчества: опыт оправдания человека / сост., вступит. ст. и примеч.

М. А. Блюменкранца. – Харьков: Фолио; М.: АСТ, 2002. – (Вершины человеческой мысли).

4. Бердяев Н. А. Философия свободы / сост., вступит. ст. и коммент. В. В. Шкоды. – Харьков: Фолио; М.: АСТ, 2002. – (Вершины человеческой мысли).

5. Слонимский С. М. Мастер и Маргарита [Ноты]: камерная опера. – Партитура / либр. Ю. Димитрина и В. Фиолковского. – Л.: СК, 1991.

Игнатова Мария Александровна

соискатель кафедры истории музыки
Ростовской государственной консерватории
им. С. В. Рахманинова



М. И. ГРИНЁВА

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

УДК 781.7.037

Э. ДЕНИСОВ И СОВЕТСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ АВАНГАРД 60-х–70-х ГОДОВ XX ВЕКА

Имя Эдисона Денисова в сознании многих людей неразрывно связано с явлением авангарда в советской музыке второй половины XX века. Напомним, например, летучее выражение Г. Рождественского «московская тройка». Этим словосочетанием известный дирижёр объединил имена московских музыкантов-единомышленников Софии Губайдулиной, Альфреда Шнитке, Эдисона Денисова, творчество которых неразрывно отождествляли с авангардной музыкой в СССР (как раз на 1960–70-е годы пришёлся расцвет их «композиторской молодости»). Однако внутри этой группы выделялся свой «первопроходец», о чём как-то сказал Шнитке: «... никто не мог предполагать, что именно он [Э. Денисов] ... станет лидером русского авангарда» [24, с. 16]. Примечательно и высказывание Г. Григорьевой: «Денисов ... представитель “академического авангарда”» [2, с. 30]. Подобное определение смогло появиться уже только в XXI веке, когда изменилась и роль авангарда и отношение к нему: интерес к некогда запретному искусству упал, а само оно перешло в ранг исторического прошлого. Нельзя не учитывать и тот факт, что «сам он [Э. Денисов] определение “авангардист” применительно к себе не переносил» [15, с. 250], а слово «авангард» использовал крайне редко. Противоречивость оценки Денисова как композитора-авангардиста этим не исчерпывается. Например, Ю. Каспаров, ученик Денисова, человек духовно и идейно ему близкий, заметил: «Денисов (равно как и Шнитке, и как Губайдулина) никогда авангардистом не был! Если, конечно, слово “авангард” не понимать в значении “новатор”»¹.

Приведённые выше мнения создают некоторую двойственность и спорность при определении места композитора в исторической картине советской музыки второй половины XX века. В настоящей статье ставится цель обозначить роль Денисова в судьбах советского музыкального авангарда 60–70-х годов. Для её достижения необходимо в самых общих чертах охватить разные стороны деятельности Денисова, который был не только композитором, но и педагогом, общественным деятелем, публицистом, исследователем.

Полномасштабное теоретическое и историческое осмысление явления авангарда в искусстве и музыке XX века – дело будущего. Такая задача в статье не ставится, тем не менее, представляется необходимым сделать обзор мнений и оговорить, что понимается обычно под «авангардом» в советской музыке 60–70-х годов.

Вряд ли сегодня может вызвать сомнение мысль о важнейшей роли авангарда в искусстве минувшего столетия. «Подводя итоги XX века, – заметил признанный исследователь культуры и искусства Вяч. Иванов, – можно заключить с уверенностью, что авангард остался основным его стилистическим ориентиром» [9, с. 345]. Из немалого числа определений авангарда приведём одно, относительно корректное: «Обобщённое название новейших, экспериментальных течений, школ, концепций, идей, творчества отдельных художников XX в., преследующих цели создания нового искусства, не имеющего связей со старым» [1, с. 17]. В музыке авангард не сводим к единому стилевому и эстетическому принципу. К нему иногда даже относят столь далёкие явления, как например, музыка М. Равеля и А. Скрябина².

В работах последних десятилетий утвердилось мнение, что авангард в искусстве зарождался дважды: в начале XX века появление направления называют «первой волной авангарда», которая искусственно была приостановлена начавшейся второй мировой войной. Возобновление авангарда после окончания войны называют «второй волной»: «I авангард 1910–1920, сгустив новые техники позднеромантической гармонии, пришёл к новой, ранее не слышанной двенадцатитоновой музыке (вершина её гемитоника Веберна, как атональная, так и серийная). II авангард конца 40–60-х годов начал с верхнего трамплина первого, с додекафонии и серийности, и пришёл к сонорному мышлению» [19, с. 8]. Представители второй волны музыкального авангарда в своём творчестве сделали акцент на концептуальном пересмотре всех элементов музыкального языка и характера связей между ними, намеренном отказе от устоявшихся канонов организации музыкального материала, привлечении

новых способов и форм организации музыкального времени и музыкального пространства; получили распространение полипараметровость, стирание граней между композитором и исполнителем, создание новых типов произведений – законченного (*res facta*) и незаконченного (*non res facta*) [20, с. 446]. Изобретение новых методов композиции стало знаковым для послевоенного музыкального авангарда (микрополифония Д. Лигети, конкретная музыка П. Шеффера и А. Пуссера, сериализм К. Штокхаузена и П. Булеза, ограниченная алеаторика В. Лютославского, стохастическая музыка Я. Ксенакиса и т. д.).

В СССР музыкальный авангард второй волны начал свои робкие шаги в конце 50-х – начале 60-х годов, опираясь на достижения европейского авангарда. Необходимо напомнить, что исторически развитие русского музыкального искусства, начиная с XVII века, всегда было так или иначе связано с развитием европейской музыки. Казалось бы, само собой разумеется, что знание новой музыки и постижение процессов, происходящих в музыкальной Европе и мире в целом, естественны и необходимы для развития творчества. Однако в СССР, начиная с послевоенного времени, свободный доступ к современной европейской музыке, фактически был крайне затруднён. В положении «профессионального музыкального голода» оказались все композиторы, чьё становление пришлось на этот период: «У моего поколения украли 8 – 9 лет жизни, важнейших в развитии человека, и эти потери никому и никогда не возместить», – сказал Н. Каретников [цит. по: 17, с. 64]. О том же свидетельствуют слова Денисова: «Во время обучения в консерватории мы не слышали даже имён Б. Бартока и О. Мессиаана, не говоря уже о И. Стравинском, Э. Варезе и композиторах второй венской школы» [7, с. 80].

В сложившейся ситуации крайне важной оказалась деятельность музыкантов, которые выступили своеобразной связующей «ниточкой» между Россией и Европой. Среди таких людей выделялись фигуры композиторов А. Волконского, Э. Денисова и А. Шнитке. Во многом благодаря их усилиям создавалась возможность знакомиться с новой европейской музыкой: «Волконский ... чрезвычайно много сделал для нашего знакомства с современной западной музыкой – он очень любил приглашать к себе и давать слушать записи, которых у него было колоссальное количество. Кроме того у него была огромная библиотека нот» [14, с. 39]. Дополним сказанное словами С. Губайдулиной о роли Шнитке и Денисова: «Раньше, чем другие, они подружились с композиторами и музыковедами из других стран. Образовалось окошечко, через которое мы все получали сведения о музыкальных событиях в мире» [цит. по: 21, с. 20].

Денисов, открытый для всего нового и, прежде всего чувствующий внутреннюю потребность в

новом музыкальном искусстве, после окончания консерватории осознал важность дальнейшего самообразования: «Сразу после консерватории ... я почувствовал необходимость учиться снова. Я прекрасно понимал, что почти ничего не знаю и что мне надо многое узнать буквально с нуля, необходимо заняться самообразованием» [цит. по: 25, с. 22].

Но кроме целей самообразования Денисов, можно сказать, сознательно возложил на себя просветительскую миссию: «Если что-то новое открывал для себя, то никогда не прятал за пазухой, как говорится, а старался познакомить с этим и других» [там же, с. 28]. Таким образом, европейская новая музыка постепенно становилась доступной отечественной музыкальной профессиональной среде при большом содействии Денисова.

Прежде всего, Денисов останется в истории музыки как талантливейший автор большого числа сочинений, в которых он предстаёт перед слушателем как композитор авангардного направления. Рамки небольшой статьи не позволяют в полной мере охарактеризовать творчество композитора (подобная тема требует отдельного развёрнутого исследования), поэтому вынужденно ограничимся некоторыми замечаниями общего характера относительно стиля композитора. Своим творчеством он продемонстрировал не подражание европейским композиторам, но свой индивидуальный стиль, выработке которого способствовал не только личный дар, но и детальное знание выразительных возможностей той или иной техники. Новые техники для композитора – это прежде всего способ обретения творческой независимости, возможность говорить о современном мире современным языком: «Главная задача техники – дать свободу. Только такая техника помогает услышать неповторимое» [13, с. 48]. Первым по-настоящему ярким и оригинальным сочинением, в котором проявился авторский стиль Денисова, стал вокально-инструментальный цикл «Солнце инков». Это произведение «...достойно отдельного исследования, – подчеркнул А. Шнитке, – ибо это одно из первых сочинений советской музыки, доказывающих, что серийная музыка в нашей стране перешла от лабораторного экспериментирования к художественным открытиям» [23, с. 114]. Как отметил Шульгин, в этом цикле выделяется «письмо серийного типа, но в свободном, неформальном преломлении ... от точных полных проведений серии до разнообразнейших её модификаций, дроблений, микросерийной работы» [25, с. 148]. Среди выдающихся творческих вершин композитора – «Плачи», «Реквием», «Голубая тетрадь», «Итальянские песни» и многие другие ярко авангардные сочинения. Исследователи выделяют такие качества, присущие денисовскому почерку, как широкое и очень индивидуальное использование выразительного потенциала сонорности, инто-

национная трактовка тембро-сонорных ресурсов, органичный синтез серийных и тональных принципов, поиск новых форм – в виде создаваемого для каждого сочинения индивидуального проекта, отсутствие поп-банальностей и т. д.

Буквально с первых шагов самостоятельной творческой жизни после окончания консерватории Денисов приобрёл известность не только как талантливый композитор, но и как активный просветитель, публицист и исследователь. Публицистические и научные выступления композитора продолжались в течение всей жизни³. При этом в центре внимания всегда находилось современное музыкальное искусство. Многие из его работ не утратили своей ценности и ныне. В таких статьях, как «Додекафония и проблемы современной композиторской техники» [3], «Вариации ор. 27 для фортепиано А. Веберна» [5], «Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы» [4] автор одним из первых в стране поднимает проблемы новых техник композиции. Именно поэтому реакция на эти работы в музыкальной среде была двойственная: огромный интерес среди ценителей и почитателей современной музыки, с одной стороны, а с другой, – пристальное внимание руководства Союза композиторов к персоне Денисова как выразителя «вредоносных» идей западного музыкального авангарда. В связи с этим отечественные издания не всегда брались печатать тексты, в которых говорилось о представителях авангарда в нашей стране и за рубежом, рассматривались авангардные техники и сочинения, написанные современным «запрещённым» языком. Таковой, например, была судьба статьи «Вариации ор. 27 для фортепиано А. Веберна». Это исследование впервые было опубликовано в 1970 году в Палермо, в 1972 году в Кракове, и только в 1986 году в нашей стране, когда была снята часть запретов на издание материалов подобного рода⁴.

Особое место занимает статья Денисова «Новая техника – это не мода», опубликованная в 1966 году в итальянском журнале «Il contemporaneo» [7]⁵. В этой работе автор выступает в поддержку ряда советских композиторов, обратившихся к новым техникам не ради моды, а как к необходимому способу выражения своих замыслов: «Советские композиторы начинают в последние годы всё шире и шире экспериментировать, расширяя рамки своего музыкального языка и применяя новые типы техник, родившиеся в XX веке, и в этом можно видеть хороший залог против основной опасности, грозившей нашей музыке в послевоенные годы, – опасности академизации ... Молодое поколение советских композиторов обратилось к новой технике никак не в угоду моде, а потому, что рамки тональной системы стали слишком тесны для разработки новых идей, непрерывно поставляемых нам самой жизнью» [7, с. 34–35].

Сам факт поддержки молодых авторов и публикация подобного материала в европейском издании произвели в СССР эффект разорвавшейся бомбы, повлекший за собой серьёзные негативные последствия (угроза исключения из Союза композиторов, увольнение из консерватории, к счастью, временное). Однако, даже под воздействием подобных внешних обстоятельств композитор не изменил своих взглядов и оставался активным и деятельным сторонником авангардного музыкального искусства.

Более 30 лет своей творческой биографии Денисов посвятил преподавательской деятельности. По мнению Ю. Каспарова, Денисов – «единственный из наших Великих, кто мечтал о создании новой школы и кто создал её» [11, с. 226]. Ученик В. Шибалина, Денисов в педагогике следовал убеждениям учителя⁶. Главной целью педагогики он считал помощь начинающим авторам в их поисках собственной творческой индивидуальности. Обязательная составляющая этого сложного процесса – знание современной музыки. Занятия часто происходили у Денисова дома. Они складывались из знакомства (в записи и по нотам) с каким-либо произведением признанного лидера европейского авангарда и детального анализа нового сочинения. При этом раскрывались мельчайшие нюансы композиторского письма и их выразительное значение. Нередко Денисов анализировал и собственную музыку, акцентируя внимание присутствующих на всех особенностях применённой им техники.

На протяжении почти всего периода работы в Московской консерватории Денисову не давали вести класс композиции, тем не менее, сегодня своим учителем его называют многие известные авторы: Ю. Каспаров, Е. Фирсова, С. Павленко, И. Соколов, О. Раева, В. Красиков и другие, притом, что молодые авторы действительно не всегда оканчивали у Денисова курс композиции. Однако воспоминания учеников всё ставят на свои места: «Я считаю Эдисона Васильевича своим учителем по композиции, – вспоминает Дмитрий Смирнов, – хотя учился у него только по инструментовке, и он дал мне гораздо больше, чем мои учителя по композиции [цит по: 26].

Особая грань творческой активности Денисова – работа, направленная на создание Ассоциации Современной Музыки, а в её рамках – Ансамбля современной музыки. Денисов считал абсолютно необходимым познакомить широкий круг людей с западной и отечественной авангардной музыкой. Кроме того, молодые композиторы получали уникальную возможность услышать свои новые сочинения в концертных программах ансамбля. Выступления ансамбля проходили как на родине композитора, так и в ряде европейских стран, что позволяло познакомить европейского слушателя с образцами советского музыкального авангардного искусства.

Необходимо упомянуть ещё об одной сфере, в которой деятельность Денисова сыграла важную роль: реабилитация и возрождение отечественного музыкального авангарда первой волны. Творчество многих композиторов русского-советского авангарда 10–20-х годов на десятилетия было вычеркнуто из истории отечественной музыки. Денисов одним из первых в стране стремился восстановить справедливость по отношению к композиторам первой трети XX века. Благодаря его усилиям произведения Н. Рославца, А. Лурье, А. Мосолова, Д. Мелких и других авторов возродились к жизни в программах концертов Ансамбля современной музыки.

Возвращаясь к вопросу, поставленному нами в начале статьи, подчеркнём: фигура Денисова имела очень большое, отчасти ключевое значение в истории советского авангарда второй половины XX века. Денисов оказался ярким представителем новой музыки в своём композиторском творчестве: ступив однажды на путь авангардного искусства, он оставался верен ему до конца жизни. Не случайно Ю. Холопов поставил Денисова в один ряд с признанным лидером европейского авангарда П. Булезом [19, с. 9]. Денисов – один из немногих, кто в 60–70-х годах XX века, преодолевая сложности, порой рискуя собственным спокойствием и благополучием, выступал публично против официальной позиции руководства Союза композиторов, кто стремился сделать авангардное музыкальное искусство доступным и понятным широкому кругу соотечест-

венников. Активно деятельность Денисова несомненно сыграла важнейшую роль в деле развития авангарда в нашей стране в 60–70-е годы XX века. Идеи Денисова продолжают жить и сегодня в делах и произведениях последователей композитора. Ансамбль современной музыки, некогда организованный им, по сей день продолжает концертную жизнь под руководством Ю. Каспарова. В репертуаре ансамбля – исключительно произведения современных композиторов.

Творчество Денисова, некогда воспринимаемое как вершина отечественного авангардного искусства, сегодня уже справедливо называют «классикой авангарда». Те новации, которые в середине прошлого века были привнесены в музыкальное искусство рядом композиторов, прошли длинный сложный путь к завоеванию своей ниши и сегодня воспринимаются как неотъемлемая часть современного музыкального языка. Именно это имел в виду Юрий Холопов, говоря, что «авангардом» можно считать передовую группу лишь до тех пор, пока она, оторвавшись от других композиторов, находится в противоречии с ними» [18, с. 167].

«Авангардом» в нашем случае является и вся творческая биография Денисова. Сама же личность композитора представляет тот тип лидера, который оказался просто необходим музыкальной культуре второй половины XX века, чтобы не остановиться, не впасть в летаргический сон, но продолжать движение «вперёд и вверх» [10, с. 11].

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Из личной переписки автора статьи с Ю. Каспаровым.

² Один из зарубежных исследователей Шарль Танрок назвал Равеля «тамбур-мажором самых авангардных музыкальных сил» [8, с. 105]. К творчеству Скрябина также всё чаще в последнее время подходят в контексте связи с идеями авангардного искусства. Об этом свидетельствует очерк «Поэма огня» сквозь призму авангардной концепции музыки» в исследовании Т. Левоу [12].

³ Внушительное литературное наследие Денисова состоит из книг, многочисленных научных статей, выступлений в других жанрах. Наиболее полный список его литературных работ приведён в сборнике «Свет. Добро. Вечность» [16].

⁴ «Вариации ор. 27 для фортепиано А. Веберна»: Collage 9 (Palermo), 1970; Res facta 6. Teksty o muzyce wspolczesnej.

– Krakow, 1972; Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. – М., 1986.

⁵ На родине автора эта статья в весьма сокращённом варианте появилась лишь в 1991 году [6, с. 313–315].

⁶ Денисов видел в Шебалине идеал педагога-композитора: «Я считаю, что Шебалин был абсолютно прав, когда говорил, что каждый должен идти своим путём, а дело учителя – это помочь своему ученику советом, как найти свою независимую дорогу; помочь отличить ему существенное от несущественного, увидеть его слабости, для того чтобы их исправить, и одновременно, конечно, увидеть в себе то сильное, на что следует опираться, что следует в себе раскрывать, разворачивать» [цит. по: 25, с. 67].

ЛИТЕРАТУРА

1. Власов В., Лукина Н. Авангардизм, авангардное искусство // Авангардизм. Модернизм. Постмодернизм: терминологический словарь. – СПб.: Азбука-классика, 2005.

2. Григорьева Г. Новые эстетические тенденции музыки второй половины XX века. Стили. Жанровые направления // Теория современной композиции / отв. редактор В. Ценова. – М.: Музыка, 2005.

3. Денисов Э. Додекафония и проблемы современной композиторской техники // Музыка и современность. – М.: Музыка, 1969. – Вып. 6.
4. Денисов Э. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. – М.: Музыка, 1971.
5. Денисов Э. Вариации ор. 27 для фортепиано А. Веберна // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. – М.: Сов. композитор, 1986.
6. Денисов Э. Новая музыка – это не мода // Другое искусство. Москва 1956–1976. К хронике художественной жизни. Т. 1. – М., 1991.
7. Денисов Э. Новая техника – это не мода // Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова. Статьи. Воспоминания. Материалы. – М.: Московская гос. консерватория, 1999.
8. Жаркова В. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания мастера). – Киев: Автограф, 2009.
9. Иванов В. Практика авангарда и теоретическое знание XX века // Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 4: Знаковые системы культуры, искусства и науки. – М.: Языки славянских культур, 2007.
10. Кандинский В. О духовном в искусстве (живопись). – Л., 1990.
11. Каспаров Ю. Денисов и мы в пространстве Новой музыки // Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова. Статьи. Воспоминания. Материалы. – М.: Московская гос. консерватория, 1999.
12. Левая Т. Скрябин и художественные искания XX века. – СПб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2007.
13. Неизвестный Денисов / под ред. В. Ценовой. – М., 1997.
14. Пекарский М. Назад к Волконскому вперёд. – М.: Композитор, 2005.
15. Сафронов А. «Posthumus» (Воспоминания и рефлексии о Денисове) // Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова. Статьи. Воспоминания. Материалы. – М.: Московская гос. консерватория, 1999.
16. Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова. Статьи. Воспоминания. Материалы. – М.: Московская гос. консерватория, 1999.
17. Селицкий А. Николай Каретников. Выбор судьбы: исследование. – Ростов н/Д: Книга, 1997.
18. Холопов Ю. К единому полю звука: «Нг. 2» Карлхайнца Штокхаузена // Музыкальная культура в Федеративной республике Германии. – Gustaw Bosse Verlag, 1994.
19. Холопов Ю. Эдисон Денисов и музыка конца века // Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова. Статьи. Воспоминания. Материалы. – М.: Московская гос. консерватория, 1999.
20. Холопова В. Формы музыкальных произведений: учеб. пособие. – СПб.: Лань, 1999.
21. Холопова В. София Губайдулина. – М.: Композитор, 2008.
22. Шнитке А. Эдисон Денисов // Шнитке А. Статьи о музыке. – М.: Композитор, 2004.
23. Шульгин Д. Годы неизвестности Альфреда Шнитке (беседы с композитором). – М.: Деловая лига, 1993.
24. Шульгин Д. Признание Эдисона Денисова (по материалам бесед). – М.: Композитор, 1998.
25. Фрагменты о Денисове [Электронный ресурс] 1975, 1976–1977, 1978–1980, 1981, 1982, 1983, 1984–1986, 1987–1990, 1990 (Булез), 1994–1996, 1995, 1996 (I), 1996 (II). – URL: <http://homepage.ntlworld.com/dmitrismirnov/denfrag1.html>.

Гринёва Мария Ивановна

аспирантка кафедры теории музыки
Ростовской государственной консерватории
им. С. В. Рахманинова



О. В. СИНЕЛЬНИКОВА
 Кемеровский государственный университет
 культуры и искусств

УДК 78.071.1

РОДИОН ЩЕДРИН: К ВОПРОСУ О МУЗЫКАЛЬНОМ ЯЗЫКЕ

*Как всякий выдающийся музыкант, он создал свой язык.
 Если нет собственного языка – ничего нет. Мы всегда узнаём
 Щедрина. Всегда! Он говорит в музыке своим языком.*

С. Доренский

Творческую личность одного из самых выдающихся композиторов нашего времени Родиона Щедрина очень точно характеризуют качества, перечисленные Михаилом Плетнёвым: «Сочетание блестящего остроумия и глубокого чувства драмы, тонкой мысли и мощной конструкции, смелого, подчас дерзкого эксперимента и неизменности русской национальной традиции, помноженное на высочайшую технику письма...» [цит. по: 3, с. 27]. Премьеры произведений Щедрина становятся яркими событиями музыкальной культуры сегодняшних дней, а всё созданное этим мастером уже при его жизни вписано в сокровищницу отечественного и мирового музыкального искусства. Все вышедшие из-под пера композитора сочинения тут же издаются двумя крупнейшими мировыми издательствами «Шотт» и «Сикорски», а многие знаменитые исполнители мира мечтают играть его произведения. Мало кто из современных композиторов получает такое признание при жизни, особенно у нас в России. Несмотря на это, творчество Щедрина исследовано недостаточно, в то время как уже настала потребность осмысливать глубинные стороны музыкального мышления этого значительного композитора.

В каждом сочинении Щедрина необычен и неповторим – его изобретательность практически не знает границ. Однако стабильные элементы, опорные точки индивидуального стиля композитора сохраняются на протяжении всего жизненного и творческого пути. Такое убедительное сочетание изменяемого и неизменного в стиле Щедрина представляет особый интерес. Константы и метаморфозы его творчества выявляются на разных уровнях, составляющих музыкальное мышление композитора в целом: жанровом, стилистическом, семантическом, композиционно-драматургическом, музыкально-языковом. Пространство каждого уровня, обладая фундаментальными качествами индивидуального стиля, в то же время мобильно.

Жанровый уровень творчества Щедрина свидетельствует о склонности композитора к эксперименту в этой области и одновременно приверженности к традиционным классическим жанрам.

Прочным основанием содержательно-смыслового уровня его музыки, определяемого в первую очередь сюжетом, программой, тематикой или общим замыслом, является *русская тема* (это оперы «Мёртвые души», «Очарованный странник», «Боярыня Морозова», балеты «Конёк-Горбунок», «Анна Каренина», «Чайка», «Дама с собачкой», концерты для оркестра «Озорные частушки», «Звонь», «Музыка старинных российских провинциальных цирков», «Хороводы», «Четыре русские песни», Третья симфония «Лица русских сказок», «Российские фотографии» и другие опусы) с отдельными и нечастыми выходами за её пределы. Среди последних – *приношения и посвящения И. С. Баху* («Музыкальное приношение» для органа, 3-х флейт, 3-х фаготов и 3-х тромбонов, «Музыка для города Кётена» для камерного оркестра, «Эхо-соната» для скрипки соло) и *Ф. Шопену* («Homage Chopin» для четырёх фортепиано, отзвуки *О. Лассо* («Эхо на cantus firmus Орландо ди Лассо» для органа и блокфлейты сопранино), *Л. Бетховену* («Прелюдия к Девятой симфонии Бетховена» для симфонического оркестра, Симфонический фрагмент «Гейлигенштадтское завещание»), «подражания» *Дж. Россини* («Играем оперу Россини» из «Тетради для юношества») и *И. Альбенису* («Танго Альбениса» для симфонического оркестра), *транскрипция Ж. Бизе* («Кармен-сюита»).

Все рассуждения о «русскости» Щедрина распространяются соответственно и на другие уровни его композиторского созидания, уровни стиля и музыкального языка. Последний уровень, выраженный в интонационно-тематических, ритмических моделях, ладово-гармонических ориентирах, типах фактуры и тембровой палитре произведений, буквально пронизан русскими идиомами. Здесь и фольклор, и романс, и знаменный распев, и кантовая культура, – все приметы глубинных основ русских музыкальных традиций. Музыкально-языковые компоненты творчества Щедрина формируют неповторимое качество стиля композитора, составляющего унисон с основными направлениями отечественного и мирового музыкального искусства и одновременно – свой собственный путь. Остановимся на этом подробнее.

Микроуровень музыкального мышления Щедрина – область тематизма, с необычайным жанровым разнообразием и образными контрастами заполняющих её компонентов. Содержательная ёмкость тематизма при краткости, афористичности изложения, – характерное качество стиля Щедрина. Многие

интонации, мотивы его сочинений выступают в роли знаков-символов довольно широкого круга явлений, другие же наделены смысловой конкретностью выражения. Данная область не поддается какой-либо систематике. Представляется возможным выделить группы музыкально-языковых моделей Щедрина:

1. Откристаллизовавшиеся мелодические формулы, имеющие определённые жанровые прообразы: плач, хорал, величание, скерцозность, хороводно-танцевальное движение, песенность, драматическая декламация, речитатив. Большинство из них восходит к русским народно-песенным истокам и православной церковной музыке. Это знаменные распевы, канты, старинные романсы русской городской и цыганской народно-песенной традиции, плачи и причитания, частушки и страдания, хороводные и плясовые, протяжные лирические, обрядово-величальные песни.

2. Индивидуальные лексемы музыкально-языкового словаря композитора – такие, как тритоновая интонация и подчеркнута экспрессивные обороты *lamento*, репетиции на одном звуке, прерывистые фигурации, лёгкое и невесомое кружение пассажей, глissандо, нисходящие мотивы, вытекающие из вершины-источника.

3. Музыкальный материал, введённый при помощи разнообразных средств полистилистики в виде музыкально-текстовых цитат, квазичитат, аллюзий, жанрово-стилистических «врезок», «вариаций на стиль». Весьма широкое музыкально-историческое пространство стиливых диалогов Щедрина включает музыку разных времён и стилей.

Это русское средневековое (знаменный распев в «Автопортрете» для симфонического оркестра, «Стихире на 1000-летие Крещения Руси» для симфонического оркестра, русской литургии «Запечатленный ангел», опере для концертной сцены «Очарованный странник», русской хоровой опере «Боярыня Морозова»), западноевропейское Возрождение (О. Лассо – «Эхо на *cantus firmus* Орландо ди Лассо» для органа и блокфлейты сопранино), барокко (И. С. Бах – «Эхо-соната» для скрипки соло, «Музыкальное приношение» для органа, 3-х флейт, 3-х фаготов и 3-х тромбонов, «Музыка для города Кётена» для струнного оркестра), классицизм (Л. Бетховен – «Прелюдия к Девятой симфонии Бетховена» для симфонического оркестра, Симфонический фрагмент «Гейлигенштадтское завещание»), XIX век (Дж. Россини – «Играем оперу Россини» из фортепианного цикла «Тетрадь для юношества», Ф. Шопен – «*Homage a Chopin*» для четырёх фортепиано, Ж. Бизе – «Кармен-сюита», И. Альбенис – фортепианная пьеса «В подражание Альбенису», «Два танго Альбениса» для симфонического оркестра, М. Мусоргский – транскрипция вокального цикла «Детская», П. Чайковский – балет «Анна Каренина»), XX столетие (Д. Шостакович – Симфонические этюды для оркестра «Диалоги с Шостаковичем», И. Дунаевский – «Российские фотографии» для струнного оркестра).

4. Символы и монограммы (SHCHed, Vach, DSCH, Berg).

Трудно перечислить все интонационно-ритмические и фактурные модели творчества Щедрина. Пожалуй, он сам вряд ли смог бы это сделать. Но композитор на определённом этапе творческого пути предпринял попытку создать словарь своих собственных «слов и вы-

ражений», словарь интонационно-ритмических моделей, которые он использует в своих произведениях, собрав их в фортепианном цикле «Тетрадь для юношества» (1981). Суровость знаменного распева, экспрессию плача, строгость хорала, грандиозность колокольного звона, призывность фанфар, остроумную имитацию русского говора, фигурации арпеджио, стихию движения, стиль и настроение rossиниевских оперных увертюров, – всё это вобрал в себя цикл из 15 миниатюр. Однако с течением времени эта энциклопедия щедринских образов существенно пополнилась новыми музыкально-языковыми моделями, восходящими к жанрам старинного романса и протяжной лирической песни («Очарованный странник»), цитатами из произведений Лассо, Баха, Дунаевского, аллюзиями на музыку Шопена, Шостаковича, Бетховена. Тематический уровень музыкальной композиции Щедрина подвижен и изменчив, а «издание» его интонационно-музыкального словаря, по-видимому, нуждается в «редактировании» и «дополнении».

В ладогармонической системе Щедрина не существует единообразия, как и в других параметрах его музыкального языка. Здесь надо говорить скорей не об одной системе, а о соединении нескольких даже в одном произведении. На этот уровень композиций Щедрина можно распространять термин «монтаж», в широком смысле, конечно (к примеру, сочетание консонантной интерваллики мажора в партии Лолиты и диссонантного пения тритонами в партии Гумберта в сцене № 8 («Эпизоды соблазнения Лолиты»). Щедрин использует различные гармонические системы XX века, не игнорируя, впрочем, и традиционную тональность (например, Концерт для трубы с оркестром написан в ясном *B dur*²е).

Сонорных эффектов в его музыке предостаточно («Поэтория», Вторая симфония, «Мёртвые души», «Старинная музыка российских провинциальных цирков»), но они, как правило, не распространяются на всё произведение. Интересный пример сонорики у Щедрина – генеральная кульминация Третьего фортепианного концерта, где одновременно звучат 32 мелодии оркестра с добавлением свободной партии солиста. Сквозной музыкальный образ творчества композитора – колокольность, которую можно рассматривать как вариант сонорики («Звоны», «Казнь Пугачёва», «Русские трезвоны» из «Тетради для юношества», Четвёртый фортепианный концерт).

Несколько реже Щедрин обращается к ограниченной алеаторике (Второй фортепианный концерт, «Поэтория», «Геометрия звука»). Есть в его творчестве примеры использования додекафонно-серийной техники (пьеса «Двенадцать нот» из цикла «Тетрадь для юношества»), хотя намного лучше композитор чувствует себя в атмосфере свободной двенадцатитоновости, не скованной рациональной организацией (Второй фортепианный концерт).

Ю. Холопов намечает несколько разновидностей применения двенадцатитоновости у Щедрина: гемитоника звукорядной основы; серийность как вари-

ант додекафонии (10-звуковая серия в пьесе № 24 из «Полифонической тетради»); «свободная додекафония, с отступлением от основного принципа» (пьеса «12 нот» из фортепианного цикла «Тетрадь для юношества» – двухголосная каноническая fuga на двенадцатитоновую тему); двенадцатитоновые ряды, примеры которых многочисленны (Вторая симфония, «Звоны», Второй фортепианный концерт, № 16 из «Полифонической тетради»); гемитонное поле («Звоны», 1 такт перед ц. б); двенадцатитоновые аккорды (последние аккорды Третьего фортепианного концерта) [4, с. 266].

Встречается у Щедрина и микрохроматика («Хороводы») и фрагменты электронных звучаний («Геометрия звука», «Нина и 12 месяцев»), однако раз опробовав, он не стремится культивировать названные техники композиции. Гораздо больше Щедрин склонен к старой модальной системе, восходящей к древнерусской монодии («Запечатленный ангел», «Стихира...», «Очарованный странник», «Знаменный распев» из «Тетради для юношества») и неомодальности XX века (Вторая фортепианная соната). Из других новейших композиторских техник и способов преподнесения музыки, примеры которых единичны у Щедрина, можно назвать пуантилизм («Звоны», «Геометрия звука»), литерафонию – музыку на буквы («Автопортрет», «Музыкальное приношение», «Музыка для города Кётена», «Диалоги с Шостаковичем»), пространственную музыку («Геометрия звука»), инструментальный театр («Три пастуха»), цветомузыку («Поэтория»).

При таком разнообразии применяемых Щедриным техник композиции, для него всё же более характерна гармоническая система хроматической тональности, которой он стабильно придерживается в большинстве своих сочинений, начиная с Первого фортепианного концерта. Именно многообразное взаимодействие новых техник с самыми традиционными методами и отличает индивидуальную специфику музыкального языка Щедрина. Это подчёркивают все исследователи, которые в какой-то мере касались творчества композитора (М. Тараканов, В. Холопова, Ю. Холопов). Но при этом ни одно техническое средство никогда не было целью для Щедрина.

В отношении к гармонической вертикали ещё в монографии Тараканова о произведениях Щедрина, созданных до 1980 года, отмечена его стойкая приверженность к созвучиям-кластерам, образованным сочетанием секунд [2]. Тоны данного кластера при этом помещаются чаще всего в разные регистры, благодаря чему терпкость аккорда смягчается. В последующие годы в отдельных произведениях (особенно лирической линии творчества композитора) столь подчёркнутая диссонантность звучания несколько ослабевает. Однако тон интонационного напряжения секундовой интонации как в горизонтальном, так и в вертикальном срезе сохраняется.

«В первой половине столетия новизна мыслилась непременно в связи с гармонией, – пишет В. Холопова.

– Завораживала идея непреложности прогресса, а она в гармонии реализовалась как неуклонное завоевание всё более высоких гармоник акустического спектра и сложных интервальных соотношений. Во второй половине века новизна сместилась на активность совсем других элементов – артикуляционно-фактурных, тембро-сонорных, пространственных, “движенческих” [5, с. 264]. Процесс становления Щедрина как композитора и достижения творческой зрелости приходится как раз на вторую половину XX века, и его музыкальный язык отражает данное соотношение новаторства и традиции. По-видимому, многое, что можно было сказать нового в области звуковысотности, уже сказано в первой половине XX столетия и дополнено в 50–60-е годы. Действительно, Щедрин использует известные ладогармонические системы, а зонами открытий и рискованных экспериментов становятся тембр и артикуляция.

Тембровая палитра музыки Щедрина чрезвычайно многообразна благодаря неистощимой фантазии автора. Он создаёт эффектные солирующие партии для инструментов, весьма редко выступавших ранее в такой роли. Назовём, к примеру, соло двух контрабасов с арфой и соло фагота в «Автопортрете», соло блокфлейты, кларнета-пикколо и трубы-пикколо в «Хороводах». Щедриным написано немало произведений для редко звучащих инструментов – таких, как блокфлейта сопранино («Эхо на cantus firmus Орландо ди Лассо», для органа и блокфлейты сопранино), басовая блокфлейта («Музыка издалека» для двух басовых блокфлейт), маримбафон («Ледяной дом» для маримбафона).

К великолепным находкам композитора можно отнести своеобразные тембровые имитации (пометки *quasi* в партитурах), когда инструменты подражают несвойственным им звучаниям. «Квази-балалайка» могут играть и арфа («Автопортрет»), и альт («Концерт для альты с оркестром»), и скрипка («Балалайка» для скрипки соло без смычка), и виолончель («Русские наигрыши» для виолончели соло), кларнет имитирует жалейку («Автопортрет»), 11 медных духовых инструментов подражают шуму аплодисментов («Старинная музыка российских провинциальных цирков»); колокольный звон изображают какие угодно тембры и инструментальные составы – большой симфонический оркестр («Звоны»), фортепиано («Русские трезвоны» из «Тетради для юношества», II ч. Четвёртого фортепианного концерта, «Пастораль»), хор (IV ч. «Концертино» для смешанного хора, поэма «Казнь Пугачёва» для смешанного хора, IV ч. «Запечатленного ангела» для хора и свирели), даже струнные (в IV части «Российских фотографий»).

Щедрин склонен к постоянному экспериментированию с составом оркестра и ансамбля, поиску новых тембровых соединений. Здесь также находим множество примеров.

Это «Музыкальное приношение» для органа, 3-х флейт, 3-х фаготов и 3-х тромбонов; «Эхо на cantus firmus Орландо ди Лассо» для органа и блокфлейты сопранино; «Запечатленный

ангел», где композитор сочетает тембры голосов хора и свирели (флейты); «Стихира» и «Цирки» для симфонического оркестра, куда вводится пение оркестрантов; «Геометрия звука», обогащённая электронным звучанием.

Однако настоящий праздник тембров – это щедринская трактовка ударных инструментов, которым он придаёт огромное значение. Тембр ударных в партитурах Щедрина, начиная с «Кармен-сюиты», приобретает тематическое значение. Ударные перестают быть у него только ритмическим фоном. Композитор использует широчайшую палитру этой оркестровой группы, вводя туда массу нетрадиционных инструментов: marimba, chocio, guiro, gong, bonghi, crotali, cow-bell, cup-bell, charleston. Сообразно замыслу для подчёркивания русского колорита симфонический оркестр Щедрина обогащается даже церковными колоколами, бубенцами русской тройки и деревянными ложками («Звоны», «Хороводы»), Пятый фортепианный концерт).

Щедрин как композитор второй половины XX – начала XXI века стремится показать современные способы игры на инструментах. Некоторые сочинения созданы именно с такой целью и с расчётом на мастерство определённого исполнителя или как конкурсные пьесы.

Это Виолончельный концерт (1994) и Соната для виолончели и фортепиано (1996), посвящённые М. Ростроповичу; Пятый фортепианный концерт (1999), посвящённый Олли Мустонену; «На бис для Восбурга» для трубы с оркестром (1993); «Менухин-соната» для скрипки и фортепиано (1999); «Русские наигрыши» для виолончели соло (1998, для IV Международного конкурса им. Ростроповича в Париже); Вариации и тема для скрипки соло (1998, для IV Международного конкурса скрипачей «Леопольд Моцарт» в Аусбурге).

Так, Концерт для трубы с оркестром (1993) ошеломляет новым типом виртуозности сольной партии с усиленной репетиционной и гаммаобразной техникой в финале. Новейшие приёмы техники игры на духовых инструментах (различные глissандо губами, фруллато, флажолеты валторны) применяются в «Вологодских наигрышах» для гобоя, английского рожка, валторны и струнного оркестра (1995).

Огромное значение в создании образного строя произведения Щедрин придаёт артикуляции. В «Хрустальных гусях» многократно используется приём игры флажолетов у струнных, арфы и деревянных духовых для создания колорита звучания гуслей и атмосферы волшебной сказки. Один из любимых образов Щедрина – *from afar*, проходящий через многие произведения («Российские фотографии», Вторая фортепианная соната, «Музыка издалека», «Пастораль»). Этот образ и приём исполнения откристаллизовался в 90-е годы, связанные с ретроспективными тенденциями в его творчестве этих лет, с произведениями, обращёнными к воспоминаниям и музыке ушедших эпох. Концентрированное выражение этот образ получил в двухчастном цикле для двух басовых блокфлейт, который так и называется: «Музыка издалека». Здесь композитор извлекает максимум возможностей из этих древних и

почти забытых в современной исполнительской практике инструментов. В I части показано и нежнейшее кантиленное интонирование, доносящееся «издалека» (*ppp*), и громкое сердитое «фырчание» (*sputato* – букв. «плюясь»), и переклички инструментов с похлопыванием по корпусу (*slap* – букв. «шлепок»). Во II части – ещё больше тембровых красок: игра звука *g* с ударом пальца на разных долях такта и мотива, *slap*, *frullato*, *glissando*, *vibrato* и пронзительный свист двух флейт, завершающих произведение.

Обозначив музыкально-языковые основания стиля Щедрина, невозможно не остановиться на композиторских способах работы с ними, что, собственно, и может составить полную картину творческого метода современного композитора. Один из доминантных признаков музыкального мышления Щедрина – «монтажность», «кадровость». Этот драматургический и композиционный феномен можно наблюдать в той или иной мере во всех его сочинениях. Было бы естественно усматривать здесь влияние кинематографа. Оно очевидно и бесспорно. Однако проникновение монтажности в музыку связано не только с воздействием киноискусства. Данный тип музыкального мышления сформировался и как результат интенсивного расширения художественной картины мира, стремления многих современных композиторов запечатлеть порой взаимоисключающие явления во всём их многообразии в сжатой, информационно наполненной форме.

Монтажные структуры в музыке Щедрина, подкреплённые спецификой его театрального мышления, становятся одним из важнейших способов объединения контрастов окружающей действительности, отражённых в авторском сознании и воплощённых в музыкальные концепции. Для него вместе с тем важна эстетическая установка на поиски нового типа музыкальной формы, способной вмещать в себя огромное количество информации и острые контрасты современной действительности. Сам Щедрин называет это качество «телеграфным стилем», «портативностью», применяя также и термин «монтаж». Это стремление к лаконичности выражения часто отражается и в названиях произведений Щедрина.

Приведём примеры: «Телеграммы», цикл пьес для органа (1986), «Дневник», 7 пьес для фортепиано (2002), «Вопросы», 11 пьес для фортепиано (2004), «Эпиграф графа Толстого к роману “Анна Каренина”» (2008), «Простые страницы», 7 экспромтов для фортепиано (2009).

Объясняя склонность к монтажному принципу мышления, он ссылается на эссеистическую фрагментарную прозу Ю. Олеши и вспоминает В. Маяковского, который считал, что в будущем из соображений краткости люди будут говорить одними согласными. «Ну, а если перевести это на музыку, то, видимо, это будет вести к краткости, концентрированности мысли, а следовательно и к концентрации средств и какой-то большей насыщенности музыкальной информации» [цит. по: 5, с. 21].

Монтажность мышления явилась тем сквозным принципом и тем единым основанием, которое позволяет обнаружить имманентные процессы эволюции творчества Щедрина. Взяв за основу монтажный метод, он чрезвычайно расширяет сферу его действия, распространяя на различные уровни музыкальной формы (синтаксический и композиционный), сочетая с разными направлениями и композиторскими техниками (неоклассицизм, неоромантизм, полистилистика). Применение монтажной техники связано у него как с интуитивным, так и с логическим, рациональным началом. Причём, в последнее время композитор использует этот принцип более целенаправленно, что он сам неоднократно подчёркивал. В одном из интервью Щедрин говорил: «Может быть, первые шаги были сделаны интуитивно. Тем не менее, я считаю, что этот приём характерен для всех видов братских искусств. Потом вся наша жизнь насквозь монтажна (газеты, телевидение...) – неизвестно, о чём в следующую минуту тебе поведают» [цит. по: 1, с. 238]. В этой же беседе он приводит пример одного из своих недавних симфонических произведений «Диалоги с Шостаковичем»², где сам замысел обращён к средству монтажа. Врезки, аппликации, неожиданные противопоставления и, в итоге, – диалог с великим предшественником (при отсутствии цитат), – всё то, что составляет композиционное и драматургическое целое этого сочинения.

Монтажное мышление Щедрина предполагает некие общие композиционные и драматургические особенности его произведений, организованных подобным образом, в основе которых лежит кадровая смена и калейдоскопическое нанизывание разделов и вытекающая отсюда многотемность («Автопортрет», «Музыкальное приношение», «Фрески Дионисия» и др.). В первую очередь, это жанрово-стилистическая конкретность персонифицированного музыкального материала, когда достаточно одного краткого элемента, чтобы возникло представление о целом. Новый тематизм появляется внезапно, моменты «швов», «склейки кадров» намеренно подчёркиваются, связи и переходы между ними отсутствуют, а разделы формы часто остаются незавершёнными. Незаконченность эпизода подразумевается как часть более обширного раздела, остающегося «за кадром» (принцип *pars pro toto*)³. Музыкальный материал сопоставляется по контрасту жанрово-тематическому, темброво-динамическому, фактурному, темповому.

В композиции, организованной методом монтажа, весьма сложно дифференцировать музыкальный материал на главный, побочный и эпизодический. Все темы функционально равноправны, рядоположены. Музыкальный материал в основном лишь экспонируется, развитие, как правило, незначительно или вовсе отсутствует, а репризные проведения отдельных разделов эскизные. Произвольность масштабов эпизодов-кадров (неравномерность их протяжённости (от одного такта до нескольких страниц нотного

текста) формирует особый монтажный ритм формы и делает структуру каждого произведения индивидуальной, свободной, открытой. Пестрота тематического материала, собранного в монтажную композицию, порождает обилие цитат и полистилистических столкновений, игру символов и монограмм.

Даже сама мотивная работа Щедрина связана с особенностями его монтажного мышления, слышания музыки. Возьмём, к примеру, короткие темы-монограммы (SHCHED, BACH, DSCH), которые довольно часто фигурируют в его сочинениях («Автопортрет», «Музыка для города Кётена», «Музыкальное приношение», «Диалоги с Шостаковичем»). Они, как правило, не экспонируются ярко и открыто, а подаются в завуалированном виде, не улавливаясь на слух. Звуки-буквы могут скрываться за другим музыкальным материалом, который наплывает на них, «растворяется» в густой тембровой палитре кульминационных зон, уходит в еле слышный регистр или необычную тембровую краску (*quasi balalika* в «Автопортрете»), «распыляется» по голосам партитуры.

В произведениях Щедрина монтаж распространяется на все уровни композиции, организуя процессы музыкального мышления. Подобно тому, как в творчестве гениальных режиссёров монтаж из простого технического приёма поднимается до уровня смыслового принципа кинематографа, в творчестве Щедрина из формообразующего средства он переходит в разряд содержательных и мировоззренческих категорий. При рассмотрении творчества Щедрина в музыкально-исторической перспективе в каждом новом его произведении находится легко доказуемое подтверждение данного тезиса. Высказывания самого композитора разных лет неизменно свидетельствуют о том же. В этой связи хотелось бы воспользоваться фразой А. Соколова (в свою очередь, заимствованной у П. Булеза), сказанной о полистилистике: «Техника, поднятая на уровень идеи». Данное выражение очень меткое и универсальное в том смысле, что его можно применять, характеризуя тип музыкального мышления разных композиторов: если говорить о полистилистике, то это Шнитке, если о монтаже, то это – Щедрин.

Резюмируя сказанное, хотелось бы привести высказывание Ю. Холопова: «Музыка Щедрина ... отличается примечательной поставангардной особенностью – широчайшим диапазоном композиционно-структурного спектра, единством новизны и популярности: от сонорно-двенадцатитоновых “Звонов” четверного оркестра до масскульта песни “Не кочегары мы, не плотники – да”, от “никакой тональности” до легко узнаваемого мажора и минора. Если у композитора внутренний статус – единый и цельный, то эта особенность уже может обрисовывать некоторые фундаментальные принципы его музыкальной системы» [4, с. 258]. В процессе эволюции творчества композитора открываются всё новые и новые грани его дарования. В то же время, основательный фундамент его музы-

кального мышления составляют устойчивые стилевые доминанты, сохраняющиеся на протяжении всего творческого пути. Все они концентрируются в определённых жанровых, драматургических, формообразующих и музыкально-языковых элементах индивидуального стиля. Не претендуя на полноту отражения, перечислим константы творчества Щедрина, составляющие музыкально-смысловую целостность его произведений: русская тема и соответствующий ей мелодико-интонационный словарь; приоритетные жанры – инструментальный концерт, опера, балет; склонность к жанровым синтезам; программность в оркестровой и камерно-инструментальной музыке; оптимистическая концепция музыкального произведения; многоэлементность драматургии; монтажный принцип в различных его разновидностях (вертикальный, горизонтальный, параллельный монтаж); сквозные формы, свободные от структурных канонов классико-романтического формообразования и создание индивидуализированных композиций, основанных на монтажном принципе (собственно монтажных форм); многотемность композиций, предельная плотность, концентрированность тематизма на структурную единицу формы; преобладание краткого попевочного тематизма, соответствующего афористичному стилю мышления автора; неинтенсивное развитие музыкального материала (или вовсе отсутствие такового); методы развития, при которых разрабатываемая тема не смешивается с другим музыкальным материалом (вариантно-вариационный,

полифонический); рассредоточенность композиции и множественность кульминаций; большая роль пространственного параметра композиции и повышение фонических свойств музыкальной ткани; формообразующая роль остигнутых ритмических фигур; неповторимое разнообразие фактурно-тембровой палитры: экспериментирование с инструментальным составом, обогащение симфонического оркестра новыми тембровыми красками; способы звукоизвлечения, артикуляция – один из важнейших параметров музыкальной выразительности произведений.

Необходимо отметить, что данная группа композиционных элементов, оставаясь стабильной в своей основе, постоянно пополняется в процессе эволюции творчества композитора. Большему обновлению подвержены жанрово-стилевые и музыкально-языковые параметры композиций, в то время как смысловые, содержательные и формообразующие компоненты в базовой своей части остаются стабильными. Здесь в качестве центральных и константных параметров выступают монтаж как принцип музыкального мышления композитора и стойкая преданность русской теме и национальным традициям, что отражается в особенностях музыкального языка. Каждое произведение Щедрина, созданное уже в начале XXI века – своего рода открытие, достижение новых творческих высот, иной стилиевой поворот. Но при всём многообразии творческой палитры его музыка всегда узнаваема, национально окрашена и стилистически определённа.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Примеров настоящей додекафонии, когда вся музыкальная ткань выводится из двенадцатитонового ряда, у Щедрина нет.

² Российская премьера Симфонических этюдов «Диалоги с Шостаковичем» состоялась в 2005 году в Санкт-Петербурге.

³ С точки зрения теории кинематографа кадр, полностью законченный по композиционному и содержательному значению, выглядит неуместным в монтажном ряду. Он мгновенно останавливает развитие действия на экране и прерывает эмоцию зрителя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Синельникова О. В. Принцип монтажа в инструментальной музыке Родиона Щедрина. – Кемерово, 2007.
2. Тараканов М. Е. Творчество Родиона Щедрина. – М., 1970.
3. Родион Щедрин. Автопортрет: буклет Международного музыкального фестиваля к 70-летию композитора. – М., 2002.

4. Холопов Ю. Н. Щедры Щедрин? // Родион Щедрин. Материалы к творческой биографии. – М., 2007. – С. 257–269.
5. Холопова В. Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. – М., 2000.

Синельникова Ольга Владимировна

кандидат искусствоведения, доцент,
зав. кафедрой оркестрового инструментального исполнительства
Кемеровского государственного университета культуры и искусств,
соискатель кафедры теории музыки
Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского



**Уважаемые читатели!**

Международный отдел представляет в данном номере две статьи в оригинале на английском и в переводе на русский язык: д-ра *Марка Рейбрука*, профессора музыки из Католического университета Левена, Бельгия («Музыка как опыт: процессуальный и экологический подход») и д-ра *Северин Нефф*, профессора теории музыки Университета Северной Каролины, Чапел Хилл, США, главного редактора журнала «Спектр теории музыки», которая публикует здесь материал доклада «Тональный парадокс в форме сонатного аллегро: низкая I ступень во Втором струнном квартете фа-диез минор, ор. 10 Арнольда Шёнберга», прочитанного ею на Дублинской международной конференции по музыкальному анализу (Дублин, Ирландия) в 2005 году. Обе статьи демонстрируют новые и необычные для России подходы.

Текст д-ра *Рейбрука* вводит в музыковедческий обиход новейший термин экологической психологии Гибсона – *аффорданс*. Этот метод известен психологам, но вряд ли кто-либо из музыковедов в России его использует. Он сочетает точные измерения, результаты нейробиологических исследований и философское понятие опыта, заимствованное из трудов Джона Дьюи и Генри Джемса. Это, пожалуй, лучшее, что американская философия может на сегодняшний день предложить музыковедению.

Статья д-ра Нефф – известного во всем мире специалиста по музыке Арнольда Шёнберга – открывает новую страницу в понимании гармонии музыки XX века. Тональность, в которой альтерации подвергается центр – эта идея, пожалуй, совер-

шенно неприемлема для многих концепций тональной музыки, включая теорию Шенкера. Но гений Шёнберга воплотил эту идею как в педагогическом процессе (его учебник гармонии содержит примеры блуждающих последовательностей с модуляцией в низкую I ступень), так и в музыкальных композициях, в частности, в Струнном квартете ор. 10. Весьма приятно познакомиться с этим направлением в западной теоретической традиции, так как в России тема альтерации тонки затрагивалась в трудах Л. Мазеля и, конечно же, была развита в расширенной тонально-функциональной системе Ю. Холопова.

Также Международный отдел предлагает две рецензии на важные публикации последних лет (см. нашу рубрику «Анонс»). Книга *Михеля Шийера*, профессора Амстердамской консерватории и главного редактора Голландского журнала теории музыки, даёт оценку возникновению и развитию американской теории рядов. Учитывая постоянный и растущий интерес к этой теории в России, книга д-ра Шийера представляет важный этап в освоении и оценке теории рядов в Европе и может быть полезна российским музыковедам в качестве примера освоения её постулатов. Книга *«Озвучивая виртуальное: Жиль Делёз и философия и теория музыки»* представляет долгожданный ответ на вопрос о том, можно ли представить себе постмодернистскую теорию музыки. Последняя глава в этой книге написана автором данных строк и посвящена проблемам номадической музыкальной культуры на примере башкирского музыкального фольклора.

Д-р Ильдар Ханнанов

**Зав. Международным отделом журнала
«Проблемы музыкальной науки»**

**Dear Readers of *Problemy Muzykal'noi Nauki!***

The International Division of the journal offers in this Issue the two articles, in English and in Russian translation: one by Dr. Mark Reybrouck, the Professor of Music from the Catholic University of Leuven, Belgium, “Music as Experience: Processual and Ecological Approaches” and another by Dr. Severine Neff, the Professor of Music Theory from the University of North Carolina, Chapel Hill and the Chief Editor of the Music Theory Spectrum, “Tonal Paradox in Sonata Allegro: b1 in Schoenberg’s Second String Quartet in F# minor, Op. 10.” The latter has been also presented at the Dublin International Conference on Music Analysis, Dublin, Ireland, 2005. Both articles contain the ideas, which are unusual and unknown for the Russian reader.

The article by Professor Reybrouck introduces a new term into musical circulation – the central concept of ecological psychology of James Gibbson – the *affordance*. This method is known to Russian psychologists but not to musicologists. It combines precise measurements as the product of neurobiology and philosophical notion of experience, borrowed from the treatises of John Dewey and Henry James. This is, apparently, the best and the most advanced conceptual knowledge which American philosophy can offer to musicological research.

The article of Dr. Neff – an expert in music and theory of Arnold Schoenberg, well-known in the world – opens a new page in understanding of music of the 20th century. Tonality in which the alteration impacts its center – this idea, it looks like, cannot please so many traditions of interpretation of tonal music, including the Schenkerian. However, the genius of Schoenberg has realized

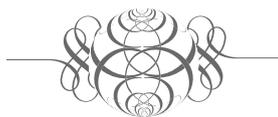
this idea in both pedagogic practice (Schoenberg’s Harmonielehre contains the examples of “vagrant” progressions which modulate into b1) and his musical works, the String Quartet op. 10 in particular. It is quite pleasant for a Russian musicologists to find out about this trend in Western music theory, especially because the flat one, the alteration of tonic, has been touched upon in the works of Leo Mazel and, of course, in the extended functional system of Yuri Kholopov.

The International Division has also prepared two reviews on important books, published recently (see the rubric Announcements). The book by Michiel Schuijer, the Professor of Royal Conservatory of Amsterdam and the Editor of the Dutch Journal of Music Theory, *Analyzing Atonal Music: Pitch-Class Theory and Its Contexts* gives a thorough evaluation to the birth and evolution of the American theory of pc sets. Considering constant and growing interests toward this theory in Russia, the book by Dr. Schuijer presents an important stage in assimilation and evaluation of this theory in Europe and can be helpful for the understanding its tenets for Russian theorists. Another book, Gilles Deleuze and the Philosophy and Theory of Music presents a long-awaited answer to the question on whether the *postmodernist theory of music* is possible. The last chapter in this book is written by the author of this announcement and presents a description of nomadic aspects of melody on the example of Bashkirian folk music.

Dr. Ildar Khannanov

**The Chief of the International Division
Music Scholarship/ Problemy Muzikal'noi Nauki**





СЕВЕРИН НЕФФ

Университет Северной Каролины,
Чапел Хилл, США

УДК 781.3.01.037

ТОНАЛЬНЫЙ ПАРАДОКС В ФОРМЕ СОНАТНОГО АЛЛЕГРО: НИЗКАЯ I СТУПЕНЬ ВО ВТОРОМ СТРУННОМ КВАРТЕТЕ ФА-ДИЕЗ МИНОР ОР. 10 АРНОЛЬДА ШЁНБЕРГА*

Вечером 21 декабря 1908 года известный венский струнный квартет «Розе» и прославленное сопрано Дворцовой оперы Мария Гутхейль-Шродер представили премьеру *Второго струнного квартета Шёнберга* с партией сопрано, ор. 10. Во время исполнения начались беспорядки. Слушатели и критики начали дружно свистеть и кричать «стоп! хватит с нас!» Окончательное мнение, выразившее общее настроение, сформулировал консервативный критик Пауль Штаубер: «Следующий в программе – Бетховен. Лучше проветрить помещение!»¹

Однако последующие рецензии были более осторожными. В частности, упоминалось, что первая часть Квартета была воспринята достаточно спокойно. Даже Штаубер и такие враждебные критики, как Ганс Либштекль и Людвиг Карпат, назвали первую часть «достаточно смиренной для стиля Шёнберга»². Эта часть содержала трезвучную гармонию и темы и, в отличие от музыки, созданной непосредственно перед этим, была написана в сонатной форме. Исследователи музыки XX века Вальтер Фриш, Герольд Грубер, Итан Хаймо, Кристиан Мартин Шмидт и Джордж Перль также представляли эту часть как консервативную по своей природе³.

Но сам Шёнберг был удивлён такими комментариями по поводу первой части Квартета⁴. За два года до смерти Шёнберг написал к этому произведению собственные *Программные Заметки*⁵ технического характера. Первые две колонки в схеме 1 показывают то, как сам Шёнберг анализировал разделы первой части Квартета. Укажем основные тональные области каждого раздела в третьей колонке схемы 1.

Схема 1.

Форма первой части (на основе анализа Шёнберга)

Экспозиция**Первая группа тем**

Тема 1a	1–12	fis moll , a moll
Тема 1б	12–32	fis moll «блуждающий»
Тема 1a	33–43	d moll, fis moll «блуждающий»

Вторая группа тем

Тема 2a	43–58	fis moll «блуждающий»
Тема 2б	58–84	es moll «блуждающий»
Заключит. тема	84–89	fis moll

Разработка 90–145 **d moll**,
C dur «блуждающий»

Реприза 146–201 **F dur**
[НИЗКАЯ ПЕРВАЯ
СТУПЕНЬ], d moll
a moll, **fis moll**
«блуждающий»

Кода 202–233 **fis moll**

Обратите внимание, что тональные области этой части парадоксальны с точки зрения традиционной сонатной формы. Например, побочная партия (т. 43) должна быть контрастна основной тональности, но здесь она начинается с тоники⁶. Реприза должна функционировать как ярко выраженное возвращение в основную тональность, но Шёнберг в своём анализе подтверждает факт, что она начинается в самой удалённой от тоники тональности: в *F dur*'е, в тональности низкой I-й ступени. Это – радикальная «тоника», которая не является тоникой. Она рассматривается как неупотребляемая практически во всей теоретической литературе, за исключением Шёнберга.

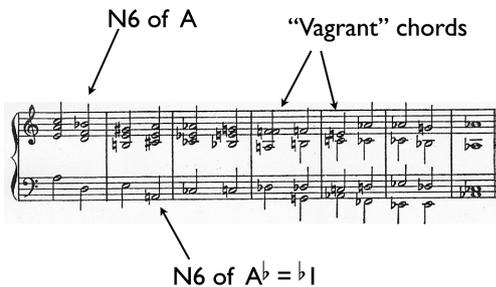
* Перевод д-ра Ильдара Ханнанова.

В данной статье предлагается доказательство того, что Шёнберг сформировал первую часть своего Квартета как радикальную во всех отношениях структуру, используя низкую тонику, обратимый контрапункт, неожиданный выбор тональностей и сдвиги в изложении частей формы. Такое понимание структуры первой части Квартета позволяет нам взглянуть на сонатную форму, какой она применялась в Вене в 1907 году как на парадоксальную схему, которая, одновременно, и сохраняет, и компрометирует свою собственную традицию.

Низкая I ступень в учении Шёнберга и Первая часть Квартета

Как упоминалось выше, низкая тоника не является широкоупотребительным топиком теоретических исследований конца XIX и начала XX века. По контрасту с этим положением вещей в обоих своих текстах по гармонии Шёнберг считает низкую I ступень действительной тональностью, областью, которая является крайним пределом тональности⁷. Все издания его книги «Harmonielehre» содержат одну последовательность, в которой осуществляется движение от тоники к низкой I ступени (пример № 1а).

Пример № 1 а Пример модуляции в низкую тонику в учебнике Шёнберга «Теория гармонии»**



В целом Шёнберг комментирует расширенные тональные последовательности таким образом: «Мы движемся к блуждающему аккорду, неаполитанскому секстаккорду, увеличенному квинтсекстаккорду, увеличенному трезвучию и т. д., и таким образом делаем первый шаг в направлении модуляции»⁸. Трезвучие низкой I ступени – *as moll* – в примере № 1а введено в прямом сопоставлении с *A dur*'ным трезвучием. Это созвучие ретроспективно получает функцию неаполитанского аккорда в новой тональности *as moll*. Тем не менее, следующее, «блуждающее» увеличенное трезвучие на звуке *a* заменяет неожиданно введённое трезвучие на звуке *as*, действуя как центробежная сила, ставящая под сомнение тоничность как *A dur*'а, так и *as moll*'а. Таким обра-

** В примере отмечено: «Неаполитанский секстаккорд в *A dur*», «Блуждающие аккорды», «Неаполитанский секстаккорд в *As dur* = низкой I ступени». – Прим. пер.

зом, последовательность реализует совет Шёнберга о том, что «блуждающий» аккорд начинает процесс движения к удалённой тональной области. Увеличенное трезвучие сменяется доминантсекстаккордом на звуке *a*, который функционирует как аккорд с увеличенной секстой в тональности *as*. Так завершается каденцией модуляция в минорную пониженную тонику.

Несколько десятилетий спустя в своей широко известной статье «Брамс прогрессивный» Шёнберг выделяет два произведения как завершённые образцы расширенной тональности и, по крайней мере, одно из них содержит функцию пониженной I ступени. Песня Шуберта «In der Ferne» из цикла «Schwanengesang» содержит наложение *gis moll*'ной тоники с *G dur*'ную, в которой низкая I ступень представляет резкий контраст, выражающий ненависть беглеца к своей Родине (пример № 1 б).

Пример № 1 б Низкая первая ступень в песне Шуберта «In der Ferne» («Издалека»), любимой песне Шёнберга

Горе беглецу,
Который оставляет этот мир! –
Тому, кто пересекает чужие земли,
Забыв родину,
Ненавидя дом своей матери,
И отказ от друзей,
Не имеет благословения
Его путь!

Песня Шуберта содержит блуждающий уменьшённый вводный септаккорд (в т. 22), который создаёт центробежную силу, движущую модуляцию из *G dur* в направлении к *h moll*, откуда, в конечном счёте, она возвращается в тонику *gis moll*.

В статье «Брамс прогрессивный» Шёнберг связывает пример из песни Шуберта с уникальным моментом в начале Струнного квартета Брамса *c moll*, op. 51, № 1 (см. анализ Шёнберга в примере № 2 а)⁹.

Пример № 2 а Шёнберговский анализ
Квартета Брамса *c moll*, op. 51, № 1***

Пример № 2 б Начало квартета Шёнберга****

Начало этой части отсылает к «отдалённой» тональности *h moll*, энгармоническому эквиваленту низкой I ступени¹⁰. Во многих примечаниях к этой последовательности Шёнберг всегда обращает внимание на необычный, отдельный звук *fis* в т. 20, после

которого без какого-либо опосредования блуждающими созвучиями последовательность возвращается в тонику. Шёнберг считает следование от звука *fis* к звуку *g* как части тонического трезвучия резким, необычным и воодушевляющим.

Даже наиболее прогрессивные композиторы после Брамса тщательно избегали отклонения от тоники в отдалённые области в самом начале произведения. Эта модуляция в минорную доминанту на звуке *h* и следующий за ней резкий, бесцеремонный возврат в тонику представляет редкий случай¹¹.

Интересно, что начало Второго струнного квартета Шёнберга демонстрирует тональность и структуру поверхности¹², напоминающую Квартет Брамса (сравните примеры № 2 а и 2 б). Например, единственный звук *fis* в Квартете Брамса функционирует и как V ступень в *h moll*, и как повышенная IV в главной тональности, *c moll*. Начальные фразы в Квартете Шёнберга тоже движутся в направлении единичного звука *his* с функцией повышенной IV ступени, но, как мы вскоре убедимся, всё затем движется тонально за пределы повышенной IV ступени, к низкой I¹³.

Покажем основные отношения начальных фраз (пример № 3 а)¹⁴.

Пример № 3 а Важное совпадение
звуковых высот в такте 3

В партии первой скрипки тоническое трезвучие устанавливается посредством нисходящего движения от *a* к *fis* в мотиве А, и посредством восходящего движения от *a* к *cis* – в мотиве Б. В партии второй скрипки происходит линейризация обращённого варианта мотива Б: *cis–dis–eis*. Оба вместе Б, А (*cis* и *cis–eis*) они образуют блуждающий аккорд, увеличенное трезвучие, представленное и как арпеджирование между двумя скрипками (т. 1), и как созвучие над педалью *fis* (т. 1, третья доля). Так же, как и блуждающие созвучия в приведённых выше примерах гармонической последовательности и отрывка из песни Шуберта, здесь увеличенное трезвучие в т. 1 играет роль центробежной силы в организации формы Квартета.

Вводный тон этого трезвучия остаётся неразрешённым вплоть до второй доли т. 2 (в партии первой скрипки). Так, *eis* действует как средство созда-

*** В примере отмечено: «повышенная IV ступень». – Прим. пер.

**** Выделены звуковые высоты: повышенная IV или пониженная V ступень. – Прим. пер.

ния дисбаланса, беспокойства, как центробежная сила, как тональная проблема, и всё это приводит в движение расширенную тональность и интенсивное эмоциональное развитие этой части.

Увеличенное трезвучие возвращается в т. 3 (в партии первой скрипки), но в этот раз оно исходит не к *eis*, но к *f*, низкой I ступени. Вертикаль, выстроенная над этим *f*, играет важнейшую роль в Квартете в целом. Её звуковысотные классы¹⁵ (выделенные квадратом в примере 3 а) становятся тониками главной темы данной части и артикулируют её тональную форму (выделено жирным шрифтом в схеме 1). Так Шёнберг отвергает традиционную полярность функций тоники и доминанты в сонатной форме. Вместо этого он использует тональные отношения контекстуально и производит их из начальных фраз.

Возвращаясь к анализу т. 4, обращаем внимание читателя на то, что в примере 3 б первая скрипка вводит второй аспект центробежной силы.

Пример № 3 б Низкая первая ступень в *a moll*



Обособленная звуковысота *his*, упомянутая выше, приводит гармоническое развитие к внезапной остановке. Виолончель интерпретирует *his* как *c*, и этот выделенный *c* в четырёх октавах делает невозможным появление доминантовой функции тональности *fis moll*. Вместо этого, *c* ведёт в *a* (т. 7–8), представляя мотив *a* в тональности медианты, в *a moll*. В процессе дальнейшего развития виолончель ведёт из *as* (т. 5) в *a* (т. 8), то есть, из низкой I ступени в тонику *a moll*’ной области, создавая тем самым функциональную параллель к тоникам начальных фраз, *f* и *fis*. Так, отношение *as* к *a* замещает традиционное отношение VII и I ступеней (*gis* и *a*), устанавливая прекрасный парадокс, который смещает тональность произведения даже тогда, когда помогает установить новую тональную область *a moll*.

Следующая группа фраз в *a moll* (т. 8–12) достигает кульминации на звуках *F dur*’ного трезвучия в т. 11, представляя как низкую VI ступень *a moll*’а, так и низкую I ступень последующего тонического мажора (пример № 3 в).

Пример № 3 в



Кульминация на первой низкой ступени



Подход к этому трезвучию осуществлён посредством неварьированного и повторного варьированного проведения главной темы в *a moll* (т. 8–9) и ещё одного проведения, гармонизованного *cis moll*’ным трезвучием (т. 10). Так, основные тоны в этой трезвучной последовательности в т. 8–12 образуют увеличенное трезвучие *a-cis-f*, такое же, как и в т. 3. Наиболее значительно, однако, то, что это предпоследнее *F dur*’ное трезвучие подготавливает тональность репризы, низкую I ступень, основу радикальной концепции Шёнберговской сонатной формы.

Форма первой части

В 1909 году в первом опубликованном анализе этого Квартета ученик Шёнберга Хайнрих Яловец и его учитель, родственник и друг, Александр фон Цемлинский, выразили несогласие с Шёнбергом по поводу начала и природы репризы в первой части. Они интерпретировали *F dur*, тональность низкой I ступени в т. 146, не как начало репризы, а как кульминацию разработки. А начало репризы они определили в т. 159, с возвращением тонического трезвучия *fis moll* (сравните схему 2, примеры № 4 а и 4 б).

Схема 2. Форма первой части, анализ Цемлинского и Яловца, 1909 г.

Экспозиция

Первая группа тем

Тема 1а	1–12	fis moll, a moll
Тема 1б	12–32	fis moll «блуждающий»
Тема 1а	33–43	d moll, fis moll «блуждающий»

Вторая группа тем

Тема 2а	43–58	fis moll «блуждающий»
Тема 2б	58–84	es moll «блуждающий»
Заклучит. тема	84–89	fis moll

Разработка	90–145	d moll, C dur «блуждающий»
[Кульминация разработки]	146	F dur, d moll, a moll]
Реприза	159–201	fis moll «блуждающий»
Кода	202–233	fis moll

В примерах 4 а и 4 б показаны разные определения начала репризы.

Пример № 4 а

Начало репризы
в интерпретации формы Шёнберга

Пример № 4 б

Начало репризы
по Цемлинскому и Яловцу****

Интерпретация Яловца и Цемлинского вызывает аналогию с комментариями Дональда Товея к третьей части Скрипичной сонаты Брамса, *d moll*, op. 108. Товея отмечает: эта часть покрывает «огромное расстояние» от тоники *fis moll* (т. 1) до *F dur*'а (т. 75–76), (кстати, также I низкая ступень)¹⁶. Он определяет *f moll*'ный раздел как кульминацию разработки, обозначая его точно такой же формальной функцией, как Яловец и Цемлинский в их анализе *F dur*'ного сегмента в Квартете Шёнберга.

Очевидно, чувство тональной логики в анализе Яловца и Цемлинского выявляют их знание традиции, но в целом такой анализ представляется не адекватным. Например, так введено *fis moll*'ное трезвучие в примере № 4 б. Дублированный звук *cis* в партии виолончели (т. 156–158) подготавливает *fis moll*'ное трезвучие путём повторенного хода в *fis*. Однако, используя гармонический минор в восходящем движении, Шёнберг избегает употребление вводного тона *eis*. Вместо него используется

**** С их точки зрения, началом репризы служит *fis moll*'ное трезвучие.

энгармонический эквивалент *f*, низкая тоника, дублированная в октаву в нескольких аккордах (т. 158). Наличие обоих звуков, и *f*, и *e* у виолончели не позволяет состояться убедительному возврату в тонику. Таким образом, *fis moll*'ное трезвучие оказывается более слабым представителем тоники, чем эфемерный, текучий переход к репризе (т. 12–33), перевёрнутый «с ног на голову» при помощи тройного обратимого контрапункта (т. 159–178). Трезвучие *fis moll*'я вряд ли может проецировать область сильной стабильности, требуемой для традиционной репризы.

Кода (т. 202) восполняет отсутствующую в репризе тональную сферу, проецируя ощущение тоники, создаваемое органным пунктом. Несколько хроматических отношений, упомянутых в анализе начала части, а именно, повышенной IV и пониженной V ступеней, в конечном счёте, разрешаются в *fis moll*'ное трезвучие. Тем не менее, гармонический материал, ведущий к разрешению, не содержит традиционной последовательности от доминанты к тонике. Вместо этого квартовые аккорды перемещаются назад и вперед между *F dur*'ным и *f moll*'ным тоническими трезвучиями. Сами эти созвучия либо тождественны, либо энгармонически равны диатоническим коллекциям ступеней *F dur* или *f moll*, то есть низкой I ступени¹⁷ (пример № 5).

Пример № 5 Переход к Коде на квартовых аккордах

Так же благодаря низкой I ступени разрешение в начале коды (т. 202) оказывается неполным. Звук *f*, низкая I ступень, в партии альты входит в противоречие со звуком *eis* в партии первой скрипки (т. 201). Только в заключительной каденции в т. 230 в партии второй скрипки звук *f* заменяется звуком *eis*, который разрешается в тонический *fis* (пример № 6).

Пример № 6 Финальная каденция в обращении

Несмотря на это долгожданное разрешение, заключительная каденция оказывается тонально слабой: доминантовый аккорд альтерирован, в нём есть *ges*, а также, что более важно, он «перевернут» таким же приёмом тройного обратимого контрапункта, как и реприза в низкой тонике в т. 146 (сравним это место с примером № 4 а). Перевернутый, нетрадиционный доминантовый аккорд, при близком рассмотрении, канцонирует на двух строго и традиционно расположенных тонических аккордах, нежно звучащих в пианиссимо.

Низкая I ступень и Четвёртая часть

Первая часть Квартета, как часть, написанная в сонатной форме, проецирует функцию низкой I ступени на каждом этапе развития. Но, как это присуще композиторской практике Шёнберга, в первой части обнаруживаются и более радикальные решения. Как мы убедились ранее, Шёнберг организует структуру произведения в соответствии с системой хроматических отношений, выводимых из самой первой фразы; назовём её *Grundgestalt*. Это характерно для всех его ранних тональных произведений. В первой части почти все звуковысотные отношения выводятся из её начала, за исключением одного.

В начале разработки (т. 97) квартетный аккорд, не имеющий отношения к предшествующему материалу, как бы останавливает развитие (пример № 7 а).

Пример № 7 а Квартетный аккорд, вводящий материал в обращении

Это не традиционное место, артикулирующее разделы музыкальной формы в сонатном аллегро; её появление здесь обманывает ожидания слушателя, привыкшего к традиционным разделам формы. Как можно убедиться, это созвучие весьма яркое благодаря своему тембру и широкому расположению, которое исключает возможность традиционного голосоведения в последующем *d moll* ном трезвучии. Весьма примечательно то, что интервальное содержание [0257] эквивалентно известному месту, на слова Георга «*ich fühle luft*», на звуках *D-G-A-C*, в четвёртой части Квартета, в т. 21–25¹⁸. Далее будем называть это созвучие *Люфтаккордом* (ср. с примером № 8).

В первой части фраза, звучащая сразу же после *Люфтаккорда*, соотносится с фразой, начинающей разработку в обратимом контрапункте октавы (см. пример № 7 б).

Пример № 7 б Начало материала в обращении в данной части

Здесь же главная тема расположена очень высоко в партии виолончели (т. 98–100), на самом деле, в той же октаве, в которой она звучала у скрипки. Однако аккомпанемент к теме расположен ещё выше, что создаёт новый, оживлённый инструментальный колорит. Более того, фраза в т. 98–100 лишена ясного тонального центра и как таковая представляет «потустороннее» звучание – ощущение слышания главной темы первой части как растворяющейся в высшем пространстве. И, действительно, это проведение главной темы последнее на тоническом звуке *fis* и в ритме, в фразировке её начального проведения (как в т. 1–2), что опять же, представляется странным и неуместным в любой сонатной форме.

В общей схеме т. 98–100 действуют как введение к последнему разделу части. После них Шёнберг размещает весь тематический материал в нижнем голосе. Используя такую схему, мы можем удержать определяющие тональности движения основных тонов, которые делает возможными басовая линия. Эта техника доходит до своего апогея в репризе (т. 146), где партия виолончели представляет главную тему в увеличении в *d moll*, в то время как в партии альты она проводится в *a moll* в изначальном ритме. Для Шёнберга, однако, именно выдержанное *F dur*’ное трезвучие с повторяющимся основным тоном (в т. 146 и 148) важно как стабилизирующее местную тональность этого сегмента, тональность низкой I ступени.

Но оркестровка т. 98–100 остаётся чуждым элементом первой части. После этих тактов она там более не появляется. С другой стороны, Шёнберг – не тот композитор, который оставляет отношения в своём музыкальном материале незавершёнными. Как и *Люфтаккорд*, регистровое расположение и тембр т. 98–100 первой части возвращаются в самой известной фразе Второго квартета в целом, в изложении первой фразы текста Стефана Георге «*ich fühle luft von anderem planeten*». Здесь разрешение в *fis moll*’ное трезвучие сопровождает вокальную линию, которая представляет диатоническую коллекцию *F dur* (см. пример № 8) – отношение *fis*, или тоника, и низкой I ступени, взятое из первой части.

Интересно, что это отношение двух диатонических коллекций (*F* и *Fis*) пронизывает всю четвёртую часть. Так и Алан Форт в своей статье о творческой эволюции Шёнберга упоминает как атональные множества, так и отношение *F–Fis*, характеризующие связи между темами и между сегментами формы¹⁹. Можно предложить, что дальнейшие исследования этого произведения, объединённые с данной статьёй, могут быть посвящены взаимоотношению между расширенными тональными и атональными элементами во Втором квартете – в произведении, которое продолжает озадачивать критиков и аналитиков в течение более ста лет.

Когда в 1910 году критик Пауль Штефан услышал третье исполнение Второго квартета, представленное Гутхейль-Шродер и квартетом «Розе», он написал следующие строки о Шёнберге: «Его музыка, конечно, не такая, которую достаточно послушать один раз и завершить с ней знакомство: то, что было и остаётся понятным после первого прослушивания, представляется мне как абсолютно несомненная сила и значение этого искусства, которое испытывает всякий из нас каждый раз по-новому и указывает на новые направления».

Слова Штефана – правдивые, и даже пророческие, ибо не многие композиторы смогли справиться с сонатной формой, не говоря уже о низкой I ступени, таким убедительным способом, даже сто лет спустя²⁰.

Пример № 8

Начало материала в обращении в I части служит основой мелодии в IV части *****

Pitches of melody G-A-C-D = 0257; all pitches of melody = F major scale.

Resolution on F# major triad:
forms F#-F relation with melody.

***** В примере отмечено: «Звуковые высоты мелодии G A C D образуют ряд 0257; все звуки мелодии образуют гамму *F dur*»; «Разрешение в *fis moll*’ное трезвучие здесь образует отношение *F*-бекар – *F*-диез с мелодией». – Прим. пер.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Описание этого концерта даётся у Шёнберга: Schoenberg, Arnold. *Style and Idea: The Selected Writings of Arnold Schoenberg* / Ed. Leonard Stein; Trans. Leo Black. – New York: St. Martin's Press, 1975, p. 185-89.

² Schoenberg, Berg, Webern: *Die Streichquartette: Eine Dokumentation* / Ursula Rauchhaupt. – Hamburg: Polydor International GmbH, 1971, p. 147.

³ Frisch, Walter. *The Early Works of Arnold Schoenberg, 1893-1908*. – Berkeley: University of California Press, 1993, p. 258–259; Arnold Schönberg, *Interpretationen seiner Werke*. Band 1–2 / Ed. Gerold W. Gruber. – Laaber: Laaber Verlag, 2002, p. 130; Haimo, Ethan. *Schoenberg's Transformation of Musical Language*. – Cambridge [UK]: Cambridge University Press, 2006, p. 110; Perle, George. *The Listening Composer*. – Berkeley: California: University of California Press, 1990, p. 57; Simms, Bryan R. 'My Dear Hagerl': Self-Representation in Schoenberg's String Quartet, No. 2 // *19th-Century Music*. – 2003. – 26 (3). – p. 263–265.

⁴ См., например: *The Second String Quartet in F-Sharp Minor, Op. 10 by Arnold Schoenberg: A Norton Critical Score* / Ed. Severine Neff; Trans. Grant Chorley. – New York: W. W. Norton, 2006. – Part II, no. 7, «A Legal Question».

⁵ Ibid.

⁶ Schoenberg, Arnold. *Fundamentals of Musical Composition* / Ed. Gerald Strang and Leonard Stein. – London: Faber and Faber, 1967, p. 204.

⁷ Schoenberg, Arnold. *Theory of Harmony* / Trans. Roy E. Carter. – Berkeley [CA]: University of California Press, 1978, p. 375; Schoenberg, Arnold. *Structural Functions of Harmony* / Rev. Ed. Leonard Stein. – New York: W. W. Norton, 1969, p. 38, 41.

⁸ Schoenberg, Arnold. *Theory of Harmony*. Op. cit. P. 347.

⁹ См.: Schoenberg, Arnold. *Style and Idea: The Selected Writings of Arnold Schoenberg*. Op. cit. P. 402.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Schoenberg, Arnold. *Theory of Harmony*. Op. cit. P. 347.

¹² Автор применяет очень распространённый в США термин *surface* – поверхность, отсылающий к шенкеровскому пониманию гармонической последовательности как прояв-

ления поверхностного плана произведения, в отличие от контрапунктической глубинной структуры. – *Прим. пер.*

¹³ Этот обособленный звук *fis* в Струнном квартете Брамса рассматривается Шёнбергом в изд.: Schoenberg, Arnold. *The Musical Idea and the Logic, Technique and Art of Its Presentation* / Ed. and trans. Patricia Carpenter and Severine Neff. – New York: Columbia University Press, 1995, p. 320-323; Schoenberg, Arnold. *Style and Idea: The Selected Writings of Arnold Schoenberg*. Op. cit. P. 402-403; Schoenberg, Arnold. *Structural Functions of Harmony*. Op. cit. P. 78.

¹⁴ Рассмотрение категории мотива даётся у Шёнберга в изд.: Schoenberg, Arnold. *Models for Beginners in Composition* / Rev. ed. Ed. Leonard Stein. – Los Angeles: Belmont Music Publishers, 1972, p. 56; Schoenberg, Arnold. *The Musical Idea and the Logic, Technique and Art of Its Presentation*. Op. cit. P. 27–29, 356–358, 384–387.

¹⁵ Ещё один отличительный аспект американской теории музыки: категория звуковысотного класса (*pitch class*) применяется везде, – в анализах как атональной, так и тональной музыки. – *Прим. пер.*

¹⁶ Tovey, Donald Francis. *The Main Stream and Other Essays*. – New York and Cleveland: Meridian Books, The World Publishing Co., 1966, p. 264.

¹⁷ Например, *C–G–His–Eis* и *Eis–As–C–B*.

¹⁸ Например, *Fis–H–Cis–E* (т. 96–97, I ч.) и *D–G–A–C* (т. 21–23, IV ч.). Они представляют тетра хорды 0257. (Гармония 0257 была ранее внедрена в пентахордах в квартетовом соотношении в т. 68–69).

¹⁹ Анализ Форте (Forte, Allen. *Schoenberg's Creative Evolution: The Path to Atonality // Musical Quarterly*. – 1978. – № 64 (2). – P. 164–170) добавляет детализированное описание комплементарных и подмножественных отношений между такими циклами квинт.

²⁰ Полный текст Штефана находится в изд.: *The Second String Quartet in F-Sharp Minor, Op. 10 by Arnold Schoenberg: A Norton Critical Score* / Ed. Severine Neff; Trans. Grant Chorley. – New York: W. W. Norton, 2006 (Part II, no. 14).

Д-р Северин Нефф

профессор теории музыки,

Университет Северной Каролины, Чапел Хилл



SEVERINE NEFF
University of North Carolina at Chapel Hill

UDC 781.3.01.037

A TONAL PARADOX IN SONATA-ALLEGRO FORM: ♭1 IN SCHOENBERG'S SECOND STRING QUARTET IN F# MINOR, OP. 10

On the evening of 21 December 1908, the eminent Viennese chamber group, the Rosé String Quartet, and the renowned soprano of the Court Opera, Marie Gutheil-Schoder, premiered Arnold Schoenberg's Second String Quartet with soprano voice, Op. 10. During the performance, a riot ensued. Audience members and critics alike began whistling on their latchkeys and shouting, "Stop! We've had enough!" The final message delivered by the conservative critic Paul Stauber encapsulated their feelings, "Beethoven is next on the program. You had better ventilate the auditorium!"¹

Subsequent reviews of the concert, however, were careful to note that the first movement was received in a reasonable fashion. Even Stauber and the hostile critics Hans Liebstockl and Ludwig Karpath called the first movement "rather tame for a Schoenberg composition."² The work featured triadic themes and harmonies, and, in contrast to its most immediate precursors in Schoenberg's works, a sonata-allegro form. Later twentieth-century scholars – Walter Frisch, Gerold Gruber, Ethan Haimo, Christian Martin Schmidt, Bryan Simms, and George Perle – analogously have understood this movement as conservative in nature.³

During his lifetime, however, Schoenberg found such comments about the first movement "astonishing."⁴ Two years before his death, he wrote his own technical "Program Notes" about the work.⁵ The first two columns of **Figure 1** show Schoenberg's own formal parsing of the first movement. I have indicated the principal key areas of each section in the third column. Notice that the movement's tonal regions have a paradoxical relation to a traditional sonata-allegro form. For example, the second group (m. 43) should function as a contrast to the main tonality, but here it opens in the tonic.⁶ The recapitulation should function as an emphatic return to the main key; yet Schoenberg's own writing attests that the work's reprise begins in the most distant region of the entire movement, F major, ♭1. This is a radical "tonic" that is not the tonic, a key ignored or considered an impossibility in virtually all theoretical literature – except Schoenberg's.

This essay will argue that Schoenberg indeed shaped a radical movement at every step – through liberal uses of the function ♭1, invertible counterpoint, unexpected choices of key, and skewed presentations of formal parts. Understanding the quartet's first movement in this fashion allows us a glimpse of sonata-form in Vienna, 1907 – a paradoxical schema simultaneously preserving and undermining its own tradition.

Figure 1: The form of movement one (adapted from Schoenberg)

Exposition:		
First theme group		
Theme 1a	1-12	F# minor, A minor
Theme 1b	12-32	F# minor, "roving"
Theme 1a	33-43	D minor, F# minor, "roving"
Second theme group		
Theme 2a	43-58	F# minor, "roving"
Theme 2b	58-84	E-flat minor, "roving"
Closing theme	84-89	F# minor
Development:	90-145	D minor, C major, "roving"
Recapitulation:	146-201	F major, D minor A minor, F# major, "roving"
Coda:	202-233	F# minor

♭1 in Schoenberg's Teachings and Movement One

As mentioned above, ♭1 is not a common topic in the late nineteenth- or early twentieth-century music theory treatises. By contrast, in both his texts on harmony, Schoenberg considers ♭1 as a viable key, a region he conceived at the very limit of tonality.⁷ All editions of the *Harmonielehre* include one harmonic progression illustrating a motion from the tonic to ♭1 (see **Example 1 A**: Schoenberg's modulation to flat 1 in his book, *Theory of Harmony*).⁸ Schoenberg comments in general on extended tonal progressions as follows:

One steers toward a vagrant chord, a Neapolitan, an augmented six-five chord, an augmented triad, etc., and thereby takes the first step toward modulation.⁸

In **Example 1 A**, the ♭1 triad, A♭ minor, is introduced in direct opposition to the A major triad. The latter simultaneity retrospectively has the function of a Neapolitan in the supposed new key of A♭ minor. However, next a "vagrant" A♭ augmented triad replaces the abruptly introduced triad on A♭, acting as a centrifugal force by questioning both A major or A♭ minor as possible tonics. Thus the progression enacts Schoenberg's advice that a vagrant should begin the process of motion to a distant region. The augmented triad is penultimately succeeded by the dominant seventh of A that functions enharmonically as an augmented sixth chord in A♭. Thus the modulation to minor ♭1 comes to a cadence.

Decades later, in his renowned ♭1 essay, "Brahms the Progressive," Schoenberg singles out two works as con-

* All examples for this essay appear on pages 153–158.

summate models of extended tonality and at least one includes the function $\flat 1$. Schubert's song from *Schwanengesang*, "In der Ferne" (see **Example 1 B**: Flat 1 in Schubert's song "In der Ferne" [*Schwanengesang* No. 6, D. 957], a favorite of Schoenberg's) juxtaposes its $G\sharp$ minor tonic triad with that of G major, $\flat 1$ – a jarring surface relationship depicting the emotional hatred of a fugitive for his homeland. Schubert's song contains a vagrant diminished seventh in m. 22 which controls the centrifugal force of the passage, guiding a modulation from the G major triad toward the region of B minor which ultimately moves back to the tonic $G\sharp$ minor.

In "Brahms the Progressive," Schoenberg musically pairs the Schubert example with an extraordinary moment in the opening of Brahms's String Quartet in C Minor, Op. 51, No. 1 (see Schoenberg's analysis **Example 2 A**).⁹ The opening of the piece evokes the "distant" key of B minor, the enharmonic equivalent of $\flat 1$.¹⁰ In many remarks on this passage, Schoenberg always comments on the extraordinary single $F\sharp$ in bar 20, a pitch followed by a sharp turn back to the tonic – without any intermediating vagrant sonority. Schoenberg found the progression from the $F\sharp$ in B minor to G in the tonic, abrupt, unconventional, and inspiring:

Even the most progressive composers after Brahms were carefully avoiding remote deviation from the tonic in the beginning of a piece. . . . [T]his modulation to the dominant of a minor region on B . . . and [then] the sudden, unceremonious return to the tonic is a rare case.¹¹

Intriguingly, the opening of Schoenberg's String Quartet shows a tonality and surface design reminiscent of Brahms's work (see **Examples 2 A**; and **2 B**: the opening of Schoenberg's quartet). For instance, the single $F\sharp$ in Brahms's piece functions not only as 5 in B but also $\sharp 4$ in the main key of C minor. The first phrases of Schoenberg's quartet also move toward a single pitch, $B\sharp$, whose function is again $\sharp 4$ – but, as we shall see, everything then moves tonally beyond $\sharp 4$ to $\flat 1$.¹²

Example 3 A (The significant simultaneity in bar 3) shows the seminal relations of opening phrases.¹³ The first violin states the tonic triad through the descent from A to $F\sharp$ in Motive A and the ascent from A to $C\sharp$ in Motive B. The second violin linearizes an inverted variant of Motive B, $C\sharp$ – $D\sharp$ – $E\sharp$. Together the two B Motives A – $C\sharp$ and $C\sharp$ – $E\sharp$ form a vagrant chord – the augmented triad presented both as an arpeggiation between the two violins (m. 1) and a simultaneity over the $F\sharp$ pedal (m. 1, beat 3). Like the vagrants in the progression and Schubert excerpt above, the augmented triad in m. 1 acts as a centrifugal force in the quartet's formal plan. The chord's leading tone indeed remains unresolved until the second beat of bar 2 (first violin). Thus, $E\sharp$ acts as an agent of "imbalance," "unrest," as a centrifugal force, a tonal problem—all setting in motion the movement's extended tonality and intense emotional feel.

The augmented triad reappears in bar 3 (first violin) not descending to $E\sharp$ but $F\flat$, $\flat 1$. The verticality underly-

ing the $F\flat$ is deeply significant in the quartet as a whole. Its pitch classes (in box in **Example 3 A**) become the tonics of the movement's main theme articulating its tonal form (see bold letters, **Figure 1**). Thus, Schoenberg rejects the traditional dominant-tonic polarity of a sonata form, employing tonal relations contextually derived from the opening phrases instead.

Returning to bar 4, notice that in **Example 3 B** (Flat 1 in A minor) the first violin introduces a second aspect of centrifugal force. The solitary pitch $B\sharp$ mentioned above, brings the harmonic motion of the passage to a sudden halt. The cello reinterprets the $B\sharp$ as $C\flat$, and the emphasized $C\flat$ in four octaves precludes any appearance of the dominant function of $F\sharp$ minor. Instead, $C\flat$ leads to A (mm. 7–8), stating Motive A in the mediant region, A minor. In the process, the cello moves from $A\flat$ (m. 5) to $A\flat$ (m. 8) – from $\flat 1$ to the tonic in the A minor region – creating a functional parallel to the tonic's $F\flat$ and $F\sharp$ in the first phrases. Thus, the cello's $A\flat$ – A replaces the traditional 7–1, $G\sharp$ – A , setting up a splendid paradox which simultaneously undermines the work's tonality even as it helps establish the new region of A minor.

The following phrase-group in A minor (mm. 8–12) climaxes on an F major triad in m. 11, representing both $\flat 6$ in A minor and $\flat 1$ in the ensuing tonic major (see **Example 3 C**: The climax on Flat 1). The triad is approached through a statement and varied restatement of the main theme on A minor (mm. 8 and 9) and a second restatement harmonized with a $C\sharp$ minor triad (m. 10). Thus, roots of the triadic succession across mm. 8–12 – A – $C\sharp$ – $F\flat$ spell the augmented triad of bar 3. Most tellingly, however, the penultimate F major triad prefigures the key of Schoenberg's recapitulation, $\flat 1$, the centerpiece of his radical sonata form.

Form in Movement One

In 1909, in the first published analysis of the quartet, Schoenberg's student, Heinrich Jalowetz, and his teacher, brother-in-law, and friend Alexander von Zemlinsky, *disagreed* with Schoenberg about the entrance and nature of the movement's recapitulation. They interpreted the F major or $\flat 1$ passage in m. 146 not as the movement's recapitulation but as the climax of the development section instead. Jalowetz and Zemlinsky in turn placed the point of reprise at the entrance of the tonic $F\sharp$ minor triad in m. 159 instead (compare **Figure 2**, **Example 4** – Two possible recapitulations; **4 A**: Schoenberg's point of recapitulation, and **4 B**: Zemlinsky/Jalowetz point of recapitulation).

Jalowetz and Zemlinsky's reading invites comparison with Donald Tovey's comments on the third movement of Brahms's Violin Sonata in D minor, Op. 108. Tovey notes that the movement traverses the "immense distance" from the tonic $F\sharp$ minor (m. 1) to F major (mm. 75–76) (also to the $\flat 1$ key area).¹⁴ He registers the sonata's F major section as the climax of the development section – precisely the same formal function which Zemlinsky and Jalowetz attribute to the F -major passage (m. 146) in Schoenberg's Quartet.

Figure 2: The form of movement one from Jalowetz-Zemlinsky analysis, 1909

Exposition:		
First theme group		
Theme 1a	1-12	F# minor, A minor
Theme 1b	12-32	F# minor, "roving"
Theme 1a	33-43	D minor, F# minor, "roving"
Second theme group		
Theme 2a	43-58	F# minor, "roving"
Theme 2b	58-84	E-flat minor, "roving"
Closing theme	84-89	F# minor
Development:	90-145	D minor, C major, "roving"
[Climax of development]	146	F major, D minor, A minor]
Recapitulation:	159-201	F# major, "roving"
Coda:	202-233	F# minor

Clearly, Zemlinsky and Jalowetz's sense of tonal logic in the quartet may illuminate tradition but overall, it seems skewed. Consider the entrance of F#-minor triad (see **Example 4 B**). The C#s in the cello (mm. 156–58) prepare for the F# triad by repeatedly ascending from C# to F#. Yet, by using an ascending natural-minor scale, Schoenberg avoids the leading tone E#; using instead, its enharmonic equivalent, F \flat , $\flat 1$, doubled at the octave in several harmonies above (m. 158). The presence of both F \flat and cello E \flat precludes a firm sense of arrival in the tonic. Thus the F#-minor triad remains less a strong proponent of the home key than an ephemeral, quicksilver transition into the reprise of mm. 12–33, upturned "on its head" in *triple invertible counterpoint* (mm. 159–78). The F# triad hardly projects the strong stability required of a traditional recapitulation.

At its outset, the coda (m. 202) (see **Example 5**: Transition to the coda with fourth chords) fulfills the recapitulation's thwarted tonal role by projecting the strongest sense of a tonic heard since the opening through the long tonic pedal. Several of the chromatic relations mentioned in the opening – namely #4 and $\flat 5$ – ultimately resolve to this F# minor chord. However, the harmonic material leading into the resolution (mm. 196-202) contains no traditional dominant-tonic progression. Instead, fourth chords shift back and forth between the triads of F# major and the tonic F# minor. The sonorities themselves are the same or enharmonically equivalent in part to the diatonic collections of F major or minor – $\flat 1$ (see **Example 5**).¹⁵

Also thanks to $\flat 1$, the resolution at the coda's outset (m. 202) is incomplete. The viola's F \flat , a $\flat 1$, contradicts E# in the first violin (m. 201). Only at the final cadence (m. 230) does the second violin's E# replace F \flat and resolve to the tonic F# (see **Example 6**: The final cadence on its head). Despite this long-awaited resolution, the final cadence itself remains tonally weak – the dominant chord is altered by the presence of G \flat and, more importantly, is flipped "on its head" – a layout corresponding to reprise at m. 159 in *triple invertible counterpoint* and Schoenberg's $\flat 1$ recapitulation in m. 146 (compare **Example 4 A**). The upturned, unorthodox dominant chord

at the close ironically cadences on two restrained, traditionally voiced tonic chords, gently played pianissimo.

$\flat 1$ and Movement Four

The quartet's first movement as a sonata-form projects the function of $\flat 1$ at every step. But in light of Schoenberg's usual compositional practices, there are even more radical aspects to the movement. As we have seen above, Schoenberg characteristically builds the structures of the work around the network of chromatic relations derived from the very first phrase which we could call a *Grundgestalt*. This is typical of all his early tonal works. In the first movement, virtually all of its pitch relations are derived from the opening – except for one.

At the beginning of the development section (m. 97), a fourth chord having little relation to previously developed materials stops the movement "in its track" (see **Example 7 A**: The fourth chord introducing point of inversion in the movement). This is not a customary point of formal articulation within a sonata-allegro; its occurrence here foils traditional expectations of the movement's structure. As we can see, the sonority in itself is memorable for its timbre and its widely spaced voicing which precludes a traditional motion into the subsequent D minor triad. Intriguingly, in interval content, the chord [0257] is equivalent to the famous setting of George's words, "ich fühle luft," on D–G–A–C in Movement Four (mm. 21–25).¹⁶ Henceforth I will refer to this simultaneity as the "Luft chord" (compare **Example 8**: The fourth chord at the point of inversion in Movement One returns in the melody of movement four).

In the first movement, the phrase directly after the "Luft chord" corresponds to the phrase beginning the development section in invertible counterpoint at the octave (see **Example 7 B**: The point of inversion in the movement). The main theme now lies very high in the cello (mm. 98–100) in fact in exactly the same octave in which it had sounded previously in the violins. Its accompaniment, however, is even higher, creating a new and vivid instrumental color. Moreover, the phrase in mm. 98–100 lacks a clear tonal center and as a result presents an other-worldliness – the sensation of hearing Movement One's main theme fading away into a higher realm. And, in fact, this is last time in the quartet that the main theme will be heard on the tonic pitch F# and with the rhythm and phrasing of its initial presentation (mm. 1–2) – again an odd occurrence in any sonata-form.

In layout, mm. 98–100 acts as a precursor for the remainder of the movement. After its appearance, Schoenberg places virtually *all* main thematic material in the lowest voice. Using such a layout, he can withhold the key-defining root motion that a traditional bass line allows. The technique is carried to its apogee at the movement's thematic recapitulation (m. 146), where the cello presents the main theme in augmentation in D minor, while the viola states it in A minor in its original rhythm. For Schoenberg, however, it is the sustained F major triad with its reiterated root (mm. 146, 148) that locally stabilizes the passage's tonality, $\flat 1$.

But the orchestration of mm. 98–100 remains foreign component in the first movement, never appearing again here. However, Schoenberg is not a composer who leaves relations hanging at loose ends. Like the “*Luft* chord,” the registral layout and timbre of mm. 98–100 in Movement One returns in the most famous phrase of the Second Quartet as a whole: the setting of the first phrase of Stefan George’s text beginning *ich fühle luft von anderem planeten*. Here the resolution to F# minor triad accompanies a vocal melody stating the diatonic collection of F major (see **Example 8**) – F# or the tonic and ♭1 relation of the first movement. Intriguingly, F-F# diatonic collections permeate the fourth movement – for example, in his article on Schoenberg’s creative evolution, Allen Forte cites both atonal sets and F-F# relations between themes and formal parts.¹⁷ Thus further consideration of

his work, coupled with mine in this essay, can show the interrelation of extended tonal and atonal materials in the Second Quartet, a piece that by now has intrigued critics and analysts for over a century.

When, in 1910, the critic Paul Stefan heard the third performance of the Second Quartet by Gutheil-Schoder and the Rosé, he wrote the following about Schoenberg:

His is of course not the type of music which one listens to once and has then dealt with; what was and is clear (to me, at least) upon hearing it initially is the absolutely unmistakable power and significance of this art, which challenges us anew and points in new directions.¹⁸

Stefan sentiment was correct, even prophetic, for few composers have dealt with sonata-form, let alone ♭1 in such a compelling way even a century later.

NOTES

¹ For a description of the concert, see Schoenberg (1975, 185–89).

² Rauchhaupt (1971, 147).

³ Frisch (1993, 258–59); Gruber (2002, 130); Haimo (2006, Chapter 11); Perle (1990, 57); Simms (2003, 263–65).

⁴ Compare Neff (2006, Part II, no. 7, “A Legal Question”).

⁵ Ibid.

⁶ Schoenberg (1967, 204).

⁷ Schoenberg (1978, 375); Schoenberg (1969, 38, 41).

⁸ Schoenberg (1978, 374).

⁹ Compare Schoenberg (1975, 402).

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid.

¹² The single F# in Brahms’s string quartet is further

discussed in Schoenberg (1995, 320–23), Schoenberg (1975, 402–3), Schoenberg (1969, 78).

¹³ For discussions of motive, see Schoenberg, (1972, 56); Schoenberg, (1995, 27–9, 356–58, 384–87).

¹⁴ Tovey (1966, 264).

¹⁵ e.g. C-G-B#-E# and E#-A|C-B|

¹⁶ I. e., F#-B-C#-E (mm. 96–7, I) and D-G-A-C (mm. 21–3, IV). They are 0257 tetrachords. (An 0257 harmony was previously embedded in the fourth-related pentachords of mm. 68–9.)

¹⁷ Forte’s analysis (Forte [1978, 164–70]) adds a detailed account of complementary and subset relations between such cycles of fifths.

¹⁸ For Stefan’s complete text, see Neff (2006, Part II, no. 4).

WORKS CITED

Forte, Allen. 1978. “Schoenberg’s Creative Evolution: The Path to Atonality.” *Musical Quarterly* 64 (2): 133–76.

Frisch, Walter. 1993. *The Early Works of Arnold Schoenberg, 1893–1908*. Berkeley: University of California Press.

Gruber, Gerold W., ed. 2002. *Arnold Schönberg, Interpretationen seiner Werke*. Band 1–2. Laaber: Laaber Verlag.

Haimo, Ethan. 2006. *Schoenberg’s Transformation of Musical Language*. Cambridge [UK]: Cambridge University Press.

Neff, Severine, ed. 2006. *The Second String Quartet in F-Sharp Minor, Op. 10 by Arnold Schoenberg: A Norton Critical Score*. Trans. Grant Chorley. New York: W. W. Norton.

Perle, George. 1990. *The Listening Composer*. Berkeley: California: University of California Press.

Rauchhaupt, Ursula, ed. 1971. *Schoenberg, Berg, Webern: Die Streichquartette: Eine Dokumentation*. Hamburg: Polydor International GmbH.

Schoenberg, Arnold. 1967. *Fundamentals of Musical Composition*. Ed. Gerald Strang and Leonard Stein. London: Faber and Faber.

Schoenberg, Arnold. 1969. *Structural Functions of Harmony*. Rev. ed. Ed. Leonard Stein. New York: W. W. Norton.

Schoenberg, Arnold. 1972. *Models for Beginners in Composition*. Rev. ed. Ed. Leonard Stein. Los Angeles: Belmont Music Publishers.

Schoenberg, Arnold. 1975. *Style and Idea: The Selected Writings of Arnold Schoenberg*. Ed. Leonard Stein. Trans. Leo Black. New York: St. Martin’s Press.

Schoenberg, Arnold. 1978. *Theory of Harmony*. Trans. Roy E. Carter. Berkeley [CA]: University of California Press.

Schoenberg, Arnold. 1995. *The Musical Idea and the Logic, Technique and Art of Its Presentation*. Ed. and trans. Patricia Carpenter and Severine Neff. New York: Columbia University Press.

Simms, Bryan R. 2003. “‘My Dear Hagerl’: Self-Representation in Schoenberg’s String Quartet, No. 2.” *19th-Century Music* 26 (3): 258–77.

Tovey, Donald Francis. 1966. *The Main Stream and Other Essays*. New York and Cleveland: Meridian Books, The World Publishing Co.



МАРК РЕЙБРУК

Католический университет Левена,
Бельгия

УДК 78.01:20.1

МУЗЫКА КАК ОПЫТ: ПРОЦЕССУАЛЬНЫЙ И ЭКОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОДЫ*

Что такое музыка и что означает взаимодействие с ней? Является ли музыка чем-то, находящимся во внешнем мире, – структурой или артефактом? Или она – процесс, вызывающий необходимость взаимодействия со звуками? Можем ли мы принимать в расчёт «пользователей музыки» и думать о чём-либо, что воспринимается, концептуализируется и испытывает воздействие для того, чтобы стать осмысленным? Данная статья предлагает возможные ответы на эти вопросы в попытке объединить достижения семиотики и экологической психологии, опираясь в основном на экологическую категорию аффорданса¹. Определяемый как функциональное значение объекта, события или места для восприятия индивида, аффорданс указывает на важное свойство мира: осмысленность его свойств для того, кто его активно воспринимает. Аффордансы основываются на объективных средовых свойствах мира, а также на качествах, характерных для воспринимающего – тех, которые в достаточной мере изменчивы и субъективны. Как таковые, аффордансы представляют концептуальные инструменты, позволяющие перешагнуть через дихотомию объективного и субъективного, устанавливая, что не существует внешнего противостояния тому, что находится внутри, но есть только способы классификации событий опыта (см.: [9])**.

Эти общие постулаты можно перевести в реалии музыки (см.: [17; 19; 20]) в отношении как структурных уровней, так и уровней того, что музыка позволяет слушателю. И если первое можно свести к простым акустическим описаниям звуков, то второе включает в себя создание смысла и эмоционально-аффективный резонанс. Эти два, в свою очередь, требуют перцептивного и когнитивного вовлечения, также как и аффективно-эстетических реакций на музыкальное звучание, которые основываются на биологии человеческого восприятия и когниции (см.: [21]).

Многое ожидается сегодня от когнитивных исследований музыкального восприятия и от продолжающихся исследований в области эстетики и биопсихологии. Эксперименты в биопсихологии направлены на то, чтобы обнаружить физиологические параметры способности реакции и возбуждения как

основы аффективно-эстетического поведения с целью корреляции структурных характеристик музыки с опытом их восприятия слушателем. Опираясь на новые исследовательские модели и теоретические парадигмы когнитивной нейробиологии, учёные сегодня могут эмпирически подтвердить теоретические концепции, изложенные в крупнейших ранних исследованиях психобиологов [1]. Одним из их основных постулатов было то, что художественные произведения могут оказывать глубокое воздействие на мозг и на поведение, в основном связанное с категориями возбуждения и активации. Силу воздействия музыки, на самом деле, можно обнаружить в её индуктивных свойствах, сводимых к аффективно-эстетическим реакциям на звуки.

Имея дело с музыкой: процессуальный подход

Основное содержание данной статьи – это процессуальный и экспириенциальный подходы к музыке [20]. Они в какой-то мере соотносятся с ранними постулатами когнитивного музыковедения, которые представляли музыку в первую очередь как человеческий опыт, а не просто набор артефактов и структур. Музыка с этой точки зрения является не просто чем-то воображаемым, но представляет собой нечто, которое человек слышит и на что он реагирует. Она не сводима к символическим репрезентациям звуков – с партитурой как прототипом и к звукам как артефактам. Напротив, она относится к звукам как продуктам человеческих действий и взаимодействий.

Однако концепция взаимодействия плохо определена. Должны ли мы представлять реальное взаимодействие между актором и тем, на что обращено его действие, или же следует говорить о взаимодействии на виртуальном уровне образности и представления? Критическим моментом в этом представляется различие между «во-время» и «вне-временно»: первое предполагает перцептивную непосредственность звучащих стимулов, второе взывает к ментальным отражениям звуков. Слушание и игра, например, происходят в реальном времени, совпадают с разворачиванием музыки во времени. Композиция, с другой стороны, происходит в основном вневременно, более опираясь на образность, чем на реально звучащие звуки. Импровизация, в свою очередь, представляет гибрид этих

* Перевод д-ра Ильдара Ханнанова.

** Список литературы см. на с. 175.

двух, собственно исполнение происходит в реальном времени, но некоторые аккомпанирующие ментальные процессы существуют вне времени (предвидение следующей ноты и память об уже прозвучавших нотах). Настоящий музыкальный опыт, далее, всегда занимает какое-то время в связи с необходимостью поддержания связи с сонорной артикуляцией во времени. Другие типы общения с музыкой вторичны и весьма опосредованы умом, работающим с ментальными отражениями скорее, чем с реальными звуками. Это более экономичный способ обработки музыкальной информации, но он даётся за счёт утери богатства и полноты музыкального опыта.

Это напряжение между «богатством опыта» и «экономией обработки» не типично для музыки. Тема такого напряжения хорошо разработана в философии прагматизма Дьюи [3] и Джеймса [10] с её главной темой – концепцией «обладания опытом». Полный опыт, по Дьюи, предполагает повышенную витальность, означающую активную и высокочувствительную «коммерцию» с миром и полное взаимопроникновение себя и мира объектов и событий***.

Эта повышенная «витальность» имеет также адаптивную ценность: образцом её служит жизнь дикого человека, подверженного опасностям окружающего мира. Наблюдение для него является и «действием по приготовлению» и «видением будущего», с органами чувств, играющими роль часовых, охраняющих непосредственные мысли, и наблюдательных постов действия [3, с. 19].

Это также относится к художественному опыту в целом, поскольку он объединяет отношение делания и переживания, исходящей и входящей энергии, которая и определяет опыт как собственно опыт.

Делание и изготовление могут быть художественными тогда, когда воспринимаемый результат имеет такую природу, что его воспринимаемые качества контролируют процесс производства. Акт производства, который направлен желанием произвести что-либо доставляющее радость в непосредственном восприятии, обладает такими качествами, которыми не обладает спонтанная или неконтролируемая деятельность. Художник реализует в себе отношение воспринимающего в то время когда он творит [там же, с. 48].

Перцептивный опыт, в терминах Дьюи, характеризуется как полный и богатый опыт. Он относится к индивидуальным или частным вещам или событиям, которые существуют здесь и сейчас. Как таковые, они вызывают такой тип полноты, который может быть урезан, как только возникает акт обнаружения, с замещением полного перцептивного опыта идентификацией чего-либо, что действует как индекс или вторичный стимул. Эстетическое восприятие, напро-

тив, должно характеризоваться полным восприятием, что также относится к музыкальному опыту, который не отличается от слухового опыта в целом. Он континуален и соотносён с естественным опытом и опытом как таковым, с отличием в степени, а не в качестве.

От опыта – к созданию смысла: реальная семиотика сингулярного потенциала

Понимание музыки в терминах перцептивного опыта – только начало. Для того, чтобы делать звучание музыки осмысленным, музыкальный пользователь должен выйти за пределы идиосинкразии дискретных частностей и ввести их в более объёмные реляционные и концептуальные рамки, в нечто подобное доктрине «радикального эмпиризма» Джеймса [10]. Эта прагматическая эпистемология имеет дело с напряжением (с противоречием) между «концептом» и «перцептом» и подчёркивает роль знания-по-ознакомлению – как типа знания, которое мы получаем о вещи по её представлению нашим органам чувств – и провозглашает то, что значение концепций всегда соотносится с перцептивными частностями. Важным моментом представляется полнота реальности, о которой мы узнаём только из потока восприятия. Концептуальное знание необходимо лишь для того, чтобы управлять информацией более «экономично». Как таковое, оно относится к принципу «когнитивной экономии».

Мы раздвигаем горизонт видения, когда вводим наши перцепты в нашу концептуальную карту. Мы узнаём о них, и для некоторых из них мы изменяем значение: но карта остается поверхностной по причине её абстрактности и ложности из-за дискретности элементов; и всё наше действие с ней, так далёкое от того, чтобы сделать вещи более рациональными, становится источником легкомысленной невнятности. Концептуальное знание никогда не адекватно полноте реальности, которую мы изучаем. Реальность состоит из экзистенциальных частностей, а также из сущностей и универсалий, названий классов объектов; и мы узнаём об экзистенциальных частностях только из потока восприятия. Этот поток не может быть преодолен [10, с. 245].

Эти озарения Джеймса представляют большую ценность, но их перевод в область музыки ещё предстоит сделать [17; 18]. Постулат о том, что знание должно обсуждаться в терминах, извлечённых из опыта, обещает быть важной концептуальной структурой для описания музыки как звукового искусства. Как таковой, он выходит за рамки простого номиналистского подхода к когниции, акцентируя роль знания-по-ознакомлению и сводя вместе тезисы об «обладании опытом» и включении его в концептуальную карту. Последняя может быть описана в терминах семиотики. Семиотика и в самом деле поддерживает символический подход к когниции. Она занимается проблемой произведения смысла и

*** Статья печатается с сокращениями. Цитаты см. на с. 170–171.

принципами когнитивной экономии и опирается на знаки больше, чем на сенсорные реалии. Тем не менее, необходимо задать вопрос о природе этих знаков: относятся ли они к ментальным репрезентациям звуков – как в музыкальной партитуре – или к чему-либо внешнему для музыки? Должны ли мы принимать различие между «внутренней» и «внешней» семантиками, или можно свести оба эти подхода в структуру, выходящую за пределы указанной дихотомии? Представляются возможными три подхода к решению этого вопроса: 1) дискретная/континуальная дихотомия, 2) дихотомия концепта/перцепта и 3) дихотомия внутреннего/внешнего.

Дискретная/континуальная дихотомия относится к различию между категориальным и слуховым восприятием. «Категориальное восприятие» включает акт узнавания и приписывает дискретное значение событию, которое развивается во времени. «Слуховое восприятие», напротив, полагается на слуховое или акустическое слушание и предлагает феноменологическое описание звука в терминах его акустических характеристик. Чистое слуховое или акустическое слышание, однако, вряд ли возможно: слушатели воспринимают акустическую среду не в терминах её акустических качеств, а, скорее, в терминах «экологических» событий [14; 13]. Важно то, что это не континуальный поток звучащей энергии, а «музыка-как-она-услышана» и способ, которым музыкальный пользователь осмысливает её. В этом отношении мы должны рассмотреть роль события восприятия и когнитивной экономии.

События – акустические события в том числе – континуальны в своём развёртывании, но дискретны в их обозначении. Они позволяют «опознать» событие, а не «испытать» его как что-то разворачивающееся во времени, и это означает, что мы останавливаем акустическую обработку ради концептуального обозначения (см.: [19]).

Дихотомия перцепт/концепт относится к тому, как слушатели структурируют акустический поток. Слушание охватывает и перцептивную непосредственность, и концептуальную абстрактность. Оно сводит вместе континуальную и дискретную обработку информации, подчёркивая как идиосинкразии сонорного развёртывания (которое континуально), так и процесс смыслообразования, который может быть переменным в наложении дискретных ярлыков на порции звукового потока. Таково, по существу, противоречие между подходами «снизу-вверх» и «сверху-вниз» [индуктивным и дедуктивным. – *Прим. пер.*], с сенсорной информацией, представленной органам чувств в континуальном виде и сознанием, налагающим дискретные ярлыки значений на порции информации [chunks-термин, часто употребляющийся в англоязычной психологии. – *Прим. пер.*]. Первое представляет сырой материал: перцепты, которые обрабатываются подходом «снизу-вверх»; второе

пытается редуцировать сложность звукового потока и свести её к концептуальным категориям, что предполагает более экономичный подход «сверху-вниз». В этом смысле слушание – это одновременно и экспериенциальное, и концептуальное дело.

И, наконец, различие между «внутренней» и «внешней» семантикой относится к двум дихотомиям, описанным выше. Внутренняя семантика связана с само-отсылкой [self-reference], с идентификацией звуковых событий и их взаимоотношений. Она включает герменевтический момент определения «чего-либо как чего-либо» (например, звука кларнета, типичной каденционной последовательности...), с обозначением элементов, зависимых от процесса опознания, посредством идентификации и дифференциации. То, что подходит для обозначения, не сводимо к экстрамузыкальным ссылкам, но относится к сонорной артикуляции и её идентифицирующим свойствам. Музыка в этом смысле является носителем имманентных смыслов, со звучащими элементами (музыкальными обозначаемыми) как узнаваемыми сущностями, к которым можно приписать некое значение или семантическую значимость. Внешняя ссылка в этом смысле сворачивается для того, чтобы слиться с реальным звучанием, и означющее получает некое концептуальное качество. Например, обозначение ноты *G* не отсылает к вибрирующему звуковому событию, но относится к опознанию категории или класса, который охватывает актуализацию этого события. Ссылка, таким образом, не внешняя, но внутренняя, находящаяся в музыкальной системе.

Музыкальная семантика, по-видимому, включает такой процесс смыслообразования, который выходит за пределы простого акустического описания звука. Важны не просто конкретные звуковые события – физические данные – но также абстрактные термины, которые оторваны от экзистенциальной зависимости, от частных вещей, к которым они отсылают. Ограничение обозначаемых, таким образом, предполагает обобщённое отражение звуковой реальности, и это переход, ещё раз, от перцепта к концепту. Тем не менее, концептуализация – дискретная и символичная, а не континуальная и аналоговая. Смыслообразование, напротив, включает и континуальную, и дискретную обработку звука. Поэтому то, что требуется, – это тип музыкальной семантики, который был бы ко-перцептуальным, накладывающим ярлыки значений на ключевые точки в сонорном развёртывании, континуальном в своём представлении для органов чувств. Обозначение, другими словами, координировано (ко-перцептуально) с собственно перцептуальным опытом. Сведение воедино этих трёх дихотомий должно образовать семиотику, для которой абстрактное на самом деле материально, реальную семиотику сингулярного потенциала, которая укоренена в реальном и естественном опыте.

**Семиотика и экологический подход:
тезисы экосемиотики**

Роль музыкальной концептуализации в чём-то соотносима с экологическим подходом к восприятию в той мере, в которое она включает восприятие события и когнитивную экономию. Концепция экологического восприятия восходит к трудам Гибсона [6; 7], который предложил множество концептуальных инструментов для описания процессов восприятия. Его ключевая концепция «прямого восприятия» (см.: [15]) предполагает прямой контакт с органами чувств, с реакциями на стимулы, которые получены в результате подхода «ключ-и-замок». Информация с этой точки зрения обрабатывается в реакции «всё или ничего» как «дискретная» реакция на континуальные стимулы. Или, в других терминах, воспринимающий выбирает информацию, которая уже является частью среды и которая позволяет [affords] им иметь перцептивное значение. Это происходит, в основном, без участия сознания. Как таковой, этот процесс предполагает подход «снизу-вверх» к музыкальной когниции, подчёркивая роль знания-по-ознакомлению и вычленения информации из звукового потока. Однако, та же информация может быть обработана также и при помощи подхода «сверху-вниз», с применением концептуального знания, которое было ассимилировано в когнитивную структуру пользователя музыки как результат предшествующих взаимодействий со звуками. Экологическое восприятие, таким образом, поддерживает гибридное положение в отношении к природе обработки: оно полагается как на подход «снизу-вверх», так и на подход «сверху-вниз».

Более того, воспринимающие полагаются на механизм «выбора информации» и «вычленения информации» при помощи поиска полезной информации. Способ, которым они осмысливают поток восприятия, таким образом, не произвольный, а экологически обусловленный, поскольку он соотносён с тем, как организмы или живые системы взаимодействуют с окружающей средой. Этот тезис восходит к высказыванию Хекеля [Haeckel], который определил экологию как науку об отношении между организмами и средой внешнего мира. В этом отношении область «экосемиотики» можно определить, соответственно, как изучение семиотических отношений между организмом и окружающего его средой (см.: [11]). Это означает, что полное описание восприятия не может быть дано только лишь в результате анализа либо организма, либо среды, но нам необходим подход, который бы признавал «среду как она воспринимается». Восприятие, с этой точки зрения, опирается не на «нейтральный организм», а требует выделения роли взаимодействия и обоюдной зависимости организма и среды.

Музыкальное восприятие, таким образом, может быть понимаемо в терминах взаимодействия орга-

низма и среды, где музыкальный пользователь играет роль организма, а музыка – роль среды, и в терминах «совладания с миром» [coping with the world]. Соответственно, музыка может быть рассмотрена как «трудная среда», а музыкальный пользователь как организм, который должен адаптироваться, чтобы иметь дело с этой средой. Тем не менее, не существует традиции рассмотрения музыки в экологических терминах (см.: [4; 19; 20]). Большинство исследований экологического восприятия были связаны, в основном, с визуальным, а не со слуховым восприятием. Некоторые базовые термины этой науки, однако, могут быть релевантными в исследованиях слухового восприятия. Это особенно актуально в отношении к концепции «прямого опыта» и связанной с ней концепцией «аффорданса», одной из центральных категорий экологической психологии Гибсона. Она ссылается на средовую поддержку интенциональной деятельности организма, предлагая, что животные и люди чувствительны к функциональным характеристикам окружающей среды. Они воспринимают объекты этой среды посредством того, что они позволяют [afford] реализовать в поведении, а не как объективные перцептивные качества [7, с. 127; 6]². Как таковые, это «субъективные» качества, которые делают среду приемлемой для специфических типов деятельности и поддерживающей движение, укрытие, манипуляцию, питание и социальное взаимодействие животных. Но они также «реальные» и «объективные».

Важный факт, касающийся аффордансов среды, это то, что они, на самом деле, объективны, реальны, и физичны, в отличие от оценок и значений, которые часто считаются субъективными, феноменальными и ментальными. Но в реальности аффорданс не является ни объективным качеством, ни субъективным свойством: или, если хотите, он – и то, и другое. Аффорданс пересекает дихотомию субъективного и объективного и помогает нам увидеть её неадекватность. Аффорданс является одновременно и фактом среды, и фактом поведения. Он и физичен, и психологичен, но не является одним из них по преимуществу. Аффорданс указывает в два разных места: на среду и на наблюдающего [7, с. 129].

Множество примеров аффорданса дано у Гибсона. Так, поверхность воды функционирует как поддержка для паука-водомера, журавли устраивают гнёзда на верхушках труб или стальных молниеотводов, ласточки используют гвозди, торчащие из стен домов для устройства своих гнезд. Кажется привлекательной идея использовать это и в области музыки. Музыкальные пользователи в таком случае должны понимать музыку в смысле того, что она позволяет им [affords to them] более, чем просто полагаться на её акустические свойства. Возникает вопрос: что же такое тогда эти «музыкальные аффордансы»?

Существуют три главных возможности: 1) производство музыкального инструмента из звукового

материала, 2) использование приёмов игры для произведения музыкального звука и 3) формирование звука при помощи модулирования звука.

Примеры первого типа широко распространены. Вся история создания музыкальных инструментов представляет длительный поиск применения ремесленных навыков к сырым материалам для получения музыкального звука. Почти все существующие материалы были проверены на то, что они позволяют [afford] человеческому слуху в области музыки. Это справедливо как по отношению к традиционным инструментам, так и по отношению к поискам новых звуков, производимых новыми материалами.

Использование техник игры соотносимо с первой возможностью из трёх. В дополнение к поиску звуковых материалов возможно применение к этим материалам множества звукопроизводящих действий. Это могут быть единичные действия – такие, как удары, вдувание, а также и более сложные и комбинированные, – такие, как барабанные комбинации ритмов или скольжение вверх и вниз по мелодическому контуру. Но даже метафоры, используемые в разговоре о музыке, относятся к звукопроизводящим действиям (медленно, быстро, вверх, вниз...). То же относится ко многим музыкальным терминам – таким, как *martellato*, *leggiero*, *tenuto* и *legato* [8].

Формирование звука, наконец, является дальнейшим развитием первой возможности. Струнные, например, могут играть пиццикато или смычком, но в пределах игры смычком существует целый спектр техник модулирования звука. То же относится к певцам, которые используют техники формирования звука как результат подачи воздуха из лёгких. Пение предполагает не просто произведение гласных и согласных; оно включает в себя аспекты интонации и общие способы выражения эмоций – такие, как агогика, артикуляция, динамика, атака звука и вибрато. Оно охватывает всю гамму сентических модуляций (см.: [2]) с тремя градуированными спектрами модулирования темпа, амплитуды и выбора регистра.

Все эти примеры относятся к аспектам производства музыкальных аффордансов. Они берут для начала сырой материал и то, что он позволяет для музыкального звукопроизведения. Однако возможно выйти за пределы простого продуктивного уровня и прийти к пониманию аффордансов на уровне опыта (см.: [20]). Аффордансы в этом улучшенном представлении охватывают перцептивные качества, порождающие настроение и социо-коммуникативные качества, вызывающие аспекты смыслообразования, эмоционального опыта, эстетического опыта, подчинение ритму и оценочные суждения.

И, наконец, представляется возможным свести вместе продуктивные и экспериенциальные аспекты музыкальных аффордансов на примере значительного корпуса литературы по исследованиям «действия и восприятия». Музыка, с этой точки зрения, пред-

ставляет собой нечто индуцирующее определённый тип идеомоторного резонанса, которые заставляют слушателя испытывать звуки, поскольку он или она вовлечены в их производство (см.: [18]). Этот тезис в каком-то смысле аналогичен «центральной версии» моторной теории восприятия, что означает, что моторная «интенция» вместо того, чтобы проявляться в моторном поведении, считается в основном эндогенным феноменом, который локализован в центральной нервной системе. Как было показано в ряде исследований, существует моторный аспект в восприятии и что те же области мозга активизируются во время как воображаемых, так и исполненных реально действий. Тем не менее, не все восприятия сводимы к моторным компонентам, но моторные компоненты задействованы в восприятии и являются их необходимыми составляющими. Даже если они не проявляются, они оперируют на виртуальном уровне образности и симуляции – также именуемых моторными симуляциями – с моторным поведением, проявляющимся только на идеационном уровне ментальной репрезентации.

В этом смысле можно понимать музыку в терминах её «активной сигнатуры». Существуют, по крайней мере, пять возможностей: 1) звукопроизводящие действия как таковые, 2) эффекты этих действий, 3) возможность воображения к сонорному разворачиванию как тип движения во времени, 4) ментальная симуляция этого движения в терминах прекоцептуального телесного опыта (или основанных на телесности образных схем) и 5) движения, которые могут быть вызваны звуками.

Однако, необходимо сделать различие между аспектами действия звукового производства, которые могут быть описаны объективно от того, что они могут позволить слушателю. Понимание музыки в смысле опыта включает аспект эгоцентризма в описании субъективного опыта в терминах телесного резонанса или моторной образности, проектирующей наши телесные движения на музыку. Эта телесная проекция достаточно сложна, поскольку музыка может пониматься как движущая сила, но и слушатель может двигаться сам. Данное отношение связано в некотором смысле с различием на объективно-экзосоматическую и субъективно-эндосоматическую области когниции (см.: [12]) и с различием между наблюдающим и наблюдаемой вещью. Следовательно, это тип феноменального опыта, который включает в себя опыт движения, но без манифестации действия как такового. Он относится к так называемой внутренней образности – видению мира от первого лица, которое делает возможным переход от открытого действия к интернализованным формам действия. Весь процесс вызывает необходимость определённого типа моторной эмпатии и идеомоторной симуляции, позволяя слушателю испытывать музыку как нечто движущееся во времени и одновременно

воспринимать это движение как движение собственного тела (см.: [18]).

Окончательная интерпретация музыки в терминах аффордансов более проявлена и включает подчинение тела ритму музыки и возможность движения как реакции на звучащую музыку. Тогда музыка становится стимулом в движении и воспринимается в смысле её возможностей индуцировать моторные аспекты. Движения могут быть специфичными и артикулированными, но они также могут относиться к более общим типам моторной индукции как «силы» и «энергии», которые присущи музыкальным структурам и отсылают к нашим представлениям и воображению тяготения, разрешения и движения.

Справляясь со звуками: более широкий эволюционный тезис

Концепция музыкальных аффордансов является новой темой исследований. Она открывает новые перспективы в исследованиях музыкального смыслообразования в терминах «подстройки» [attunement] и «резонанса». В этом смысле она тесно связана с реальным опытом звучания музыки, который по существу реактивен. Это приводит нас к тезисам эволюционной теории музыки с её главными вопросами: откуда музыка произошла и каково её адаптивное значение? Эта тема была неуловимой до недавнего времени и сегодня стала активным топиком эмпирических и теоретических исследований (см.: [16; 22; 23]). Основной вопрос заключается в том, как музыкальные пользователи справляются со звуками и то, что это даёт для их поведения. Необходимо провести различие между более древними эволюционными уровнями совладания со звуками, которые сводимы к реактивности и резонансу (локальным структурам музыки) и более высокими уровнями функциониро-

вания мозга, включая когнитивное опосредование, которое означает, что мозг вмешивается в процесс смыслообразования и в аффективно-эстетические реакции. Главный вопрос для этого подхода – это роль эмоций. Являются ли эмоции примитивными реакциями, или они – развитые реакции, вызывающие работу высших функций мозга? На этой теме здесь нет возможности остановиться подробно, но она является крупнейшей темой проводимых сегодня исследований. Она требует теоретического обоснования вопроса о природе эмоций, их отношений с музыкой и их индуцирующей силой. Она также требует эмпирических исследований музыкальных аффордансов, включая вопросы телесных реакций на звуки (автономной нервной системы, выделения гормонов, повышения и понижения уровней возбудимости), а также регуляции настроения, категорий ужаса и трепета, психологии эстетического опыта.

Заключение и перспективы

В данной статье внимание было сконцентрировано на процессе обращения с музыкой, с подчёркиванием роли музыкального опыта. В опоре на основополагающие труды Дьюи и Джеймса была предпринята попытка свести воедино достижения семиотики и экологической психологии. Центральной категорией в настоящем исследовании является экологическая концепция аффорданса, которая имеет большую перспективу использования в описании музыкального опыта как в его объективных, так и в субъективных характеристиках. Можно ожидать, что эта экологическая концепция продвинет вперед и теоретическое обоснование, и эмпирические исследования главного предмета – роли телесного резонанса и эмоций. Можно ожидать также много открытий в современных нейробиологических исследованиях.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Аффорданс (англ. *affordance* от *afford* – иметь или предоставлять возможность) – в теории восприятия Дж. Гибсона, “приглашающее” (манящее) качество воспринимаемых предметов и событий. Оригинальность этого понятия иногда сильно преувеличивается, поскольку значительно раньше К. Левин глубоко и детально разработал идею о *Aufforderungscharakter* – о повелительном (побудительном) характере вещей» (см.: Психологическая энциклопедия [Электронный ресурс]. – URL: http://mirslouvrei.com/content_psy/affordans-1118.html). Существительное *affordance* произведено от глагола *to afford*, «иметь возможность позволить

себе», и в применении к психологии Гибсона оно означает то, что воспринимающий может позволить себе восприятие тех или иных объектов в том или ином виде, и от этого зависит интерпретация этих объектов. В этом термине есть сходство с категорией интенциональности в феноменологии. – *Прим. пер.*

² Другими словами, вещи, которые нас окружают, воспринимаются не столько как объективные качества, а как то, что мы можем использовать в своей деятельности. Аффорданс – это то, на что мы можем рассчитывать в отношении к вещам как полезным предметам. – *Прим. пер.*

Марк Рейбрук
профессор музыки
Католического университета Левена, Бельгия



MARK REYBROUCK
Catholic University of Leuven, Belgium

UDC 78.01:20.1

MUSIC AS EXPERIENCE: A PROCESSUAL AND ECOLOGICAL APPROACH

What is music and what does it mean to deal with music? Is music something out there, a structure or an artefact? Or is it a process that calls forth interactions with the sounds? Should we conceive of “music users” besides the music and think about it as something which is perceived, conceptualized and enacted upon in order to become meaningful? This paper tries to answer these questions in an attempt to bring together insights from semiotics and ecological psychology relying heavily on the ecological concept of affordance. Being defined as the perceived functional significance of an object, event or place for an individual, it points to an important quality of the world, namely that its features are meaningful for an active perceiver. Affordances, further, rely on objective environmental features of the world as well as on perceiver-specific qualities, which are variable and subjective to a great extent. As such they provide a conceptual tool that goes beyond the objective/subjective dichotomy by claiming that there is no outside standing over against an inside, but only ways to classify experiences [9].

These general claims can be translated to the realm of music [17; 19; 20], which can be described either at a structural level or at the level of what it affords to the music user. The former is reducible to a mere acoustic description of the sounds, the latter involves aspects of sense-making and emotional-affective resonance that call forth perceptual and cognitive engagements as well as affective-aesthetic responses to the music as it sounds, relying heavily on the biology of human perception and cognition [21]. Much is to be expected here from cognitive studies in music perception and from ongoing research in aesthetics and psychobiology. The latter tries to find physiological measures of reactivity and arousal as the basis for affective-aesthetic behavior in an attempt to correlate the structural characteristics of the music with their experience by the listener. Relying on new research models and theoretical paradigms of cognitive neuroscience, it is now possible to empirically validate the theoretical framework that was laid out in the seminal work of early psychobiologists [1]. One of their basic tenets was that artworks can have profound effects on brain and behavior, with a central focus on the concept of arousal and activation. Much of the power of music, in fact, can be traced back to its inductive qualities, which are reducible mostly to the affective-aesthetic responses to the sounds.

Dealing with music: a processual approach

The major topic of this contribution is a processual and experiential approach to music [20]. It is somewhat related to the early claims of cognitive musicology, which stated that music is above all a human experience, not merely a set of artefacts or structures. Music, in this view, is something which is heard and “enacted” upon rather than being merely imagined or represented. It is not reducible to symbolic representations of the sounds – with the score as a prototypical example – and to sounds as artefacts, but it refers to sounds as the outcome of human actions and interactions as well.

The concept of interaction, however, is ill-defined. Should we conceive of an actual interchange between an actor and that which is enacted upon, or of an interaction at a virtual level of imagery and representation? A critical element is the “in-time” and “out-of-time” distinction: the first involves the perceptual immediacy of sounding stimuli, the latter calls forth mental replicas of the sounds. Listening and playing, e. g., proceed in real-time and keep track with the unfolding of the music over time. Composing, on the other hand, proceeds mostly out-of-time, relying on imagery rather than on the actually sounding music. Improvising, in turn, is a hybrid case: the actual performance proceeds in-time but some of the accompanying mental processes proceed out-of-time (anticipating with respect to next notes to play and recollecting previous ones in memory). Real musical experiences, further, are always time-consuming in keeping step with the sonorous articulation over time. Other kinds of dealing with music are secondhand and highly mediated with the mind working with mental replicas rather than with actual sounds. This is the more economical way of processing but at the expense of the richness of the full experience.

This tension between “richness of experience” and “economy of processing” is not typical of music. It has been elaborated extensively in the pragmatic philosophy of Dewey [3] and James [10] with as major topic the concept of “having an experience.” A full experience, according to Dewey, means heightened vitality, signifying active and alert commerce with the world and a complete interpenetration of self and the world of objects and events:

“This heightened vitality has “adaptive value” as well: it is exemplified in the life of the savage man who

is in danger in a threatening environment. Observation, for him, is both “action in preparation” and “foresight for the future” with the senses functioning as sentinels of immediate thought and outposts of action” [3, p. 19].

The same holds true for artistic experiences at large, which unite the relation of doing and undergoing, outgoing and incoming energy that makes an experience an experience:

“The doing or making is artistic when the perceived result is of such a nature that its qualities as perceived have controlled the question of production. The act of producing that is directed by intent to produce something that is enjoyed in the immediate experience of perceiving has qualities that a spontaneous or uncontrolled activity does not have. The artist embodies in himself the attitude of the perceiver while he works” [Ibid, p. 48].

The perceptual experience, in Dewey’s sense, is characterized by full and rich experience. It concerns individual and particular things or events that exist here and now. As such they call forth a kind of completeness that can be cut short as soon as there is an act of recognition with the full perceptual experience being replaced by the identification of something that acts as an index or a second order stimulus. Aesthetic perception, on the contrary, should be characterized by full perception, and the same holds true for a musical experience which is not basically different from an auditory experience at large. It is continuous with the natural experience or experience proper, with a difference in degree rather than in quality.

From experience to sense-making: a real semiotics of singular potential

Conceiving of music in terms of perceptual experience is only a starting point. To make sense out of the sounding music, the music user should go beyond the idiosyncrasies of discrete particulars to embed them in a more encompassing relational and conceptual framework, somewhat analogous to James’ doctrine of radical empiricism [10]. This pragmatic epistemology deals with the tension between “concept” and “percept” and stresses the role of knowledge-by-acquaintance – as the kind of knowledge we have of a thing by its presentation to the senses – and states that the significance of concepts consists always in their relation to perceptual particulars. What matters is the fullness of reality which we become aware of only in the perceptual flux. Conceptual knowledge is needed only in order to manage information in a more “economical” way. As such, it is related to principles of cognitive economy:

“We extend our view when we insert our percepts into our conceptual map. We learn about them, and of some of them we transfigure the value; but the map remains

superficial through the abstractness, and false through the discreteness of its elements; and the whole operation, so far from making things appear more rational, becomes the source of quite gratuitous unintelligibilities. Conceptual knowledge is forever inadequate to the fullness of the reality to be known. Reality consists of existential particulars as well as of essences and universals and class-names, and of existential particulars we become aware only in the perceptual flux. The flux can never be superseded” [10, p. 245].

James’ insights are of great value, but the translation to the realm of music still has to be done [17; 20]. In stating that knowledge should ultimately be debatable in terms drawn from experience, it provides a very promising conceptual framework for the description of music as a sounding art. As such, it goes beyond a mere nominalistic approach to cognition in stressing the role of knowledge-by-acquaintance and bringing together the claims of having an experience and its embedding in a conceptual map. The latter, further, can be described also in semiotic terms. Semiotics, in fact, holds a symbolic approach to cognition. It is concerned with sense-making and principles of cognitive economy, and relies on signs rather than on sensory realia. The question should be raised, however, as to the nature of these signs: do they refer to mental representations of the sounds – as in a musical score – or to something external to the music? Should we conceive of “internal” or “external semantics,” or is it possible to bring both approaches together in a framework that goes beyond this dichotomy? I see three approaches to address this question: (i) the discrete/continuous dichotomy, (ii) the percept/concept dichotomy and (iii) the internal/external dichotomy.

The “discrete/continuous dichotomy” is related to the distinction between *categorical* vs. *auditory* perception. “Categorical perception” involves an act of recognition and assigns one discrete meaning to an event that is evolving over time. “Auditory perception,” on the other hand, relies on auditory or acoustical listening and provides a phenomenological description of the sounds in terms of their acoustic qualities. Purely auditory or acoustical listening, however, is quite improbable: listeners do not perceive the acoustical environment in terms of their acoustic qualities but rather in terms of ecological “events” [14; 13]. What matters, is not the continuous flow of sounding energy, but “music-as-heard” and the way the music user makes sense of it. As such, we should consider the role of event perception and cognitive economy. Events – and also auditory events – are continuous in their unfolding but discrete in their labeling. They allow us to “recognize” an event rather than “experiencing” it as something that unfolds over time, which means that we stop acoustical processing in favor of conceptual labeling [19].

The “percept/concept dichotomy” is related to the way human listeners structure the acoustic flow. Listening embraces both perceptual immediacy and conceptual abstraction. It brings together continuous and discrete processing, stressing both the idiosyncrasies of the sonorous unfolding – which is continuous – and the process of sense-making which can be intermittent in applying discrete labels to slices of the sounding flux. This is basically the tension between the “bottom-up” and “top-down” approach with sensory information being presented to the senses in a continuous way and the mind applying discrete labels to chunks of information. The former provides the raw material – the percepts – which is processed in a bottom-up approach, the latter tries to reduce the complexity of the sounding flux to conceptual categories, involving a more economical top-down approach. As such, listening is both an “experiential” and “conceptual” affair.

The distinction between “internal and external semantics,” finally, is related to the previous dichotomies. Internal semantics is concerned with self-reference, with the identification of sonic events and their interrelations. It involves a hermeneutic moment in defining “something as something” (e. g. the sound of a clarinet, a typical chord or cadential formula, ...) with denotation of elements being dependent on the process of recognition through identification and differentiation. What is eligible for denotation is not mainly reducible to extramusical reference, but is referring to the sonorous articulation and its identifying qualities. Music, in this sense, is a carrier of immanent meaning, with sounding elements – the musical denotata – as recognizable entities that can be assigned some meaning or semantic weight. The (external) reference, in this view, collapses to blend with the actual sound, and the denotatum acquires some conceptual quality. The denotation of the note “g” e. g. does not refer to the vibratory sound event, but to the recognition of the category or class that embraces the actualization of this event. The reference, therefore, is not external but internal to the musical system.

Musical semantics, in my view, involves a process of sense-making that goes beyond a mere acoustic description of the sound. What matters are not merely the concrete-sounding events – the physical data – but also the abstract terms that are disengaged from their existential dependency from the particular things they are referring to. Delimiting denotata thus implies a generalized reflection of sonic reality, and this is the transition from percept to concept again. Conceptualization, however, is discrete and symbolic rather than continuous and analog. Sense-making, on the other hand, involves both continuous and discrete processing of the sound. What is needed, therefore, is a kind of musical semantics that is co-perceptual, in applying labels to focal points of the sonorous unfolding that is continuous in its presentation to the senses. The

labeling, for short, keeps step – is co-perceptual – with the perceptual experience proper.

Bringing together these dichotomies should provide a semiotics for which the abstract is really material, a real semiotics of singular potential which is grounded in the real and natural experience.

Semiotics and the ecological approach: ecosemiotic claims

The role of musical conceptualization is somewhat related to the ecological approach to perception to the extent that it involves event perception and cognitive economy. The concept of ecological perception goes back to Gibson [6; 7] who provided a wealth of conceptual tools to describe the perceptual process. His key concept of “direct perception” (see: [15]) involves direct exposure to the senses with reactions to the stimuli that are elicited in a lock-and-key approach. Information, in this view, is processed in an “all-or-none way” as a “discrete” reaction to stimuli which are continuous. Or put in other terms: perceivers pick up information which is already part of the environment and which affords perceptual significance for them. This is done mostly without the mind intervening in this process. As such, it embraces a bottom-up approach to music cognition, stressing the role of knowledge-by-acquaintance and the extraction of information from the sounding flux. The same information, however, can be processed also in a top-down approach, by applying conceptual knowledge that has been assimilated in the cognitive structure of the music user as the outcome of previous interactions with the sounds. Ecological perception, therefore, holds a somewhat hybrid position with respect to the nature of the processing: it relies both on a bottom-up and top-down approach.

The perceivers, further, rely on mechanisms of “information pickup” and “information extraction” by searching actively for useful information. The way they make sense out of the perceptual flux, therefore, is not gratuitous but ecologically constrained in the sense that it is related to how organisms or living systems interact with their environment. This claim goes back to the original definition of Haeckel who defined ecology as the science of the relations between organisms and the environmental outer world. The related field of “ecosemiotics” can be defined accordingly as the study of the semiotic interrelations between an organism and its environment (see: [11]). It means that a full description of perception cannot be given by analyzing either the organism or its environment, but that we need an approach that conceives of the “environment-as-perceived”. Perception, in this view, is not “organism-neutral” but calls forth the role of interaction and of mutualism of organism and environment.

Music perception, accordingly, can be conceived in terms of organism-environment interaction – with the music user as an organism and the music as

environment – and the related notion of “coping” with the world. Music, then, can be considered as a challenging “environment” and the music user as an organism that must adapt itself to cope with this environment. There is, however, no tradition of thinking of music in ecological terms (see: [4; 5; 19; 20]. Most studies in ecological perception have been concerned with visual rather than auditory perception. Some of the basic claims, however, are likely to be relevant for auditory perception as well. This holds true especially for the concept of direct perception and the related concept of affordance, which is one of the central concepts of Gibson’s ecological psychology. It refers to environmental supports for an organism’s intentional activities by claiming that animals – and by extension also human beings – are sensitive to the functional characteristics of their environment. They perceive environmental objects in terms of what they “afford” for the consummation of behavior rather than in terms of their objective perceptual qualities [7, p. 127; 6]. As such, they are “subjective” qualities that render the environment apt for specific activities – supporting locomotion, concealment, manipulation, nutrition and social interaction for the animal – but they are “real” and “objective” as well. As Gibson put it:

“An important fact about the affordances of the environment is that they are in a sense objective, real, and physical, unlike values and meanings, which are often supposed to be subjective, phenomenal, and mental. But, actually, an affordance is neither an objective property nor a subjective property: or it is both if you like. An affordance cuts across the dichotomy of subjective-objective and helps us to understand its inadequacy. It is equally a fact of the environment and a fact of behavior. It is both physical and psychological, yet neither. An affordance points both ways, to the environment and to the observer” [7, p. 129].

Numerous examples can be given: the surface of water that functions as support to run across for water striders, storks that are nesting on top of a chimney or a street lighting column, swallows using nails extending from a house’s outer wall to function as support for nesting. It is tempting, however, to apply this also to the realm of music. Music users, then, should try to understand music in terms of what it affords to them rather than relying merely on its acoustical qualities. The question, however, is what these “musical affordances” are? There seem to be three major possibilities: (i) the production of musical instruments out of sounding material, (ii) the use of playing techniques in order to produce musical sounds, and (iii) the shaping of the sound by using modulatory techniques.

Examples of the first are rather common. The whole history of musical instrument building, e. g., is one prolonged search for applying craftsmanship to raw

materials in order to obtain musical sounds. About all kinds of materials have been scrutinized for what they afford to human ears from a musical point of view. This holds true for traditional instruments as well as for the many attempts at finding new sounds out of new materials.

The usage of playing techniques is related to the first possibility. In addition to the search for sounding materials, it is possible to apply a number of sound-producing actions to this material. These can be singular actions like hitting, stroking, kicking and blowing as well as more complex or compound ones, such as drumming a rhythmic pattern or sliding up and down a melodic contour. But even the metaphors used in talking about music refer to sound-producing actions (slow, fast, up and down, ...) and the same applies to many musical terms like *martellato*, *leggiero*, *tenuto* and *legato* [8].

The shaping of the sound, finally, is a further extension of the former possibilities. Strings, e. g., can be plucked or bowed, but within the action category of bowing, there is a whole spectrum of techniques for modulation of the sound. The same holds true for a singer who uses his technique to shape the sounds that result from the air supply provided by the lungs. Singing involves not merely the production of vowels and consonants: it involves aspects of intonation and common ways of emotional expression such as timing, articulation, dynamics, tone onsets and vibrato. It embraces, for short, the whole gamut of sentic modulation [2] with the three graded spectra of tempo modulation, amplitude modulation and selection of register.

All these examples refer to the productive aspects of musical affordances. They take as a starting point the raw material and what it affords for musical sound production. It is possible, however, to go beyond the mere productive level and to conceive of affordances also at the level of experience [20]. Affordances, in this extended view, embrace perceptual qualities, mood induction qualities and socio-communicative qualities, invoking aspects of sense-making, emotional experience, aesthetic experience, entrainment and judgments of value.

It is possible, finally, to bring together productive and experiential aspects of musical affordances as exemplified in the huge body of “action and perception” studies. Music, in this view, is something that induces a kind of (ideo)motor resonance that prompts the listener to experience the sounds as if he/she is involved in their production [18]. This is a claim which is somewhat analogous to the “central version” of the motor theory of perception, which means that motor “intention” rather than manifest motor behavior, is thought to be a largely endogenous phenomenon which is localized in the central nervous system. It has been shown, in fact, that there is a motor aspect in perception and that the same areas in the brain are activated during imagined and executed actions. Yet, not all perception is reducible to motor components, but motor components are involved

in perception and are an integral part of it. Even if they are not manifest, they operate at virtual levels of imagery and simulation – also called ideomotor simulation – with motor behavior being manifest only at an ideational level of mental representation.

As such, it is possible to conceive of music in terms of its “activity signature”. There are at least five possibilities: (i) the sound producing actions proper, (ii) the effects of these actions, (iii) the possibility of imagining the sonorous unfolding as a kind of movement through time, (iv) the mental simulation of this movement in terms of preconceptual bodily experiences or bodily based image schemata and (v) the movements which can be possibly induced by the sounds.

There is, however, a distinction to be made between the action aspects of sound production that can be described in an objective way and what they afford to the listener. To conceive of music in terms of experience involves at least an aspect of egocentricity in describing subjective experiences in terms of bodily resonance or motor imagery that projects our bodily movements to music. This bodily projection, further, is rather complex, as the music can be conceived as the mover, but the listener can move as well. As such, it is in a way related to the distinction between the objective-exosomatic and subjective-endosomatic realm of cognition [12] and the distinction between the observer and the observed thing. What I argue for, therefore, is a kind of phenomenal experience which involves the experience of movement but without the action being actual or manifest. It corresponds to the so called internal imagery – or first person perspective – which enables the transition from overt action to internalized forms of action. The whole process calls forth a kind of motor empathy and ideomotor simulation, allowing the listener to experience the music as something that moves over time, while simultaneously experiencing this movement as movement of the own body [18].

A final interpretation of music in terms of affordances is more manifest and involves musical entrainment and the possibility to move in reaction to the sounding music. Music, then, is a stimulus for movement and is perceived in terms of its motor induction capacities. The movements can be specific and articulate, but they can relate also to more general levels of motor induction, as “forces” and “energies” that are inherent in musical structures which, in turn, account for our perception and imagination of tension, resolution and movement.

Coping with the sounds: broader evolutionary claims

The concept of musical affordances is an emerging topic of research. It opens perspectives for an approach to musical sense-making in terms of “attunement” and “resonance.” As such, it is closely related to the actual experience of sounding music, which is reactive to a great extent. It brings us to the evolutionary claims of music with as major questions: where does music come from and what is the adaptive significance of music? Being an elusive target until recently, it is now an active topic of empirical and theoretical research [16; 22; 23]. The basic question is how music users are coping with the sounds and what this affords for their behavior. A distinction should be made here between evolutionary older levels of coping which are basically reducible to reactivity and resonance, mostly to local features of the sounding music, and higher-level functions of the brain which involve cognitive mediation, which means that the mind intervenes in the process of sense-making and affective-aesthetic reactions. A central question in this approach is the place of emotions. Are emotions primitive reactions or evolved reactions that call forth higher functions of the brain? There is no place to go in detail here, but this is a major topic of actual research. It calls forth theoretical grounding as to the nature of emotions and their relations with the music and its inducing power as well as empirical studies on musical affordances with as major topics the study of bodily reactions to the sound (autonome nervous system, hormone release, raising and lowering of arousal level), mood regulation, chills and thrills and the psychology of the aesthetic experience).

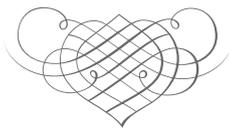
Conclusions and perspectives

In this contribution I have focused on the process of dealing with music, stressing the role of the musical experience proper. Starting from the seminal works of Dewey and James I have tried to bring together insights from semiotics and ecological psychology. Central in this approach is the ecological concept of affordance which has a lot of operational power for providing a description of the musical experience both in terms of objective and subjective qualities. It is to be expected that this ecological concept is likely to further both theoretical grounding and empirical research with as central topics the role of bodily resonance and emotions. Much is to be expected here also from the findings of current neurobiological research.

WORKS CITED

1. Berlyne, D. *Aesthetics and Psychobiology*. – New York: Appleton Century Crofts, 1971.
2. Clynes, M. *Sentics: The Touch of Emotion*. – London: Souvenir Press, 1977.
3. Dewey, J. *Art as Experience*. – New York: Capricorn Books, 1958[1934].
4. Gaver, W.W. How do we hear in the world? Explorations of ecological acoustics // *Ecological Psychology*. – 1993. – 5, 4. – P. 285–313.
5. Gaver, W.W. What in the world do we hear? An ecological approach to auditory event perception // *Ecological Psychology*. – 1993. – 5 (1). – P. 1–29.
6. Gibson, J. *The Senses Considered as Perceptual Systems*. – London: Allen & Unwin, 1966.
7. Gibson, J. *The Ecological Approach to Visual Perception*. – Boston: Houghton Mifflin, 1979.
8. Godøy, R. I. Imagined Action, Excitation, and Resonance // Godøy, R.I. & H.Jørgensen (Eds.). *Musical Imagery*. – Lisse; Abingdon; Exton; Tokyo: Swets & Zeitlinger, 2001. – P. 237–250.
9. Heft, H. *Ecological Psychology in context: James Gibson, Roger Barker, and the legacy of William James's radical empiricism*. – Mahwah; NJ: LEA, 2001.
10. James, W. *Essays in Radical Empiricism*. – Cambridge (Ma); London: Harvard University Press, 1976 [1912].
11. Kull, K. Semiotic ecology: different natures in the semiosphere // *Sign System Studies*. – 1998. – 26. – P. 344–371.
12. Lidov, D. Mind and body in music // *Semiotica*. – 1987. – 66, 1/3. – P. 69–97.
13. Lombardo, T. J. *The Reciprocity of Perceiver and Environment. The Evolution of James J.Gibson's Ecological Psychology*. – Hillsdale; NJ; London: Lawrence Erlbaum, 1987.
14. McCabe, V. & G. Balzano. *Event Cognition: An Ecological Perspective*. – Hillsdale; NJ; London: Lawrence Erlbaum, 1986.
15. Michaels, C. & C. Carello. *Direct Perception*. – Englewood Cliffs; New Jersey: Prentice-Hall, 1981.
16. Peretz, I. & R. Zatorre (Eds.). *The Cognitive Neuroscience of Music*. – Oxford; New York: Oxford University Press, 2003.
17. Reybrouck, M. Biological roots of musical epistemology: Functional Cycles, Umwelt, and enactive listening // *Semiotica*. – 2001. – 134, 1–4. – P. 599–63.
18. Reybrouck, M. Musical Imagery between Sensory Processing and Ideomotor Simulation // Godøy, R. I. & H. Jørgensen (Eds.). *Musical Imagery*. – Lisse: Swets & Zeitlinger, 2001. – P. 117–136.
19. Reybrouck, M. A Biosemiotic and Ecological Approach to Music Cognition: Event Perception between Auditory Listening and Cognitive Economy // *Axiomathes. An International Journal in Ontology and Cognitive Systems*. – 2005. – 15, 2. – P. 229–266.
20. Reybrouck, M. Body, mind and music: musical semantics between experiential cognition and cognitive economy [Electronic resource] // *Trans. Transcultural Music Review*. – 2005. – 9. – URL: <http://www.sibetrans.com/trans/trans9/reybrouck.htm>.
21. Thaut, M. *Rhythm, Music and the Brain. Scientific Foundations and Clinical Applications*. – New York; London: Routledge, 2005.
22. Wallin, N., B. Merker & S. Brown (Eds.). *The Origins of Music*. – Cambridge: MA; London: The MIT Press, 2000.
23. Zatorre, R. & I. Peretz (Eds.). *The Biological Foundations of Music*. – New York: The New York Academy of Sciences, 2001.





Музыка и синтез искусств

И. Э. ГОРЮНОВА

*Санкт-Петербургская государственная консерватория
им. Н. А. Римского-Корсакова*

УДК 378.978:78.075

**МУЛЬТИМЕДИЗАЦИЯ ПРОЦЕССА СОЗДАНИЯ
АУДИОВИЗУАЛЬНОГО КОНТЕНТА СОВРЕМЕННОГО ЗРЕЛИЩА**

Мир, который всего несколько десятилетий назад был информационно разъятым, сегодня, благодаря средствам массовой и индивидуальной коммуникации, бурному развитию инновационных мультимедиа технологий превращается в среду общего информационного обитания. Характерное для XX столетия усиливающееся разделение культуры на элитарную и массовую, согласно высказыванию М. С. Кагана, «...приобрело новые аспекты, ибо, благодаря небывалому развитию техники, последняя [массовая культура. – И. Г.] получила возможность оказывать на художественную культуру такое влияние, какого не могла иметь в прошлом веке, когда она казалась антиподом искусства»¹. Тем не менее, активное формирование новой социокультурной эстетической парадигмы характеризуется доминированием массовой культуры. Однако эволюция эстетики массовых зрелищ связана не только с изменением социокультурной парадигмы, но и с появлением новых технических и технологических средств, участвующих в создании и проведении современного мультимедийного зрелища.

Многие исследователи отмечают, что техническая революция XX века оказала значительное воздействие (в том числе и на художественное творчество) по нескольким параметрам: возможность трансляции произведения искусства в общепланетарных масштабах (телевидение, компьютер и т. д.); обогащение средств художественной выразительности (электронные музыкальные инструменты, мультимедиа технологии); появление новых видов и жанров искусства².

Современное музыкально-театрализованное зрелище объединяет в себе разного рода художественные и технологические компоненты. Зрелище создаётся организационно-творческой деятельностью группы специалистов, обеспечивающих его концептуальное единство на всех стадиях осуществления. Многие

приёмы и методы, ранее казавшиеся исключительно кинематографическими, театральными или телевизионными, теперь используются во всех видах аудиовизуального творческого мультимедиа-продукта, к которому мы относим современное массовое зрелище. *Процесс конвергенции* проявляется во взаимопроникновении жанров, присущих различным видам аудиовизуальной продукции. Эволюция выразительных средств массовых зрелищ и активный переход на новые цифровые технологии породили необходимость по-новому взглянуть на способы создания современного зрелища, проанализировать тенденции развития средств художественной выразительности.

Активная роль мультимедиа технологий в создании аудиовизуального контента массового музыкально-театрализованного представления требует от нас систематизировать и сформулировать творческие приёмы использования новых технологических и технических средств аудиовизуального творчества.

В последние десятилетия появилось немало научной литературы, посвящённой взаимодействию и взаимовлиянию техники и технологий, используемых при создании творческого мультимедиа-продукта, косвенно касающейся рассматриваемой проблемы³. Процесс, который учёными определён как «мультимедизация культуры»⁴, приводит к существенному изменению художественной парадигмы, для которой *синтетизм* в искусстве становится базовым признаком. Появившиеся в последнее время специализированные *компьютерные программы* (например, WYSIWYG), позволяют создателям моделировать в трёхмерном виде сцену, декорации, актёров, конфигурацию светового оборудования, обогащая ранее известные средства художественной выразительности и способствуя усилению эмоционально-эстетического воздействия на зрителя.

Как известно, мультимедиа – мощное средство представления и визуализации информации⁵. В случае, рассматриваемом нами, – многообразие средств художественно-технической выразительности, совмещённых на сцене и объединённых общей концептуальной идеей. В массовом мультимедийном зрелище все его составляющие синхронизированы по единому тайм-коду. При проведении и управлении зрелищем используются специальные приборы – контролёры. В этой связи эволюция эстетики аудиовизуальных произведений представляет собой сложный процесс взаимодействия новых технологических стимулов и творческих идей, генерируемых их создателями.

Во всех видах современных массовых театрализованных зрелищ *аудиальная* и *визуальная* составляющие находятся в тесном взаимодействии и взаимозависимости. Звук в пространстве многих художественных компонентов зрелища является одним из приоритетных, так как именно звук способен максимально влиять на *целостность* художественно-эстетического восприятия произведения. Вот почему аудиовизуальная составляющая зрелища должна быть реализована в такой совокупной целостности, чтобы наиболее полно выразить авторский замысел и сверхзадачу. Требования к *фоносфере зрелища*, которые существовали ранее, начинают подвергаться пересмотру и переосмыслению как в акустическом, так и в творческо-эстетическом плане.

С последней четверти прошлого века в сфере массовых музыкально-театральных зрелищ стали всё шире применяться новые аудиальные технологии, которые можно подразделить на технологии *звукоизвлечения*, *звукооформления* и *звукозаписи*. В этой связи невозможно переоценить роль звукорежиссёра в процессе создания современного массового музыкально-театрализованного зрелища. С развитием выразительного языка звукорежиссуры, творческая функция звукорежиссёра эволюционировала от создателя «акустического протокола» до «звукорежиссера – художника звуковых картин»⁶.

Для создания масштабного сценического действия со сквозным сюжетом, лейтмотивными ходами, многослойной музыкально-речевой партитурой опыт звукорежиссёра не может ограничиваться лишь работой с готовыми фонограммами. Тем более, нельзя доверять проведение массового музыкально-театрализованного представления «случайным» звукорежиссёрам его участникам, как это часто бывает в современной отечественной практике. Звукорежиссёр должен стать соавтором постановки с первых этапов работы: с начала создания сценария, подбора музыкального и текстового материала, отбора звуковых и речевых фонограмм, их записи и сведения. Поэтому важно, чтобы процесс создания, корректировки, монтажа и окончательной редакции всего звукового материала находился в руках одного звукорежиссёра. Нельзя не согласиться с мастером звукорежиссуры

отечественного кинематографа Я. Хароном, утверждающим, что «режиссёры, которые отводят музыке и звуку в своей системе выражения идеи ничтожную роль, обкрадывают себя»⁷.

Технология создания аудиальной сферы современного массового зрелища включает: запись качественных фонограмм, запись и подбор синхронной речи и шумов, подбор фонотечного материала, создание оригинальных звуковых эффектов, монтаж многочисленных звуковых компонентов и их окончательное аудио-видео сведение.

Современные системы записи и редактирования звука открывают новые возможности художественного формирования звуковой сферы мультимедийного сценического проекта. В их числе: возможность формировать ощущение реального трёхмерного пространства; способность изменять за счёт цифровой процессорной обработки основные «артистические» элементы звука; возможность создавать новые «нереальные» пространства, оптимизируя их к конкретному виду и жанру музыкального материала и т. д. Внедрение цифровой обработки звука привело к расширению возможностей звуковой аппаратуры и использованию новых компьютерных технологий; появлению новых алгоритмов по передаче пространственного звука, аурализации, морфинга, физического моделирования и т. д.⁸ Профессиональные мультимедиа студии, а также интернет-архивы обладают многочисленными коллекциями звуковых эффектов. В отсутствие специализированной студии звуковой ряд музыкально-театрализованного зрелища может быть создан с использованием персонального компьютера и дополнительных звукотехнических мультимедиа-средств⁹. В распоряжении звукорежиссёров оказался также разнообразный парк современных синтезаторов, сэмплеров, MIDI, контролёров, MIDI панелей (патчбэй) и другого оборудования, открывающего принципиально новые возможности создания синтезированных звучаний и использования их в формировании звукового образа.

Выразительная звуковая партитура зрелища способна оказать на зрителя большое эмоциональное воздействие, вызывая образные ассоциации, создавая соответствующее настроение, то есть может влиять на восприятие зрелища не в меньшей степени, чем его декорационно-изобразительные элементы.

Одним из значимых выразительных средств, обогащающих художественное и образное восприятие действия, являются *шумовые эффекты*. Именно они способствуют решению важной режиссёрской задачи – *создания звуковой атмосферы действия*. Шумы как колористический драматургический элемент становятся предметом пристального внимания режиссёров, являясь главным аргументом в пользу подлинности, документальности происходящего. Нередко именно в нём сосредоточена психологическая достоверность действительности.

Создавая аудиовизуальную партитуру театрализованного музыкально-сценического представления «Последний расстрел», посвящённого расстрелу Еврейского Антифашистского Комитета (ГЦКЗ «Россия», 2002), мне как режиссёру необходимо было создать серию лейтмотивных звуковых эффектов. Среди них – скрежет закрывающегося тюремного замка и звук захлопывающейся двери карцера. Шумовые эффекты необходимо было соединить с оригинальной музыкой, написанной к представлению композитором, народным артистом России Михаилом Глузом. Одновременно на экране, декорационно оформленном в виде папки судебного дела, перетянутой колочей проволокой, должны были возникать документальные тюремные фотографии осуждённых. Для данной сценической версии мною были отобраны наиболее значимые в масштабах страны трагические биографии нескольких выдающихся общественно-политических деятелей, расстрелянных 12 августа 1952 г.

Аудиовизуальный образ как приём каждый раз возникал с появлением одного из вышеперечисленных персонажей и одновременно – фрагментов тюремной решётки, а также теневой ширмы, на которой во время допросов появлялся узнаваемый силуэт следователя. Мизансценический и темпо-ритмический рисунок действия требовали своевременного участия аудиовизуального компонента, органично вмонтированного в представление, ставшего одной из его образных составляющих и неотъемлемой частью атмосферы действия.

Цифровая процессорная обработка открыла целый ряд дополнительных возможностей основных «артистических элементов» звука, его трансформации в зависимости от общего творческого замысла. В процессе подобного рода работы обычно используются программы для сведения или традиционный многоканальный микшер, а также полный комплект внешних эффектов: *ревербераторы, компрессоры, эквалайзеры, де-ессоры* и т. д.¹⁰

Следует отметить, что *интерактивность* становится новым сильнейшим средством художественной выразительности не только в визуальной и в звуковой сфере мультимедиа, являясь перспективным активом в арсенале создателей зрелища, расширяя круг новых эстетических задач и творческих возможностей. В качестве примера можно привести творчество композитора и звукорежиссёра Романа Дубинникова. У известного «Снежного шоу» Вячеслава Полунина нет заранее записанной фонограммы. Все звуковые эффекты и музыкальные фрагменты Дубинников «играет» в режиме спектакля, одновременно контролируя прохождение и сведение всех звуковых сигналов.

Ярким примером внедрения аудиовизуальных мультимедиа технологий в сферу создания зрелища являются *видеоклипы* (англ. *clip* – ножницы, стрижка). По сути, видеоклип является наиболее естественной формой мультимедийного произведения в сфере массовой культуры конца XX века, «размывающим границы массового и элитарного, популярного и изотерического, электронного и живого»¹¹. Данный синтетический аудиовизуальный жанр имеет массового потребителя. В основном, это поколение, родившееся в эпоху телевидения, которое демонстрирует желание скорее «смотреть музыку», чем слушать её. Поэтому всё большее распространение получает массовое представление,

построенное на синтезе жанров (театрально-музыкально-танцевально-видео шоу). Главной особенностью этих представлений является их синтезированность, предполагающая органичное взаимодействие нескольких пластов восприятия звукового (включающего реальное и срежиссированное звучание) и визуального (пластически-хореографического, экранно-кинематографического, сценографического и костюмного).

Современные видеоклипы являются не только содержанием программ музыкальных каналов, выражением музыкальной моды или средством рекламы, но и основным *средством художественно-декорационной выразительности зрелища*.

В собственной режиссёрской практике мною активно использовалось данное средство художественной выразительности. Театрализованные видеоконцерты, созданные на сценах ГЦКЗ «Россия», ГАБТа, МАМТа им. К. Станиславского и В. Немировича-Данченко, МХАТа, Карнеги-Холл (США), White-Hall (Англия), Государственной Оперы Израиля, Саратовского Театра оперы и балета, Башкирского государственного театра оперы и балета, Московского Международного Дома музыки и др.¹² (большинство из них имели прямые трансляции или телеверсии) стали своего рода новой разновидностью зрелища, в котором весь звуковой ряд был синтезирован с видео и кинорядом.

В начале XXI века появилась ещё одна разновидность зрелища – *синемафония*, основанная на синтезе музыки и кино.

В рамках Международного Марафона Победы, посвящённого 60-летию Победы во второй мировой войне, в ряде стран Антигитлеровской Коалиции, а также в Нью-Йорке, Тель-Авиве и Москве состоялись синемафонии, в которых принял участие Государственный Камерный оркестр «Виртуозы Москвы» под управлением народного артиста СССР Владимира Спивакова. Программа, включавшая Камерную симфонию Д. Д. Шостаковича (Памяти жертв фашизма и войны), а также произведения И. С. Баха, П. И. Чайковского, И. Брамса, В. А. Моцарта, А. Пьяццолы, была целиком синтезирована с видеокинематографическим рядом, который включал в себя редкую документальную кинохронику, фрагменты художественных фильмов, слайд-проекции и компьютерную графику. Для синхронизации музыки с видеорядом была разработана специальная технология.

Для меня как для режиссёра и одного из создателей визуального контента главной задачей стало усиление эмоционально-эстетического воздействия музыкального материала, а также максимально документированное восстановление исторической памяти и справедливой трактовки истории второй мировой войны для современного зарубежного зрителя.

Основным режиссёрским методом создания зрелища как синтетического аудиовизуального, мультимедийного продукта является *монтаж*. Режиссёр обязан выразительно выстраивать монтажные фразы единой аудиовизуальной драматургии. Здесь большую роль играет общий атрибутивный элемент, который выстраивает фрагментарный набор в единый временной, пространственный и смысловой контекст.

Визуальная составляющая современного массового зрелища также прошла свой эволюционный путь: от

марлевых экранов на премьере А. Н. Скрябина «Поэма огня» в Карнеги-Холл в 1915 г. (где в соответствии со световой партитурой отображались разноцветные всполохи) до современных огромных светодиодных и проекционных экранов. *Экран* становится новым специфическим средством художественной выразительности¹³. Появившиеся в результате эволюции визуальных технических средств лазерные и пиротехнические установки, устройства для создания специальных световых эффектов, использование компьютерной графики и анимации 3D сделали возможным создание сложной визуальной драматургии, пространственно-графических световых проекций. Это позволило авторам зрелищ, синтезируя звуковую и визуальную составляющую, в каждом конкретном случае создавать *световые и звуковые сценарии* массовых представлений в текстовом и в цифровом форматах.

Современный парк профессионального видеооборудования крайне разнообразен. Так, видеопроекторы последнего поколения *Christie Digital* и *PIGI* обеспечивают высочайшее качество изображения на любых поверхностях и экранах. Достаточное количество самых мощных видеопроекторов позволяет реализовывать глобальные светодинамические проекты. Разработанное специалистами программное обеспечение *Onlyview*¹⁴ даёт возможность синхронизировать любое количество видеоекранов для получения единого панорамного изображения. При этом рельеф поверхности, на которую переносится проекция, не имеет значения. *Onlyview* на сегодняшний день признана лучшей программой для обработки видеоконтента. Программное решение обеспечивает синхронизацию любого количества видеопроекторов в единое панорамное видеоизображение, создавая проекцию абсолютно любого размера. Проекция может осуществляться на архитектурный памятник, промышленное сооружение или обычный экран. Уникальная система управления позволяет создавать видеоэффекты и 3D-анимацию. Для реализации ярких и запоминающихся видеопроекционных шоу используется технология переноса 3D-изображения на неровные поверхности и архитектурные объекты, известная как 3D-маппинг (3D mapping). 3D-маппинг позволяет создавать шоу с применением исключительных визуальных эффектов на основе реального видео и компьютерной графики.

Используя мощные видеокарты, *Onlyview* создаёт разнообразные эффекты для видеоконтента зрелища. Программа обладает уникальными мультимедийными характеристиками и содержит следующие возможности:

- соединять видеоекраны один с другим, создавая панорамное изображение;
- синхронизироваться с движущимися объектами в режиме реального времени;
- вносить изменения в сценарий в режиме реального времени;

- импортировать и анимировать графические файлы;
- одновременно использовать реальные видеоизображения, видеофонограмму и компьютерные изображения;
- использовать множественные тайм-линии, переходить с одной тайм-линии на другую в любом порядке;
- плавно проводить интеграцию видео и широкоформатной проекции PIGI в единое представление.

Данное оборудование с успехом применялось при создании многих мультимедийных массовых зрелищ в России и за рубежом.

Одним из первых режиссёров мультимедиа, покоривших зрителей необычными творческими решениями, стал англичанин Росс Эштон (Ross Ashton). К примеру, созданный им видеоконтент для концерта *Rockestra* на Мальте (сентябрь 2009) стал динамичным и впечатляющим. Каждая песня имела своё визуальное решение. И, наконец, под звуки *Hotel California* зрители отправились в полное приключений путешествие по Америке!

Международный военно-музыкальный фестиваль «Спаская башня» в Москве (сентябрь 2010) объединил оркестры из разных стран и более 35 тысяч зрителей. Он завершился десятиминутным проекционным видеошоу на стенах Храма Василия Блаженного. Создатели обеспечили также вспомогательную видео-проекцию на надувном шаре диаметром 15 метров.

По мере развития новых мультимедиа технологий проходила эволюция цвето- и светомузыки. Сложные пространственно-графические световые проекции в сочетании с музыкой позволяют авторам зрелищ осуществлять синтезирование музыкально и светоживописного материала. Появление новых видов массовых мультимедийных зрелищ – таких, как *лазерное шоу*, *водная* и *электронная феерии*, стало результатом эволюции мультимедиа технологий и новейших компьютерных разработок.

Использование мультимедийных подходов – музыки, текста, пластики, кинематографа, телевидения, цвета, программирования, композиции, режиссуры – потребовало специальных профессиональных знаний во всех этих областях. В этой связи нельзя не затронуть проблему качества современных массовых зрелищ, его аудиовизуального контента. Во многом нельзя не согласиться с мнением известного культуролога Т. Е. Шехтер, считающей шоу-бизнес одной из форм культурной амнезии. «...В эпоху утрат ценностных критериев не культура поднимает людей, люди адаптируют её под себя»¹⁵. Можно с полной определённой констатировать, что в рассматриваемом нами явлении культуры на современном этапе наблюдаются *симптомы ухудшающегося отбора*, и происходит выброс продукции сомнительного качества. Однако мы оставляем за рамками данной статьи вопросы коммерциализации и шоу-бизнеса, которые хотя и относятся к жанру зрелищ, но требуют иного аналитического подхода. Тем не менее, многие исследователи склоняются к выводу, что аудиовизуальные

технологии приводят к снижению качества музыкального материала. Действительно, синтезированность художественного продукта, создаваемого в результате проектных мультимедиа технологий, выдвигает свои специфические требования к музыкальной составляющей. Это прежде всего визуализация музыкального звучания «причём, синтез звучания и зрелища диктуется требованием эстетики телеэкрана»¹⁶. Поэтому мы нередко наблюдаем зависимость смысла (или его отсутствия) звукоинтонационного комплекса (то есть собственно музыки) от зрительно-словесного ряда, которому он сопутствует. Ведь «до сих пор не существовало музыкальных культур, в которых банальность, как свойство музыкального материала, была бы основным условием его функционирования – как это происходит в синтезе видеомузыкального продукта»¹⁷.

Таким образом, на рубеже XX–XXI вв. эволюция аудиовизуального контента массовых зрелищ

проходила под воздействием активного развития и применения новых аудиовизуальных мультимедиа технологий, в результате чего уход от синкретизма и активное стремление к синтезу стало основной тенденцией. Как доказывает практика, каждый новый этап развития аудиовизуального творчества рождает новые идеи, требующие новые технологии их воплощения. Появление очередных технических открытий в свою очередь побуждает создателей массовых мультимедийных зрелищ к новым творческим поискам. Использование современных технических средств и аудиовизуальных мультимедиа технологий в создании массовых музыкально-театрализованных зрелищ обладает безусловным ценностным комплексом. Можно констатировать, что феномен мультимедиа, ставший основным творческо-технологическим методом создания современного зрелища, сыграл *культуросозидающую роль* в развитии жанра.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Каган М. С. Введение в историю мировой культуры. Кн.2. – СПб.: Петрополис, 2003. – С. 277.

² См.: Арзаманян С. С. Некоторые аспекты влияния НТР на искусство: автореф. дис. ... канд. философ. наук. – Тбилиси, 1982; Гершкович З. И. Техника в системе художественной культуры // НТР и развитие художественного творчества. – Л.: Наука, 1980; Бореев Ю. В., Коваленко А. В. Культура и массовая коммуникация. – М.: Наука, 1986; Зоркая Н. М. Уникальное и тиражированное. Средства массовой коммуникации и репродуцированное искусство. – М.: Искусство, 1981.

³ Дворко Н. И. Режиссура мультимедиа – новый вид художественного творчества: генезис, специфика, творческие принципы: дис. ... д-ра искусствоведения. – М., 2004; Познин В. Ф. Аудиовизуальный продукт: технология плюс творчество. – СПб., 2006; Новые аудиовизуальные технологии: учебное пособие / О. В. Грановская, Е. В. Дуков, Я. Б. Иоскевич и др.; отв. ред. К. Э. Разлогов. – М.: Едиториал УРСС, 2005.

⁴ См., например: Новые аудиовизуальные технологии: учебное пособие...

⁵ Мультимедиа (англ. *multimedia* от лат. *Multim* – много, и *medium* – средоточие; средство) – электронный носитель информации, включающий несколько её видов: текст, изображение, анимация и пр. (Большой энциклопедический словарь. – dicView, 2000).

⁶ Динов В. Г. Звуковая картина: записки о звукорежиссуре. – СПб.: Геликон Плюс, 2002. – С. 19.

⁷ Харон Я. Е. Из жизни звукооператора (Немое? Звуковое! Звукозрительное!!!). – М.: Всесоюз. бюро пропаганды сов. кино, 1987. – С. 96.

⁸ См.: Игнатов П. В. Эволюция средств художественной выразительности в творчестве звукорежиссёра: дис. ... канд. искусствоведения. – СПб., 2006.

⁹ См.: Севашко А. В. Звукорежиссура и запись фонограмм. – М.: Додэка XXI век, МК-Пресс, 2007.

¹⁰ См.: Загуменнов А. П. Просто о сложном. Запись и редактирование звука. Музыкальные эффекты. – М.: НТ-Пресс, 2004; Меерзон Б. Я. Акустические основы звукорежиссуры. – М.: Аспект-Пресс, 2004; Родзишевский А. Ю. Основы аналогового и цифрового звука. – М.: Вильямс, 2006.

¹¹ Советкина Э. В. Эстетические особенности музыкальных видеоклипов: дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2005. – С. 20.

¹² См.: www.mikhoels.gluz.ru; www.edinstvo.gluz.ru.

¹³ Горюнова И. Э. Режиссура массовых театрализованных зрелищ и музыкальных представлений. – СПб.: Композитор, 2009. – С. 38–43.

¹⁴ См.: <http://www.etc-russia.ru/equipment/>.

¹⁵ Шехтер Т. Е. Глобализация как тенденция развития современной культуры и художественного рынка // Международный художественный бизнес в контексте глобализации: матер. Всерос. науч.-практ. конф. 25 января 2007 г. – СПб., СПбГУП, 2007. – С. 6.

¹⁶ Найдорф М. И. Об особенностях музыкальной культуры массового media-пространства. Интернет-библиотека по культурологии [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.countries.ru/library/authors/nidorf.htm>.

¹⁷ Там же.

Горюнова Ирина Эдуардовна

кандидат искусствоведения,
профессор кафедры режиссуры музыкального театра
Санкт-Петербургской государственной консерватории
им. Н. А. Римского-Корсакова.
Художественный руководитель,
главный режиссёр Международного Культурного центра
им. С. Михоэлса



Л. А. КУПЕЦ
Петрозаводская государственная консерватория
им. А. К. Глазунова

УДК 78.071.1

АНТИЧНАЯ ТЕМА У КОМПОЗИТОРОВ СТРАН СЕВЕРНОЙ ЕВРОПЫ (Э. ГРИГ, Я. СИБЕЛИУС, Д. М. ЮХАНСЕН)

Античная тематика, ставшая традиционной для европейской культуры, почти не имела резонанса в искусстве стран Северной Европы вплоть до рубежа XIX–XX вв. Среди нечасто встречающихся примеров обращения к античности – драма Ю. Стагнемуса (Швеция) «Вакханки, или Фантазия» (1812), поэма А. Г. Эленшлегера (Дания) «Хельге, или Северный Эдип» (1814) и написанные в этот же период произведения его соотечественника Ф. Палудана-Мюллера (пьеса «Венера», драмы «Тифон», «Свадьба Дриады»). Из сочинений более позднего периода следует упомянуть драму А. Стриндберга (Дания) «Гермиона» (1869). И даже в этих немногочисленных произведениях трактовка античности¹ необычна: так, в «Фантазиях» Стагнемуса оргиастический мистик Орфей предчувствует появление Христа, но Орфей погибает от рук почитателей Диониса (согласно мифу). «Хельге» Эленшлегера – это своеобразная интерпретация мифа об Эдипе. А для Палудана-Мюллера главным становится не сюжет мифа, а его символика².

Крупные музыкальные сочинения, связанные с античностью, также немногочисленны в Северной Европе. Наибольшая «плотность» появления в музыке античных мифов приходится на рубеж XIX–XX вв. 1898 г. – симфоническая поэма Ю. Сельмера (Норвегия) «Прометей», написанная под впечатлением от картин М. Клингера, греческого мифа о Прометее и поэмы П. Шелли «Прометей». На рубеже столетий К. Нильсен (Дания) создаёт увертюры «Гелиос», «Пан и Сиринокс»; 1914 г. Я. Сибелиус – «Океаниды» (Финляндия). Причины такого парадокса, несомненно, связаны с распространением и влиянием стиля модерн в странах Северной Европы. В то же время рубеж веков отмечен и явным вниманием к репрезентации национального менталитета в музыкальном искусстве этих стран. В частности, для Финляндии и Норвегии это заключалось во взаимодействии яркого этнического начала со стойкой ориентацией на германо-протестантскую культурную парадигму³.

Технологию взаимоотношений «своего» и «чужого» в контексте освоения античной темы крупнейшими композиторами Норвегии и Финляндии целесообразно проследить по двум векторам:

– сравнительно-типологическому – для выяснения амплитуды и приоритетов в национальных традициях;

– историко-генетическому – уточняющему динамику изменений в определённой национальной культуре.

«Музыкальная античность» в романсах Э. Грига и Я. Сибелиуса

В творчестве крупнейших композиторов Норвегии и Финляндии – Э. Грига и Я. Сибелиуса место и значение античной тематике не равнозначно. Причины этому кроются в различном социокультурном контексте, оказавшем непосредственное влияние на личностную и творческую самоидентификацию композиторов.

Наиболее ярко специфика восприятия античности обоими композиторами проявляется при сравнении двух романсов – «Эрос» Грига на стихи О. Бенциона (1900) и «Гимн Таис» Сибелиуса на текст А. Боргстрёма (1909). Удивительно сходство во внешней атрибутике этих произведений: написаны в первое десятилетие XX в., обращены к античному образу любви, в них использованы тексты на иностранных для композиторов языках (датском – у Грига, английском – у Сибелиуса).

Будучи современником искусства рубежа, веков Эдвард Григ (1843–1907), тем не менее, всегда оставался верен своим эстетическим позициям и «бьёрнсоновским идеалам» (среди которых – любовь к Родине и безграничная вера в лучшее будущее), сформировавшимся в эпоху «норвежского национального романтизма» (1860–1870). Вероятно, поэтому античные образы и сюжеты (в отличие от скандинавских) практически отсутствуют в творческом наследии Грига. Лишь два произведения композитора связаны с античной тематикой. Примечательно, что оба эти сочинения имеют сходные названия и один образ: фортепианная пьеса «Erotik» из третьей тетради «Лирических пьес» ор. 43 (1886) и романс «Eros» из вокального цикла на стихи О. Бенциона ор. 70 № 1 (1900).

Сам Григ утверждал, что его музыкальный стиль в романсах на стихи датского поэта Бенциона совершенно «космополитичен» (употребляя этот термин в значении «мировой»), то есть общеевропейский, в противоположность ярко национальным песням на стихи норвежских поэтов, например, А. Гарборга и О. У. Винье⁴. Поэтический монолог в романсе «Eros»

представляет собой своеобразную проповедь, построенную по правилам риторического высказывания. Тем самым он напрямую способствует обращению композитора к античной риторике, бывшей ориентиром для европейского профессионального искусства конца XVI – первой половины XVIII вв.

По утверждению О. Левашовой, ещё со времен учебы в Лейпцигской консерватории Григ полюбил искусство XVIII в. (в том числе кантаты Баха и оратории Генделя) и навсегда сохранил это чувство⁵. Григ использует как простейший и самый общий трёхчастный принцип риторической диспозиции (в композиционной структуре фортепианной партии), так и более дифференцированное по функциям построение из шести частей, считавшееся образцом ещё в античности (в вокальной партии)⁶. Весьма разнообразно композитор применяет и музыкально-риторические фигуры (изобразительные и аффективные), например: *anabasis, catabasis, tmesis, exclamatio, palillogia, passus duriusculus, tirata, epistrophe, circulatio*⁷.

В музыке романса слышны явные аллюзии, источником которых была европейская духовная музыка. Так, приверженность Грига к хоральной фактуре в фортепианной партии, долгим длительностям (целым и половинным), комплементарной ритмике создаёт стойкий эффект органного звучания, на фоне которого появляется страстная проповедь о любви. В романсе использованы и приёмы полифонической техники: простая имитация, имитация с изменением, стретная имитация (последняя указана в нотах рукой Грига). Специфическое применение простой имитации – когда фортепиано в той же тесситуре повторяет «эхом» последний тактовый мотив, прозвучавший у голоса, – напоминает не только католическую традицию респонсорного принципа исполнения (антифоны), но и его аналоги в лютеранском богослужении Норвегии.

В этом музыкальном контексте, ориентированном на христианскую церковную культуру, образ античного бога любви, призыв к безграничной самоотдаче ему и гимн любви (заданные поэтом) воспринимаются как обращение христианина к своему Богу. Соответственно, под любовью подразумевается возвышенное, всепоглощающее чувство любви к Иисусу. Но во вступительной и заключительной фортепианных интерлюдиях (обрамляющих сольное высказывание) Григ показал и иное музыкальное восприятие образа любви. Всегда узнаваемый, модифицированный вариант мотива «любовного томления» из оперы «Тристана и Изольды» Р. Вагнера, с его сугубо светским, экстагически-сверхчувственным ощущением любви, удивительно дополняет григговское прочтение поэтического образа. Такая необычная интерпретация античного Эроса (одновременно как Любви Земной и Небесной) во многом перекликается с пониманием трёх разных ступеней достижения любви человека к Богу, характерным для великого датского философа С. Кьеркегора⁸. Соединение же

индивидуального (субъективно-пессимистического) и всеобщего (объективно-оптимистического) в одном образе отражает в некотором роде специфику норвежского национального характера, олицетворением которого для Грига были Б. Бьёрнсон и Г. Ибсен⁹.

«Норвежское» в «античном» романсе Грига не ограничивается проявлением народного духа на уровне национальной ментальности, ценностных ориентиров и понятий. Сами элементы музыкального языка в этом сочинении инспирированы норвежской традиционной музыкой. Среди отличительных черт назовём:

– медленный темп основного раздела романса и четырёхдольность, ощущаемая как двудольность, явно ориентируют на музыку норвежского народного танца гангара. Кроме того, двутактовые мотивы в вокальной партии, их вариационное развитие, а также создание сложной композиции путём чередования и изменения нескольких мотивов, – всё это напоминает народный стиль хардингфеле, столь любимый Григом;

– применение лидийского лада, взаимопроникновение мажора и минора, акцентирование интервала терции по горизонтали и вертикали;

– сочетание триольного и пунктирного ритмов (Григ создаёт эффект пунктира с помощью внутритактовой синкопы);

– в основе исходного мотива *climax* (с него начинается вокальная партия романса) находится григговский «лейтмотив» – соединение нисходящей секунды и терции, характерное для старонорвежских песен.

Блестящим образцом норвежского восприятия (слышания) европейского музыкального «идеала» последней трети XIX в. является трансформация Григом вагнеровского мотива «томления». Изменение темпа (*Allegro con passion* вместо *Langsam und schmachtend*), использование танцевального ритма (напоминающего и халлинг, и краковяк) придают «тристановскому» чувству не свойственную ему жанровость и народность. Замена восходящей малосекундовой интонации на фанфарную кварту резко меняет вопросительно-ожидательный ракурс на героическую устремлённость. Дальнейшее расширение этой кварты до интервала сексты завершает метаморфозы вагнеровского мотива, утверждая элегическое, светлое и оптимистическое по своей направленности чувство.

В отличие от Грига, художественное сознание его младшего современника, финского шведа **Яна Сибелиуса (1865–1957)** сформировалось в 1890-е гг. и во многом детерминировано атмосферой европейского и финского модерна¹⁰. Известно, что любимыми авторами Сибелиуса со времён гимназии были Гомер и Гораций, а его письма пестрят латинскими и греческими словами и выражениями. Финский композитор охотно писал на античные сюжеты: то используя излюбленные модерном морские и растительные мотивы в названиях своих сочинений (например, «Дриады», «Океаниды», «Нарцисс»), то решая в патристическом духе «Афинскую песню» (ассоциирующуюся

не только с древнегреческим учением об этосе в музыке, но и с актуальной для Финляндии политической ситуацией начала XX века).

Поэтический гимн Боргстрёма, посвящённый знаменитой гетере времён Александра Македонского – Таис («земному воплощению прекрасной Елены»), стилизует поэтику древнегреческих гимнов в духе модерна. Подчёркивая двойственность в облике Таис (божественное и земное) и парадоксально искажая в последней строке предшествующий текст, поэт возвращает нас из мифов и истории Древней Греции в мир своего современника, отличающегося иронией и тяготеющего к скрывающей чувства маске. В музыке Сибелиуса эффект двойственности создаётся диахронно (чередованием двух типов моделей, ориентированных на раннеклассическую и импрессионистическую гармонию) и синхронно (архаически звучащая вокальная мелодия располагается в атмосфере европейского классико-гармонического языка). Сама мелодия за счёт плавности движения, ровности ритма, неторопливого темпа и небольшого диапазона вызывает ассоциации и с волнистыми линиями орнамента в модерне, и с музыкой пифийской оды Пиндара, и с мелодикой карело-финских рун.

Несмотря на казалась бы различную интерпретацию «эротического» образа (*quasi*-барокко – у Грига и *à la Art Nouveau* – у Сибелиуса), существует общее в их восприятии античной темы. Это проявляется: 1) в понимании античности в духе Ницше; 2) в подчёркивании визуальной доминанты звуковой реализации текстов; 3) в способах музыкального воплощения античности как архаики. Кроме того, в романсах Григ и Сибелиус широко используют элементы традиционной музыкальной культуры своих стран, что придаёт их античности национальный – норвежский или финский – оттенок.

Метаморфозы античной темы в норвежской музыкальной культуре 1930-х гг. (Д. Монрад Юхансен)

Место и значение античной тематики в художественном мире Грига можно определить как периферийно-маргинальное уже только потому, что музыкальным результатом явились произведения, ставшие обычными и спорадическими в контексте творчества великого норвежца. Совершенно иное качество демонстрирует сочинение Д. М. Юхансена «Пан» («Pan»), которое соотечественники, явно выделяя, называют уникальным явлением в наследии этого композитора¹¹.

Музыка лидера норвежской композиторской школы 1920–1930-х гг. **Давида Монрада Юхансена (1888–1974)** всецело принадлежит уже XX веку (фото). Именно тогда норвежское искусство, заявившее о своей национальной самобытности ещё в последней трети XIX в., стало активно интегрироваться в общеевропейскую культуру, а порой и выступать в авангарде её новых художественных исканий (например, живопись Э. Мунка).



Давид Монрад Юхансен
(1888–1974)

Написанное Монрадом Юхансеном по одноимённому роману знаменитого норвежского писателя К. Гамсуна симфоническое произведение «Пан» (ор. 22) было создано в 1939 г. к юбилею – восьмидесятилетию Гамсуна и ему же посвящено. В предисловии к своему творению композитор написал: «Симфоническая музыка “Пан” – это воспоминание о Гамсуне, о его бессмертном раннем произведении “Пан”. Музыка не характеризует, не описывает какое-либо событие. Она – лишь попытка дать впечатление о силах природы: как они оживают в людях и ландшафте у Гамсуна»¹².

Роман Гамсуна, датированный 1894 г.¹³, является одним из примеров нового взлёта интереса к античному мифу в европейской культуре рубежа XIX – XX вв. Но в отличие от прежних возвратов (на это указывает Т. Г. Мальчукова), – это новое обращение к античности, когда акцентируются её архаика, то есть пантеизм, мифопоэтическое мировоззрение, обрядовые истоки, связь с религиозным культом¹⁴. Такой взгляд на античность в Европе обозначился под воздействием книги Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки», в которой рациональному, светлому, «аполлоновскому» началу античной культуры было противопоставлено иррациональное, тёмное, «дионисийское». И если С. Малларме в своей эклоге «Послеполуденный отдых фавна», написанной в 1876 г., стремился «разукрасить» сюжет античного мифа, сделать его ещё более наглядным, то Гамсун в своём романе видит античность по-иному. Он использует античные мифы как символы. Так, в *прошлом* у Глана была собака по имени *Эзон*, которую он застрелил, спасая её от возможных мучений в будущем от рук Эдварды. В *настоящем* у Глана – новая собака, которую зовут *Кора* (грея, кора – девушка, одно из имён Персефоны – богини царства мёртвых, жены Аида). Уже в использовании этих имён виден подтекст: в *прошлом* с героем было нечто поэтически-недосказанное, а *теперь* вместо этого осталась только *смерть*.

Сам Глан – охотник, и на его охотничьих принадлежностях есть изображение бога Пана, покровителя лесов и стихийных сил. Спутник Диониса с козлиными ногами, Пан любит вино и веселье, всегда полон страстной влюблённости, играет на свирели, он – покровитель пастушества и пастухов. Христианская традиция относилась к бесовскому миру, а Плутарх считал смерть великого Пана символом уходящего античного мира¹⁵.

Гамсун не использует сюжеты античных мифов, вместо них он «разбрасывает» по роману имена-сим-

волю. Использование мифологии в прозаических жанрах представляет (особенно писателю XX в.) много новых возможностей: у Гамсуна античный миф создаёт символический подтекст реалистического повествования. Да и в целом произведение «Пан» можно отнести к широкому руслу такого явления в европейской культуре XX века, как экспансия античной тематики в прозаических жанрах (повесть и роман), родоначальником которого считается Дж. Джойс¹⁶.

Идущая от Ницше новая трактовка античности на рубеже веков изменила и место античности в ряду иных культур. Та архаика, которая стала превалировать во взгляде на античность, будучи характерной не только для древнегреческой, но и для других древних культур, привела к тому, что античность в XX в. утратила свою привилегированность и встала в равные позиции со всеми культурами. Именно поэтому в романе Гамсуна античные герои соединены с библейскими: красавица *Ева* становится женой *кузнеца* (аналогом которого в древнегреческой мифологии выступал Гефест – друг Прометея). Он же, кузнец, создаёт оружие, с помощью которого Глан невольно убивает *Еву* (первую женщину на Земле, жену Адама). Наряду с антично-библейской тематикой Гамсун обращается и к норвежским преданиям и легендам: о Дидерик и Изелине, о девушке в башне, о юноше и двух девушках¹⁷.

Возникающий в романе «диалог» равноправных эпох и культур стал в дальнейшем особенностью творческого сознания XX в. и ярко продемонстрирован Г. Гессе в его произведении «Паломничество в Страну Востока», написанном в начале 1930-х гг.¹⁸ Несмотря на название аллегорической повести – «Паломничество в Страну Востока», – это паломничество героя в прошлое европейской культуры и искусства. И Юхансена, творившего (как и Гессе) в период между двух войн – очень сложное для Европы, и Норвегии в частности, время, волнуют те же вопросы о жизни и искусстве. Вероятно, поэтому музыка И. Стравинского стала одним из самых запоминающихся впечатлений норвежского композитора в Париже весной 1920 и летом 1928 г.¹⁹ Ведь именно Стравинский, по мнению В. П. Варунца, единственный аккумулировал в своём творчестве многообразие музыкальных прототипов и первый смог совместить стилистику разных эпох в пределах одного сочинения²⁰.

Вслед за Стравинским (и отчасти Гессе) Монрад Юхансен в произведении «Пан» обращается к различным стилистическим моделям в области жанра, тематизма, оркестровки и др. Само название – «Симфоническая музыка “Пан”» создаёт двойственность в жанровом плане. С одной стороны, оно указывает на жанр программной симфонической поэмы, столь любимый композиторами-романтиками второй половины XIX в., а с другой стороны, очевидно и стремление Юхансена «нейтрализовать» программность и обратиться в руслу «абсолютной» музыки – тенденция, характерная для неоклассицизма и вообще му-

зыки XX столетия²¹. На жанр симфонической поэмы (или программной симфонии) намекают сами темы и их возможные связи-ассоциации с героями романа Гамсуна: тема валторны – образ леса, тема флейты – Эдварды, тема гобоя – Евы, призывно-фанфарная тема – Глана-охотника.

Музыкальное пространство у норвежского композитора изобилует интонационно-тематическими и фактурно-оркестровыми аллюзиями-ассоциациями с прославленными сочинениями его великих европейских предшественников: «Прелюдами» Листа, «Послеполуденным отдыхом фавна» и «Облаками» Дебюсси, «Царём Эдипом» и «Поцелуем феи» Стравинского. В «Пане» отчётливо воспринимается и его австро-немецкий музыкальный исток, связанный у Юхансена со стилем И. С. Баха, Р. Вагнера, И. Брамса, Р. Штрауса и Г. Малера.

Диалог культур и эпох весьма нагляден в эпизодах, где происходит одновременно совмещение разных стилистических моделей: например, соло флейты в начале произведения Монрада Юхансена. Ремарки автора – «Квази-фантазия», многочисленные изменения темпа и характера, – всё это является принадлежностью и показателем романтической эпохи в музыке. Ещё одним неотъемлемым атрибутом этой эпохи стало использование тембра солирующей скрипки, который давал композиторам большее богатство обертонов и динамических нюансов. Нарушение Юхансеном стилового единства выразилось в замене предполагаемой скрипки на флейту, чья тембровая семантика в истории музыкальной культуры иная: не сугубо интимная романтическая (как у скрипки), а более объективная классическая и неоклассическая. В дальнейшем эффект этой «двойной оптики», в которой выражаются стилевые элементы разных эпох, усиливается за счёт одновременного звучания флейты (воплощающей общие формы движения, характерные для раннеклассической музыки) и струнных (вариант лейтмотива «томления» из «Тристана и Изольды» Вагнера).

Отличие от Грига, в музыкальном мире Монрада Юхансена наблюдается явное расширение историко-географического ареала культурных ориентиров: немцы – Бах, Вагнер, Брамс, венгр – Лист, француз – Дебюсси, австриец – Малер, русский – Стравинский. Подобная «экстенсивная» тенденция наряду с «интенсивной», создаваемой сложным синтезом стилистических моделей, свидетельствуют о принципиальном изменении интересов в национально-культурной парадигме: от немецкой – к французской и шире, – общеевропейской.

«Музыкальная античность» Грига, будучи «чужой» и далёкой по духу, тем не менее, слышится как явно «своя» – норвежская. А представленная спустя сорок лет уже отчасти «своя античность» Монрада Юхансена воспринимается не столько с национальным оттенком, сколько целиком в русле общеевропейских и мировых культурных процессов²².

Для национальных культур, расположенных на периферии Европы (и, в первую очередь, России и стран Северной Европы), обращение к античной теме всегда было симптоматичным. Использование античных образов и сюжетов в художественном творчестве отража-

ло не только образованность авторов и их стремление приобщиться к истокам европейской культуры. Это была и своеобразная декларация своей принадлежности к европейскому менталитету и ценностям западной цивилизации, чей художественный мир для молодых национальных школ олицетворяло новое искусство.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Под античностью в данной работе подразумеваются сюжеты, образы, персоналии и феномены в истории и культуре всего периода античности (цивилизация Древней Греции и Древнего Рима).

² См.: Григорьева Л. Г., Карху Э. Г., Хачатурян Д. К. Литературы скандинавских стран и Финляндии [первой половины XIX в.] // История всемирной литературы. В 8 т. Т. 6. – М., 1989. – С. 256–281; История всемирной литературы. В 8 т. Т. 7. – М., 1991. – С. 416–452.

³ О специфике формирования музыкальной культуры Финляндии от Средневековья до начала XX века см.: Нилова В. И. Музыка Сибелиуса в контексте культурно-исторических перемен в Финляндии (конец XIX – начало XX веков). – Петрозаводск, 2005. О взаимоотношении этнической и национальной культур см.: Культура: теория и проблемы. – Л., 1995. – С. 39–41. Проблеме религиозной ментальности Грига посвящена работа: Шулакова Ю. С. Последнее сочинение Э. Грига: к проблеме скандинавской религиозной ментальности // «Своё» и «чужое» в культуре народов Европейского Севера. – Петрозаводск, 1997. – С. 81–83.

⁴ Григ Э. Избранные статьи и письма. – М., 1966. – С. 117.

⁵ Левашова О. Е. Эдвард Григ. – М., 1975. – С. 87.

⁶ Подробнее об использовании риторической диспозиции в музыке барокко см.: Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII в. – М., 1983.

⁷ Описание фигур дано по: Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. – СПб., 1999. – С. 231–232.

⁸ См.: Быховский Б. Э. Кьеркегор. – М., 1972; Мир Кьеркегора. Русские и датские интерпретации творчества Серена Кьеркегора. – М., 1994.

⁹ Григ Э. Указ. соч. С. 337.

¹⁰ О биографических и художественных связях Сибелиуса со стилем модерн см.: Скорина Е. Г. «Сага» Я. Сибелиуса и стиль модерн // XIII конференция по изучению истории, экономики, литературы и языка Скандинавских стран и Финляндии. – М.; Петрозаводск, 1997. – С. 347–349.

¹¹ Гриндэ Н. История норвежской музыки. – Л., 1982. – С. 169. «Пан» – самое популярное произведение композитора: с 1952 по 1962 г. оно было исполнено почти 50 раз в 17 странах. Это его единственное сочинение на античную тему; подавляющее большинство других работ декларирует норвежскую направленность (в названиях, сюжетах и текстах). А сам Монрад Юхансен является автором монографии об Э. Григе, опубликованной в 1934 г. (пер. на англ. – 1938).

¹² Из авторского предисловия к партитуре «Пан»: Johansen Monrad. Pan. Symphonische Musik / Ed. C. F. Peters. – Oslo, 1942. На тексты К. Гамсуна в 1915 г. композитор написал Три песни для голоса и фортепиано (ор. 2).

¹³ Год создания эпохального в европейской музыкальной культуре произведения – «Послепелуденный отдых фавна» К. Дебюсси по эюлоге С. Малларме.

¹⁴ Мальчукова Т. Г. Античность и мы. – Петрозаводск, 1991. – С. 60.

¹⁵ Мифологический словарь / гл. ред. Е. М. Мелетинский. – М., 1991. – С. 424–425.

¹⁶ Подробнее об этом см.: Мальчукова Т. Г. Указ. соч. С. 61–62.

¹⁷ См.: Неустроев В. К. Литература скандинавских стран (1870 – 1970). – М., 1980.

¹⁸ Гессе Г. Паломничество в Страну Востока. – М., 1984. – С. 39–40.

¹⁹ Гриндэ Н. Указ. соч. С. 166.

²⁰ Варунц В. П. Музыкальный неоклассицизм. – М., 1988. – С. 47.

²¹ Варунц В. П. Указ. соч. С. 52–54.

²² Примечательно, что Кари Михельсен указывает на три элемента, составляющих специфику стиля Д. М. Юхансена: приверженности норвежской национальной традиции, пейзажной колористичности и явном интересе к старинной полифонической музыке (хоралам). См.: Michelsen K. Johansen. David Monrad // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. In 29 vol. / General Ed. St.Sadie. – London, 2000 (CD-ROM).

Купец Любовь Абрамовна

кандидат искусствоведения,
профессор кафедры истории музыки
Петрозаводской государственной консерватории
им. А. К. Глазунова



Ю. О. ТКАЧЕНКО

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

УДК 781.2.04

**МУЗЫКАЛЬНО-СИНТЕТИЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ
ЭСТЕТИКИ СИМВОЛИЗМА СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА
В ИСКУССТВЕ ПОСТРОМАНТИЧЕСКОЙ ЭПОХИ**

Один из представителей российской философской мысли конца XIX–начала XX века Н. А. Бердяев в работе «Самопознание» так выразил ставшую популярной в период Серебряного века идею «обособленности», «сольности» или «сверх-индивидуальности», на которую обречена личность человека XX столетия: «Я всегда был и оставался человеком, духовно рождённым после века просвещения, критики и революции ... Я преодолел рационализм “просвещения”, но это было гегелевское *Aufhebung*, т. е. я не мог быть до “просвещения” или делать вид, что я “до”. Некоторые религиозные течения начала XX в. делали вид, что они пребывают в наивной, до-критической стихии, имитировали народный примитивизм. Мой иррационализм и сверхрационализм прошёл через “просвещение” не в смысле французских течений XVIII в., а в смысле Канта, который формулировал вечную правду “просвещения” и с ней связывал своё учение об автономии. Я изначально был “автономен”, “анти-авторитарен” и ни к какой авторитарности меня принудить нельзя было»¹.

Философ оставил свидетельство об «автономности» мировосприятия, о новом человеческом и творческом опыте, который есть «потрясение и подъём всего человеческого существа, направляемого к новому бытию»². Личность становилась осью и мерилем всего, поскольку «в личности есть моральный, аксиологический момент, она не может определяться лишь эстетически»³. Личность является живой, постоянно развивающейся частью целостного логико-культурного диалога, возникающего через ничем не ограниченный выбор индивидом своего пути. Культура же обогащает личность неповторимым свойством человеческого сознания, а именно: не совпадать до конца с собой; «существовать в зазоре» между разными «я» внутри «целостного Я», и поэтому быть способной «перерешить» себя и свою судьбу; обеспечивать многополярность пространства культуры. В качестве подтверждения приведем высказывание Г. Г. Гадамера: «... Уникальная особенность искусства связана как раз с тем, что в нём происходит встреча с особым и с проявлением истины лишь в единичном»⁴.

Плодотворное напряжение, которое всегда существовало между языком философии и языком художественной сферы (литературной и музыкальной) и которое осознавалось как непреложный закон существования высокого и «идеального» искусства, как его понимали йенские и гейдельбергские романтики, было в полной степени осмыслено и нашло своё творческое воплощение именно в данный период, причём для него характерна высочайшая степень «интегрированности» русской и западноевропейской (в особенности германской и французской) и в равной степени русской и восточной культур.

Серебряный век стал своего рода «плавающей», где смешивались и по-новому осмыслялись целые пласты самых различных культур, начиная с её золотого века – Античности – до культуры Нового и Новейшего времени. Степень же их взаимного влияния невозможно переоценить, и в качестве убедительных примеров здесь следует привести: «Русские Сезоны» Сергея Дягилева в Париже, которые повлияли на художественное мышление нескольких поколений европейцев, «обогащаясь», в свою очередь, западноевропейскими (в частности французскими) творческими идеями; музыку Игоря Стравинского, определившую во многом характер – именно европейской! – музыки XX века; музыкальный и философский язык Александра Скрябина, повлиявший и проявившийся впоследствии в синтетической «мистериальности» Штокхаузена; поэзию поздних символистов, а также М. Цветаевой и Б. Пастернака, «генетически» связанную с музыкой, литературой и философией Германии (в особенности с поэзией йенских и гейдельбергских романтиков), а также из более позднего направления – поэзией Рильке.

Рассуждая о специфике искусства Серебряного века, хотелось бы также включить в его тезаурус понятие «вне-находимости», которое связано с ощущениями *неустойчивого равновесия, хрупкого и уязвимого существования нового человека искусства именно «на границах»*: в состоянии некоего исторического и культурного «безвременья», в предощущении надвигающихся грозных социальных сломов и революционных перемен, которые необычайно остро

ощущались самими участниками этого культурного процесса.

И здесь важно подчеркнуть, что наиболее плодотворным и «исторически точным», то есть «идентичным» будет такой подход к анализу культурных достижений русского Ренессанса, при котором бы осознавались как ценностные реалии:

- возникновение всеобщего культурного пространства – России и Европы (Германии, Франции, России) и ряда восточных государств;
- существование творческой личности «на границах» пространства и времени, вне историко-географических границ, в «трансисторическом» контексте;
- развитие традиций русской духовной культуры, включающей достижения религиозного и общегуманитарного характера;
- развитие традиций «диалогичности», способствующей лучшему пониманию и восприятию различных культур, включающих в себя искусство, философию и религиозные верования;
- воспитание уважения к творческой индивидуальности, особенностям ее творческого самопроявления, уникальности и неповторимости творческого процесса в целом.

В общей направленности воззрений деятелей русской художественной культуры «рубежной эпохи» ощущается воздействие западноевропейской «философии жизни», по своему воспринятой ими, феноменологии Гуссерля и т. д. При этом необходимо отметить, что у большинства русских деятелей культуры конца XIX–начала XX века, несмотря на их идейные «метания», не было всеопределяющего «пессимистического» взгляда на жизнь и творчество: напротив, для них было характерно тяготение к созданию позитивных программ, пусть даже самого утопического свойства. И в этом отношении у них больше общего с персоналистами, особенно французскими, которым присуще желание воскресить универсальность в душах людей. Таково, по их мнению, назначение философии и человечества в будущем.

При всех индивидуальных различиях в мировосприятии и самосознании русских художников, музыкантов, поэтов и других деятелей культуры, при всём многообразии их концепций можно увидеть и некоторые объединяющие их черты. Остановимся на таких из них, как обостренное ощущение своего «я» в конфликте с окружающей действительностью, тенденция мыслить антиномиями – *макрокосм-микроекосм, добро-зло, мечта-действительность и т. д.* Авторы многих концепций отличает пристрастие к «пророческому» тону, особая возвышенность и даже патетичность переживаний, восприятие мира в его непрерывном становлении, придание особого статуса искусству, в особенности музыке и поэзии, в ряде

случаев тенденция отождествлять образ поэта (художника) с образом жреца, пророка etc.

Все перечисленные особенности не новы для истории культуры и искусства, это черты, характерные для определённого – романтического типа мировосприятия. Однако было бы ошибкой искать полного сходства с эстетикой русского романтизма конца XVIII – начала XIX столетия. Романтические черты эстетики Серебряного века, главным образом символизма, имеют много общего с ранними немецкими – йенскими и гейдельбергскими – романтиками: Людвигом Тиком, Новалисом, Шлегелями, более поздними трудами – Р. Вагнера и Ф. Ницше и рядом других выдающихся немецких авторов.

О соответствии художественных и эстетических концепций немецких романтиков конца XVIII – начала и середины XIX вв. и русских символистов конца XIX – начала XX вв. свидетельствуют следующие примеры.

Во-первых, у символистов, так же, как и у немецких романтиков, антитеза «мечта-действительность» становится конструктивной, организующей и «структурирующей» художественный мир, становится (одномоментно) и важнейшим этическим (идеологическим) и эстетическим принципом.

Во-вторых, для символистов, как и для Новалиса, Л. Тика и других немецких романтиков, характерен активный протест против рационализма, стремление постигать окружающий мир путём «эмпирическим», а порой и «мистическим», через преобразование личности, решение ею определённых духовных и художественных задач.

Элементы мистического являются одними из главнейших черт немецкого и в целом, – европейского романтизма. Первыми теоретиками романтизма поэзия и искусство в целом трактовались как абсолютное и универсальное средство познания жизни. Процесс постижения истины и в жизни, и в искусстве у немецких авторов (таких, как Новалис) был в большой степени связан с интуитивной деятельностью, неожиданными озарениями, причём к этим озарениям они испытывали гораздо большее доверие, чем к области рационального познания. «Чувство поэзии, – утверждал в одной из работ по теории романтизма Новалис, – имеет много общего с чувством мистического. Это чувство особенного, личностного, неизведанного, являющегося в откровении необходимо–случайного. Поэт воистину творит в беспамятстве...»⁵

В одной из самых известных своих работ «Философские начала цельного знания» Владимир Соловьёв говорит о постигшем русскую культуру кризисе рационализма, определяя *мистический способ познания* как «верховное начало жизни общечеловеческого организма» и как источник «любого вида творчества»⁶. Эти идеи подтвердил весь художественный облик Серебряного века, явив миру пример интегративной общности, объединившей *позитивный*

художественный опыт и творческую интуицию многих деятелей эпохи.

В-третьих, это поиски *особого героя*, которого не знала прежняя культура. Так, романтический герой, как правило, личность исключительная – гений, художник, спорящий с толпой и с собственной судьбой, постоянно стремящийся к существованию на грани – между жизнью и смертью, между безумием и гениальностью. Главная идея, к которой, как правило, апеллирует автор через своего героя – это идея свободной, бесконечно творящей личности. Герой романтизма, как правило, находится в конфликте с толпой так называемых «филистеров», или мещан, не понимающих его духовные запросы, его жизненное кредо. В глазах романтиков поэт был сродни жрецу или пророку, являясь одновременно и философом, и художником, и провидцем.

«...Поэт и жрец были вначале одно, и лишь последующие времена разделили их. Однако истинный поэт всегда оставался жрецом, так же как истинный жрец — поэтом...»⁷ Подобные высказывания о природе и характере романтического героя можно встретить и у других теоретиков немецкого романтизма, в частности, у Фридриха Шлегеля: «Чем люди являются среди прочих творений земли, тем являются художники по отношению к людям...»⁸

В-четвертых, тяга ко всему необычному, отдалённому, или «трансцендентному». Всё «дальнее» – во времени и пространстве – становится синонимом поэтического. Думается, что яркое высказывание Новалиса является подтверждением названного концепта: «...Так всё в отдалении становится поэзией: дальние горы, дальние люди, дальние события... Отсюда проистекает наша поэтическая природа, поэзия ночи и сумерек»⁹. Данные высказывания — как в прозе, так и в поэтическом варианте, – можно сопоставить с блестящими строками В. Соловьёва, по мысли и глубине поэтического чувства столь им созвучными:

Милый друг, иль ты не видишь,
Что всё видимое нами,
Только отблеск, только тени
От незримого очами...

В-пятых, историзм.

Как йенские и гейдельбергские романтики, так и символисты призывали вернуться к *истокам народного искусства*, к переосмыслению и новому освоению богатейшего культурного, накопленного веками наследия.

Сопоставим два высказывания, иллюстрирующих эту мысль Новалиса: «В сказке видели как бы канон поэзии»¹⁰. Первое принадлежит Ф. Шлегелю: «Нужно вернуться к истокам родного языка, освобождая былую силу, и былой возвышенный дух, который, не оценённый никем, дремлет в памятниках национальной древности, начиная с “Песни о Нибелунгах” и заканчивая Флемингом и Векерлином»¹¹. И Вячеслава

Иванова: «Сложный процесс перерождения живых тканей являющегося совершается в поколениях, медленным влиянием скрытых исторических сил... Человечество меняет, как змея, сбрасывает старую шкуру, и потому болеет»¹².

В-шестых, одним из существенных концептов эстетики как немецкого романтизма, так и искусства романтического типа – символизма, являлся *культ поэта и поэзии*. Благочестивое, почти религиозное поклонение перед искусством, поэзией, *личностью поэта и художника* – одна из самых характерных черт как собственно романтического, так и неоромантического сознания. Для сравнения вновь обратимся к работам Новалиса, который, говоря о роли поэта и поэзии, утверждал следующее: «...Чувство поэзии в близком родстве с чувством пророческим и религиозным чувством провиденья вообще. Поэт упорядочивает, связывает, выбирает, измышляет и для него самого непостижимо, почему именно так, а не иначе...»¹³

Ещё более определённо образы перехода от отстраненного мирозерцания звёздного неба к трансформации в непосредственный внутренний опыт человека отражены в следующей сентенции В. Иванова: «Словно ласковый вихрь вдруг сорвал все якоря души и увлёл её в открытое море невероятной и всё же очевидной яви... Внушение звёздного неба есть внушение прирождённой и изначальной связности нашей со всем, как безусловного закона нашего бытия»¹⁴.

Вследствие этих эстетических – и этических – тенденций, *всеединство*, являющееся краеугольным камнем *космизма*, получило значение одного из главных концептов Серебряного века. Данный концепт был сформулирован ещё Владимиром Соловьёвым как «всеединство неба», как «вечная победа светлого начала над хаотичным смятением»¹⁵ и впоследствии оказался созвучным «младшим» символистам – В. Иванову и А. Белому.

Мощное влияние философии космизма привело к тому, что практически каждый из деятелей искусства Серебряного века избрал для себя ту или иную религиозно-философскую систему, в том числе и Востока. Космизм Серебряного века, открывая пути проникновения в русскую культуру идей синтеза с иными духовными традициями, представлялся деятелям культуры – А. Скрябину, И. Стравинскому, А. Белому, В. Иванову, М. Волошину как средство возрождения русской духовности и культуры и как неотъемлемой части культуры – возрождение Личности.

Итак, новая идеология, ассимилировавшая в себя как традиционные идеи христианства, так и — а зачастую и в большей мере — идеи современной теософии, в свою очередь обусловила такие тенденции современного искусства, как духовный и художественный синтез; векторизация художником синтетических устремлений в жизненное русло («жизнестроительство»); синтез как определяющий

параметр структуры творческой личности Серебряного века.

Главная идея, обсуждаемая ими, – идея большого синтетического искусства – являлась одновременно *новым этапом в осознании понятия соборности в русской культуре*, и одновременно, стала началом более глубинного осознания параметров диалогизма.

Тесное единство всех видов искусства в их всенародном служении и осуществлении преобразования жизни (и отдельной личности) мыслилось символистами не как единство автономных и параллельно развивающихся видов искусства, а прежде всего как духовный синтез, или «синтез в пределах личности», который определил глубоко индивидуалистический жизненный вектор многих творческих деятелей рубежа эпох – А. Скрябина, И. Стравинского, В. Соловьёва, В. Иванова, А. Белого, А. Блока и многих других. Наследуя романтическую идею, символизм всячески постулирует категории музыкальности поэзии, живописи, поэтичность музыки, живописи и архитектуры. Категория *музыкальности* как ведущая категория художественной выразительности обнаруживает всё более ретроспективный характер искусства символизма в его отношении к наследию предшествующей романтической эпохи.

Символизм усваивает панмузыкальность эстетики и концепции синтеза искусств романтиков. Идея романтического Gesamtkunstwerk Рихарда Вагнера преобразуется в новую эпоху – поисков синтетического соборного искусства. Не случайно именно к Вагнеру неоднократно обращается В. Иванов в связи с основными линиями художественно-философского творчества: преодолением кризиса сверхиндивидуализма; поисками соборного сознания и соборного единства искусства и народа в Мистерии – некоем мифологическом действе. Рихарду Вагнеру посвящена одна из ранних статей Иванова «Вагнер и дионисово действо» (1905).

Подводя итоги, необходимо отметить огромную роль теоретиков символизма Серебряного века в развитии и обосновании таких идей, как идея «всемирного искусства» как формы реализации *соборности*; универсализм как стремление к *вселенскому*; стремление ассимилировать в своём творчестве «лучшие силы» культуры и её духовно-нравственные достижения; понимание культуры как бесконечно развивающегося диалога и в то же время понимание *диалогизма* как основного закона развития культуры; идея *духовного* развития, а также *развития художественного сознания* творческой Личности и его экзистенциальной сферы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Бердяев Н. А. Самопознание: (опыт философской автобиографии) // Собр. соч. Т. 1. – Париж, 1983. – С. 7.

² Там же. С. 244.

³ Там же. С. 172–173.

⁴ Гадамер Г. Г. Актуальность прекрасного. – М.: Искусство, 1991. – С. 304.

⁵ Новалис. Фрагменты // Литературная теория немецкого романтизма / под. ред. Н. Я. Берковского. – М.; Л., 1934. – С. 122.

⁶ Соловьёв В. Философские начала цельного знания // Соч. В 2 т. Т. 1. Философская публицистика. – М., 1989. – С. 152–153.

⁷ Новалис. Указ соч. С. 121.

⁸ Шлегель Ф. Фрагменты // Литературная теория немецкого романтизма. С. 170.

⁹ Новалис. Указ соч. С. 135.

¹⁰ Новалис. Фрагменты // Хрестоматия по зарубежной литературе XIX в. Ч. 1. – М., 1995. – С. 34.

¹¹ Шлегель Ф. Фрагменты // Литературная теория немецкого романтизма С. 170.

¹² Иванов В. О кризисе гуманизма // Родное и вселенское. – М., 1994. – С. 104.

¹³ Новалис. Фрагменты // Литературная теория немецкого романтизма С. 121.

¹⁴ Иванов В. О законе и связи // Родное и вселенское. С. 86.

¹⁵ Соловьёв В. Красота в природе // Соч. В 2 т. Т. 2. С. 364–365.

Ткаченко Юлия Олеговна

аспирантка кафедры

музыкального образования и просвещения

Новосибирской государственной консерватории

им. М. И. Глинки



Е. В. КИСЕЕВА

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

УДК 781.6.082.102

Н. ЧЕРЕПНИН И НОВЫЙ РУССКИЙ БАЛЕТ НАЧАЛА XX ВЕКА

Русский балет начала XX века знаменовал поворот в развитии европейского и мирового хореографического театра. Об этом свидетельствуют крупные музыкально-стилевые и композиционные открытия, осуществлённые в рамках данного жанра, который живо реагировал на новейшие художественные идеи эпохи и явился для своего времени наиболее мобильной, предрасположенной к творческим опытам областью. Балет рубежа столетий стал почвой активного творческого обмена между Россией и Францией, а затем и другими европейскими странами, в нём в концентрированном виде нашла отражение характерная для того периода идея взаимодействия культур. Образы балетного театра активно проникали в симфоническую, камерную инструментальную музыку, драматический театр. Наконец, балет явился «лабораторией» экспериментов в музыке. Многообразие отмеченных процессов объясняет то, что исследование русского балета рубежа XIX – XX веков до сих пор остается актуальным. И если блистательные вершины жанра – сочинения И. Стравинского и С. Прокофьева, в которых воплотился уже сформировавшийся тип нового спектакля, достаточно полно осмыслены в отечественном музыкознании и балетоведении, то проблема его становления остаётся пока открытой.

Как известно, репутацию новых русских балетов снискали прежде всего постановки дягилевской антрепризы первых двух десятилетий XX века¹. В этих спектаклях сложилась особая эстетика, воплотившаяся в новых музыкально-хореографических образах, формах танца, композиции, подходе к сценографии. Вполне справедливо, что отсчёт нового русского балета принято вести с трёх ранних сочинений И. Стравинского. Однако не менее справедливым будет и указание на то, что огромный эстетико-стилевой скачок от «старых» балетных партитур П. Чайковского и А. Глазунова, до новаторских находок И. Стравинского и С. Прокофьева совершился с учётом завоеваний и других, менее известных сегодня мастеров. Возможно, процесс становления нового балета предстанет в ином свете, если «поместить» в него недостающие звенья – сочинения Н. Черепнина, в которых переход этот обозначен и закреплён.

Не случайно столь важная для современного музыковедения тенденция, как стремление к пониманию целостности культуры², включает в свой контекст внимание к творческим личностям, составляющим культурный фон Серебряного века, возрождение забытых имен и произведений. Невозможно не напомнить в связи с этим, что дягилевские сезоны, обозначившие начало триумфального шествия русского искусства на Западе, открылись в 1909 году в Париже именно «Павильоном Армиды» Н. Черепнина, а в каждом из спектаклей «Русских сезонов» реализовывалось сотворчество «во имя искусства» творческих индивидуальностей «разного ранга»: композиторов Н. Черепнина, И. Стравинского, С. Прокофьева, М. Штейнберга; балетмейстеров М. Фокина, В. Нижинского, Д. Баланчина; художников А. Бенуа, Л. Бакста, Н. Рериха.

Итак, в 1900 – 1910-е годы в хореографическом театре произошло принципиальное обособление таких художественных явлений, как «старый» и «новый» балет. Историки балета объясняют такое размежевание в первую очередь отсутствием предметности и прямых соответствий между жанровым и композиционным обликом балетных партитур П. Чайковского, А. Глазунова (а также Л. Делиба, Э. Лало, К. Сен-Санса) с одной стороны, и опусов И. Стравинского, С. Прокофьева (затем К. Дебюсси, М. Равеля) – с другой.

При всём разнообразии экспериментальных концепций начала XX века, отличительными особенностями нового балета стали одноактная симфоническая композиция, новый тип взаимодействия музыки и хореографии, ориентация спектакля на мирискуснический синтез искусств, обновление образного мира, и соответственно, выразительных средств. В их формирование значительную лепту внёс Н. Черепнин. В его балетном творчестве отчетливо намечился, а во многом и осуществился, акт перехода «в новое качество». Сказанное позволяет выдвинуть гипотезу о том, что музыкальный театр Черепнина стал исторически первым ярким образцом обновления жанра, воплощением мирискуснических идеалов, предвосхитившим радикально новаторские находки Стравинского.

Остановимся на доказательствах высказанной точки зрения подробнее, начав с вопроса о компози-

ционной трансформации спектакля. Особый интерес в этом отношении представляют ранние и зрелые сочинения Н. Черепнина «Павильон Армиды», «Нарцисс и Эхо», «Маска Красной смерти». В них композитор отказывается от классической многоактной балетной композиции в пользу одноактной свободной симфонической поэмы и применяет сложившиеся в инструментальной и оперной музыке приёмы сквозного развития.

Первым опытом создания хореографического спектакля, внутри которого произошло движение от традиционной дансатной партитуры к симфонической, стал «Павильон Армиды». В нём частично сохранены черты «старого» балета. Партитура «Павильона» разделена на структурно замкнутые номера, состоящие в большинстве своём из традиционных вариаций, *adagio*, *pas de deux*. Согласно классической традиции, балет обрамляют пантомимные сцены, центральная часть включает классическую танцевальную сюиту и характерные танцы. Вместе с тем, первому сочинению Черепнина свойственны прогрессивные принципы балетного мышления, наметившиеся в партитурах Чайковского и Глазунова: слитность музыкально-хореографических образов, симфонизм как ведущий принцип мышления; превращение балетных *adagio* в лирические центры; доминирование сюжетных сцен. При этом композитор отказывается от формы большого, многоактного спектакля в пользу одноактной композиции с чертами романтической симфонической поэмы.

В следующих балетах номерная структура преодолена, моменты переходов завуалированы, целое отличаются особой текучестью; слитная свободная одноактная композиция делает признаки поэмы более явственными. Таким образом, переосмыслив опыт балетных партитур второй половины XIX века, Черепнин подготовил новый этап развития жанра, открыл необятные возможности воплощения идеи свободного музыкального и танцевального симфонизма.

По-новому решается в балетах Черепнина и проблема взаимодействия музыки и хореографии. В его сочинениях означилась важная для жанра тенденция усиления конструктивной функции музыки. На смену модели «детальная зависимость музыки от хореографии» приходит максимальная независимость компонентов, их противоборство.

В балетах Черепнина полноценно воплотилась характерная для балетного театра 1900-х годов идея синтеза искусств³. Молодые балетмейстеры-новаторы стремились приблизить её к современности: в названных выше постановках начала 1900-х годов мощно проявляет себя интерес к выразительности пластических элементов драмы, укрепляются связи с поэзией, музыкой, современной живописью.

Под влиянием созерцательной эстетики «Мира искусства» углубляется зрелищная сторона балета, его способность останавливать время и развёртывать художественный образ в пространстве. Спектакль стал основываться на целостной пластической концепции, объединяющей костюмы, декорации, хореографию, музыкальное решение. Искусства как бы стремились друг к другу: музыка мыслилась живописными формами, декорация «претендовала» на роль музыки для глаз, а костюмы и грим актёров воспринимались красочными пятнами на общем гармоничном полотне. Важной для балетного жанра оказались тенденции условного театра, основанные на искусстве представления, а не переживания, свойственные театральности модерна, а также идея возрождения древнейших форм зрелищ, характерная для символистского театра.

Черепнин стал первым композитором, воплотившим принципы нового мирискуснического спектакля. Его ранние балеты «Павильон Армиды», «Нарцисс» являются почти декларацией мирискуснической эстетики. В них проявились её важнейшие качества: эстетизм, культ красоты, ретроспективные устремления, яркая зрелищность. Доминирование принципов визуальных искусств повлияло на все остальные компоненты, особенно на музыку. Так, в музыкальных композициях 1910-х годов, воплотился русский вариант импрессионизма, со свойственным ему превалированием динамики состояний над событийностью, нейтрализацией процессуального начала, преобладанием остигательно-вариантных приёмов развития. Один из характерных примеров влияния пространственных искусств – «живописная» концепция музыкальной формы. Воплощение её связано в частности, с применением своеобразного эффекта «оправы». Музыкальная композиция всецело «сосредоточена» на красоте пропорций, характеризующих полотно художников «Мира искусства». Например, в «Павильоне Армиды» «живописный образ» как бы оживает в музыке, а затем вновь возвращается к прежнему статичному состоянию. «Нарцисс» открывает и замыкает живописное полотно картинами пробуждающейся природы. В «Маске Красной смерти» в роли своеобразного обрамления выступает застывшая мрачная картина.

Театр Черепнина стал первым ярким образцом обновления образного мира балета, предвосхитив новаторские находки Стравинского. В избранных Черепниним сюжетах отобразились мирискуснический пассеизм, характерное для символизма влечение к вневременным образам. «Павильон Армиды» демонстрирует интерес к галантному веку, миф о Нарциссе («Нарцисс и Эхо») – к архаической Греции. В «Маске Красной смерти» обращает на себя внимание неопределённость эпохи, но ясно, что события происходят также в прошедшем времени.

В балетных партитурах Черепнина новое звучание получают романтические темы рока, драматических предчувствий, разлада мечты и действительности, свойственные хореографическим исканиям того времени, символистскому театру и искусству Серебряного века в целом. Важнейшая романтическая тема разлада мечты и действительности в балетных опусах композитора получила новую трактовку, созвучную мироощущению Серебряного века, через осознание несовершенства мира, пришедшего к поклонению фантастической вымышленной красоте.

Необычайно популярными в предреволюционном балетном театре стали полярные образы хрупкой, недостижимой, как мечта, возвышенной красоты – роковой, губительной и гибнущей. В различных преломлениях они воплотились в постановках М. Фокина: «Шопениане», «Призраке розы», «Приглашении к танцу» и «Шехеразаде», «Клеопатре», «Умирающем лебеде». Призрачные мечты и обращение к образам прошлых эпох являются основополагающими для мирискусников и символистов. Важно, что в «Павильоне» и «Маске» Черепнина и Фокина эта тема овеяна поэзией воспоминания и подаётся зачастую в ретроспекции.

С темой разлада соприкасаются образы рока, зла. В них отразились смутные предчувствия надвигающейся катастрофы, страх смерти, характерные для настроений русской интеллигенции накануне первой мировой войны и революции. Лейттемы рока и неумолимости хода времени пронизывают партитуры «Павильона Армиды», «Маски Красной смерти». Для их воплощения композитор применяет характерные для романтической традиции приёмы: эмоциональное нагнетание угрожающих тремоло струнных, долгое пребывание в нижних регистрах, вторжение ёмких нарративных интонаций на фоне остро диссонирующих созвучий, акцент на тембрах медных духовых. Однако развитие роковых тем не достигает драматического размаха: как правило, в кульминационной зоне композитор переводит драматизм в звуко-образительное, либо танцевальное начало; только оформившаяся драматическая тема мистически истаивает, создавая завораживающий, фантастический колорит.

В увлечении композитора образами губительной красоты, так называемым женским типом *femme fatale*, отражается общая заинтересованность ими художников, поэтов, хореографов и музыкантов рубежа XIX – XX веков. Роковая соблазнительница Армида («Павильон Армиды») приходит из прошлого, искушает героя, в результате чего он лишается рассудка и погибает. Романтически настроенный Принц из «Маски» хочет узнать свою судьбу, ищет любви, но возлюбленной его оказывается сама Смерть. Образ демонически-роковой героини – один из новых мотивов «мифологии» мо-

дерна – тиражируется в галерее женских живописных портретов Л. Бакста («Ужин»), Д. Григорьева («Сафо»), К. Серова («Портрет Иды Рубинштейн»), в многочисленных «Саломеях» и «Клеопатрах» Г. Климта, О. Бердслея, Г. Моро. Музыкальному воплощению этих образов в произведениях Черепнина присущи высокая степень условности, доминирование декоративности, акцентуация театрального, игрового начала, широкое применение приёмов стилизации⁴, то есть, типичные качества театрального модерна.

В балетном театре Черепнина воплотилась важнейшая для Серебряного века тема античности, которая была услышана композитором в особом ключе, не похожем на её интерпретацию в предшествующие эпохи.

Напомним, что интерес к древнегреческому искусству в российской культуре начала XX века затронул практически все художественные сферы – философию, литературу, поэзию, музыку, театр. Российские художники, увлечённые ницшеанскими идеями «дионисийского» и «аполлонического» начал в культуре, воспринимают их как художественные универсалии. Дуалистическое учение о «дионисийстве» и «аполлонизме» по-разному проявилось, с одной стороны, в идеологии символистов и вовлечённого в орбиту их творческого влияния А. Скрябина, а с другой, – в эстетической платформе мирискусников, акмеистов, позднее – музыкального неоклассицизма.

Для балетного жанра начала XX века важным оказалось осмысление этой пары понятий с позиции деятелей «Мира искусства» в период сотрудничества с ними Стравинского, Прокофьева, Черепнина, Штейнберга. Лидер мирискусников А. Бенуа уподоблял себя «служителю Аполлона», а искусство – «улыбке Божества». Аполлоническое искусство, согласно Бенуа, существует независимо от жизни, по собственным имманентным законам. Предназначение современного художника он видел в служении Красоте и Гармонии. Поиски идеальной красоты в искусстве обусловили интерес художников к эпохам античности и классицизма в его французском и русском преломлении. Бенуа стремился реализовать свое тяготение к особой – условной, кукольной театральности, изображая пейзажи Версаля, Петербурга, с их строгой планировкой, классицистской архитектурой, сцены из придворной жизни прошлых эпох⁵. Театр в представлении мирискусников стал воплощением мечты о жизни по законам красоты. Позиция эта во многом объясняет расцвет самого условного из искусств – балетного.

Внедрению мифологических образов в российский балет и восприятию греческой культуры через пластику существенно способствовало творчество Айседоры Дункан. Уже после первых её гастролей (1904) в России стали появляться всевозможные шко-

лы и студии свободного танца. Более того, появилось характерное для культурной атмосферы эпохи явление – анакреотический балет, представленный такими сочинениями, как «Ацис и Галатея» А. Кадлеца, «Евника» А. Щербачёва.

Балеты Н. Черепнина возникли на пике увлечения древнегреческой культурой. В 1911 году Черепнин, Фокин, Бакст обратились к архаическому мифу о Нарциссе. Хореограф и художник восприняли в греческой культуре дионисийское буйство, действенное, отчасти трагическое начало. Эскизы костюмов и декораций, хореографическое решение образов в балете «Нарцисс и Эхо» отличаются неистовством красок и движений. Однако в музыке Черепнина воплощена противоположная, по сути «аполлоническая» концепция, близкая эстетическим взглядам Бенуа. Её отличает бесконфликтность, акцентирование идеи самоценности красоты, стремление к гармонической ясности и соразмерности. Пейзажная образность – ключевая для балета – трактуется композитором пантеистично. Музыкальному пантеизму Черепнина свойственны отказ от тематизма, ориентир на общие формы движения, избыточная красочность. Природное начало выступает как всеохватывающее, поглощающее всё человеческое: даже смерть Нарцисса воспринимается как некая закономерная метаморфоза – переход из одного состояния в другое.

Новый этап в разработке пантеистической стихии в балете откроет позже Стравинский. В партитуре «Весны священной», отличающейся звукописательными и пространственными эффектами, воспроизведением темброво-интонационной специфики наигрышей, будет с неслыханной художественной силой передано «дыхание земли, воздуха, естества» [2, с. 11]. Импрессионистский гедонизм, присущий «Нарциссу» Черепнина и впервые проявившийся в его «Павильоне», со всей полнотой воплотится впоследствии в «Жар-птице» Стравин-

ского. Принципы трактовки античных образов в балете, обозначенные Черепниным, найдут своё продолжение в неоклассицистских опусах Стравинского «Аполлон Мусагет» (1928), «Орфей» (1947). Центральная для первого сочинения категория аполлонической красоты будет глубинно раскрыта Стравинским в нескольких близких и Черепнину аспектах. Первый связан с такими категориями, как ясность, соразмерность, уравновешенность. Другой составляющей «прекрасной ясности» этого сочинения станет идея бесконфликтности, воссоздания мира, наполненного солнечным светом, в котором контрастные явления не противопоставляются, а дополняют друг друга, образуя гармонию. Важную роль в балетах Стравинского сыграют обозначенные в сочинениях Черепнина принципы условности, представления, а не переживания, а также некоторые композиционные приёмы, в ряду которых просматриваются архитектурная завершенность, строгая пропорциональность, симметрия.

Таким образом, произведения Черепнина стали важнейшим звеном в процессе эволюции балетной музыки. Они появились в переломный для балетного театра период и отразили момент перехода к спектаклю нового типа, в котором музыка, танец, живопись составляли единое художественное целое. В творчестве Черепнина сформировалась актуальная для балета тенденция к усилению конструктивной функции музыки в создании сценического целого. В его партитурах осуществилось движение от многоактной композиции к одночастной симфонической поэме. Черепнин стремился к преодолению академизма, к поиску нового содержания. В балетном театре композитора воплотились характерные для символизма и модерна образный мир, приёмы работы с материалом. Черепнин вписал своё имя в историю балетной музыки, создав новый тип спектакля, воплотившего эстетические идеалы «Мира искусства», предвосхитив тем самым радикальные новации Стравинского.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Несмотря на то, что дягилевское предприятие стало своеобразным культурным экспортом, что первые балетные постановки тесно соприкасались с французским импрессионизмом и Ар Нуво, экспонировали они лучшие достижения отечественного искусства. Балетные деятели стремились воплотить в них своё ощущение национального, основанное на обострённой жажде открытий.

Мирискусническая же линия в русском балете связана в первую очередь с хронологическим отрезком, длящимся с начала 1900-х по 1915-е годы. Однако отголоски этой традиции – вкус к историзму и стилизаторству, доминирование живописного начала, ориентир на зрелищность и

театрализацию в музыкальной композиции ещё слышны в «Шуте» (1921) и даже «Блудном сыне» (1928) С. Прокофьева.

² См. монографию «Русская музыка и XX век», последние тома 10-томной «Истории русской музыки», сборник статей «Композиторы “второго ряда” в историко-культурном процессе» и др.: [1; 5; 6; 8; 9; 10; 11].

³ На рубеже XIX – XX веков новый синтетический театр занимает умы режиссёров и драматургов, поэтов и художников, музыкантов, философов. Складывается пока ещё неясный образ театра будущего, к которому по-разному шли выдающиеся режиссёры XX столетия

К. Станиславский и В. Мейрхольд, М. Рейнхард и Г. Крэг. Новый театр мыслился как наиболее вместительная форма воплощения идеалов современной художественной действительности, соединяющая, направляющая и регламентирующая искания поэта, музыканта, живописца.

⁴ Н. Черепнин стилизует старинные и романтические европейские танцы – гавот, сарабанду, галоп, вальс, классические пьесы в духе Ф. Куперена (вариации Армиды,

сольные номера Смерти), создавая эффект ретроспекции, дистанции.

⁵ Античная тематика стала одной из важнейших линий в эстетической системе «Мира искусства». Восторженный культ античности вписывался в их эстетику ретроспективизма, реализовывавшуюся также в увлечении западноевропейским Средневековьем и Классицизмом, славянской древностью, сказочными сюжетами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Расколота целостность // Русская музыка и XX век. – М.: ГИИ, 1997. – С. 819–841.
2. Демченко А. Отечественная музыка начала XX века. К проблеме создания художественной картины мира. – Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1990.
3. История русской музыки: в 10 т. – М.: Музыка, 1997. – Т. 10 А. 1890–1917-е годы / А. А. Баева, С. Г. Зверева, Ю. В. Келдыш, Т. Н. Левая, М. П. Рахманова, А. М. Соколова, М. Е. Тараканов.
4. История русской музыки: в 10 т. – М.: Музыка, 1997. – М.: Музыка, 2004. – Т. 10 Б: 1890–1917-е годы / Л. Корабельникова, Е. Левашёв.
5. Композиторы «второго ряда» в историко-культурном процессе: сб. ст. – М.: Композитор, 2010.
6. Корабельникова Л. Судьбы русского музыкального Зарубежья // Русская музыка и XX век: сб. ст. – М.: ГИИ, 1997. – С. 801–817.
7. Красовская В. Русский балетный театр начала XX века: в 2 т. – Л.: Искусство, 1971. – Т. 1. Хореографы.
8. Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. – М.: Музыка, 1991.
9. Логинова В. О музыкальной композиции начала XX века: к проблеме авторского стиля (В. Ребиков, Н. Черепнин, А. Станчинский): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2002.
10. Русская музыка и XX век. – М.: ГИИ, 1997.
11. Селиверстова О. Музыкально-театральная эстетика молодого М. О. Штейнберга в зеркале времени (1906–1918 годы): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Волгоград, 2004.

Кисеева Елена Васильевна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры истории музыки
Ростовской государственной консерватории
им. С. В. Рахманинова



Культурно-семиотические системы устной традиции

Г. Б. СЫЧЕНКО

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

УДК 78.03(2)

**О СПОСОБЕ БЫТОВАНИЯ ШАМАНСКОЙ ТРАДИЦИИ
И ИНСТРУМЕНТАХ ЕЁ ОПИСАНИЯ**

В одной из работ нами было установлено, что музыкально-поэтическое искусство занимает доминирующее положение среди «шаманских искусств», и музыкально-поэтический язык (МПЯ) является основным средством выражения шаманской традиции [16]. Понятие «язык», разумеется, применяется здесь в значении, обычном для различных гуманитарных наук. Оно близко по смыслу к понятию «система выражения» и представляет собой знаковую систему особого типа. Сравнение МПЯ и языка в строго лингвистическом смысле, которое будет представлено ниже, выявляет как сходства, так и различия между ними.

Изучение музыкально-поэтических феноменов устной культуры как специальных языков неизбежно затрагивает проблему «музыкального мышления» [3], однако анализ этих сложнейших вопросов не входит в задачи данной статьи, поэтому ограничимся рабочим определением: *Музыкальное мышление – универсальная способность человека создавать музыкальные структуры и оперировать ими для выражения смыслов и ради удовлетворения некоторых психических потребностей*¹.

Способность к музыкальному мышлению, вероятно, возникла ещё на заре становления человека разумного – одновременно со способностью к речевой деятельности и мышлением вообще, а также одновременно с возникновением культуры. По всей видимости, не имеет смысла пытаться представить хронологию данных процессов – на примере онтогенеза видны их параллельность и синхронность². Период возникновения первых культурно-семиотических систем с участием музыки, по-видимому, относится к столь же отдалённым от нас эпохам.

Исследование различных аспектов одного из основных типов таких систем, а именно, *устных культурно-семиотических систем*, не только не утратило актуальности, но и приобрело новые аспекты изучения в настоящее время (см., например: [15]). Это свидетельствует о фундаментальном характере устного способа бытования для человеческой культуры вообще.

Как известно, с появлением идеи письменной – а ещё ранее вообще графической – фиксации культура в целом, и музыкальная культура в частности, разделяется на два потока, каждый из которых существует по собственным законам. Однако даже максимальное развитие наиболее рафинированных форм письменной культуры не зачёркивает и не отменяет существования её устных форм, которые, по-видимому, никогда не будут полностью вытеснены письменными. Можно с уверенностью говорить об универсальности подобных форм, а также их «первичности» – разумеется, в историко-типологическом смысле.

Возможно, наиболее фундаментальный вопрос заключается в том, имеется ли специфика художественного мышления, характерная именно для устных культур, и если да, то в чём и как она проявляется. При кажущейся исследованности данной проблематики³ многое тут неясно и требует дальнейших изысканий. В частности, разработки требуют принципиально важная для музыкально-поэтических систем устного типа дихотомия «интонирование – текст».

Действительно, любая из систем или подсистем устной культуры проявляется в двояком виде, суть и природа которого имеет характер дихотомических отношений. Один из членов данной дихотомии представляет собой процессуальное начало. Это развёрнутый во времени процесс произнесения (или иным способом озвучивания) некоего феномена, которое обычно именуется произведением, текстом и т. п. Второй член дихотомии представляет собой результат данного процесса. Это образующиеся в итоге произведения/тексты, которые по окончании процесса их развёртки остаются в сознании исполнителей и слушателей в виде целостного, более или менее детализированного структурно-семантического феномена, или гештальт-образа.

Таким образом, наличие в любой устной культурно-семиотической системе дихотомических отношений представляется несомненным и может быть выражено формулой:

Процесс → Результат (не-процесс)

На первый взгляд кажется, что второй из членов дихотомической структуры подчинён первому, являясь его частью. Однако на самом деле первый член также не существует сам по себе, и его бытие возможно лишь постольку, поскольку в сознании исполнителя(ей) уже существуют тексты, предназначенные для произнесения⁴. Тем не менее, эти последние существуют латентно, на проявленном же уровне функционирует лишь указанная дихотомия, в которой второй член действительно является результатом первого, но не наоборот.

Данная дихотомия чрезвычайно релевантна шаманской традиции. Музыкально-поэтическое наследие шаманов принадлежит к устному типу культуры⁵, порождающему тексты устной природы. Само собой разумеется, что это тексты произносимые, не зафиксированные средствами письма и содержащиеся лишь в сознании исполнителей и аудитории шаманских сеансов.

Это свойство шаманских текстов – универсальное для устных культур – отражено в научной терминологии. Так, некоторые учёные, занимающиеся исследованием таких текстов, называют их «речитациями», подразумевая, что данные тексты «речитируются», то есть произносятся определённым образом [20, с. 9; 21].

Предложенная дихотомия вызывает близкие аналогии с бесписьменным языком, проявляющимся исключительно в речевой, то есть устной форме.

Язык как продукт человеческой деятельности представляет собой семиотическую систему, основными функциями которой являются *эпистемологическая* (хранение информации об окружающей действительности), *гносеологическая* (получение новой информации) и *коммуникативная* (обмен информацией) [19, с. 604].

Все три функции в полной мере реализуются и в музыкально-поэтической системе шаманского языка. Между этими двумя типами языков имеются и сходства, и отличия. Так, последние определяются, в первую очередь, характером действительности, знание о которой закрепляется в языке. Естественный человеческий язык имеет дело со всей той *реальной, объективной, «обыденной»* действительностью, которая окружает человека, шаманский же язык имеет дело с *воображаемой, субъективной, сакральной* действительностью, для правильного взаимодействия с которой точно так же необходимо *знать* её устройство, *хранить и передавать* это знание, *взаимодействовать* с ней. Эти отличия касаются не только плана содержания. Они влияют и на план выражения.

С одной стороны, музыкально-поэтический шаманский язык и естественный человеческий язык

объединяет субстанциональный материал, образующий артикуляционно-акустическую базу обоих феноменов. Это всевозможные звуки, формируемые голосовым аппаратом человека. В МПЯ инвентарь таких звуков заведомо обширнее, чем в языке как таковом, однако принципиально он остаётся неизменным (в отличие, например, от инструментальной «просто музыки»).

В собственно языке из данного материала отбирается некоторое – конечное – число незнакомых единиц, или фонем (их наличие обязательно для любого языка). Из них, в свою очередь, формируются знаковые единицы: морфемы, слова, словосочетания, предложения. Для них характерна линейная организация (там же). При всём внешнем сходстве, обусловленном разворачиванием музыкально-поэтического языка во времени, в нём, однако, появляются новые измерения, которые нарушают строго линейную организацию. Наиболее значительным представляется добавление музыкально-просодического параметра, который довольно сильно упорядочивает вербальный компонент, придавая ему нелинейный характер. Собственно языковые закономерности организации не только дополняются многими новыми чертами (например, появлением поэтической регулярности⁶), но часто просто нарушаются. Так, здесь наблюдаются многочисленные «искажения» формального и семантического строя языка: трансформации словесных форм и фонетического облика слов; использование новых, иногда парадоксальных значений вместо привычных; нарушение логической связности высказываний и т. п. Таким образом, конкретное устройство МПЯ отнюдь не тождественно собственно языковому.

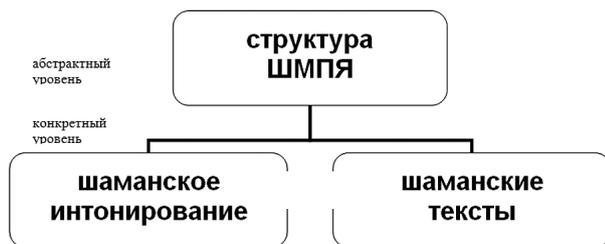
Фундаментальным сходством естественного языка и МПЯ шаманов является то, что их внутренняя структура «не дана в непосредственном наблюдении, и о ней можно судить лишь по её проявлениям и косвенным свидетельствам, а именно наблюдая продукты языковой (или иначе речевой) деятельности – тексты» (там же, с. 605). В языке мы имеем дело с тремя взаимосвязанными сторонами (см. схему. 1): *абстрактная система, или структура (язык) – конкретная деятельность (речь) – конкретный конечный продукт (тексты)*.

Схема 1



В шаманском МПЯ (как и в любой другой семиотической системе устного типа) можно обнаружить сходную организацию, с той лишь разницей, что «речь» в данном случае целесообразно определить как «интонирование», поскольку звуковая деятельность шамана, конечно, гораздо разнообразнее, чем речь как таковая. Как и в языке, здесь имеются три взаимосвязанные стороны (см. схему 2): *абстрактная система (структура) – конкретная деятельность (шаманское интонирование) – конкретный конечный продукт (шаманские тексты)*. Две последние стороны являются непосредственно наблюдаемыми феноменами, первая же, то есть система как таковая, непосредственно не наблюдаема и должна выводиться в результате анализа двух сторон: деятельности, то есть шаманского интонирования, и её конечного продукта, то есть шаманских текстов. Конкретный, проявленный уровень МПЯ и есть реализация предложенной нами дихотомии.

Схема 2



Как было отмечено выше, каждый из её членов обладает устройством, отличным от языка, что, по всей видимости, обусловлено значительными различиями на абстрактном уровне.

Остановимся более подробно на каждом из членов дихотомии «интонирование – текст». «Речевую» деятельность шаманов, в соответствии с отечественной научной традицией, мы определяем термином «шаманское интонирование» [17; 24]. Это наиболее ёмкий общий термин, включающего все возможные виды такой деятельности, обычно определяемые разного рода частными понятиями и терминами: речь, пение, речитация, наррация, возгласы, чрево вещание и т. д.

Термин «интонирование», на наш взгляд, покрывает все возможные типы и вариации звукового производства и выражения в конкретной интонационной культуре и в человеческой культуре вообще. Данный процессуальный компонент можно определить следующим образом: *интонированием являются все виды и формы озвучивания (то есть исполнения) любых текстов (вербальных, вербально-музыкальных и музыкальных, вокальных и инструментальных)*.

В докторской диссертации О. Э. Добжанской, а также в опубликованной ею монографии [9] для описания звуковой составляющей самодийской шаманской культуры была предложена триада «звук – звучание – музыка», которая описывает различные стороны звукового проявления в традиционной культуре самодийских народов. Термин «звучание» в данной триаде рассматривается как «творческий процесс», «способ звукового поведения» [9, с. 10] и в этом смысле близок к термину «интонирование». Однако далее в работе проявляется другое понимание категории «звучание». Она практически отождествляется как с категорией «звук» («звук (звучание в музыкальном смысле этого слова)» [с. 87]), так и с категорией «музыка» («Звучание является атрибутом “одушевлённости”, так как мелодия – это звуковое воплощение души» [с. 89]). Звучание, как оказывается, включает в себя весь спектр звуков, производимых человеком, животными, предметами и явлениями – от скрипа нарты до шаманского обряда. Музыка при этом также начинает трактоваться расширительно – как «культурно осмысленное звучание»⁷ [с. 91]. Таким образом, все три члена триады диффузно перекрывают друг друга.

В таком понимании категория «звучание» значительно отличается от категории «интонирование». Последняя, во-первых, может быть отнесена исключительно к звуковым проявлениям человеческой деятельности и не может быть применена в отношении животных, предметов и явлений. Во-вторых, её отличает именно наличие семы «деятельность», поскольку интонирование и есть процесс культурно осмысленного производства человеком звуков, тогда как «звучание» включает и звуки окружающего человека пространства и от его деятельности не зависящие. В-третьих, интонирование как деятельность не может смешиваться ни с текстами, как результатом этой деятельности, ни с интонационной культурой этноса в целом, включающей план выражения (куда относится дихотомия «интонирование – текст») и план содержания (включающий весь тезаурус данной культуры).

Рассмотрим второй член предложенной нами дихотомии, именно, категорию «текст». Разработкой данной фундаментальной для современной культуры категории занимаются представители практически всех гуманитарных наук, включая музыковедение (например: [2; 11; 18 и др.]). Ясно обнаруживаются два полюса: на одном из них понятия Текст и Культура практически отождествляются, на другом текстами считаются только речевые высказывания. В таком широком спектре возможностей каждый из исследователей вправе ограничиваться необходимым ему пониманием данной категории.

Отправной точкой исследования шаманских текстов может служить лингвистический подход,

согласно которому «текстом» считается продукт речевой деятельности независимо от письменной или устной формы высказывания. Последнее обстоятельство имеет значение, поскольку в некоторых работах (в том числе музыковедческих) проявляется тенденция считать текстами только письменные (в данном случае нотные) тексты.

Принципиальной разницы между устным и письменным текстом нет, хотя имеется, конечно, их специфика. Это доказывается возможностью письменной фиксации любого устного текста, так же как и возможностью озвучивания или интонирования любого письменного текста (как, собственно, происходит в музыкальном искусстве). Устный текст, таким образом, имеет все основания считаться точно таким же текстом, как и текст, письменно зафиксированный, что не исключает наличия яркой специфики этих двух типов текстов⁸. Применительно к шаманскому фольклору как к устному музыкально-поэтическому искусству категория «текст» в подобном понимании применима в полной мере. *Все продукты звуковой деятельности шамана⁹, то есть шаманского интонирования¹⁰ можно, таким образом, считать шаманскими текстами.* В особенности же это касается текстов шаманских камланий – *квинтэссенции шаманской деятельности.*

Следует подчеркнуть, что данные тексты нельзя рассматривать только с поэтической или только с музыкальной точек зрения. В музыкально-поэтических устных традициях порождаемые в процессе интонирования тексты имеют двойную вербально-

музыкальную природу¹¹. Однако степень слитности двух начал в различных жанровых традициях может быть неодинаковой – от их вполне автономного существования до полной неразрывности. Особенно тесно они слиты в шаманском музыкально-поэтическом языке¹². По отдельности вербальный и музыкальный тексты в шаманской традиции, как правило, не существуют. *Шаманские тексты – это целостные синкретические произведения вербально-музыкальной природы.*

Разумеется, целостный характер носят любые вокальные произведения. Однако если в композиторском творчестве на один и тот же поэтический текст (заранее созданный и не подразумевающий его обязательного музыкального воплощения) пишутся совершенно разные произведения, и текст может прочитываться и истолковываться абсолютно по-разному, то в шаманской традиции словесный текст и интонационная форма его существования неразрывно слиты и в принципе нерасторжимы. В этом смысле музыкальная и вербальная составляющие находятся в синкретическом единстве.

В настоящий момент процесс создания шаманских текстов, в отличие от, скажем, эпических [12], не исследован. Можно предположить, что шаманский словесный и музыкальный репертуар (шаманские тексты) формируются одновременно в процессе звуковой ритуальной деятельности (шаманского интонирования) и существуют в сознании шамана в виде синкретических музыкально-поэтических текстов.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Их природа всё ещё во многом представляет собой неразгаданное явление.

² Подобную точку зрения высказывал А. А. Банин [6].

³ См., например, материалы симпозиума [22]. Одним из важнейших трудов в этой области является работа А. Лорда «Сказитель» [12]. Отечественная научная традиция внесла немало идей в разработку специфичности устной культуры [1; 4: 7: 8: 14 и др.]. Например, нетривиальное понимание устной культуры, предложенное И. И. Земцовским, основано на идее коррелятивных пар, то есть, по сути, дихотомических структур, определяющих данный тип мышления [10].

⁴ Этот процесс можно уподобить известному типу отношений «курица – яйцо». Более подробно данная проблематика в связи с процессом передачи шаманской традиции будет рассмотрена в отдельной статье.

⁵ За некоторыми исключениями – например, в ламаизированных регионах Бурятии, Монголии, Маньчжурии, где существуют письменные (рукописные) тексты типа требников, в которых зафиксировано шаманское наследие [5; 23 и др.]. Это, скорее всего, результат влияния письменной буддийской традиции.

⁶ Не исключено, что именно под воздействием музыкальной структуры.

⁷ Здесь имеется, на наш взгляд, некоторое противоречие, поскольку, как видно из примеров, практически все виды звучания в культуре самодийских народов культурно осмыслены, однако очевидно, что далеко не все они являются музыкой.

⁸ Пожалуй, лучше всего специфика устного текста была проанализирована в уже упоминавшейся работе А. Лорда [12].

⁹ В некоторых случаях также шаманистов.

¹⁰ Как ритуальной, так и вне(или пара)-ритуальной. Речь не идёт, разумеется, об обыденной бытовой деятельности шамана. Более подробно см. об этом: [17; 24].

¹¹ Возможно также более расширительное толкование категории текст, как это делает, например, А. М. Мехнецов, говоря о фольклорно-этнографическом тексте [13], однако в контексте проблематики ведущегося автором статьи исследования достаточно более узкого понимания данной категории.

¹² На что имеются свои причины, обсуждение которых в рамках данной статьи не представляется возможным.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аникин В. П. Теория фольклора: курс лекций. – М.: КДУ, 2004.
2. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М.: Композитор, 1998.
3. Арановский М. Г. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления. – М., 1974. – С. 90–128.
4. Асафьев Б. В. О народной музыке / сост. И. И. Земцовский, А. Б. Кунанбаева. – Л.: Музыка, 1987.
5. Банзаров Д. Чёрная вера или шаманство у монголов [Учёные записки императорского Казанского университета. Кн. 3. 1846. С. 53–120] // Банзаров Д. Собр. соч. – Изд. 2-е, доп., репринт. – Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 1997. – С. 29–56.
6. Банин А. А. Музыка устной традиции как лингво-музыкальная система // Музыка устной традиции: матер. междунар. науч. конф. памяти А. В. Рудневой / науч. ред. Н. Н. Гилярова. – М.: 1999. – С. 134–146.
7. Гацак В. М. Устная эпическая традиция во времени: историческое исследование поэтики. – М., 1989.
8. Гусев В. Е. Эстетика фольклора. – Л.: Наука, 1967.
9. Добжанская О. Э. Шаманская музыка самодийских народов Красноярского края. – Норильск: Апекс, 2008.
10. Земцовский И. И. Народная музыка и современность (К проблеме определения фольклора) // Современность и фольклор: статьи и материалы. – М.: Музыка, 1977. – С. 28–75.
11. Калужникова Т. И. Акустический Текст ребёнка. – Екатеринбург: Уральская гос. консерватория, 2004.
12. Лорд А. Б. Сказитель. – М.: Восточная литература РАН, 1994.
13. Мехнецов А. М. Фольклорный текст в структуре явлений народной традиционной культуры // Музыка устной традиции: матер. междунар. науч. конф. памяти А. В. Рудневой / науч. ред. Н. Н. Гилярова. – М.: 1999. – С. 178–183.
14. Сапонов М. А. Менестрели: очерки музыкальной культуры западного Средневековья. – М., 1996.
15. Современный городской фольклор / ред. А. Ф. Белоусов, И. С. Веселова, С. Ю. Неклюдов. – М.: РГГУ, 2003.
16. Сыченко Г. Б. Музыкально-поэтическое искусство в системе «шаманских искусств» // Сибирский музыкальный альманах–2003. Вып. 4. – Новосибирск: Изд-во НГК, 2006. – С. 57–63.
17. Сыченко Г. Б. «Шаманское интонирование»: история и феноменология термина // История и теория культуры в вузовском образовании: межвуз. сб. науч. тр. / ред. Н. А. Хохлов, Е. М. Тазиева. Вып. 2. Новосибирск: НГУ, 2004. – С. 174–180.
18. Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / сост., автор вступит. ст. Г. К. Косиков. – М.: Прогресс, 2000.
19. Язык // Лингвистический энциклопедический словарь. – М.: Сов. энциклопедия. – С. 604–606.
20. Höfer A. A Recitation of the Tamang Shaman in Nepal. – Bonn: VGH Wissenschaftsverlag, 1994.
21. Maskarinec G.G. The Rulings of the Night: An Ethnography of Nepalese Shaman Oral Texts. – Kathmandu: Mandala Book Point, 2000.
22. Oralità: cultura, letteratura, discorso. Atti dell convegno internazionale. Urbino 21–25 luglio, 1980 / A cura di B. Gentili, G. Paioni. – Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1985.
23. Stary G. “Praying in the Darkness”: New Texts for a Little-Known Manchu Shamanic Rite // Shaman: An International Journal for Shamanistic Research / Ed. by M. Hoppál and Á. Molnár. Vol. 1. № 1-2. 2nd ed. revised and expanded / by C. Uray-Köhalmi and V. Voigt. – Budapest: Molnar & Kelemen Oriental Publishers, 2007. – P. 87–104.
24. Sychenko G. “Shamanic Intonation”: history and phenomenology of the concept // Perspectives on the song of the indigenous peoples of northern Eurasia: performance, genres, musical syntax, sound / Ed. by J. Niemi. – Tampere: Tampere University Press, 2009. – P. 58–72.

Сыченко Галина Борисовна

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





С. А. АЙЗЕНШТАДТ

Дальневосточная государственная академия искусств

УДК 78.091.4

ФОРТЕПИАННЫЕ ШКОЛЫ СТРАН ДАЛЬНЕВОСТОЧНОГО РЕГИОНА НА МИРОВОЙ КОНКУРСНОЙ АРЕНЕ

В настоящей статье фортепианные школы Дальневосточного региона – Японии, Китая, Республики Корея – рассматриваются в качестве особого, во многом уникального явления, сформированного в тесной связи с общими тенденциями развития мирового фортепианного искусства в условиях становления современного полицивилизационного мира. Автор пытается выявить некоторые типологические особенности национальных фортепианных школ Дальнего Востока в их связи с феноменом международных фортепианных конкурсов¹.

Значительная роль и многообразные функции состязаний применительно к мировой фортепианной школе явно недостаточно изучены музыкальной наукой. В то же время, если, вслед за Н. Дедусенко признать, что школа «предстаёт в виде неотъемлемого компонента культуры, служащего механизмом кодирования, нормотворчества и трансляции информации»², а «признаком школы, отличающим её от других форм передачи культурного опыта, является связь с обучающей сферой»³, то международные конкурсы в их современном виде вполне отвечают сформулированным ею критериям одной из институциональных форм мировой фортепианной школы.

Именно как компонент музыкальной культуры конкурсы выполняют большинство функций, обозначенных Н. Дедусенко применительно к фортепианной школе. Они имеют тесную «связь с обучающей сферой», так как оценки конкурсного жюри – своего рода «экзамен», действенная форма обучения молодых музыкантов. Институт международных конкурсов – один из самых активных в современном мире *трансляторов музыкальной информации*. Международные конкурсы участвуют в «нормотворчестве» являясь, по существу, законодателями для мировой фортепианной школы как в плане стилевых нормативов, так и в отношении ориентиров в техническом мастерстве. Наконец, что представляется особенно существенным, конкурсные достижения той или иной национальной фор-

тепианной школы являются индикатором, во многом определяющим степень её успешности и жизнеспособности.

Число состязаний в сфере академического фортепианного искусства, которые их устроители именуют международными конкурсами, учесть достаточно сложно; по некоторым оценкам, оно приближается к 10 000. В настоящей статье рассмотрены, главным образом, те соревнования, которые являются членами наиболее представительной мировой конкурсной ассамблеи – Всемирной федерации международных конкурсов (World Federation of International Music Competitions)⁴. При этом использованы статистические данные, размещенные на официальном Интернет-сайте Федерации⁵.

Бурное, ускоренное развитие фортепианного искусства в странах Дальневосточного региона – в первую очередь, в Японии, Китайской Народной Республике и Республике Корея явилось одним из наиболее ярких и характерных явлений современной музыкальной культуры. Становление национальных пианистических школ в этих странах неразрывно сопряжено с обозначенным феноменом международных фортепианных конкурсов.

Благодаря конкурсам высвечивается динамика процесса становления этих школ, характерные признаки отмеченного процесса. Выход пианистов из Японии, КНР и Южной Кореи на мировую конкурсную арену относится к середине прошлого столетия. Лидерские позиции в тот период прочно удерживала Япония⁶. Вторая позиция принадлежала КНР⁷. Успехи молодых корейских пианистов в середине прошлого столетия гораздо скромнее, чем у их японских и китайских коллег. Но, все же, победы имели место⁸.

Конкурсный рейтинг трёх дальневосточных стран в точности соответствовало степени прочности традиций фортепианного образования. Наиболее давние традиции в этом плане имела Япония, где ещё в 1887 г. в Токио было основано профессиональное учебное заведение для подготовки пианистов – Токийский музыкальный колледж (позднее – Токийская высшая школа музыки). В Китае становление профессионального фортепианного обра-

зования началось позднее. Первая национальная консерватория в Шанхае была организована лишь в 1927 г. На сравнительно меньший, чем у Японии, конкурсный рейтинг повлияло и то, что с середины 60-х гг. пианисты из КНР были лишены возможности принимать участие в международных состязаниях ввиду начавшихся гонений на фортепианную культуру; 1967-1977 гг. – трагическое для страны десятилетие «Культурной революции». В Корее первое фортепианное учебное заведение, в достаточной мере сопоставимое с европейскими высшими школами музыки, – музыкальный факультет Сеульского университета – был основан в 1945 г., а деятельность его в полной мере развернулась лишь после окончания разрушительной Корейской войны (1953).

Таким образом, к середине прошлого столетия три страны Дальневосточного региона имели определённые традиции в сфере фортепианного образования. Однако практически все японские, китайские и корейские лауреаты и призёры тех лет только начинали обучение фортепианному искусству в родных странах. Основное же профессиональное образование они получали за рубежом. Японские пианисты учились преимущественно в Европе (чаще всего – во Франции и ФРГ). Китайские – в СССР и других социалистических странах. Корейские – главным образом, в США⁹.

Наиболее яркие и массовые успехи молодых пианистов данного региона были в тот период связаны, в первую очередь, с состязаниями, имеющими ярко выраженную «виртуозно-романтическую» направленность. При этом особое место занимает Варшавский конкурс им. Ф. Шопена – как по количеству призёров, так и по художественным результатам¹⁰.

В то же время, в состязаниях, где ведущую, или, по крайней мере, достаточно заметную роль играла музыка иных стилей (например, Конкурс им. Моцарта в Зальцбурге, им. И. С. Баха в Лейпциге, им. Л. Бетховена в Вене, им. Ф. Бузони в Больцано) успехи дальневосточных пианистов были гораздо скромнее (первая премия Мицую Учида на Бетховенском конкурсе 1969 г. – скорее исключение).

Каково было в ту эпоху место пианистов из Дальнего Востока в мировом конкурсном рейтинге? В вышедшем в нашей стране справочнике «Музыканты соревнуются» (1975) помещена таблица, составленная Музыкальным советом ФРГ и отражающая результаты «командной борьбы» различных стран на крупнейших международных конкурсах за период с 1956 по 1970 гг.¹¹ Таблица учитывает состязания по всем специальностям, но в целом вполне соответствует и ситуации в области фортепианных конкурсов. Данные приведены по 15 странам-лидерам. За основу подсчёта принят следующий принцип: за первое место – 3 очка, за второе – 2, за третье – 1. При всей условности такого подсчёта (не учитывается сравнительная степень трудности конкурсов, даются данные только о первых трёх премиях и т. п.) эта система всё же даёт достаточно адекватное представление о соотношении национальных школ на мировой «конкурсной арене». Согласно таблице,

приведённой в данном издании, в конкурсном зачёте тех лет со значительным отрывом лидировал Советский Союз (478 очков). На втором месте – Франция (382 очка), далее – США (348 очков), Италия (230 очков), ФРГ (225 очков). Из стран Дальневосточного региона в число пятнадцати стран, лидировавших в сфере международных конкурсов музыкантов-исполнителей, в группу лидеров вошла только Япония, занимающая десятую позицию (136 очков).

В начале нынешнего столетия конкурсная ситуация кардинально меняется. Китайская, корейская и японская пианистическая молодёжь уже не штурмует подступы к конкурсному фортепианному Олимпу. Она – на вершине¹².

Общая картина соотношения сил на мировой конкурсной арене весьма отличалась от той, что имела место в середине прошлого столетия. В нижеследующей Таблице представлен конкурсный рейтинг ведущих национальных фортепианных школ мира за период с 1998-го по 2009-й гг. Система подсчёта аналогична той, что была применена в упомянутом выше Справочнике 1975 г.: были включены данные лишь о состязаниях, вошедших во Всемирную федерацию международных конкурсов. В целях более точного отображения динамики рейтинга таблица разделена на четыре части: 1998–2000 гг., 2001–2003 гг., 2004–2006 и 2007–2009 гг.

Таблица

№	Страна	Сумма призовых мест	I места	II места	III места	Кол-во очков
1998-2000						
1	Россия	26	8	9	9	51
2	Япония	20	8	4	8	40
3	Италия	21	4	10	7	39
4	Германия	11	-	8	3	19
5	Украина	5	3	1	1	12
6	Корея	7	1	2	4	11
7	США	3	2		1	7
8	Китай	3	1	1	1	6
2001-2003						
1	Россия	31	10	12	9	63
2	Япония	21	6	4	11	37
3	Корея	16	6	6	4	34
4	Китай	11	2	4	5	19
5	Германия	8	3	3	2	17
6	Украина	8	3	1	4	15
7	Италия	7	2	2	3	13
2004-2006						
1	Россия	27	9	12	6	57
2	Япония	18	2	5	11	27
3	Корея	14	2	7	5	25
4	Франция	8	2	6	-	21
5	Украина	10	4	1	5	19
6	Китай	10	3	2	5	18
7	Италия	4	3	1	-	11
2007-2009						
1	Россия	25	7	13	5	52
2	Китай	13	5	6	2	29
3	Корея	14	2	5	8	24
4	Япония	11	3	3	5	20
5	Украина	5	3	2	-	13
6	США	5	1	3	1	10
7	Франция	4	1	2	2	7

Таблица подтверждает устойчивый рост конкурсного рейтинга представителей Дальневосточного региона при соответственном падении показателей стран, которые традиционно считаются лидерами мировой пианистической школы: Германии, Франции, Италии, США. Приведённые данные свидетельствуют также, что российская фортепианная школа, вопреки распространённому в нашей стране и за рубежом мнению, отнюдь не утратила в последние десятилетия своих первенствующих позиций.

В задачи статьи не входит анализ причин столь существенного падения рейтинговых позиций тех стран, которые ещё недавно с полным основанием считались доминирующими в мире «фортепианными державами», – это потребовало бы отдельного, достаточно объёмного исследования. Отметим лишь, что в сложном комплексе причин этого явления важное место занимают существенное сокращение государственного финансирования в сфере образования, связанного с академической музыкой. По всей видимости, падение рейтинга Японии (с 37 очков в 2001–2003 гг. до 20 очков в 2007–2009 гг.) во многом вызвано тем, что в музыкальном образовании этой страны также возобладали названные процессы. С другой стороны, устойчивое лидерство нашей страны определено, главным образом, тем, что уникальная система отечественного музыкального образования, несмотря на ощутимые потери, всё же до сего времени сохраняет свою структуру.

Успехи стран Дальневосточного региона на конкурсном поприще, несомненно, связаны с их успехами в сфере национального фортепианного образования. Обучение детей игре на фортепиано в этих странах приобрело массовый характер. Целый ряд профессиональных учебных заведений Японии, Кореи, КНР (Токийская высшая школа музыки, Центральная консерватория в Пекине, Шанхайская консерватория, Музыкальный факультет Сеульского университета и др.) соответствует самым высоким стандартам фортепианного образования. Можно назвать и ряд выдающихся фортепианных педагогов, являющихся представителями фортепианной культуры дальневосточных стран – это, например, Дан Шао (учитель Юнди Ли), Чжоу Гуанжэн, воспитавшая немало китайских пианистов, и мн. др.

Вместе с тем, особенности ситуации в фортепианном образовании, отмеченные применительно к середине прошлого века, продолжают быть актуальными и в настоящее время. Разумеется, число пианистов, воспитанных исключительно в национальных учебных заведениях Японии, Китая, Кореи, значительно возросло. Увеличилось, в частности, и количество победителей международных состязаний, обучавшихся в собственных странах. Однако, как и полвека назад, большинство победителей крупнейших международных состязаний лишь начинают учиться игре на фортепиано в лоне национальной фортепианной культуры. К ответственным состязаниям их готовят,

главным образом, западноевропейские, русские и американские педагоги¹³, причём, чаще всего – в рамках иностранных учебных заведений¹⁴.

Устойчивыми оказались и репертуарно-стилевые приоритеты. «Конкурсная палитра» дальневосточных пианистов значительно расширилась. Представители Китая, Японии, Южной Кореи показывают успехи на конкурсах самой различной стилистической направленности. Тем не менее, наиболее массовые достижения по-прежнему связаны с конкурсами, где преобладает «виртуозно-романтическое» начало. Доказательство этому – уже упомянутые беспрецедентные успехи пианистов из Дальневосточного региона на Конкурсе им. В. Клайберна в Форт-Уэрте и традиционно высокие достижения на Варшавском конкурсе им. Ф. Шопена.

Разумеется, тенденции глобализации фортепианного образования характерны не только для Дальневосточного региона. Обучение молодых пианистов в иностранных учебных заведениях стало нормой функционирования мировой фортепианной школы. Однако масштабы этого процесса в странах Дальнего Востока не сравнимы с другими странами-лидерами мирового фортепианного конкурсного рейтинга. В отличие от китайских, японских и корейских коллег, абсолютное большинство российских лауреатов и призёров, а также большая часть французских, немецких, американских победителей международных фортепианных состязаний «высшей лиги», всё же получают основное образование в рамках собственного культурно-национального пространства.

В пору выхода стран Дальнего Востока на международную конкурсную арену данные особенности взаимоотношений дальневосточного пианизма со «старшими» фортепианными культурами Запада нередко объясняли молодостью, незрелостью фортепианных школ в странах региона. Однако в настоящее время этот аргумент уже не выглядит достаточно убедительным. Утверждение о незрелости трудно соотнести с той реальной ролью, которую играют эти школы в современной мировой музыкальной культуре. Ведь выход за пределы собственного культурно-национального пространства следует считать одним из основных критериев сложившейся национальной школы в искусстве. В то же время, в истории фортепианного искусства прошлого трудно указать на ситуацию, когда незрелые, ещё не сложившиеся школы демонстрировали бы столь активное присутствие в мировой фортепианной культуре¹⁵.

По всей вероятности, причина указанных особенностей развития фортепианной культуры в странах Дальнего Востока состоит не столько в «незрелости», сколько в принципиальных типологических отличиях от фортепианных школ традиционного, «классического» типа. Эти отличия определены, в первую очередь, соотношением базовой для фортепианного искусства европейской модели музыкального искусства с собст-

венными национальными традициями. Воспользовавшись терминологией, предложенной М. Дрожжиной¹⁶ для весьма сходного явления в сфере композиторских школ, назовём первую группу (школы западного типа) «гомогенными», а вторую (школы Дальневосточного региона) – «гетерогенными». Школы первой группы непосредственно связаны с европейской музыкальной традицией. Школы второй группы возникли «в результате распространения модели профессионализма в сфере академического музыкального искусства за пределы культурно-исторической среды, его породившей»¹⁷. Существенно, что в путях развития национальных фортепианных школ Дальнего Востока есть немало общего с путями развития композиторских школ в этом регионе. Но есть и выраженное типологическое отличие. В условиях развития молодых композиторских школ Востока «традиционная модель приспособляется к существованию в новых для неё условиях композиторского профессионализма»¹⁸. Фортепианные же (как и другие исполнительские школы, связанные с традицией европейского академического музыкального искусства) сложились в процессе непосредственного освоения западной модели¹⁹.

В связи с этим обратим внимание ещё на одну существенную особенность сложившейся к настоящему времени мировой системы международных фортепианных конкурсов. Несмотря на исключительно весомые позиции стран Дальнего Востока в мировом конкурсном рейтинге, по числу состязаний они отнюдь не лидируют²⁰. Очевидна тенденция не столько к *последовательному обособлению* от «старших» школ, сколько к неуклонному *наращиванию сотрудничества*.

Закономерно, что международные конкурсы пользуются особой популярностью среди гетерогенных школ. Во-первых, состязания подобного рода являются одной из наиболее эффективных форм коммуникаций между гомогенными и гетерогенными школами. Во-вторых, гетерогенные фортепианные школы в силу выраженной ориентации на западную, «инонациональную» музыкальную культуру, постоянно нуждаются в подтверждении своего статуса в мировой школе. Международные конкурсы в этом плане являются одним из наиболее мощных инструментов для такого утверждения.

Но главное заключается в том, что данные конкурсы высвечивают ряд присущих гетерогенным

школам параметров, в отдельных случаях претендующих на роль типологических признаков феномена.

Так, особую роль для гетерогенных школ играет нормотворческая функция конкурсов. Для состязаний этого рода характерна регламентация интерпретаций, особое внимание к воплощению строгих академических традиций фортепианного исполнительства. Гетерогенные школы предполагают адаптацию в первую очередь традиционных ценностей западной пианистической культуры – с этим, в частности, связаны и упомянутые репертуарно-конкурсные предпочтения китайских, японских и корейских пианистов, явно ориентированных на традиционный (преимущественно романтический) фортепианный репертуар.

Итак, в то время, как процесс развития западных школ (относящихся к гомогенному типу) характеризуется постепенным уменьшением присутствия старших иностранных «школ-учителей» в пространстве национальной культуры, в становлении гетерогенных школ (к которым относятся фортепианные школы Японии, Китая и Южной Кореи) преобладают противоположные по вектору тенденции. Это, в свою очередь, вытекает из типологических свойств гетерогенных фортепианных школ как комплексного системного феномена, явившегося результатом адаптации европейской музыкальной модели к внеевропейской национальной культуре.

Теснейшие коммуникации с национальными фортепианными школами (гомогенными), являющимися главными носителями традиций европейской пианистической культуры следует считать не приметами становления, а устойчивыми типологическими признаками *дальневосточных фортепианных школ как феномена музыкальной культуры*.

Трудно предсказать, каким образом будут развиваться фортепианные школы Японии, Китая и Кореи в дальнейшем. Но, с точки зрения автора настоящей статьи, путь их будет и далее принципиально иным, чем у «классических» гомогенных национальных школ прошлого. Динамично развивающиеся фортепианные школы Дальнего Востока, обогащая мировое искусство новыми ценностями, и далее будут выполнять особую роль в культурном диалоге Запада и Востока, являясь одним из наиболее активных и действенных его инструментов.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ За пределами изложения остался как целый ряд аспектов, связанных с типологией данного явления, так и детальное рассмотрение системных свойств феномена исполнительских конкурсов.

² Дедусенко Ж. В. Исполнительская пианистическая школа как род культурной традиции: дис. ... канд. искусство-

ведения. – Киев, 2002. – С. 66.

³ Там же.

⁴ Основанная в 1957 году, эта организация к настоящему времени (2010) объединяет 127 конкурсов, в том числе, 65 фортепианных. Требования для включения в её состав очень высоки. Федерация объединяет лишь наиболее престижные

соревнования – такие, как Конкурс имени П. И. Чайковского в Москве, имени М. Лонг и Ж. Тибо в Париже, имени Ф. Шопена в Варшаве и т. д.

⁵ URL: www.fncim.org.

⁶ Укажем лишь на наиболее яркие успехи японских пианистов: Конкурс имени М. Лонг и Ж. Тибо в Париже – Тойака Мацуура (1959, I место); Конкурс имени Ф. Шопена в Варшаве – Танака Кийоко (1955, III место); Международный конкурс в Женеве – Оно Реко (1962, II место), Тадаши Хитагава (1962, II место), Миядзава Мейко (1963, II место); Конкурс имени В. Клайберна в Форт-Уэрте – Минору Нодзима (1969, II место); Конкурс имени Д. Циффра в Париже – Такаши Хиронако (1968, I место); Конкурс имени Р. Шумана в Цвиккау – Окиката Уэхара, (1965, III место); Конкурс имени Л. Бетховена в Вене – Мицуко Учиды (1969, I место).

⁷ Вновь перечислим лишь наиболее заметные достижения. Конкурс имени Сметаны в Праге, Конкурс им. Ф. Шопена в Варшаве – Фу Цун (1955, III место), Ли Минциан (1957, III место); Международный конкурс в Женеве – Гу Шэнин (1958, II место); Конкурс имени Дж. Энеску в Бухаресте – Ли Минциан (1958, I место); Конкурс им. Ф. Листа в Будапеште – Лю Шикунь (1958, II место); Конкурс имени П. И. Чайковского в Москве – Лю Шикунь (1958, II место), Ин Ченцзун (1962, II место).

См.: Бянь Мэн. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры: дис. ... канд. искусствоведения. – СПб., 1994. – С. 47-48.

⁸ Конкурс имени Левентритта (США) – Хан Дон Иль, (1965, I место); Наумбургский конкурс (США) – Пэк Кон У (1969, I место). См.: Пак Кён Хва. История фортепианной культуры Кореи. – СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2007. – С. 247.

⁹ Так, Танака Кийоко занималась у воспитанника А. Есиповой Л. Крейцера, далее – в Париже у Л. Леви; Мицуко Учиды с 12 лет обучалась в Вене; Фу Цун – в Китае у итальянского педагога М. Пачи, затем в Варшаве у польского пианиста З. Джевецкого; Хан Дон Иль и Пэк Кон У – в Джульярдской академии (США).

¹⁰ Лауреатами и дипломантами этого престижнейшего конкурса стали за период 1950-1971 гг. трое японских и двое китайских пианистов, причём выступления Фу Цуна в 1955 г. и Мицуко Учиды в 1971 г. явились одними из самых заметных событий музыкальной жизни тех лет.

¹¹ Лев В., Яковлев М. Музыканты соревнуются. – М.: Сов. композитор, 1975. – С. 23.

¹² В 2000 году победителем одного из самых престижных мировых состязаний, Международного конкурса имени Ф. Шопена в Варшаве впервые в истории стал представитель КНР – Юнди Ли. В 2002 г. – вновь впервые в истории – первая премия Международного конкурса имени П. И. Чайковского в Москве была присуждена пианистке из Японии – Аяко Уэхара. Начало нового века было отмечено и победами корейских пианистов. В 2001 г. Ки Дон Ким взойшёл на верхнюю ступень пьедестала почёта в Солт-Лейк-Сити (США). В том же 2001 г. шестнадцатилетний Лим Дон Хек стал самым молодым в истории победителем парижского конкурса имени М. Лонг и Ж. Тибо. Особенно впечатлял планомерный, многолетний штурм азиатскими пианистами одной из главных мировых «конкурсных цитаделей» – клайберновского конкурса в Форт-Уэрте (США). В 2001 году на XI конкурсе среди лауреатов не было ни одного представителя стран Дальневосточного региона (на заключительный тур прошёл лишь Ван Хаошан из КНР, занявший пятое место). На следующем XII конкурсе (2005)

успехи были гораздо серьёзнее. Китайцам Дж. Янг и Чен Са были отданы вторая и третья премия на четвёртом месте также представитель КНР – Чу Фанхуан. Наконец, на XIII (2009) весь пьедестал почёта занят представителями стран Дальневосточного региона, при этом из тридцати участников конкурса шестнадцать – выходцы из Азии.

¹³ Так, Юнди Ли получил первый приз Конкурса имени Ф. Шопена, обучаясь у Дан Шаои, но после успеха на состязании, в восемнадцатилетнем возрасте покинул Китай для обучения в Ганновере у А. Варди. Японская победительница Конкурса имени П. И. Чайковского Аяко Уэхара готовилась к состязанию под руководством В. Горностаевой. Чен Са покинула Китай задолго до успеха в Форт-Уэрте, в возрасте 16 лет, училась в Англии и Германии; Чжан Хаошен училась в США у Г. Граффмана, Лим Дон Хек обучался в Москве у А. Наумова, и т. д.

¹⁴ Неоднозначность и внутренняя противоречивость этой ситуации отмечается и представителями дальневосточной фортепианной педагогики. Вот одно из мнений: «С одной стороны, успехи молодых китайских пианистов на международных конкурсах привлекли внимание мировой музыкальной общности к фортепианному искусству страны. С другой – привели к тому, что фортепианные факультеты наших вузов все помыслили направили на подготовку лауреатов, пробудили у молодёжи понятный интерес к участию в конкурсах, к поездкам на учебу за границу ... Отсюда – определённый перекосяк в образовании». (Хуан Пин. Влияние русского фортепианного искусства на формирование и развитие китайской пианистической школы: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2008. С. 17).

¹⁵ Безусловно, успехи японского, китайского и корейского фортепианного исполнительства связаны не только с конкурсной деятельностью. По крайней мере, трёх мастеров фортепианного искусства, являющихся представителями стран Дальневосточного региона, можно причислить к наиболее известным и «востребованным» музыкантам современности. Это японская пианистка Мицуко Учиды, а также китайские музыканты Ланг Ланг и Юнди Ли. Огромным авторитетом в фортепианном мире пользуются и ведущие корейские пианисты старшего поколения – в частности, Пэк Кон У.

¹⁶ Дрожжина М. Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века: дис. ... д-ра искусствоведения. – Новосибирск, 2005. – С. 67-68.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же. С. 150.

¹⁹ Разумеется, это никоим образом не означает, что гетерогенные школы не проявляют интереса к традициям национальной фортепианной музыки. Творчество национальных композиторов занимает важное место как в исполнительской, так и в педагогической практике японских, китайских и корейских пианистов. Однако роль национального репертуара для этих школ всё же несопоставима с той, что имеет место в отношении «классических» гомогенных школ – австрийской, немецкой, русской, французской.

²⁰ К настоящему времени в Японии проводится всего лишь 2 конкурса, входящих в Международную федерацию (в Хамамацу и Сендае); в Корее также 2 (в Сеуле и Тхоньене), в КНР – 1 (в Сямэне). В то же время, Германия располагает семью состязаниями «высшей лиги», Испания – пятью, в Италии, США и Франции проводится по четыре соответствующих конкурса.

Айзенштадт Сергей Абрамович

кандидат искусствоведения,
профессор кафедры специального фортепиано
Дальневосточной государственной академии искусств



В. А. СЕДЫХ

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

УДК 781.7: 82-1

**ТУРЕЦКИЙ МАКАМ:
К ПРОБЛЕМЕ НАЦИОНАЛЬНОГО СВОЕОБРАЗИЯ**

На протяжении нескольких столетий в Турции активно развивалась классическая музыка устной традиции, основным определением которой является понятие «макам». В советском-российском музыкознании имеется представление об арабско-иранской музыкальной традиции. В фундаментальной работе Г. Шамилли демонстрируется большое разнообразие толкований термина, которые касаются религиозных понятий, стиля мысли, литературы, особенностей музыкального языка и т. д. [3, с. 193, 227]. Термин «макам» применяется в теоретическом музыкознании в двух основных значениях: 1) его связывают с понятием лада, 2) макамом обозначают характерные жанры устной традиции стран Ближнего и Среднего Востока [2, с. 399-400]. Однако о турецком макаме в публикациях отечественных исследователей практически ничего не сказано, что побуждает нас обратиться к работам турецких авторов.

Иногда бытует мнение, что турецкий макам как самостоятельная музыкальная традиция не существует, – это тот же арабский макам. Конечно же, мы не оспариваем тот факт, что турецкий макам генетически произошел от арабского. Более того, макаменная традиция разных народов исламского мира, включая страны Западной Азии, Северной Африки, Южной Азии и Средней Азии обусловлена арабскими влияниями начиная с XV-XVI веков. В то же время, в каждом из регионов постепенно складываются собственные особенности традиционной профессиональной культуры, в результате чего появляются мугам – в азербайджанской музыке, маком – в узбекской и таджикской, мукам – в уйгурской и т. д. Турция не является исключением из этого правила, именно поэтому закономерно, что турецкие учёные видели необходимость выявить своеобразие турецкой классической музыки устной традиции¹.

Первые исследования турецкого макама появились только в начале XX века, когда положение в культурной, в том числе, музыкальной жизни страны существенно изменилось (в связи с коренными государственно-политическими и социально-экономическими преобразованиями). До этого времени знания о турецком макаме были косвенными, поскольку основные сведения черпались из трудов средневековых арабских учёных – Абу Юсифа Кинди, Абу Наср Фараби, Сафи ад-Дина ал-Урмави, Махмуд ибн-Масуда

Ширази. Подобно другим странам исламского мира, в Турции наибольшее распространение получила теоретическая система ал-Урмави, описанная в его трудах «Шарафийский трактат об основах композиции» и «Книга о музыкальных кругах» (1236).

Как отмечает Аладдин Явашча, в Турции, начиная с 1883 года, три духовных наставника ордена Мевлеви – Джелаледдин Эфенди, Атаулла Эфенди и Хюзейин Фэхреддин Деде Эфенди – стали изучать арабскую теорию музыки [17]. Полученные знания они передали своим ученикам, среди которых выделяются Рауф Йекта Бей², Супхи Эзги и Садеддин Арель³. Опираясь на трактаты ал-Урмави, турецкие исследователи уже XX века стремились выявить своеобразие собственной музыкальной традиции, исходя из сравнения ладозвукорядной основы арабских и турецких макамов.

Начиная с 1913 года Бей, Эзги и Арель активно занимаются изучением макамов. Работы этих учёных, можно сказать, заложили основы теории турецкой музыки. В результате совместных усилий в 1922 году впервые было написано исследование «Теория и история турецкой музыки» («Nazariyat ve Tarihi Türk müsiği»). «Создавая этот труд, каждый из учёных понимал его достоинства и недостатки, – писал С. Арель. – Достоинство в первую очередь в том, что это исследование дало первый сдвиг в сторону развития теории турецкой музыки – здесь же и недостаток – велико влияние арабской теоретической системы» [5, с. VII-VIII]. Отметим, что Бей, Эзги и Арель были не только теоретиками – они активно занимались собирательством и расшифровкой макамов, сочиняли музыку, характерную для малых жанров макама, а также хорошо владели музыкальными инструментами и сами исполняли макамы.

Вследствие многолетней работы у каждого из трёх авторов сложились свои представления об особенностях теоретической системы турецкой музыки. Так, Бей в 1924 году издаёт работу «Теория турецкой музыки» («Türk Müsikisi Nazariyatı»). Эзги в соавторстве с Уздилеком, который привнёс в исследование сведения о физических свойствах звука с точки зрения математики и физики, пишет труд под названием «Круги» («Edvâr» – год издания не известен). Впоследствии этот же автор задумывает фундаментальный труд «Теория и практика турецкой музыки»

(«Amelî ve Nazarî Türk Musikîsi») в пяти томах, которые были опубликованы в течение 18 лет (1935-1953). Арель создает «Учебник по теории турецкой музыки» («Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri»). Он не увидел света при жизни автора, и лишь в 1968 году был издан его учениками.

Необходимо подчеркнуть, что в каждом из перечисленных исследований воплотился индивидуальный авторский взгляд на теорию турецкой музыки. Однако у всех троих исследователей сохраняется и связь с арабской теорией. Подобно ал-Урмави все три автора уделяют первоочередное внимание интервальной системе. Главный вопрос в сопоставлении арабского макама с турецким заключён в выявлении специфики последнего. Отвечая на него, турецкие исследователи фиксируют отличие в интервальной и ладозвукорядной системах, соотношения тетракордов и пентакордов, а также в метроритмической организации. Они высказывают предположение, что именно эти факторы актуальны для выявления своеобразия турецкого макама. Коротко осветим наиболее важные вопросы.

Звуковой материал музыки. Для восточных традиционных культур, как известно, характерна микрохроматика. Основой учения ал-Урмави является семнадцатиступенный звукоряд (схема 1), который образуется в результате деления струны в объёме октавы на 17 частей [1, с. 49-51].

Схема 1. 17-ступенный звукоряд ал-Урмави



Арель, исследуя множество образцов турецкого макама, указывает на 24 тона в октаве, где каждый звук имеет своё название. Такой же позиции придерживается и Эзги, отличие состоит лишь в том, что названия звуков у них не совпадают (см. Таблицу 1).

Отсюда уже можно сделать вывод, что более дробное деление октавы (схема 2) даёт большее количество интервалов, следовательно, и вариантов образования ладов-макамов.

Схема 2. 24-ступенный звукоряд Ареля



Интервалы. В арабской теоретической системе ал-Урмави принято деление интервалов на две группы: большие гармоничные интервалы и малые гармоничные интервалы (для более доступного объяснения интервалов мы воспользуемся европейской системой обозначений при совпадении с арабской). Группа больших гармоничных интервалов включает 1) двойную октаву, 2) дуодециму, 3) ундециму, 4) ок-

Таблица 1. Названия звуков

Названия звуков по системе С. Ареля	Названия звуков по системе С. Эзги
1. Kaba Çargah	1. Kaba çârîgâhla nim kaba hicaz
2. Kabaram Hicaz	2. Nim kaba hicazla kaba hicaz
3. Kaba Hicaz	3. Kaba hicazla kaba dik hicaz
4. Kaba dik Hicaz	4. Kaba dik hicazla yegâh
5. Yegâh	5. Yegâhla nim kaba hisar
6. Kaba nim hisar	6. Nim kaba hisarla kaba hisar
7. Kaba hisar	7. Kaba hisarla dik kaba hisar
8. Kaba dik hisar	8. Dik kaba hisarla Hüseyinî
9. Aşiran	9. Hüseyinî aşiranla acem
10. Acemaşiran	10. Acem aşiranla dik acem
11. Dik Acem aşiran	11. Dik acem aşiranla ırak
12. Irak	12. Irakla geveşt
13. Geveşt	13. Geveşt ile dik geveşt
14. Dikgevest	14. Dik geveşt ile rast
15. Rast	15. Rast ile nim zirgüle
16. Nimzirgüle	16. Nim zirgüle ile zirgüle
17. Zirgüle	17. Zirgüle ile dik zirgüle
18. Dikzirgüle	18. Dik zirgüle ile dügâh
19. Dügâh	19. Dügâhla kürdî
20. Kürdi	20. Kürdî ile dik kürdî
21. Dik Kürdi	21. dik kürdî ile segah
22. Segah	22. Segahla puselik
23. Buselik	23. Puselikle dik puselik
24. Dik Buselik	24. Dik puselikle çârîgâh

таву, 5) чистую квинту, 6) чистую кварту. В группу малых гармоничных интервалов входят 1) *Танини* – большой тон, 2) *Муджаннаб* – малый тон, 3) *Бакййа* – малый полутоном⁵. Отметим, что рассуждения в арабской теории музыки касаются тех интервалов, которые, с одной стороны, фиксируют линейную сущность звукового материала, а с другой, – интервалы, охватывающие непосредственно тетракорды и пентакорды. Остальным интервалам – терциям, секстам, септимами – внимание не уделяется, поскольку скачкообразное движение противоречит природной сущности арабской музыки. Таким образом, ал-Урмави выделяет в общей сложности 9 интервалов, которые могут образовывать различные варианты тетракордов и пентакордов [1, с. 56-59].

Обозначим некоторое отличие турецкой теории музыки от арабской. Отметим, что турецкие исследователи охватывают большее число интервалов, включая скачки. Возможно, это связано с влиянием европейской музыкальной практики и теории. Что касается секундово-мелодических связей, то в ту-

репкой теории мы наблюдаем большую детализацию интервалов, соответствующую 24-ступенному звукоряду. Так, в системе Бея три группы интервалов: большие, средние и малые. К большим относятся: 1) октава, 2) ундецима, 3) дуодецима и 4) квинтдецима. В группу средних входят квинты и кварты, в малые: 1) *Nâkis dörtilü* (чуть меньше кварты), 2) *Zi'if tanini* (сочетание двух больших целых тонов – «терция Пифагора»), 3) большая терция (соответствующая европейской системе интервалов), 4) *Orta üçlü* – средняя терция (большой целый тон + большой полутон), 5) малая терция, 6) *Zâid tanini* (большой целый тон + komma), 7) *Tanini* (большой целый тон), 8) *Büyük mücennep* (малая часть целого тона), 9) *Nâkis büyük mücennep* (чуть меньше малой части целого тона), 10) *Zâid küçük mücennep* (чуть больше большого полутона), 11) *Küçük mücennep* (большой полутон), 12) *Zâid bakiye* (чуть больше малого полутона), 13) *Bakiye* (малый полутон), 14) *Orta bakiye* (средний малый полутон), 15) *Küçük bakiye* (меньше малого полутона), 16) *Irha* (мельчайшее отклонение от звука, применяемое при трели) 17) *Fazla* (большой целый тон + малая часть целого тона). Таким образом, 23 интервала организованы в сложную систему, образующую различные сочетания звуков в ячейках лада – в тетрахордах и пентахордах (хотя Бей отмечает, что не все звуки употребимы на практике, также как и все возможные варианты сочетания тетрахордов и пентахордов).

Эзги делит интервалы иначе – на 12 групп: 1) октавы, 2) квинтдецимы, 3) ноны, 4) децимы, 5) ундецимы, 6) дуодецимы, 7) септимы, 8) сексты, 9) квинты, 10) кварты, 11) терции, 12) секунды. Каждая из этих групп, в свою очередь, имеет несколько интервалов, как правило, не совпадающих с интервалами европейской системы, что обусловлено 24-ступенным звукорядом. Если в первую, вторую, пятую и шестую группу входят только чистые интервалы, то например, в третью входят: большая нона, октава + малая часть целого тона, октава + большой полутон, октава + малый полутон и т. д.

Арель делит интервалы исходя из секундовых соотношений. Автор выделяет пять разновидностей секунды: 1) *bakiye* – малый полутон, 2) *küçük mücennep* – большой полутон, 3) *büyük mücennep* – малая часть целого тона, 4) *tanini* – большой целый тон, 5) *artık ikili* – увеличенная секунда. Для удобства прочтения нотных образцов Арель создал свою систему обозначения знаков альтерации.

Следует отметить, что из числа перечисленных трудов трёх основоположников турецкой теории музыки наиболее распространённым является учебник Ареля по теории турецкой музыки, который имеет практическое применение в разных музыкальных учебных заведениях Турции. Он чётко структурирован, а вся теоретическая система сопровождается многочисленными нотными образцами оригиналь-

ных макамов, что наглядно демонстрирует то или иное теоретическое положение. В своем учебнике Арель отразил свой индивидуальный подход в трактовке интервалов и ладообразовании, хотя концептуально он также опирается на традиции, заложенные арабскими учёными. Остановимся более подробно на некоторых положениях книги Ареля.

Тетрахорды и пентахорды. Лады. В книге Аммара, где изложены положения трактата ал-Урмави, подробно описываются способы образования ладов, основанные на принципе последовательного присоединения к каждой из семи разновидностей тетрахордов каждой из двенадцати разновидностей пентахордов. В общей сложности это дает 84 различных ладообразовании. Несмотря на такое внушительное количество, на практике используют 12 ладовых структур – макамов, имеющих следующие названия: *Ушиак*, *Нева*, *Абусалик*, *Раст*, *Ирак*, *Исфахан*, *Зирафканд*, *Бузрук*, *Занкуля*, *Рахви*, *Хусейни*, *Хиджази* [1, с. 63].

Так же, как и арабские, турецкие лады-макамы образуются путём соединения тетрахордов и пентахордов, а также пентахордов и тетрахордов. Отличие от арабских ладов здесь состоит в том, что в турецкой музыке всего шесть основных тетрахордов и шесть основных пентахордов, которые имеют одинаковые названия: 1) *Çargah* (Чаргах), 2) *Buselik* (Буселик), 3) *Kürdi* (Кюрди), 4) *Uşşak* (Ушшак), 5) *Rast* (Раст), 6) *Hicaz* (Хиджаз) (схема 3).

Схема 3. Тетрахорды и пентахорды турецких ладов



Соединив поочередно шесть тетрахордов и шесть пентахордов, Арель выявил 13 звукорядов-макамов, которые встречаются в турецкой музыке на практике: *Чаргах*, *Буселик*, *Кюрди*, *Раст*, *Ушиак*, *Хусейни*, *Нева*, *Хиджаз*, *Хюмайун*, *Ужжал*, *Зенгюле*, *Карджыар*, *Сужинак* (см. схему 4).

Как было сказано ранее, турецкие макамы ведут происхождение от арабских ладов. Но между ними нет полного тождества. Вопрос сходства и отличия арабских и турецких макамов довольно сложен. Если сравнить названия 12 арабских и 13 турецких ладов, то увидим, что даже при совпадении названий структуры ладов-макамов не всегда тождественны. В турецких ладах преобладают увеличенные секунды, чего не наблюдается в арабских макамах. Подобные интервалы мы увидим в ладах *Буселик*, *Хиджаз*, *Хюмайун*, *Ужжал*, *Зенгюле*, *Карджыар*, *Сужинак*. Но следует заметить, что благодаря постоянной ассимиляции ладовых структур и совершенствованию исполнительской практики, количество ладозвукорядов, которые отмечаются теоретиками, возрастает почти в арифметической прогрессии. Иногда в

Схема 4. Звукоряды турецких ладов

Чаргях

Буселик

Кюрди

Раст

Ушшак

Хюсейни

Нева

Хиджаз

Хюмайун

Ужжал

Зенгюле

Карджыар

Сужинак

турецкой музыке фиксируют существование более четырёхсот макамов; однако большинство из них на сегодняшний день не исполняется⁶.

Таким образом, при несомненных связях турецко-го макама с арабским между ними есть и очевидные отличия. Не отметая фундаментальные положения арабской теории, учитывая многие существующие параллели с арабским макамом, турецкие исследователи создали свою теоретическую систему, которая безусловно доказывает, что в турецкой музыке сложилась особая ветвь макаменной традиции, свои собственные разновидности систем звукоряда, интервалов и ладов, наделённые индивидуальной спецификой и своеобразием.

Разработки Йекта Бей, Супхи Эзги и Садеддина Ареля внесли большой вклад в развитие теории турецкой музыки и дали толчок для новых исследований. Так, во второй половине XX века музыковеды Абдулкадир Торе и Экрем Карадениз создают свою теорию турецкой музыки «Основные музыкальные принципы турецкой теории» («Türk Musikisi Nazariye ve Esasları») (1965). Авторы этой работы используют как традиционную, так и европейскую систему обозначения звуков. Однако, учитывая сложность звукового материала музыки (24-ступенный звукоряд), учёные разработали сложную систему деления созвучий на центры, прибегнув к физико-математическим расчётам. Назовём также работы и других последователей первого поколения турецких музыкальных теоретиков XX века: «Турецкая музыка и её гармония с точки зрения композиции» Кемала Илериджи («Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi», 1970), «Уроки по турецкой музыке» Зеки Ыылмаза («Türk Musikisi Dersleri», 1973), трёхтомная «Турецкая музыка» Ахмета Селима Теймура («Türk Musikisi», 1979-80-81).

Исследователи турецкого макама видели своеобразие турецкой традиционной классической музыки не только в теоретической системе. Немало музыковедов посвящают свои труды изучению истории возникновения национальной музыкальной традиции, исследуют макам как незаменимое составляющее духовной жизни народа, учитывая и «западные» взгляды на османско-турецкую музыку. Таким образом, мы имеем весомое основание утверждать, что турецкий макам – это не буквальное повторение арабского, это скорее новая жизнь древней традиции.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Разумеется, развитие национальной музыкальной культуры каждого народа связано не только с арабским макамом, но и с устной народной музыкой; выявление связей и различий между профессиональной и народной музыкой устной традиции, их взаимовлияний – особая сложная научная проблема, требующего самостоятельного изучения, – в настоящей статье она не рассматривается.

² Рауф Йекта Бей (Rauf Yekta Bey, 1871–1935) – известный в Турции композитор и учёный, исполнитель на на-

циональных инструментах. Родился в Стамбуле 27 марта 1871 года. С 17 лет обучался у Аттаулаха Эфенди арабской теории музыки. Бей – автор нескольких научных трудов, среди которых «История музыки Востока», «Теория турецкой музыки», «Национальная нотация для чтения Корана», серия книг «Легенды Эльхана» о жизни и творчестве выдающихся музыкантов – таких, как Абдулкадир Мараги, Деде Эфенди, Зеки Эфенди и др. Помимо музыковедческих работ, Бей – автор многих сочинений, относящихся к религи-

озным и светским жанрам турецкой классической музыки.

³ Супхи Эзги (Suphi Zühdü Ezgi, 1869–1962) – турецкий учёный и композитор, а также известный в Турции врач. Получив среднее образование, он поступил в Королевскую Медицинскую школу («Tibbiye-i Sâhâne»), после окончания которой в 1892 году был удостоен звания доктора медицинских наук. С детства он занимался музыкой под руководством разных педагогов, которые обучали его игре на нее, тамбуре и скрипке, а также теории арабской и западноевропейской музыки. Эзги внёс большой вклад в развитие турецкой теории музыки, среди его многочисленных работ выделяются: «Теория и практика турецкой музыки» в пяти томах, «Методика игры на тамбуре», «Учебник по сольфеджио» и т. д. Помимо теоретической работы, Эзги увлекался сочинением и написал внушительное количество пьес в малых жанрах турецкой классической традиционной музыки.

Садеддин Арель (Sadeddin Arel, 1880–1955) – знаменитый турецкий учёный, композитор. Родился в Стамбуле 18 декабря 1880 года. В музыкальной школе он брал уроки западноевропейской и турецкой музыки. Обучался игре на мандолине, на скрипке, кеманче и фортепьяно. Основное музыкальное образование получил в колледже Франции, после чего продолжил обучение в Измире. Наряду с фунда-

ментальным трудом «Учебник по теории турецкой музыки», Арель создал и многие другие теоретические работы: «Уроки гармонии», «Уроки контрапункта», «Уроки фуги», «Уроки просодии», «Уроки по передовому сольфеджио турецкой музыки», «Древнюю историю музыки» (начальный курс) и т. д. Кроме того, Арель – автор более двух тысяч музыкальных произведений, написанных как в западноевропейских жанрах, так и в малых жанрах классической традиционной турецкой музыки.

⁴ При делении большого целого тона (204 цента) на более мелкие интервалы возникает последовательность двух малых полутонов (по 90 центов) и коммы (24 цента). Сумма интервалов малого полутона и коммы даёт интервал большого полутона в 114 центов.

⁵ Приведём названия некоторых из них: Mahur, Acem Asran, Nihavend, Ruhnüvaz, Sultan-i Yegah, Kürdili Hicazkar, Askefza, Ferahnüma, Zirgüleli Süznak, Hicazkar, Evcara, Suz-i Dil, Sedd-i Araban, Reng-i dil, Nisabur, Segah Maye, üstear, Vech-i Arazbar, Ifahanek, Beyati Araban, Acem, Acem Kürdi, Hisar, Hisar Buselik, Sehnaz, Arazbar, Kûçek, Sipihir, Gerdaniye, Muhayyer Sümbüle, Düğah Maye, Sultan-i Irak, Nisaburek, Neveser, Pesendide, Güldeste, Tarz-i Nevin, Nihavend-i Kebir, Zavil, Pençgah-i asil... [4].

ЛИТЕРАТУРА

1. Аммар Ф. Ладовые принципы арабской народной музыки. – М.: Сов. композитор, 1984.

2. Рустам-Заде З. Турецкая музыка // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М., 1981. – Т. 5. – Стб. 639–643.

3. Шамилли Г. Классическая музыка Ирана. Правила познания и практики. – М.: Композитор, 2007.

4. Aksoy Bülent. The makam phenomen in Ottoman Turkish music [Electronic resource]. – URL: www.turkishmusicportal.org, 2005.

5. Arel H. Türk musikisi nazariyatı dersleri. – Ankara, Kültür Bakanlığı, 1991.

6. Aydoğdu Tâhir. Suphi Zühdü Ezgi. Râuf Yektâ Bey. Hüseyin Sâdeddin Arel [Electronic resource]. – URL: www.turkmusikisi.com.

7. Besiroglu S. Ottoman-Turkish music [Electronic resource]. – URL: www.turkishmusicportal.org, 2005.

8. Dogrusöz N. Makam [Electronic resource]. – URL: www.turkishmusicportal.org, 2005.

9. Dr. Suphi Ezgi Sisteminde Aralıklar [Electronic resource]. – URL: www.turkmusikisi.com.

10. Hüseyin Sadettin Arel'de Aralıklar (Sistemi) [Electronic resource]. – URL: www.turkmusikisi.com.

11. Ilyasoglu Evin, Turkish music [Electronic resource]. – URL: http://www.boun.edu.tr. // Bogazici University 2000-2006.

12. Music of Turkey [Electronic resource]. – URL: http://en.wikipedia.org, 2007.

13. Okan Sungu. History makams [Electronic resource]. – URL: www.turkishmusicportal.org, 2005.

14. Râuf Yektâ Bey Sistemi [Electronic resource]. – URL: www.turkmusikisi.com.

15. Turkey. Grove Music Online [Electronic resource]. – URL: www.grovemusic.com.

16. Turkish makam [Electronic resource]. – URL: http://en.wikipedia.org, 2007.

17. Yavaşca Alaaddin. Turkish music movements in the last century [Electronic resource]. – URL: www.turkishmusicportal.org, 2005.

Седых Вероника Александровна

аспирантка кафедры теории музыки
Ростовской государственной консерватории
им. С. В. Рахманинова



К. С. РАХИМОВ

*Таджикская национальная консерватория
им. Т. Сатторова*

УДК 78.03 (2)

ЭПОС «ГУРУГЛИ» В ТАДЖИКСКОЙ ВЕРСИИ И ТРАДИЦИОННАЯ ШКОЛА УСТОД-ШОГИРА

Эпические традиции таджикского народа берут своё начало в далёком прошлом. Эпос «Гуругли» является одним из самых значительных по объёму произведений устного народного творчества таджиков. В названии эпоса отражено имя героя, защищающего Отечество¹.

Помимо таджиков и других ираноязычных народов (иранцев, афганцев), данный эпос широко распространён также среди различных тюркских народов Центральной Азии и Кавказа (при этом в Афганистане бытует таджикская, а в Иране азербайджанская версии данного эпоса)². В связи с этим, вслед за С. Фатхуллоевым [9, с. 96] можно предположить, что при создании эпоса «Гуругли» таджикские сказители основывались на каком-то общем с тюркскими версиями сюжетном источнике, который затем был творчески переработан и трансформирован. Подтверждением проведённой трансформации может служить тот факт, что в таджикской версии «Гуругли» широко использован такой поэтический жанр, как рубаи. При этом таджикская и узбекская версии до середины XX столетия фактически переплетались в исполнительской практике [7, с. 106-125].

Эпические сказания (дастаны)³ в письменной литературе ираноязычных народов зафиксированы в глубокой древности. Ещё в священной книге «Авеста» датируются письменные эпические сказания. И хотя эти традиции не имеют непосредственной связи с эпосом «Гуругли», сформировавшимся в XVII-XVIII веках [2, с. 7, 60; 4, с. 88], налицо преемственность в области этических, эстетических и конструктивных установок [8, с. 113-114]⁴. Таким образом, таджики унаследовали богатую традицию письменной литературы, на основе которой совершенствовался и получил своё дальнейшее развитие эпос «Гуругли». И всё же, «Гуругли» представляет собой героический эпос, порождённый не письменной традицией, а художественно-эстетическим отражением жизни народа [10, с. 23].

Центральной темой «Гуругли» является защита Родины от иноземных захватчиков, беспощадная борьба народа против них, построение счастливой жизни, героические подвиги, борьба добра против сил зла. Герой – не агрессор, он защитник Отечества, а также слабых и угнетённых. В таджикской версии

таким героем является не только сам Гуругли, но и его приёмный сын Аваз. Данный герой присутствует и в других национальных версиях (Эйваз, Ховез, Овез), но именно в таджикской он занимает наиболее центральное место в повествовании.

В 1987 году в Москве по инициативе Института мировой литературы имени М. Горького был напечатан текст таджикского эпоса на русском языке. В этой работе лично был заинтересован государственный деятель и учёный академик Бободжон Гафуров, и по его просьбе данную работу выполнил член-корреспондент АН РТ И. С. Брагинский [3].

К настоящему времени зафиксировано свыше тридцати дастанов. Сами таджикские сказители иногда именуют дастаны иначе: «банд» (тадж. «композиция») или «шоха» (тадж. «ветвь»). В Таджикистане (в основном на Юге республики, и в Центральной зоне) в отличие от других локальных школ Центральной Азии, эпос «Гуругли» в основном поётся (а не рассказывается) в особой манере пения – «горловой»⁵. Как и у многих других народов, таджикский эпос исполняется сказителем под собственный аккомпанемент. Таджикские сказители сами аккомпанируют себе, играя только на маленьком дутаре, и без этого инструмента немислимо его исполнение. Именно с грифом музыкального инструмента дутар связана «устная теория» процесса творческой изустной передачи, специфика мышления сказителей эпоса «Гуругли». Формирование музыкально-исполнительского мышления сказителей эпоса «Гуругли», его ритмика, ладовая структура, мелодика сопряжены с конструктивной и исполнительской спецификой дутара (в горных долинах республики этот инструмент также известен под названиями «дutori майда», «думбрак», «дуторча»). Исполнитель-сказитель творит, импровизирует и создаёт «здесь и сейчас» передачу сокровенной эпической информации. На грифе инструмента прослеживается ладовая структура мелодий «Гуругли», он является основным ориентиром, посредством которого сказитель свободно создаёт форму и ладовую структуру мелодий эпоса. Хотя дутар, используемый в эпосе «Гуругли», не имеет надвизных ладов, его звуковая высотная структура чётко определяется исполнительскими приёмами – пальцовой.

В сохранении, продолжении и развитии традиций сказительства дастанов – заслуга народных исполнителей эпоса. Не случайно и по сей день народ с искренним уважением вспоминает имена выдающихся исполнителей «Гуругли», которые из поколения в поколение шлифовали своё искусство в процессе творческого соперничества [10, с. 6]. Это касалось и вокальной стороны, и поэтического текста. Последний сочетал в себе опору на традиционный сюжет и момент импровизации. В отличие от других национальных версий, где присутствуют и прозаические начало, «Гуругли» у таджиков полностью представлен поэтическими текстами.

Таким образом, каждый сказитель посредством своего музыкально-поэтического искусства передаёт сюжетную канву сказаний в течение 8-10 часов, иногда целыми сутками. Для этого ему необходимо запомнить много эпизодов и на ходу импровизировать свой рассказ.

Творческое освоение содержания и сюжетов больших по объёму дастанов «Гуругли» (каждый вариант состоит примерно из 60 тысяч строк) и их переложение в поэтическую форму требуют большого как поэтического, так и исполнительского мастерства [там же]. В связи с этим процесс освоения имеет множество правил, которые складывались в исполнительской традиции на протяжении многих веков, и каждый современный исполнитель, в зависимости от своего таланта и мастерства, воспринял и донёс эту традицию до наших современников.

Основное условие того, чтобы стать хорошим исполнителем эпоса, заключается в поступлении в ученики к какому-либо видному мастеру этого вида искусства. А это значит, что данный жанр, как и многие другие жанры Востока, функционирует в условиях традиции «устод-шогирд» обеспечивающей изустную передачу навыков устода (учителя) к шогирду (ученику)⁶.

И. С. Брагинский условно разделил школы таджикских гуруглихонов на 2 ветви: Кулябскую и Каратегинскую [3, с. 686].

Большинство сказителей считают родиной эпоса Гуругли Сари Хосор. Сари Хосор – ныне самостоятельный район Хатлонской области, ранее входивший в состав бывшей Кулябской области. Впоследствии ученики распространили эту традицию по нынешней Хатлонской области, а в дальнейшем, в процессе урбанизации населения, жанр географически расширил свои территории. Выйдя за пределы территории Кулябского (Хатлонского) региона (южная граница Таджикистана), он зазвучал в Раште, Файзабаде, Гиссарской долине. В результате на юге Таджикистана образовались несколько центров эпического искусства – Куляб, Сари Хосор, Бальджуан, Рашт.

Назовём конкретные имена исполнителей эпоса «Гуругли»: Бобоюнус Худойдодзода (Бальджуан), Курбон Джалиль (Яван), Салим Кулула, Хол Мусо-

фир (Сари Хосор), Хакназаров Пирназар (Ховалинг), Одина Шакар (Куляб), Хикмат Ризо (Оби Гарм), Хакназар Кабуд, Курбонали Раджабов (Сари Хосор). В различных школах гуруглихонов имелись разные подходы в их зависимости от нескольких причин: 1) владения музыкальным инструментом; 2) таланта в сфере поэтического дара и памяти; построчное заучивание огромного текста требует серьёзного труда, при этом сказители делят дастаны на части (седлание коней, наряд невесты, подготовка к бою и т. д.) чтобы было легче учить наизусть; 3) наличия «собственной инициативы», точнее, креативности ученика.

Некоторые школы гуруглихонов в Таджикистане несут потомственный (семейный) характер. Потомственное сказительство – явление весьма распространённое в самых различных традиционных музыкальных культурах. На нём нередко основана трансляция традиций исполнения русских былин, оно встречается и у киргизов («Манас»), туркмен («Гороглы») и т. д. Много примеров подобных школ и в таджикском эпосе «Гуругли». Каждый сказитель старался воспитать из своих родственников учеников, и в рамках семейной жизни это было сделать легче (но не всегда). В качестве примера приведём семью Абдуалимовых (Сари Хосор), сыновья которых несут эту традицию в разных уголках Таджикистана (Фархар, Нурабад, Курган-тюбе), а также Бобоюнуса Худойдодзода, Ибрагима Гафура, Пирназара Хакназарова и многих других, также принявших это искусство от своих отцов.

Одной из наиболее авторитетных и уважаемых в Таджикистане школ является школа Хикмата Ризо. Хикмат Ризо (1894-1990) – народный поэт, известный сказитель-гуруглихон, народный хафиз Таджикистана (1947), автор ряда поэтических сборников. В его исполнении записаны более 100 тысяч строк эпоса Гуругли. Устод воспитал около 100 учеников. Среди них наиболее известны Азизбек Зиёев (Душанбе), Мухаммади Буриев (Хурасанский р-н), Хадис Абдушахидов (Файзабадский р-н), Бурхон Халимов (Вахдатский р-н) и др.

Хикмат Ризо – уроженец Оби Гарма (юго-восточная часть Таджикистана), родился в 1894 году в селе Ёнахш. С 15-ти лет начал самостоятельно петь песни. Первые навыки игры на музыкальном инструменте дутар получил от своего отца Мухаммадризо и старшего брата Зиё Ризо. Первыми его устодами были Навруз Джонмахмадов и Холи Мусофир – представители Сари-Хосорской школы сказительства. При этом сказитель работал в различных отраслях хозяйства: 16 лет руководил бригадой в колхозе им. Калинина Гармского района Таджикистана.

Жители Куляба, Гиссарской, Вахшской долины, Каратегина и Дарваза, где он выступал перед труженниками и пел дастаны эпоса «Гуругли», признают его как одного из выдающихся сказителей. Его голос, манера пения, искусство владения музыкальным инс-

трументом дутар, использования многочисленных мелодий очаровывали слушателей⁷.

В 1948 году из уст Хикмата Ризо сотрудниками отдела фольклора Института языков и литературы АН РТ Ш. Ниёзи, Р. Амоновым и М. Рахимовым – в количестве более 100 тысяч строк⁸ были записаны 35 дастанов эпоса «Гуругли».

При характеристике исполнительской школы устода Хикмата Ризо отметим следующие моменты. Прежде всего, здесь обращали внимание на единство трёх основных компонентов: голоса, владения музыкальным инструментом (дутар) и поэтических способностей. Ещё одна значительная деталь: в передаче смыслового и художественного содержания эпоса усилено эмоциональное воздействие за счёт более яркой и красочной подачи звучания.

Далее обозначим один из важнейших параметров – особенности мелодики. В целом мелодика «Гуругли» повествовательна, речитативного склада. Вокальные песенные эпизоды чередуются с инструментальными проигрышами, мелодическая линия развивается в пределах кварты-квинты. Образы героев и содержание отдельных сцен (сражения воинов, картины свадебного веселья) закрепляются за определёнными мелодическими напевами, своеобразными лейттемами. В каждой школе количество таких лейттем индивидуально, их мелодическое решение также варьируется.

Для школы Хикмата Ризо было характерно использование многочисленных мелодий (около тридцати). Устод всегда подчёркивал важность овладения этим арсеналом, уделяя особое внимание его освоению в процессе обучения. Разнообразие мелодий расширяет возможности музыкальной стороны сказания, позволяет сказителю менять ритмику разделов дастана. В момент перехода с одной мелодии на другую меняется также и стихотворная рифма.

В процессе исполнения дастанов «Гуругли» гуруглихоном Азизбеком Зиёевым⁹, автором статьи было записано 23 мелодии. Все эти мелодии во время исполнения делятся на 9 определённых тем – «лейтмотивов». Каждая тема имеет своё название и связана с определённым содержанием дас-

танов эпоса. Количество используемых мелодий в каждом конкретном случае различно и зависит от выбранного дастана, сюжета, исполнительской интерпретации. Например, в дастане «Махмудхан» Азизбеком Зиёевым были исполнены следующие мелодии:

- 1) «Сару либоси арус» (свадебный наряд невесты) – посвящается невесте во время церемонии свадьбы;
- 2) «Сару афзори асп» (снаряжение, доспехи коня) – характеризует снаряжение коня перед боем;
- 3) «Афзори джанги пушидани Аваз» (подготовка Аваза к бою) – звучит как характеристика доспехов героя Аваза, подготовки к бою, единоборства героя на поле брани и ратных подвигов Аваза;
- 4) «Таъна задан» (упрёки) – посвящается врагам страны Чамбули Мاستон, которой правит Ахмадхон – дядя Гуругли;
- 5) «Гаму андух» (печаль и горе) – посвящается печали и горю эмира Султана, которое последний испытывает, когда прогоняют Аваза из Чамбула, а также когда чужеземец путём обмана увозит детей Аваза – Нурали и Шерали;
- 6) «Джанг» (сражение) – посвящается богатырям Чамбули Мاستон, которые воюют против захватчиков, чужеземцев;
- 7) «Ишк» (любовь) – посвящается любви к Родине богатырей Чамбула;
- 8) «Хаджв» (юмор) – эти мелодии исполняются во время свадебного веселья, пиршеств;
- 9) «Шодиёна» (веселье) – связана с праздниками, свадебными пиршествами, празднованием победы, символом радости и веселья в Чамбуле.

Таким образом, по сравнению с другими школами, в школе Хикмата Ризо акцентируется музыкальный аспект исполнительства, что проявляется, в частности, в интенсивном освоении в процессе обучения обширного музыкального материала, представляющего собой достаточно масштабные мелодические построения, обладающие конкретной структурно-семантической функцией. При этом допускаются некоторые изменения инварианта (момент импровизационности), обусловленные уровнем природных данных и мастерства ученика-шогира.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Гуругли (от тюркск.) – «сын могилы», так как герой рождён в могиле умершей матерью. В последнее время в таджикском искусствоведении присутствует также используемое сказителями название «Гургули» (тадж.) – дословно – «великан из могилы».

² Данный факт свидетельствует о взаимовлиянии традиционных музыкальных культур региона, а эпос «Гуругли»

можно рассматривать как важный источник исторической информации по этногенезу народов Центральной Азии.

³ Дастан (от перс. «дастан») – «рассказ», эпическое произведение в устном творчестве и литературе народов Ближнего и Среднего Востока.

⁴ О плодотворном влиянии письменной литературы свидетельствует созвучность эпоса «Гуругли» и бессмерт-

ного произведения А. Фирдоуси «Шахнаме». Так, Д. Рахимов усматривает сходство в образах героев: Гуругли и Каюмарса, Аваза и Рустама [8, с.113-114].

⁵ Терминология, связанная с обозначением способа вокального звукоизвлечения при исполнении дастанов, требует специального изучения.

⁶ Об этом см., например: [1, с. 116-146; 5, с. 56-71].

⁷ Когда речь идёт о сказителе Хикмате Ризо, народ называет его «Шоир халки» (народный поэт), «Шоир ва хофизи халки» (поэт и народный гафиз). В 1950 году государственное издательство Таджикистана под названием «Суруди Ватан» («Песня Родины») выпустило сборник стихов и дастанов Хикмата Ризо.

⁸ Х. Ризо наизусть знал 126 тысяч строк эпоса «Гуругли».

⁹ Азизбек Зиёев (р. 1946), Файзабадский р-н Таджикистана, один из ведущих сказителей эпоса «Гуругли» на современном этапе, яркий представитель школы Хикмата Ризо. Выступал в различных конкурсах и фестивалях как в республике, так и за рубежом. В 1988 г. в Республике Азербайджан среди 100 участников занял 1-е место, в 1990 г. в Ташкенте (Узбекистан) получил статус лучшего певца-сказителя, в 1991 в Бишкеке (Киргизстан) стал лауреатом конкурса и был приглашён на форум эпосоведов в Париже.

ЛИТЕРАТУРА

1. Азизи Ф. А. Маком и Фалак как явления профессионального традиционного музыкального творчества таджиков. – Душанбе: Адиб, 2009.

2. Амонов Р. Очерки устного творчества Куляба. – Душанбе, 1963. – На тадж. яз.

3. Брагинский И. С. Эпос народов СССР. – М., 1987.

4. Брагинский И. С. Заметки о таджикском народном эпосе «Гуругли» // Очерки из истории таджикской литературы. – Сталинабад, 1956.

5. Дрожжина М. Н. Художественная школа в каноническом искусстве: онтологический аспект // Музыка и ритуал. – Новосибирск, 2004.

6. Жирмунский В. М., Зарифов Х. Т. Узбекский народный героический эпос. – М., 1947.

7. Короглы Х. Г. Трансформация заимствованного сюжета (по материалам эпоса народов Ближнего Востока и Средней Азии) // Фольклор. Поэтическая система. – М., 1977.

8. Рахимов Д. Таджикский фольклор. – Душанбе, 2009. – На тадж. яз.

9. Фатхуллоев С. Гуругли таджиков Афганистана // Садои Шарк. – 1965. – № 6. – На тадж. яз.

10. Фатхуллаев С. Идеино-эстетическое своеобразие эпоса «Гуругли» и его роль в духовной жизни таджикского народа: дис. ... канд. филол. наук. – Душанбе, 2004.

Рахимов Кароматулло Самандарович

старший преподаватель

кафедры истории и теории музыки

Таджикской национальной консерватории

им. Т. Сатторова



Ш. О. МИРЗОЕВА

Таджикская национальная консерватория
им. Т. Сатторова

УДК 781.6.082.101.2

ЭТАПЫ СТАНОВЛЕНИЯ ТАДЖИКСКОЙ ОПЕРЫ

Таджикская музыкальная культура прошла многовековой путь развития, одним из поворотных пунктов которого в XX веке стало рождение нового профессионального музыкального искусства на основе творческого освоения европейской профессиональной музыкальной традиции. Это был сложный и противоречивый процесс поисков, продолжающийся и по сей день. Новаторские по своей сути произведения возникали в результате творческого решения задач синтеза закономерностей европейской музыки с закономерностями таджикской традиционной монодической культуры. Основными слагаемыми «эволюции таджикской композиторской музыки оставались музыкальное наследие и профессиональное творчество композиторов. На каждом новом этапе форма их взаимодействия менялась, как менялись роль и функции наследия в развитии современной таджикской музыки» [8, с. 127].

Освоение многообразных жанров вокальной и инструментальной музыки, их видов и форм в контексте национальных художественных традиций явилось приоритетным направлением деятельности таджикских композиторов. Представляется очевидным, что «уровень становления и развития собственно процесса становления жанровой системы является собой важнейший показатель функционирования любой (не только неевропейской) композиторской школы» [7, с. 160]¹.

Оперная музыка – один из самых сложных жанров нового профессионального музыкального искусства. Его утверждение и развитие в Таджикистане не было случайным. Как писал академик Б. Асафьев, «выход в окружающую социальную среду для композиторов легче всего даётся через оперу, которая необычайным богатством действия, сюжета и форм развёртывает воображение и в то же время направляет его на конкретные данности, не говоря уже о возникающей лёгкости общения с людьми в силу эмоционального воздействия на них человеческого голоса в театральном-драматическом окружении» [1, с. 20].

Сложный и плодотворный путь развития прошла таджикская оперная музыка: от первых произведений, созданных представителем русской композиторской школы С. Баласаняном («Восстание Восе», 1939; «Кузнец Кова» в соавторстве с Ш. Бобокалоновым, 1941), через первые оперы, созданные композиторами-тад-

жиками («Пулат и Гульру» Ш. Сайфиддинова, 1956; «Комде и Мадан» З. Шахиди, 1960), – к последним по времени создания произведениям («Рустам и Сухроб» Т. Сатторова, 1999; «Шах Исмоил» Т. Шахиди, 1999).

Оперное творчество таджикских композиторов включает в себя произведения разной тематики и направленности. Тематика порой определялась в зависимости от реальных социальных событий, времени создания музыкальных произведений. Сказочно-лирическую тему воплощает опера «Комде и Мадан» З. Шахиди, созданная на основе одноимённой поэмы классика таджикской литературы Абдукодира Бедля. В русле этой темы спустя 20 лет была создана опера Д. Дустьмухамедова «Золотой кишлак» (1981) по одноимённой поэме народного поэта Таджикистана М. Миршакара.

Осмысление важных исторических событий из жизни таджикского народа, его героев, является актуальным в оперном творчестве таджикских композиторов. В данной исторической теме выделились два направления – лирические и героико-эпические события, происшедшие в давние времена. Лирическая тематика, например, нашла своё яркое отражение в опере Ш. Сайфиддинова «Рудаки» (1975), посвящённой жизни и творчеству основоположника таджикско-персидской классической поэзии Абуабдулло Рудаки (IX в.).

Героическое и героико-эпическое осмысление исторических событий становится важным художественным направлением оперного творчества таджикских композиторов. Вопросы отстаивания независимости и свободы таджикского народа нашли своё яркое воплощение в самых первых операх С. Баласаняна – «Восстание Восе», «Кузнец Кова», в последующих операх таджикских композиторов, а также в последних по времени создания операх Т. Шахиди «Амир Исмоил» и Т. Сатторова «Рустам и Сухроб».

Становление и развитие национального оперного искусства Таджикистана, оперного творчества таджикских композиторов осуществлялось в несколько этапов. Возможности каждого «были обусловлены не только уровнем композиторского профессионализма, но и особенностями слушательского восприятия, подготовленностью аудитории» [7, с. 160].

Первый этап (1939–1956) – период формирования оперного жанра, определяемый М. Н. Дрожжиной как «освоение уровня интонационной формы на базе прин-

ципов музыкального этнографизма» [там же, с. 165], когда первыми авторами оперных произведений стали представители русской композиторской школы. В этот период утвердилась драматургическая схема песенной цитатной оперы на фольклорном материале. Перед приезжими в Таджикистан композиторами стояла задача подбора и частичного приспособления фольклора к той или иной сценической ситуации [9, с. 75-77]. Проблема была связана с заполнением европейской драматургической схемы национальным характерным материалом. Такое заполнение на первых порах привело к появлению у первых оперных произведений таких качеств, как статика, замедленность развёртывания музыкального действия, отсутствие отчётливо выраженного интонационного конфликта, эмоциональная монотония и плакатность характеристик положительных героев. К слабым сторонам относятся гармоническая и фактурная однотипность изложения материала, пассивность оркестровой партии, ограничивающейся дублировкой голоса, нейтральность речитативов, лишённых национальной окраски.

В качестве материала либретто первых таджикских опер избираются преимущественно темы революционно-исторического прошлого («Восстание Восе», «Кузнец Кова», «Бахтиёр и Нисо» С. Баласаняна), а также легенды о любви и их переложения классиками восточной поэзии («Тахир и Зухра» А. Ленского). Аналогично формировался оперный жанр в Узбекистане, Казахстане, Туркмении и других республиках бывшего СССР.

Второй этап становления таджикской оперы (1957–1968) совпал с годами качественного перелома и расцвета во всём советском многонациональном музыкальном искусстве, который характеризуется интенсивным освоением европейских жанров и форм, общим усложнением музыкального языка [7, с. 86]. Это период «вживания»² европейской оперной модели, индивидуализации вокальных партий, преодоление эмоциональной монотонности, статичности действия, рост профессионального мастерства, включающего в себя элементы из других жанров композиторского творчества (симфоническая, камерно-вокальная, хоровая музыка). Оперное творчество данного периода отмечено большой широтой диапазона тем и сюжетов. Это события исторического прошлого и комедийные сюжеты. Композиторы вводят новые приёмы, появляются сцены, построенные по принципу сквозного развития (монолог, сцена), включаются речитативно-декламационные моменты. По мысли музыковеда Э. Р. Гейзер, – это период становления профессионализма в таджикской композиторской музыке [3, с. 153]³.

Важнейшей магистралью развития таджикской оперы в данный период продолжает оставаться революционно-героическая тематика, отражающая события, происходившие в предоктябрьскую пору, в период гражданской войны, в годы борьбы с басмачеством. Современная тема – несчастный гость на

таджикской оперной сцене. Композиторы, за редким исключением, не обращаются к сюжетам послевоенной жизни советских людей, к теме мирного строительства. Скорее всего, это связано с особенностью жанра оперы, предусматривающего наличие в сюжете конфликтного начала, которое является движущей пружиной драматургии произведения.

Данный этап характеризуется началом глубокой разработки вопросов взаимодействия национального и инонационального, европейских и азиатских музыкальных традиций.

Опера «Пулат и Гульру» – первая опера, написанная композитором-таджиком. Весной 1957 года, в дни Второй декады таджикской литературы и искусства в Москве, она с успехом прошла на сцене Большого театра Союза ССР. Пресса писала: «Большой успех оперы закономерен, Ш. Сайфиддинов доказал, что традиционная таджикская мелодия приобретает новую красоту в многоголосном исполнении...» [5, с. 9].

Третий этап развития таджикской оперы (1970–1980) – время расцвета композиторского творчества таджикских композиторов, отмеченное высоким уровнем профессионализма, расширением жанрового диапазона, обогащением выразительных средств мировой оперной практики XX в., тенденцией к синтезу искусств. Это – этап «преодоления и внутреннего преобразования европейских нормативов через углублённое изучение закономерностей традиционного искусства» [7, с. 87]. Ведущими чертами оперной драматургии становятся тяготение к сквозному развитию действия, симфонизации музыкальной ткани, насыщение вокального мелоса речитативно-декламационными оборотами. Примечательно, что в этот период почти искореняется «соавторство», уходит в прошлое метод «пассивного» цитирования, открывая дорогу новым взаимоотношениям композитора с фольклором, становлению индивидуальных авторских стилей.

Содержание и построение оперы изменяется под влиянием социально-общественных условий. В своей принципиальной основе линия развития действия в операх едина: персонажи, вступая в определённые отношения, пройдя период борьбы, столкновения интересов и, в конце концов, придя неизбежно в финале к победе (или к поражению, либо – к утверждению гармонии жизни), своими поступками развивают действие от начала до конца.

Созданию художественных ярких сценических произведений помогает изучение законов драматургии, творческое освоение классических традиций. Не теряют значимости слова Ф. Мендельсона: «Лишь зная правила, можно позволить себе сделать исключение из правил или создать новые правила. Нужно овладеть техникой, чтобы уметь свободно обращаться с материалами и в момент творческого экстаза не споткнуться о технические препятствия. Формой должно овладеть настолько, чтобы уметь ею пользоваться даже во сне» [цит. по: 2, с. 38].

Обогащению стандартных форм в сценическом искусстве способствует творческое освоение закономерностей и традиций, но не догматический подход к ним, не формальные шаблоны и штампы. Авторы опер, каждый раз по-своему освещающая жизненный материал, используют возможности оперной формы. Так, например, в опере Я. Сабзанова «Возвращение» момент кульминации совпадает с развязкой, в опере Ш. Сайфиддинова «Айни» – завязка предшествует экспозиции (в прологе 75-летний Айни в работе над «Воспоминаниями» возвращается к давним событиям своей молодости); в операх «Кузнец Кова», «Бахтиёр и Ниссо» С. Баласаняна, «Проклятый народом» Д. Дустмухаммедова элементы экспозиции кратки, сменяются с необычайной быстротой, их переходы едва ощутимы, тогда как в «Шераке» С. Хамраева, «Рудаки» и «Айни» Ш. Сайфиддинова экспозиции растянуты на две картины (причём, в «Айни» экспозиция отрицательных образов дана раньше, в первой картине, а положительных – во второй картине). Аналогичный процесс проходил и в других восточных республиках СССР⁴.

Четвёртый этап развития таджикской оперы (1990–2000) приходится на сложный период жизни постсоветского общества в целом, и Таджикистана, в частности. Именно в это время происходят острые социальные изменения, приведшие к распаду СССР и возникновению гражданской войны в Таджикистане. В музыкальной культуре республики в этот период происходят сложные процессы. С одной стороны, всё более увеличивается «пропасть» между так называемой «серьёзной», академической музыкой и массовым слушателем [4, с. 31]. С другой, – увеличивается количество музыкальных учебных заведений, готовящих профессиональных музыкантов, способных к восприятию подобной музыки, но постепенно снижается исполнительская и общая культура музыкантов, что рождает апатию, безразличие⁵.

И всё же это было время поисков собственного пути развития. Композиторы пытались жить и творить, мобилизуя все свои силы. Характерной чертой таджикского оперного жанра последних лет стали разнообразие, подвижность форм, динамизация музыкально-сценического действия, введение приёмов контрастной смены планов. Условно обозначив данное направление в эволюции таджикской оперы как «экспериментальное», отметим, что оно было обусловлено необходимостью художественно-полноценного воплощения существа больших жизненных явлений, отражения сложной проблематики.

Конфликтно-эмоциональное содержание таджикской оперы стало определяться не только общественными, но и личностными, «внутренними» противоречиями. Проблема внутреннего мира, стоявшая в таджикской опере в период её становления на втором плане, в более поздних произведениях – таких, как «Рустам и Сухроб» Т. Сатторовы и «Амир Исмоил»

Т. Шахиди⁶, становится привлекательной и особенно важной для драматургии оперы. В связи с возросшим интересом к личности заметен поворот к психологической драме, к введению элементов переживания, воплощения внутреннего эмоционального мира героя. В центре внимания таджикских композиторов в последнее десятилетие оказались легендарные исторические образы выдающихся деятелей истории Таджикистана. Причём, личная драма героев опер связана с общественным конфликтом, с судьбами народа. Переплетение личного и общественного стала характерной чертой драматургии таджикской оперы.

Новая проблематика требует новых форм воплощения: музыкальных, сценических, расширяя эстетический диапазон таджикской оперы. Она ставит композиторов перед необходимостью решать задачи, связанные с идейно-драматической, жанровой и стилистической направленностью произведения.

Завершая рассмотрение основных направлений и этапов становления таджикской оперы, приведём мысль чешского композитора Б. Сметаны о значении оперного искусства для национальной традиции: «Мы видим в опере вершину наших национальных художественных устремлений и должны сделать всё для того, чтобы она была высокой и подлинно народной» [цит. по: 11, с.105]. Поставленная Сметаной перед чешским национальным оперным искусством много десятилетий назад задача остаётся вполне актуальной для любой национальной оперы, в том числе, для таджикских композиторов на современном этапе.

«Экспериментальное» направление в таджикской опере ещё молодо, тем не менее, в нём намечилось несколько линий развития. Одна характеризуется впитыванием ресурсов из смежных видов искусства, причём особенно мощное воздействие оказывают каналы массовой коммуникации: кино, телевидение, радио и др., принесшие в оперную драматургию приёмы «кадровости», технику монтажа, наплывов и т. д. В других случаях проявляется тяготение к ораториальности, а расширение драматических функций балета можно обнаружить в большинстве современных оперных спектаклей.

Не разрушая, а претворяя воспринятую структуру и формы высокоразвитого жанра, таджикская опера находила и продолжает находить таящиеся в самой природе этого жанра стимулы и перспективы для своего совершенствования и обновления. «Можно сколько угодно пользоваться на оперной сцене «услугами» кино, театра, телевидения. Можно и нужно создавать новые жанры спектакля... Но двигать вперёд оперное искусство все подобные эксперименты смогут только в том случае, если в основе их будет обновление вокального мелоса, выявление новых выразительных возможностей человеческого голоса», – писал Дм. Шостакович [10, с. 13].

Тенденция к логической ясности, законченности и стройности формы, овладение профессиональными

навыками и творческое применение их в свете задач национального искусства позволили таджикской опере прочно утвердить своё право на существование. Зародившись на плодотворной почве национального народного творчества, питаясь его живительными силами, она следовала в своём формировании по непроторенному пути. Этот путь нелёгок, требует решения проблем, неизменно возникающих перед молодой

национальной оперой, от чего и зависит её настоячивое продвижение вперёд. В заметном подъёме музыкальной культуры Таджикистана на современном этапе исключительное значение приобретает рост профессионально-подготовленных композиторских и исполнительских кадров. В их горячем энтузиазме, свежих и неутомимых силах, творческих исканиях и таланте – залог её будущего развития.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Разработанная в обозначенном труде М. Н. Дрожжиной эволюционная схема полностью подтверждается процессом развития оперного жанра в Таджикистане.

² Термин Н. Янов-Яновской (Узбекская музыка. – Ташкент, 1979. – С. 4).

³ Подъём профессионализма в композиторском творчестве происходит также и в других республиках Средней Азии.

⁴ Так, например, в казахской музыкальной культуре произведения семидесятых годов, по мнению У. Р. Джумаковой, обнаруживают глубокое постижение и воплощение на оперной сцене национальных художественных образов. Это во многом было связано с особенностями, содержащимися в казахском народном искусстве, которые с самого начала послужили предпосылкой возникновения оперы в республике. Имеются в виду жанры народного творчества, которые включали в себя музыку и элементы театрализации. Это, прежде всего, эпос, вобравший поэтическое, вокальное и инструментальное начала; айтыс – состязания певцов-импровизаторов, обладающие традиционными элементами народной культуры, разнообразные обряды, а также богатое песенное и инструментальное наследие казахского народа [6].

⁵ Характерно, что спад интереса наблюдается и к традиционной классической музыке – Шашмакому. Э. Гейзер отмечает:

«В столице Таджикистана концерты макомной музыки собирают столь же малочисленную аудиторию, как и спектакли театра оперы и балета, концерты из симфонических и камерных произведений. Для объяснения этого явления можно выделить три наиболее существенных причины. Первая – маком по своему происхождению является продуктом городской культуры. В Душанбе после гражданской войны начинает преобладать сельское население, которое не подготовлено к восприятию сугубо городской макомной культуры. Вторая причина: на отношении к собственно музыкальному наследию повлияло изменение демографической структуры населения – естественный уход из жизни приверженцев традиционных жанров. И наконец, последнее: катастрофически падающий общий уровень культуры, в том числе и в среде интеллигенции, когда не воспринимается любая музыка, требующая хоть какого-то умственного или душевного напряжения» [4, с. 33–34].

⁶ Оперы «Рустам и Сухроб» и «Амир Исмоил» имеют много общего, в них осуществлено художественное осмысление, изображение важнейших страниц истории таджикского народа, его богатого духовного опыта в решении сложных проблем жизни человека и общества. Эти оперы были написаны к празднованию 1100-летия образования государства Саманидов в 1999 году.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Композиторы, поспешите! // Избр. соч. В 5 т. Т. 1. – М., 1957.

2. Ворбс Г. Х. Феликс Мендельсон-Бартольди. Жизнь и деятельность в свете собственных высказываний и сообщений современников [пер. с нем.]. – М., 1966.

3. Гейзер Э. Инструментальная музыка композиторов Таджикистана // Традиции и современность. – Душанбе, 1987.

4. Гейзер Э. Таджикистан // История музыки народов СССР. Т. 7. – М., 1997.

5. Данскер О. Музыкальная культуры Советского Таджикистана // Музыкальная жизнь Советского Таджикистана. – Душанбе, 1975. – Вып. 2.

6. Джумакова У. Творчество композиторов Казахстана 1920–1980-х годов. Проблемы истории, смысла и

ценности: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. – М., 2003.

7. Дрожжина М. Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века. – Новосибирск, 2004.

8. Кабилова Б. История композиторского творчества в Таджикистане. – Душанбе, 2008.

9. Нурджанов Н. Таджикский театр. Очерки истории. – М., 1968.

10. Шостакович Д. Три вопроса – ответ один // Советская музыка. – 1964. – № 12. – С. 13.

11. Ярустовский Б. Драматургия русской оперной классики. – М., 1953.

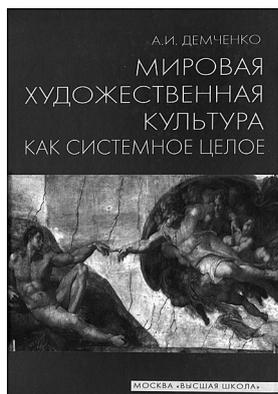
Мирзоева Шахноза Отаевна

преподаватель кафедры истории и теории музыки
Таджикской национальной консерватории
им. Т. Сагторова



Рецензии

Reviews



*Демченко А. И. Мировая художественная культура как системное целое: учебное пособие. – М.: Высшая школа, 2010. – 525 с. + CD-ROM**
Alexander I. Demchenko. World Artistic Culture as a Systematic Whole. A Teaching Aid. – Moscow: Vysshaya Shkola, 2010.

Демченко Александр Иванович – доктор искусствоведения, профессор Саратовской государственной консерватории им. Собинова, Саратовского государственного университета, Саратовского государственного социально-экономического университета, заслуженный деятель искусств России, заслуженный деятель науки и образования, действительный член (академик) Российской академии естествознания, действительный член (академик) Европейской академии естествознания, автор более 400 научных публикаций, в том числе свыше 100 книг и брошюр.

О книге «Мировая художественная культура как системное целое»

ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА

Данное издание представляется уникальным по целому ряду позиций.

Во-первых, при достаточной компактности оно охватывает все периоды эволюции художественной культуры – от истоков до конца XX века, причём в орбиту изложения так или иначе включены все основные её явления.

Во-вторых, преодолевается привычная рубрикация по отдельным национальным школам, начиная с дифференциации на отечественное и зарубежное искусство – этим издание отвечает позитивным тенденциям современного процесса глобализации и при всём учёте национальных особенностей формирует представление об общечеловеческой сокровищнице культурных ценностей.

В-третьих, преодолевается не менее привычное разделение на отдельные виды искусства с обычно дополняющим это выделением внутри них жанровых видов и подвидов, что обеспечивает суммарное, целостное видение происходившего на соответствующих стадиях художественного развития.

Последовательное и комплексное рассмотрение всех видов искусства единым потоком, включая художественную литературу (как правило, она остаётся вне поля зрения подобных изданий, что нередко касается и музыки), даёт принципиально новое качество

на путях формирования интегративного знания об искусстве.

Принципиально важный момент состоит и в самом рассмотрении материала, когда всё подчинено изучению мирового художественного процесса с точки зрения выявления художественных идей и концепций, ведущих образно-смысловых линий и пластов, характерных для соответствующего этапа исторической эволюции. Такой подход, кроме всего прочего, значительно облегчает восприятие художественного материала, снимая излишние затруднения, связанные с избыточной спецификой искусствоведческой терминологии и аналитики.

Принадлежность книги одному автору обеспечивает внутреннее единство преподнесения материала. Положенный в её основу принцип обзорного изложения сочетается с достаточно тщательным рассмотрением наиболее показательных образцов искусства. Издание снабжено диском с набором всех упоминаемых в нём изображений и музыкальных фрагментов (отрывки из литературных произведений приведены непосредственно в тексте).

Широта адресата данного издания состоит в том, что, ввиду положенного в его основу типа изложения, оно с равным успехом может служить и в качестве учебного пособия, и в качестве книги для индивидуального чтения, предусматривающего познавательные цели.

УНИВЕРСАЛИИ ИСКУССТВА

В московском издательстве «Высшая школа» в начале нынешнего года внушительным тиражом (3000 экземпляров) вышла книга «Мировая художествен-

ная культура как системное целое». Её автор – доктор искусствоведения, профессор Саратовской государственной консерватории, Саратовского государствен-

* Заказы направлять по адресу: 127997 Москва, ул. Неглинная, 29/14, Отдел реализации. Тел. 8 (495) 694-31-47, 694-07-69.

ного университета и Саратовского государственного социально-экономического университета Александр Иванович Демченко.

За перечнем его основных регалий скрывается подвижническая деятельность этого учёного. Его труды последнего времени открывают новое научное направление – *всеобщее (универсальное) искусствоведение*, которое ставит целью комплексное изучение всех видов художественного творчества (литература, изобразительное искусство и архитектура, музыка, театр и кино). Одним из результатов практического применения идей данной концепции как раз и является изданная книга.

Новая книга принадлежит перу *одного* автора. Многие известные издания подобного рода – плод труда больших авторских коллективов. Отмечу это не только для того, чтобы подчеркнуть, насколько гигантский труд взял на себя А. И. Демченко. Принадлежность всей книги одному автору обеспечивает ряд несомненных преимуществ, состоящих прежде всего в единстве установок и в монолитности манеры изложения.

С точки зрения единства сразу же обращает на себя внимание следующее. Мы изначально привыкли к тому, что всегда и неизбежно возводится некая «берлинская стена» между отечественным и зарубежным искусством, а в последнем ещё вдобавок устанавливается дифференциация на отдельные национальные школы. А. И. Демченко решительно отказывается от подобных разделений, восходя в своём изложении от частного и локального к целому и общечеловеческому, формируя тем самым представление об интернациональной сокровищнице культурных ценностей, что корреспондирует позитивным тенденциям идущего ныне полным ходом процесса глобализации.

Столь же решительно преодолевается не менее привычное деление на отдельные виды искусства, внутри которых к тому же выделяются соответствующие жанровые виды и подвиды. Картина художественного творчества предстаёт увиденной как бы с высоты птичьего полёта, что способствует целостному восприятию происходившего на той или иной стадии исторической эволюции.

Сказанное заставляет согласиться с теми оценками, которые даны книге в предисловии издательства, где она квалифицируется как уникальная и в частности говорится о том, что «последовательное и комплексное рассмотрение всех видов искусства “единым потоком” даёт принципиально новое качество на путях формирования интегративного знания о художественной культуре». И стоит подчеркнуть – о культуре именно и действительно *мировой*, в её органически целостном охвате. Так что автор и издательство имели все основания для уже приводившегося названия книги: «Мировая художественная культура как *системное целое*» – в последних двух словах заключено то, что во многом отличает данное издание от аналогичных серий, появившихся в последние полтора-два десятилетия.

«*Системное целое*» подразумевает в данном случае и следующее: обзор основных явлений всех видов художественного творчества, охватывающий всю его историческую панораму – от истоков до рубежа XXI столетия. Разумеется, в рамках даже весьма развёрнутого текста (свыше полутысячи страниц) просто физически было невозможно вместить хотя бы малую часть созданного человечеством. Поэтому автором проведён жёсткий отбор самого показательного материала. И в нём, в свою очередь, словно лучом прожектора высвечивается самое необходимое с выходами на компактные характеристики избранных явлений. В результате складывается впечатление безусловной полноты изложения.

Ведущим принципом этого изложения становится гибкое сочетание широких обобщений и совершенно осязаемой конкретики. Определяющим стержнем становится авторская рефлексия, аналитическая мысль, но каждый её поворот аргументируется и расцветивается кратким этюдом-иллюстрацией по канве того или иного произведения искусства. Для примера приведу один из таких этюдов, касающихся Рафаэля и его «Сикстинской Мадонны».

Своей главной темой живопись Возрождения избрала *тему Мадонны*. И поскольку почти всегда Мадонну изображали с Младенцем, это была тема матери и материнства. Так через образ *Богоматери* утверждалась святость материнства: преклоняясь перед чудом рождения жизни, вознося этот акт в ранг божественного действия.

Рафаэль – одна из центральных фигур Возрождения, и Мадонна – *центральный* образ его творчества. Он писал её несчётное число раз. И, как у Моцарта, с которым его часто сравнивают, за исключительной музыкальностью и лучезарной гармоничностью композиций Рафаэля таится психологическая сложность и драматическая глубина. Эта особенность отличает и его самую прославленную картину.

Название происходит от церкви св. Сикста в Пьячэнце (город на севере Италии), для которой была написана эта картина. Жесты святых и направленный вверх взгляд очаровательных путти (маленькие ангелы), а также общая ритмическая композиция фигур служат тому, чтобы приковать внимание к Богоматери. Раскрывается «занавес» и Мария выносит рождённого ею Младенца в мир. Художник воздвигает своего рода монумент происшедшему чуду – это подчеркнуто и тем, что Мадонна ступает по облакам.

Мария – совсем юная девушка; её хрупкий облик, чуть приподнятые брови, широко раскрытые глаза, общее выражение лица несут в себе оттенок незащитности и тревоги. Запечатлены провидение трагической судьбы Сына и одновременно готовность принести Его в жертву: в движении её рук, несущих Младенца, угадывается инстинктивный порыв матери, прижимающей к себе ребёнка, и вместе с тем понимание того, что Сын принадлежит не только ей. Примерно то же находим и у Младенца Христа: он открыт миру (широко раскрытые глаза, торчащие вихры волос), но в его взгляде и позе (чуть сжался в комок) чувствуется затаённая тревога.

Таким образом, «Сикстинская Мадонна» являет идею счастья и муки материнства. Именно эти две грани и стали основными в художественной трактовке образа Богоматери.

Автор поистине виртуозно оперирует материалом, принадлежащим различным видам искусства и

различным национальным школам. В качестве образца подобного подхода приведём фрагмент лекций, посвящённых эпохе Барокко. Один из разделов, рассматривающих антитезу *трагизм – жизнелюбие*, завершается выходом на *рококо*.

Особые грани жизнелюбия принёс с собой стиль *рококо*, который возник во Франции уже на завершающих стадиях эпохи. И если «на входе» (вторая половина XVI века) искусство барокко начиналось с маньеризма, то «на выходе» (первая половина XVIII столетия) оно во многом трансформировалось в рококо.

Стиль этот отличался светлой, беззаботной, «сибаритской» настроенностью, переводя едва ли не всё в плоскость наслаждения, лёгкости, праздного существования, беспечной игры. Зачастую это было искусство неглубокое, подчас даже поверхностное, но ему невозможно отказать в обаятельности, располагающей к себе изящной грациозности и эlegantности. Вот почему фигурирует и другое обозначение этой манеры – *галантный стиль*, что справедливо, поскольку он был связан с атмосферой светской жизни, и значение французского слова *галантный* (*учтивый, вежливый, изысканный*) как нельзя более отражает суть данного художественного направления.

Стиль рококо затронул все виды искусства, но самые значительные результаты принёс в живописи, архитектурном интерьере и музыке.

Живопись рококо отличается изяществом и декоративностью, в её сюжетах почти всегда присутствует такое любопытное свойство: картины напоминают тщательно отрежиссированные театральные сценки. Особую тональность приобретает и колорит – при всей красочности он становится мягким, изысканным, чуть блёклым. Истоком рококо в живописи послужило творчество французского художника *Антуана Ватто* (1684–1721) со свойственной ему трепетностью рисунка и изысканной нежностью пастельных тонов. Одна из характерных его работ – «*Праздник любви*» (между 1717 и 1719), где в парке у статуи богини любви Афродиты, сопровождаемой Амуром, дамы и кавалеры разыгрывают галантные сценки.

Пожалуй, с наибольшей полнотой стиль рококо выразил себя в *архитектурном интерьере*. Если в XVII столетии интерес зодчих был сосредоточен на огромных монументальных дворцово-парковых комплексах, то в первой половине XVIII века в центре внимания оказываются небольшие дворцовые здания и городские особняки. Причём основные усилия архитекторов были направлены на интерьер этих построек. Потребности респектабельного аристократического быта выдвинули на передний план такие качества, как комфорт, интимность и непремённая оригинальность. Именно эти потребности и удовлетворил стиль рококо с его изысканной роскошью, замысловато-затейливым контуром и часто нарочитой асимметричностью общей композиции и её отдельных деталей.

С подобными устремлениями был связан расцвет *декоративного искусства*. Декоративизм рококо определяли всевозможные живописные эффекты, общая нарядность отделки, прихотливость причудливо-изогнутых линий, сложнейшие лепные и резные узоры, завитки, растительные побеги, цветы, гирлянды. Центральным мотивом орнаментальной композиции часто становится стилизованное изображение раковины – так называемый *рокайль* (отсюда и произошёл термин *рококо*). Для внутреннего убранства помещений широко применялись многочисленные зеркала самых причудливых очертаний, красочные ковры и живописные панно с аллегориями, мифологическими сценами, галантными празднествами, фантастическими сюжетами и мотивами восточной экзотики.

Со временем всё это пришло и в Россию. Перлом рачительно декоративного, роскошного русского рококо стали ин-

терьеры *Китайского дворца* в Ораниенбауме (ныне Ломоносов, близ Петербурга), в том числе находящиеся в этом дворце *Фарфоровый кабинет* и *Стеклярусный кабинет* (стеклярус – род бисера: разноцветные стеклянные трубочки, используемые в декоративных целях).

В музыкальном искусстве обрисовка особого изящества и грациозности повела к миниатюризму: с точки зрения масштабов это, как правило, пьеса небольших размеров или сюита, составленная из ряда таких пьес; фактура прозрачная, звучание камерное – несколько инструментов, а ещё чаще клавесин *solo*. Тихий, деликатно-холодноватый тембр клавесина как нельзя лучше отвечал «хорошему тону» (французское *bon ton*) избранного общества, его утончённым вкусам, изысканным манерам и аристократическому этикету. Вот почему синонимом стиля рококо стал *французский клавесинизм*.

Ведущая фигура этой школы – *Франсуа Кюперён* (1668–1733). Его манеру отличает грациозность мелодического рисунка, прихотливая ритмика, детализированный штрих, насыщенная орнаментика (обилие мелизматики). Ювелирная отделанность фактуры может вызвать ассоциации с бисером, с вышивкой жемчугом. В отдельных пьесах хрупкость звуковой ткани доведена до такой степени, что музыка начинает напоминать фарфоровую статуэтку (излюбленный жанр прикладной скульптуры рококо) или какую-либо драгоценную безделушку.

В конечном счёте, искусство рококо было устремлено к светлой улыбке, радужному свету, «легкокрылой» радости. Как выразился один из немецких композиторов, работавших в этом стиле, *Георг Филипп Телеман* (1681–1767), «музыка должна пениться как шампанское». Подобную настроенность превосходно передаёт один из «шлягеров» первой половины XVIII века – популярнейшее *Badinerie* (фр. *шутка*) из оркестровой *Сюиты № 2 Иоганна Себастьяна Баха*. Солирующая здесь флейта (так же, как и клавесин, она была излюбленным тембром музыки рококо) буквально искрится живой радостью жизни, игрой «солнечных зайчиков».

Кстати, в техническом отношении рецензируемая книга идеально приспособлена для полноценного восприятия всего вовлечённого в неё художественного материала. Отрывки из литературных произведений приводятся непосредственно в тексте, а упоминаемые изображения и музыкальные фрагменты можно параллельно чтению просмотреть с компьютерного диска. Эти тщательно подобранные иллюстрации впечатляют и чисто количественно: около семисот репродукций и фотографий и около двухсот музыкальных фрагментов.

По своему жанру издание обозначено как *учебное пособие*. Однако, отвечая всем признакам указанного жанра, оно выходит далеко за пределы столь скромного определения. Эта книга может служить исключительно содержательным познавательным чтением для любого интересующегося художественной культурой. Но что ещё важнее – перед нами подлинное *исследование*. Действительно, оно представляет собой не просто информационный сбор (пусть гигантский и полезнейший), а глубинную, всеобъемлющую *концепцию* мирового художественного процесса. Причём, эта концепция даёт в призме искусства широкое представление об исторической картине мира вообще. И необходимо добавить, что в ряде случаев она открывает такие грани и аспекты бытия, которые оказываются доступными осмыслению только благо-

даря художественным текстам. К слову, одна из книг А. И. Демченко была всецело нацелена именно на подобный подход – «Картина мира в музыкальном искусстве России начала XX века» (М., 2005).

В отношении исследовательского профиля рецензируемого труда особо следует остановиться на положении в его основу методе рассмотрения художественного материала. Весь этот материал изучается под углом зрения содержащихся в нём идей и концепций, образно-смысловых ракурсов и тенденций, характерных для соответствующего этапа исторического развития. И на этой основе формируются магистральные художественного процесса, что даёт принципиально новые и значимые результаты для его оценки и восприятия.

Не секрет, что сам автор рассматривает данное издание как эскиз тех грандиозных проектов, над которыми он работает в настоящее время. Имеются в виду «Художественная энциклопедия (Литература, Изобразительное искусство, Архитектура, Музыка, Театр и Кино)» и особенно – «Вселенная слова, цвета, звука», тома которой должны составить как раз те разделы, которые представлены в книге: Древний мир, Античность, Средневековье, Возрождение, Барокко, Просвещение, Романтизм, Постромантизм,

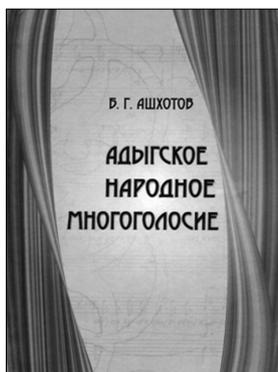
Модерн I (1890–1920-е годы), Модерн II (1930–1950-е годы), Модерн III (1960–1980-е годы), Постмодерн (рубеж XXI столетия) и «Золотой век» русской художественной культуры.

Возвращаясь к предварительной реализации этого в книге «Мировая художественная культура как системное целое», остаётся заметить, что при всей глубине и ёмкости суждений изложение в ней отличается завидной живостью и непосредственностью. Автор широко пользуется профессиональной терминологией различного наклона, то есть относящейся к литературе, изобразительному искусству, музыке и т. д., но всегда делает это корректно и «в меру», избегая избыточности аналитических описаний и перегруженности специфическими дискурсами.

На мой взгляд, предполагаемый адресат данного издания чрезвычайно широк: не только студенты гуманитарных и технических вузов, но и учащиеся колледжей, училищ, а также старших классов лицеев, гимназий, школ.

Л. С. Пестрякова
кандидат философских наук,
доцент кафедры теории,
истории и педагогики

Саратовского государственного университета



Ashkhotov B. G. Адыгское народное многоголосие. – Нальчик: Изд-во М. и В. Котляровых, 2009. – 372 с.

Beslan G. Ashkhotov. Adyghe folk polyphony. – Nalchik: Publishing house M. and V. Kotljrovy, 2009. – 372 p.

Ашхотов Беслан Галимович – доктор искусствоведения, член-корреспондент Международной Адыгской (Черкесской) Академии наук, профессор, проректор по учебной работе Северо-Кавказского государственного института искусств, член Союза композиторов Российской Федерации. Автор монографий «Традиционная адыгская песня-плач гыбыз» (2002) и «Адыгское народное многоголосие» (2005), более ста статей в области музыковедения, этномузыкологии и культурологии.

НОВОЕ СЛОВО В КАВКАЗСКОЙ ЭТНОМУЗЫКОЛОГИИ

Тем, кто интересуется проблемами этномузыкологии, хорошо известно имя автора монографии «Адыгское народное многоголосие». Беслан Галимович Ашхотов – доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель науки Кабардино-Балкарской Республики, проректор Северо-Кавказского государственного института искусств. Известность его работ – двух монографий¹, множества научных пуб-

ликаций, ряда научных статей – давно вышла за рамки республики. Названная монография представляет собой серьёзное научное исследование, в основу которого положена докторская диссертация Б. Г. Ашхотова, впервые посвящённая изучению феномена сольно-группового пения адыгов.

Методология авторской концепции объединяет в себе два наиболее актуальных подхода к решению

¹ Первая из них: Ашхотов Б. Г. Традиционная адыгская песня-плач (гыбыз). – Нальчик: Эль-ФА, 2002. – 236 с.

подобных проблем современной этномузыкалогией: комплексный музыкально-аналитический и историко-этно-социокультурный. В итоге возникает уникальное по масштабу и глубине научное исследование, в котором Б. Г. Ашхотову удаётся убедительно раскрыть причины возникновения особой северокавказской региональной этномузыкальной модели многоголосия. Расширяя и в значительной степени уточняя определение кавказского типа «педального бурдонного многоголосия», сформулированные представителями западноевропейской музыкальной фольклористики М. Шнайдером и А. Чекановской, автор выявляет суть генетики данного явления в контексте истории и культуры адыгов. В этих целях исследователь, используя компаративный принцип анализа, устанавливает общее, особенное и частное проявления многоголосного мышления в традиционной культуре кавказских народов (восточных грузин, абхазов, осетин, балкарцев, карачаевцев и адыгов).

Структура исследования в определённой степени стремится к соответствию с анализируемым явлением: работа содержит пять глав, которые развиваются от основного тезиса – «сольного запева», описанного во введении, – к разветвлённому аналитическому «дереву», охватывающему большой круг проблем. Это поиск историко-социальных истоков конкретного типа многоголосия, проблемы взаимоотношения голосов и их функций в сольно-групповой традиции пения адыгов, выявление типовых формул ежбу (хорового пласта) – основной модели адыгского песнетворчества, анализ стилистики поэтических текстов и их связь с формообразующими принципами многоголосия, а также особенности взаимодействия песенного творчества и инструментальной музыки. Адыгское народное многоголосие рассматривается в этом издании в контексте исторических, социокультурных и кросскультурных ссылок и параллелей. Обозначим лишь некоторые наиболее важные идеи исследования.

Многовековая история Северного Кавказа формировалась как история особого культурного пространства: единого во множестве или множественного в едином. Об этом свидетельствуют, – как пишет автор, – «сходные позиции видения мира и формы существования в нём» тех народов, которые населяют этот регион [с. 27]. В контексте исследуемой этномузыкальной проблемы данная мысль коррелирует с понятием И. И. Земцовского *этнослух*, которое получает концептуальное обоснование в утверждении Б. Г. Ашхотова о бурдонном принципе многоголосия как типологической модели певческого искусства, характерном для многих народно-песенных культур Северного Кавказа. Именно двух- и трёхголосие является, по мнению автора, «стереотипом этнослышания» в адыгском народном многоголосии» [с. 291].

Доминирующей формой такого многоголосия у адыгов является сольно-групповое пение, диалогическое по своей сути, основанное на паритетном взаимодействии солиста и мужского хора, традиции которого связаны с закономерностями формирования коллективного сознания, с языковыми, социокультурными и этнопсихологическими факторами. В основе контрастности сольного и хорового пластов (то есть индивидуального и коллективного начал) лежит контраст смыслонесущего вербального (нарративного) текста у солиста и ассонансного хорового текста, что составляет главную музыкально-драматургическую интригу отношений между запевалой и мужским хором. Диалог солиста и хора проявляется в многоуровневости фактурной организации, в вариативности пластов бурдонного многоголосия.

Интересны наблюдения об особой роли вокализации ассонансного текста, выполняющего ритмизирующую роль в многоголосии (раздел «Общие принципы структурной организации координации текста и напева») [с. 207–217].

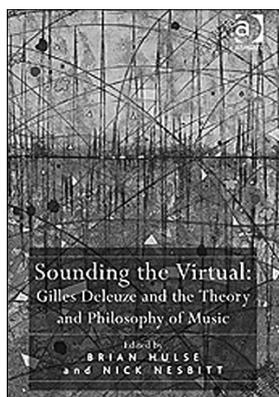
Б. Г. Ашхотов выдвигает гипотезу об автохтонности сольно-групповой формы многоголосия у адыгов, подвергая анализу фонетические и синтаксические особенности национального языка в связи с их влиянием на мелодику и тип интонирования в адыгской народной певческой традиции. Автор подчёркивает зависимость между вокальным интонированием и «трёхмерным» фонетическим строем языка. Цитируем один из главных выводов исследования: «...*формирование автохтонной сольно-групповой формы народно-песенного творчества стало возможным в недрах адыгского национального языка, определившего архитектуру песни в целом, аспекты структурной соподчинённости и ритмоинтонационного содержания пластов*» [с. 342].

Чрезвычайно важен в исследовании раздел, посвящённый основным закономерностям формообразования в песнях сольно-группового исполнения, в котором автор выделяет несколько приоритетных структурных типов координации текста и напева. Наиболее детально автор останавливается на однострочных, строфических и сложных строфических формах.

Б. Г. Ашхотову принадлежит также ряд новых идей в освещении роли инструментального начала (в частности, адыгской скрипки – шикапшины) в фольклорном исполнительстве в контексте адыгского многоголосия.

Монография «Адыгское народное многоголосие» содержит также обширный справочный материал и, безусловно, войдёт в ряд наиболее ценных исследований современной отечественной этномузыкалогии.

Т. И. Китанина
доцент кафедры истории и теории музыки
Северо-Кавказского государственного
института искусств

Зарубежные издания

Sounding the Virtual: Gilles Deleuze and the Theory and Philosophy of Music / Edited by Brian Hulse and Nick Nesbitt. – London: Ashgate Publishers, 2010.

Озвучивая виртуальное: Жиль Делёз и теория и философия музыки. – Лондон: Ашгейт, 2010. – 288 с.

Книга «Озвучивая виртуальное» продолжает историю отношений между музыковедением и мыслями выдающегося философа XX века *Жюль Делёза*. Каждое обращение к его философии вызывает у музыковедов реакцию восхищения грандиозностью концептуирования этого французского суперинтеллектуала, хотя необходимо признать и то, что освоение его мыслительных стратегий не всегда оказывается удачным. В данной книге был предпринят не вполне обычный для данного диалога подход, поскольку к Делёзу как правило обращаются те музыковеды-историки, которые разочаровались в теории музыки. Да и понятно, что их реакция на позитивистский тренд теории 1960-х описывается как нескрываемое раздражение попытками квазиматематического анализа «формальной структуры» произведения без учёта его культурного контекста. С другой стороны, Новое Музыковедение, в порыве отчуждения, кажется, выплеснуло и младенца вместе с водой из купели: теория музыки, если её понимать широко и в европейском историческом контексте, представляет интерес для любого человека, вдумчиво читающего книги Делёза. Например, его тезис о повторении за пределами контроля, о чистом повторении касается, в первую очередь, теории музыки и позволяет переосмыслить базовые категории музыкальной формы.

Книга является продуктом сотрудничества 12 авторов из ведущих университетов США и Западной Европы. Инициативу по созданию этой книги проявили д-р Браян Хулзе, выпускник Гарварда и профессор Университета Вильяма и Мэри, и Ник Несбитт, профессор Принстонского университета. Два наиболее авторитетных автора книги — это д-р Кристофер Хейсти – профессор Гарвардского университета, автор работ о музыке XX века и Джуди Локлер, музыковед, чьё имя вписано в историю американской музыкальной науки как ведущего специалиста по музыкальному постмодернизму. Среди

авторов много и молодых учёных из Нью-Йоркского университета. Так, Михаэль Галлопе, Ами Чимини и Мартин Шерзингер принадлежат одной группе музыковедов из этого прославленного университета. Они посвятили свои исследования связям между музыковедением и философией Делёза. Д-р Жан-Годфриуа Бидима – философ, выпускник Сорбонны; д-р Марианна Къелиан-Гилберт тоже хорошо известна в США и на Западе, она – профессор Университета Индианы. Брюс Кваглия – известный композитор и теоретик. Одну из 12 глав написал и автор данной рецензии.

Глава Кристофера Хейсти открывает книгу. Она посвящена общим проблемам образа мысли и идеям музыки. Следуя стратегии Делёза, обновляющей базовые категории и концепции философии, включая саму идею концепции, а также идею «проблемы», автор подчёркивает сложность взаимоотношений между идеей и образом.

Глава, написанная Браяном Хулзе, посвящена анализу категорий различия и повторения. Он продолжает размышления Хейсти о темпоральной обр-ности и касается категории виртуального.

Михаэль Галлопе отмечает в своей главе этический и метафизический аспекты повторения в музыке.

Мартин Шерзингер касается термина «детерри-ториализация» и относит его к музыкализированным течениям в философии (имея в виду, прежде всего, Ганслика, Ницше и некоторые концепции Булеза).

Ами Чимини описывает очень интересное сопоставление философии Делёза и «музыкального» Спинозы. Её глава посвящена теме телесности в интерпретации Спинозы, Декарта, Делёза и Ксенакиса.

Ник Несбитт коснулся ещё одной, важнейшей стороны творчества Делёза – параллели между критикой и клиникой. Эта тема была введена, как известно, Мишелем Фуко, и была продолжена в очень интересном направлении Делёзом.

Несбитт проводит параллель между телом и событием на примерах из джаза.

Глава Джуди Локлер посвящена делёзовской интерпретации музыки Вольфганга Рима. Пользуясь метафорами Делёза о логике на краю, на грани, она анализирует произведение Рима «На Горизонте» для скрипки, виолончели и аккордеона.

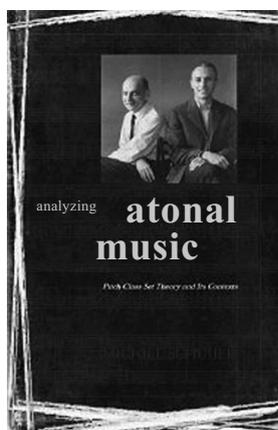
Марианна Къелиан-Гилберт взялась за очень важную тему у Делёза – тему становления. На примерах из музыки Баха и Стравинского она демонстрирует тезис Делёза о «становлении музыкой».

В похожем ключе изложена глава Брюса Кваглии о «становлении другим» в музыке Лючано Берно.

Кваглиа ставит вопрос о том, что такое анализ и представляет различие между аппаратом государства и номадической культурой. Он обозначает музыку Берлио как номадическую.

Последняя глава книги написана автором данной рецензии. Она называется «Линия, поверхность, скорость: номадические аспекты мелодии». В ней рассматривается различие между музыкой оседлых и номадических культур. На примере башкирской протяжной песни приводится анализ

номадических аспектов мелодии и, на основании сравнения с хроматическими линейными последовательностями в музыке Шопена, предлагается тезис о том, что и мелодии оседлых культур имеют номадическое происхождение. Автор данной рецензии был рад возможности использовать материалы фольклорной экспедиции 1989-го года в Дёмский район Башкирии в данном тексте по теории и философии музыки, опубликованном на английском языке.



Michiel Schuijjer.
Analyzing Atonal Music: Pitch Class Set Theory and Its Contexts. – Rochester University Press: Rochester, 2008.
Михель Шийер.
Анализируя атональную музыку: теория рядов и её контекст. – Рочестер: Изд-во Университета Рочестера, 2008. – 293 с.

Книга известного голландского теоретика, главного редактора журнала *Tijdschrift voor Musiektheorie* (Голландского журнала Теории Музыки), одного из лидеров Голландского Общества теории музыки, профессора теории консерватории Амстердама, д-ра Михеля Шийера посвящена американской теории рядов (теории музыкальных множеств – *Pitch Class Set Theory*). Это – уместная, хотя и несколько запоздалая реакция европейцев на главную инновацию в теории музыки XX века. Как известно, книга Алена Форте «Структура атональной музыки» вышла в свет в 1973 году и представляет собой результат послевоенных размышлений этого выдающегося математика и теоретика музыки над проблемой анализа пост-тональной музыки. Многие в США воспринимают эту концепцию как «вынужденное отступление» (*retreat*). Так, например, её видят Питер Ван ден Турн и Ричард Тарускин. Её строгий математический аппарат часто противоречит органической специфике

отдельных стилей и направлений в музыке. Юрий Николаевич Холопов посвятил много времени и усилий тому, чтобы перевести термины и идеи этой новой американской теории на русский язык. Слово «ряд», по его мнению, ближе всего по смыслу термину «set». Михель Шийер также предпринял несколько попыток ввести термины *PC set theory* в привычный словарь европейской теории музыки. Так, он попытался пройти ещё раз по страницам атональной музыки, взяв для примера фрагмент балета Стравинского «Агон», и проанализировать несколько мотивно-тематических комплексов. Концепция *ряда (множества)* помещена, таким образом, в контекст формы, гармонии и мотивно-тематического развития. Шийер обращает внимание на глубинную связь между теорией рядов и теорией Шенкера: обе позволяют рассматривать рекурсивные отношения, то есть наличие сходных групп и на уровне мотива, и на более высоких структурных уровнях. Не обходит Шийер стороной и критику теории рядов. Одним из крупнейших её недостатков Шийер видит проблему сегментации. И действительно, несмотря на строгий математический характер операций с упорядоченными и неупорядоченными рядами, аналитик вынужден использовать весьма интуитивные и субъективные приёмы для выделения той или иной группы нот для определения того или иного ряда. Здесь Шийер солидарен с мнением ранних американских критиков теории рядов, к примеру, с Вильямом Бенжамином.

В целом книга представляет большой интерес для российских музыковедов, изучающих теорию рядов и её дериваты.

Д-р Ильдар Ханнанов
Зав. Международным отделом журнала
«Проблемы музыкальной науки»





Н. М. СМИРНОВА
*Саратовская государственная консерватория (академия)
им. Л. В. Собинова*

УДК 786.2: 781.68

**ФОРТЕПИАННАЯ ТЕХНИКА В КОНТЕКСТЕ
КЛАВЕСИННОГО ИСКУССТВА
(НА ПРИМЕРЕ ПЬЕС Ф. КУПЕРЕНА)**

В исполнительстве и педагогике представление о фортепианной технике интерпретируется как объёмное понятие и раскрывается в широком смысле как искусство игры на инструменте, включающее в себя работу над звуком, ритмом, педализацией, артикуляцией. Многомерность дефиниции отражена в определении М. Лонг: «Техника – это туше, искусство аппликатуры, педали, знание общих правил фразировки, это обладание обширной выразительной палитрой, которой пианист может располагать по своему усмотрению в соответствии со стилем произведения, которое он должен интерпретировать, и в соответствии со своим вдохновением. Резюмирую: техника – это владение фортепиано, полное и всеобъемлющее мастерство» [5, с. 8].

В то же время, интерпретируя разные по стилю музыкальные сочинения, полезно разложить объёмное понятие на отдельные составляющие, чтобы в конечном итоге убедиться в комплексной природе фортепианной техники.

Ф. Лист, выводя на ключевые позиции художественный потенциал пианиста, подчёркивал, что техника рождается из духа, не из механики – «Aus dem Geiste schaffe sich die Technik, nicht aus der Mechanik» [6, с. 136]. Внутренние представления трансцендентного характера диктуют выбор необходимых технических средств и являются подлинным руководителем двигательных ощущений. В то же время К. Игумнов выделял значение слухового опыта и слуходвигательной природы техники: «От уха к движению, а не наоборот» [7, с. 379]. М. Лонг дополнительно к выше приведённому определению техники утверждала: «Концы наших рук – кисть, пальцы – не только мышечный механизм, но чудесные органы чувств, одарённые собственными ощущениями, я хотела бы даже сказать – даром творчества...» [5, с. 8]. Иначе говорил Ф. Бузони: «...Техника, образующая, конечно, только часть пианистического искусства, заключается не просто в пальцах и кисти или в силе и выдержке. Высшая техника сосредоточена в мозгу, она составляется из геометрии, расчёта расстояний и мудрого распорядка» [цит. по: 2, с. 95].

Выдающиеся музыканты выделяли разные аспекты по сути единого явления, в котором должна быть органичность и синтез всех компонентов. В процессе конкретизации понятия техники выявляется много других, не менее важных составляющих. Определённую роль играет инструментарий, технико-динамические особенности клавишных инструментов разных эпох. Заметное влияние оказывает процесс композиторского творчества, появление новых произведений, в которых проявляются иные принципы оформления музыкального материала, требующие для своей реализации разнообразных исполнительских технологий. Запросы слушательской аудитории также вносят коррективы в этот процесс. В то же время основные причины «точечных» определений лежат в стилевых особенностях, обусловленных историческим временем, личностной авторской интонацией, конкретикой отдельного сочинения. Каждый автор, создавший сочинение в определённое историческое время, избравший для него конкретную форму и жанр, требует индивидуального ракурса рассмотрения технических аспектов.

Произведение есть своего рода музыкальная система, все элементы которой связаны разными отношениями и находятся в теснейшей взаимозависимости друг от друга. При этом каждый элемент необходим независимо от собственной величины и значимости, и даже самый малый может о многом поведать исполнителю. Особенно это касается технической работы. Если при работе над фразировкой, артикуляцией или педализацией допустима последующая «доводка», взрывание идеи за пределами фортепианного класса, то при пробах технического навыка результат должен быть ощутим сразу. Справедливо говорится о том, что в определённом смысле техника является ключом к раскрытию художественной образности музыкального сочинения. Г. Нейгауз отмечал, если в начале

работы для исполнителя основополагающим является то, что он ощущает, предвидит и «предслюшит» в произведении, что составит основу его индивидуальной концепции, то в дальнейшем на первый план для него всё больше выходят вопросы как это сделать, как добиться наилучшей реализации задуманного: «Что определяет как, хотя в конечном счёте как определяет что (диалектический закон)» [8, с. 12].

Первоначально создаётся эскиз, обозначаются контуры интуитивно ощущаемого музыкального образа. На этом этапе допускаются приблизительные двигательные ощущения, и не требуется тщательная проработка деталей. Затем начинается процесс длительной и кропотливой работы над исполнительской реализацией представляемого художественного образа, чтобы сделать его черты зримыми, рельефными, ясно воспринимаемыми. И вот здесь в центре внимания оказываются технические проблемы, работа над технологией. Физические усилия двигательного аппарата материализуют идеальные образы в реальное звучание, придают ему живительную силу. В противном случае любой самый лучший замысел может быть дискредитирован плохим качеством исполнения.

Существует ли некая ключевая фигура, с которой пианисту необходимо начинать и которая могла бы пролонгировать развитие других элементов исполнительской техники? Как определить главное звено, «потянув» за которое можно «обустроить» всю двигательную систему?

В истории исполнительского искусства и фортепианного обучения существовали разные взгляды на концептуальность технической системы. Опыт клавирного музицирования (клавесинная литература) определял ведущее значение пальцевой игры, регламентированной разного рода правилами. Шкала исполнительских технико-артикуляционных приёмов должна была быть предельно разнообразной, благодаря чему достигалась необходимая ясность и дифференциация звукового пространства. В то время именно артикуляция справедливо выдвигалась на передовые позиции, что было обусловлено типом фактуры – прозрачной, ясной, в которой ни одна нота не должна была остаться за пределами слухательского восприятия. Соответствуя принципу ясности, на уровне артикуляции господствующими приёмами стали разновидности отдельных способов игры.

Х. Шубарт в музыкальном трактате пишет: «...требование хорошего исполнения – ясность и отчётливость. Надо чётко выделять ... каждую отдельную ноту, упражняться в отдельном извлечении звуков (ничто не может быть отчётливее, чем стакато)» [10, с. 339]. Об этом свидетельствует и высказывание Ф. Куперена, который утверждал, что умение «растрогать» и произвести должное музыкальное впечатление «зависит от уместного прекращения и оттягивания звуков» [3, с. 17].

Исполнение клавесинной музыки требовало непрерывного развития, разнообразия и шлифовки

пальцевых ощущений, выравненности мелкой техники, плоскостно-горизонтального ощущения клавиатуры. Недостаточно чёткое касание могло привести к звуковой потере. «Не теряйте ни одной ноты, потому что в ладе клавесина ни одна не может быть потеряна», – предупреждал И. Браудо [1, с. 71].

Вспомним известного виртуоза эпохи клавирного музицирования А. Герца, который при помощи специальных механических приспособлений целый час технических упражнений отводил разработке самостоятельности и силы удара 4-го пальца. В то время на первый план выдвигалась активность пальцевых движений при минимальной подвижности плечевого пояса, плеча и предплечья. Интенсивному развитию подвергались мелкие моторно-двигательные компоненты исполнительской техники. Предписывались многочасовые каждодневные технические занятия, иногда применялись специальные механические приспособления для разработки суставов кисти и наращивания силы пальцевых движений. Однако оценка или выведение критерия полезности или вредности данной установки, обусловленной историческим временем, не входит в задачу настоящей статьи.

Очевидно, что необходимость специальных технических упражнений определяется стилевыми особенностями клавесинной литературы. Любому пианисту при знакомстве с нотными текстами XVII–XVIII веков становится понятно, что они не могут со всей полнотой воспроизвести авторскую концепцию (если это вообще в принципе осуществимо), так как в них практически отсутствуют исполнительские указания. Нотная запись отличается скупостью графических и словесных обозначений. Справедливо можно называть подобные тексты «открытыми», приглашающими исполнителя к сотрудничеству, так как они предполагают активный способ интерпретации, толкования-расшифровки авторской графики. При этом аспекты фортепианной техники распространяются на все уровни нотного текста, включающие работу над звуком и фактурой, темпом и ритмом, орнаментикой и педализацией, так как мелочей, способных скрыться за «многосложностью» и техническим перенасыщением фактуры более поздних сочинений при воспроизведении графически «простых» клавирных текстов не обнаруживается.

Обратимся к сборнику клавесинных пьес Франсуа Куперена под редакцией А. Юровского [4]. Заметно родство формообразующих принципов, тематических и фактурных деталей с некоторыми инвенциями и прелюдиями И. С. Баха. Известно, что он восхищался искусством французского композитора, называя его «Франсуа Великим», и сборники клавесинных пьес Куперена были хорошо известны автору «Хорошо темперированного клавира».

Франсуа Куперен (1668–1733), прозванный современниками «Великим», является представителем многочисленной семьи Куперенов, известной в музыкальных кругах на протяжении более 150 лет. Музыка пьес из четырёх сборников, вышедших в свет между 1713 и 1730 годами, отражает разные грани француз-

ского клавесинного искусства: мелодическое богатство и гармоническую тонкость, нежную акварельную фактуру и яркую красочную динамическую палитру, очарование и изящество, богатство фантазии и виртуозный блеск. Большинство пьес имеют названия, указывающие на программный замысел. Многие из них – танцевального характера. Это естественно, так как ни одна страна не сравнится с Францией в отношении богатства и разнообразия сохранившихся танцевальных мелодий, нашедших отражение в оперной, вокальной, инструментальной музыке того времени. Любимой формой композитора, заимствованной из поэзии, является *Rondeau*, где присутствуют рефрен и несколько куплетов (как правило, их число не превышает трёх вставок).

В нотном тексте можно встретить разного вида обозначения, предназначенные для исполнителя (справедливости ради надо отметить, что они достаточно скупы). Обозначение в виде запятой (,) указывает на расчленение фраз. Знаки *aspiration* и *suspension* обозначают приёмы декламации. *Sans lenter* указывает на игру без замедлений и затягивания темпа, что выглядит вполне естественным требованием, учитывая краткость клавесинного звука. Можно встретить и обозначения характерных оттенков исполнения (например, *tendrement* и *vivement*). Певучие мелодии украшены всевозможными орнаментами (*agrèments*). Как пример приведём пьесу живописно-изобразительного характера *«Les Roseaux»* («Тростники»).

Исследователи давно установили, что музыкальная орнаментика – не случайное явление и не специфический признак клавесинной фактуры, а элемент музыкального стиля эпохи. Искусство исполнения украшений по своей значимости соперничало с артикуляцией и считалось необходимым компонентом исполнительской практики. Особые технические свойства клавесина только усилили и усложнили способы изобретательного украшения музыкальной ткани. Всевозможные знаки задержаний, трелей, форшлаггов, мордентов, группетто стали необходимой принадлежностью клавесинной фактуры и органически связаны со стилем произведений. Более того, приёмы изобретательного клавесинного орнаментирования являются характерным отражением существовавшего в то время общемузыкального фигурационного стиля.

Орнаментика, как известно, является предметом особой технической заботы пианиста при интерпретации старинной музыки. В своём труде *«L'art de toucher le clavecin»* («Искусство игры на клавесине», 1717) Ф. Куперен подробно разъясняет смысл украшений и способы их «точного» исполнения [3]. Естественно, он рассуждает о французской манере орнаментики, используя преимущественно *tremblement* (трель), *pince* (мордент) и тому подобные украшения. Важным для современного исполнителя являются его утверждения о том, что во всём должно быть чувство

меры, что аристократическая лёгкость и благородство манеры не согласуются с разного рода преувеличениями в орнаментике. Как тут не вспомнить Г. Нейгауза, с его «как», «каким образом», «в какой мере», что собственно и составляет основу формирования художественного вкуса.

Чувствительность и живость мелких и точных пальцевых ощущений необходима при передаче подобных орнаментированных текстов. Любое крупное движение придаст украшениям громоздкость и неуклюжесть, когда вместо сверкающего «взбрызгивания» мордента или лёгкого мерцания трели на чётком мелодическом контуре появится расплывшееся «звуковое пятно». В случае, если пианист затрудняется в исполнении предписанных автором украшений, он может применить правила известных трактатов прошлого, где везде подчёркивается независимость выбора исполнителя, так как в музыке барокко и раннеклассического времени не требовалось стандартизации, одни украшения могли заменяться другими. Учитывая тот факт, что орнаментика могла быть «мелизматической» или «заполняющей», в медленных частях необходимо было «по своему вкусу» добавлять украшения, которые либо способствовали продлению выписанной в тексте крупной длительности, либо придавали изысканность пасторальной картине, характерной для многих медленных частей.

При повторах фразы орнаментальный узор предписывалось варьировать и непременно обогащать, стимулируя интерес слушательского восприятия. Основное правило заключалось в том, что украшения не должны искажать или затемнять, делать чрезмерно изломанной и не восприимчивой слухом заданную в тексте мелодическую линию. При подобном «незапланированном» развитии событий клавиристу предписывалось быть экономными как с украшениями, так и с дополнительным количеством фигурационных звуков. Некоторые правила актуальны и сегодня, к другим следует подходить более взвешенно. К тому же не следует забывать, что сам Куперен относился к общепринятым традициям достаточно критично и нередко запрещал что-либо добавлять (или убавлять) в своих пьесах.

В тексте купереновских пьес штрихами намечена аппликатура, которая также напрямую соотносится с техническим мастерством пианиста. В данном случае обращает на себя внимание осторожное отношение к использованию первого пальца, а также прогрессивный приём, характерный для более поздней фортепианной музыки – подмена пальцев на длинной ноте для воображаемого продления звучания. Некоторые пьесы изложены как двухголосные инвенции. Если обратить внимание на пьесу *«Les Papillons»* («Бабочки»), то заметная техническая сложность обуславливается не только темповым указанием *Allegretto Très légèrement*, но и мелкой дробностью предписанного размера 6/16,

требующим от исполнителя реагирования на детали ритмического рисунка, кажущиеся при более крупном темповом дыхании незначительными.

Техника французских мастеров клавиесинного искусства (помимо Ф. Куперена можно назвать Ж.-Ф. Рамо, К. Дакена, А. Гретри, Э. Мегюля) отличалась от итальянской манеры Д. Скарлатти, для которого характерен блестящий виртуозный стиль и рельефное обозначение гармонической вертикали. Французы стремились избегать её, отдавая предпочтение разложенным или арпеджированным аккордам, исполнять которые предписывалось *detache*. Этот приём хорошо заметен в начальных тактах пьесы Ф. Куперена «*Passacaille*» («Пассакалия»). Арпеджио в клавиесинных текстах обозначалось ровной поперечной чертой «наискось» в середине аккорда или волнистой линией перед ногами. Нередко арпеджио выписывалось маленькими мелкими нотами в тексте. Знак арпеджио в виде поперечной черты означал восходящее разложение аккорда без дополнительных тонов.

Исполнителю предоставлялась возможность выбора необходимого количества аккордов, которые он мог трактовать как арпеджио. Это барочное правило пролонгировалось в классическую эпоху. Подобно украшениям мастеров клавиесинного искусства большинство классических арпеджио (например, в клавирных сонатах Й. Гайдна) играют за счёт основной ноты с отчётливым подчёркиванием мелодической вершины аккорда.

Знаменитый ритм «во французском стиле» с постоянно выдерживаемым пунктиром, имеющий особый характер произнесения краткой длительности, часто встречается в клавиесинных пьесах Ф. Куперена. В некоторых случаях его исполнение совмещено с большим количеством мордентов (*pralltriller*), что представляет значительную техническую трудность для пианиста (например, в пьесе «*Gigue*» – «Жига»). Современная исполнительская практика предписывает обострение пунктирного ритма за счёт удлинения ноты с точкой и укорачивания краткой длительности. Такой приём способен придать музыке подчёркнутый, театрализованный характер, что согласуется с традициями того времени, когда существовали правила «неровной игры» (*notes inegales*) или, если употреблять французский термин – *inegalite*, что означало неравенство. Есть определённые правила, подробно излагаемые в старинных методах.

Крылатое изречение Ф. Куперена: «Мы записываем по-другому, чем мы исполняем, поэтому иностранцы хуже играют нашу музыку, чем мы их», – означало, что где-то нотация ритма могла не соответствовать тому, как этот ритм был записан в тексте, соответственно, исполняться он мог в разных вариантах. В то же время это общее правило более подходит к пьесам спокойного движения – таким, как например, *Moderato*. Но даже при умеренном темпе необходимо взвешивать меру *inegalite*, понимая, что

отклонения в ту или иную сторону могут существенно изменить характер выразительности всей пьесы и пунктированной мелодии, в частности. Стремление заострить пунктирный ритм в пьесе «*Gigue*» создаст пианисту дополнительные трудности, так как темп предписан оживлённый (*vif*), а артикуляция должна быть отчётливой, на чём настаивают авторские ремарки *risoluto* и *accentuato*.

Следует помнить, что в быстром темпе нередко возникают технические ощущения, «дезаорирующие» игровые навыки, которые казались комфортными при медленном темпе, – в быстром движении они превращаются в неудобные. Освоенный в медленном темпе двигательный приём может не только не пригодиться, но даже мешать. Кроме того, научиться быстро и бегло играть, – значит, прежде всего, научиться быстро думать и мгновенно реагировать. Поэтому специальные упражнения на развитие беглости в определённое время должны выполняться с максимальной скоростью, нередко даже превышающей задуманное темповое движение.

Нелишне напомнить и о правилах посадки за инструментом, принятых в то время. Двигательные ощущения пианиста, внешняя форма его поведения за инструментом воспринимаются слушателями как художественный компонент, способствующий органичному восприятию старинной музыкальной пьесы. В то время сочинения писались для «услажения души», назначением тех или иных пьес могло являться увеселение людей, нередко сборники пьес назывались «изящные упражнения». Так, сам Ф. Куперен выделял аристократическую лёгкость поведения и порицал чрезмерную статичность и двигательную зажатость состояния пианиста, играющего клавиесинные пьесы. Он писал: «... изящество исполнения абсолютно необходимо ... нужно сидеть свободно: не слишком пристально смотреть на какой-нибудь предмет, не надо также иметь отсутствующий вид, и, наконец, когда есть публика, на неё надо смотреть, но так, чтобы вы не казались слишком ею заняты» [3, с. 13-14].

Далее попробуем «ограничить» динамические возможности фортепиано. В сравнении с клавиесином современный рояль «слишком» чутко реагирует на изменения в прикосновении пианиста к клавишам. Поэтому из множества звуковых планов, доступных современному инструменту, необходимо воссоздать динамическую плоскость, способную в определённом плане имитировать звучность клавиесина. Исполнителю важно найти выверенные в артикуляционном плане движения, укрощающие «звуковое коварство» клавиатуры, создать условия, при которых пальцевая техника должна будет проявить свои возможности в автономном режиме. У клавиесина мелкий и лёгкий ход клавиш, хорошая отзывчивость клавиатуры. Играть следует лёгкими и незаметными движениями пальцев, чтобы их едва можно было уловить, кисть руки при игре даже в самых трудных местах должна

стабильно сохранять основное положение, причём горизонтальный уровень положения двух рук должен быть скоординированным по высоте в зависимости от соотношения мелодии и аккомпанемента.

В старину технике звукоизвлечения (выработке хорошего туше) уделяли самое пристальное внимание. В «Метод пальцевой механики» (1724) Ж.-Ф. Рамо отмечал, что каждый палец должен обладать собственным движением, и клавирист должен следить за тем, чтобы после снятия пальца с клавиши он оставался от неё так близко, словно он её касается. Поэтому современному пианисту также важно внимательно проследить за независимостью пальцев, избегая «круговой поруки», если двигается какой-либо палец, другие не должны реагировать, а оставаться в спокойном положении. Для разработки этого двигательного навыка пианисту пригодятся начальные упражнения из «Школы» М. Лонг [5, с. 11-13].

Ещё меньшее участие в процессе игры принимают крупные части тела. Другими словами, пальцевая техника должна ощущаться автономно без поддержки сильных и плотных движений руки и корпуса пианиста. Лёгкая и точная ударность туше воспринимается как необходимая данность исполнительской техники клавесинного искусства. Не следует отяжелять удар пальцев давлением руки; пусть лучше рука, поддерживая пальцы, сделает их удар более лёгким.

Продолжая добиваться ровности и независимости мелкой пальцевой техники, вспомним о некоторых предписаниях так называемой механистической школы фортепианной игры, известной в XVII и начале XVIII веков и используем их в случае необходимости. Тогда применялись специальные приспособления, механические «рукодержатели», способные удержать руку в зафиксированном положении. Возьмём какой-нибудь предмет, например, монету, которую положим на внешнюю сторону кисти и постараемся играть таким образом, чтобы монетка не упала во время игры. Внимание сосредоточим на выполнении определённого штриха, который не должен подвергаться ощутимым изменениям, пока в нотном тексте выдерживается однотипная фактура. Для достижения нужной звучности необходима более чёткая, в сравнении с фортепианными приёмами, степень отработанности штриха (пальцевого удара) и жёсткий слуховой контроль: Итак, закрепим технические аспекты клавесинной игры: *ровность и независимость пальцев, аккуратность и точность прикосновения, лёгкость и живость мелких и устойчивых горизонтальных движений кисти.*

Артикуляция в клавесинных пьесах Куперена может быть различной: *leggero, non legato, non troppo legato, legato*. Нередко встречается предписание *molto legato*, например, в пьесе «*La Bandoline*» («Душистая Вода»). В предисловии уточняется: редактор допускает, что «пианист, пожелавший исполнить пьесы в «клавесинном стиле», будет играть не связно

(*non legato* или *non troppo legato*) даже нотные знаки, связанные лигами» [4, с. X]. В любом случае пианисту необходимо научиться воспроизводить акустическое *legato*, соединяющее отдельные звуки в плавную линию без разрывов и толчков – *egualmente*. Точнее будет назвать этот технический приём «стаккатное» *legato*, так как внутри связных линий должна быть отчётливо слышна бисерная рассыпчатость, раздельность звуков.

По стилю звучание клавесинных пьес напоминает звуковую графику. Не допускаются никакие эффекты «масляных пятен», гудящих призвуков, громоздкого или откровенно ударного звучания. Непосредственно сам приём игры *staccato*, который необходим при исполнении клавесинных пьес, чаще всего воспроизводится в тексте при помощи точек над нотами и указания *leggero*, как в пьесе «*La Commere*» («Кумушка») или *sempre staccato*, как в пьесе «*Les Tricoteuses*» («Вязальщицы»).

Учитывая то обстоятельство, что звук клавесина свободно резонирует, допустимо применение правой педали для смягчения некоторой сухости фортепианного звука. Естественно, педаль должна быть продуманной и экономной. При игре на клавесине «вся звуковая атмосфера окутана лёгкой “дымкой”, так как клавишно-щипковые инструменты не имели демпферов, заглушающих уже прозвучавшие струны, которые продолжают ещё некоторое время резонировать» [9, с. 150]. В то же время употребление демпферной педали в клавесинной музыке требует осторожности. Она не должна использоваться для создания чувствительного «гармонического флёра».

При игре клавесинных пьес Куперена необходимо пользоваться выразительными возможностями микродинамики, позволяющей пианисту реагировать на мельчайшие интонационные и ритмические «события». Динамический план может выстраиваться от различных градаций нюанса *piano* – до *forte*. Широко применяется «мгновенный», неподготовленный, непосредственный переход от *piano* к *mezzo forte* или к *forte*, а также контрастное изменение звучности (*subito piano* или *subito forte*). В отдельных случаях можно представить себе игру на лютневом регистре клавесина, который воспроизводится на фортепиано путём применения стаккатного туше на левой педали, но без правой педали, как в некоторых фрагментах пьесы «*Les Bergeries*» («Пастораль») или в пьесе «*La Commere*» («Кумушка»). Весовая энергетика туше может быть различной, но оно всегда должно оставаться чутким к микро-, и макродинамическому рельефу.

Со временем меняются внешние формы искусства, варьируются выразительные средства, однако внутреннее содержание музыкальных сочинений сохраняется в любое время. Поэтому до сих пор остаётся открытым вопрос о технике исполнительского прочтения клавесинной музыки. Должно ли исполнение быть приближенным к тому времени, когда

создавалось и исполнялось сочинение, или его интерпретация должна быть ориентирована на уровень современной аудитории, обладающей «другими ушами», иными музыкальными стереотипами, новым, прошедшим проверку историческим временем слуховым багажом? Нужно ли максимально приближать звучание фортепиано к аутентичным инструментам или использовать палитру выразительных средств современного рояля? Эти вопросы остаются в категории «вечных», на них не существует однозначного ответа. В то же время ответ о свободе исполнителя при прочтении клавириных текстов Ф. Куперена парадоксален. С одной стороны, свобода ограничивается законами и нормами творческой практики, принятыми в то время. С другой стороны, исполнитель может считать себя свободным в выборе индивидуальных вариантов расшифровки текста при соблюдении вышеназванных условий, так как эти условия и создают для него свободу исполнительского манёвра. Внимательное исполнение знаков, оттенков, украшений в духе того времени никак не может ограничить свободу исполнителя. Напротив, существует множество способов интерпретации одной и той же пьесы Ф. Куперена без чрезмерного и неоправданного отклонения от её характера и стиля.

И последнее уточнение: то, что в современной теории носит название «средства исполнительской

выразительности» и рассматривается как система, в XVII и XVIII веках воспринималось и осознавалось как единый комплекс. Целостность понимания объясняет полифункциональный характер технической работы при интерпретации клавириных текстов. Исполнение старинной музыки требует от музыканта высочайшей концентрации внимания, сосредоточенности, слухового контроля над каждым игровым движением. Современный пианист должен иметь в своём исполнительском арсенале множество технических приёмов разного свойства – внутренних и внешних, выработанных с учётом индивидуального строения отдельных частей всего тела, которое также участвует в игре. В то же время, если у пианиста присутствует развитая техника и разнообразное туше, то без необходимых знаний грамматики клавириного стиля и умений применять их на практике полноценная интерпретация невозможна. Это необходимо для того, чтобы на каком угодно современном инструменте (с тугой или лёгкой механикой) каждая пьеса Ф. Куперена звучала естественно и органично, искренне и одухотворённо. К сожалению, именно те аспекты исполнительского искусства, с которыми связано глубинное ощущение клавириного стиля и азбучная культура инструментального произношения, нередко в музыкальной педагогике остаются невостребованными.

ЛИТЕРАТУРА

1. Браудо И. А. Об органной и клавириной музыке. – Л.: Музыка, 1976.
2. Коган Г. М. Ферруччо Бузони. – Изд. 2-е, доп. – М.: Сов. композитор, 1971.
3. Куперен Ф. Искусство игры на клавириной / пер. О. А. Серовой-Хортик. – М.: Музыка, 1973.
4. Куперен Ф. Избранные пьесы для клавирина [Ноты] / под ред. А. Юровского. – М.: Музгиз, 1937.
5. Лонг М. Фортепиано. Школа упражнений / вступит. ст. и общ. ред. С. М. Хентовой. – Л.: Музгиз, 1963. .
6. Мильштейн Я. И. Ф. Лист. – Изд. 2-е, расшир. и доп. – М.: Музыка, 1970. – Т. 2.
7. Мильштейн Я. И. Константин Николаевич Игумнов. – М.: Музыка, 1975.
8. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога. – 4-е изд. – М.: Музыка, 1982.
9. Ройзман Л. И. Заметки об исполнении английских сюит И. С. Баха // Проблемы стиля и интерпретации музыки барокко: сб. науч. тр. – М.: МГК, 2001. – Сб. 32.
10. Шубарт Х. Идеи к эстетике музыкального искусства / пер. Е. Ю. Дементьевой // Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII вв. – М.: Музыка, 1971. – С. 324–340.

Смирнова Наталья Михайловна

кандидат искусствоведения,
профессор кафедры специального фортепиано,
проректор по воспитательной работе
Саратовской государственной консерватории
им. Л. В. Собинова



С. Я. ВАРТАНОВ

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

УДК 781.65.786.2

КОНЦЕПТУАЛЬНАЯ ИНТЕГРАЦИЯ И ПЕДАЛЬНАЯ ИДЕЯ

Эпохой «исторического музицирования» часто называют XX век: впервые создалась ситуация, когда облик музыкальной жизни определяют, прежде всего, шедевры, накопленные в течение столетий, и их исполнение решительно превалирует над вновь создаваемыми опусами современных композиторов. *Искусство интерпретации стало определяющей формой бытования музыки.* Т. Чердниченко пишет: «...вся совокупность факторов заставляет признать очевидный факт – сегодня исполнение выступает в качестве главной формы существования музыки, благодаря которой живёт в культуре авторское произведение. Функции исполнительства в современной музыкальной культуре универсальны. Можно сказать, что в исполнительском творчестве представлены в единстве все уровни музыкальной коммуникации. Ведь исполнитель – это и слушатель произведения (по отношению к автору), и создатель его (по отношению к слушателю). Он – также мыслитель, дающий, подобно критику и учёному, свою версию ответа на вопрос: “что значит” данное произведение. Наконец, исполнитель есть как бы “сама музыка”, поскольку лишь в процессе исполнения музыка обретает самую себя, свою звуковую материю и смысловую осуществлённость»¹. Однако, несмотря на лидерство интерпретаторов в музыкальной жизни, вряд ли оспоришь мнение: «теория и история музыкального исполнительства... подсоединились к комплексу музыкальных наук достаточно поздно и до сих пор ещё не полностью интегрировались в единую систему музыкознания»².

Вопросы взаимосвязи структурной организации сочинения и художественного воздействия его целостной интерпретации, в силу особой сложности, до сих пор остаются малоисследованными. Изучение фортепианно-исполнительской интерпретации сочинения как сущностного явления музыкального искусства предполагает осмысление специфики познания сочинения пианистом-исполнителем. Сегодня музыкознание может предложить большое количество видов анализа разных граней сочинения: его формы, жанра, гармонии, фактуры, стиля. Однако нужно осознать: специфика деятельности исполнителя определяется не столько аналитическими операциями, сколько конечной коммуника-

тивной целью: *интеграцией* индивидуальной органичной целостности – *концепции интерпретации* сочинения.

Прочтение сочинения, как считают психологи, во многом определяется «предметным мышлением» пианиста-виртуоза (в игре на рояле произношение звука определяется прикосновением), непрерывностью воплощения целого – «слышанием вперёд» (в этом исполнительская интерпретация отличается от рефлексий учёного). Подобно режиссёру и дирижёру, пианист ведёт исполнение в режиме реального времени, подчиняя всё становлению целого. М. Арановский приходит к выводу: «...в рамках конкретного вида деятельности фигурирует и функционирует отвечающий её специфике и целям тип мышления. Любая человеческая деятельность необходимо сопровождается процессом мышления ... каждому виду деятельности соответствует определённый тип мышления ... мысль есть принятое решение, а мышлением является процесс поиска (выбора) решения [курсив мой. – С. В.]»³. Мышление исполнителя обусловлено преобразованием интенций авторского текста в интерпретацию: сочинение музыки и её исполнение – «соразмерные» творческие процессы⁴. Итак, для исполнителя все аналитические операции должны иметь выход на интеграцию концепции.

Понятие концепции во главу угла искусства интерпретации ставит один из величайших композиторов-пианистов всех времён, гений фортепиано С. Рахманинов: «Приступая к изучению нового сочинения, чрезвычайно важно понять его *общую концепцию*, необходимо попытаться проникнуть в основной замысел композитора, сформировать верное представление о произведении как едином целом. Естественно, существуют и чисто технические трудности, которые следует преодолевать постепенно. Но до тех пор, пока студент не сможет воссоздать основную идею сочинения в более крупных пропорциях, его игра будет напоминать своего рода музыкальную “мешанину”. В каждом сочинении есть определённый структурный план. Прежде всего, необходимо его обнаружить, а затем выстраивать композицию в той художественной манере, которая свойственна её автору»⁵. Рахманинов отводит концепции интегрирующую роль: подобно нервной системе, она

синхронизует работу всех клеток живого организма интерпретации.

Для исследования важно, с одной стороны, вскрыть механизмы понимания текста пианистом. С другой стороны, не менее важно получить ответ на противоположный вопрос: какие структуры текста определяют базу концепции сочинения? Суммарный эффект этих составляющих позволит изучать интерпретацию в связи с музыкальным языком сочинения, ориентироваться в «пограничной полосе» взаимодействий сознаний: а) наррации авторского текста, б) когнитивной и концепции исполнителя, в) коммуникации публичного исполнения. Поскольку концепция связывает в единое целое сочинение и интерпретацию, является продуктом разных форм восприятия человека, необходимо дифференцировать соответствующие им по онтологическому статусу виды текста:

– Акустический Текст Интерпретации (АТИ): слуховое восприятие репрезентирует *звуковой идеал* исполнителя, движение к нему в стремлении воплотить концепцию.

– Авторский Нотный Текст (АНТ): зрительное восприятие графики фактуры репрезентирует авторскую «инструментовку фортепианной партитуры».

– Метатекст Художественной Культуры (МХК) репрезентирует тезаурус исполнителя, его возможности, умение соотносить текст с *окружающим миром* культуры; с парадигмами жанра, стиля, включения его в семантические поля ассоциативных, интертекстуальных связей.

– Пластический Текст Интерпретации (ПТИ) репрезентирует тактильно-сенсорное, осязательное восприятие: ощущение клавиатуры как общего поля инструментального мышления композитора и исполнителя; принадлежность к фортепианной культуре. Владение арсеналом двигательных и колористических средств (включая педализацию) позволяет превращать мотивы в Мотивно-Пластические Знаки (МПЗ);

– Ментальный Текст Интерпретации (МТИ) репрезентирует визуализацию театрально-сценических отношений «мотивов-персонажей» на основе триады сюжетности (персонификация, сегментация, трансформация); режиссёрская концепция в «театре одного актёра» обусловлена коммуникативной функцией разных аспектов «внутреннего лексикона» текста.

Остановимся на вводимых понятиях. Поскольку все ментальные устремления интерпретатора могут быть реализованы только через сферу *пластического текста интерпретации*, «под руками» пианиста мотивы в нём приобретают статус мотивно-пластических знаков (МПЗ). Выдвигая этот термин, мы отталкиваемся от предложенного В. Медушевским понятия «пластического знака». Расширив это понятие до Мотивно-Пластического Знака, мы в ре-

зультате получаем интеграцию мотивно-интонационной и пластической составляющих исполнения⁶, наделяем эту «элементарную частицу» пианистического мышления композиционно-фабульными функциями.

Интеграция концепции в сознании интерпретатора совершается вследствие *диффузного взаимодействия этих видов текста*. Подтверждается принцип дополнительности Н. Бора, универсальный для любой сложной системы – как в природе, так и в ноосфере: «...описать процессы, протекающие в окружающем нас мире, с помощью одного языка невозможно. Необходимы разные описания, в каждом из которых яснее проявляются те или иные [взаимно-исключающие и дополняющие друг друга. – С. В.] особенности изучаемого явления»⁷. К аналогичным выводам приходит М. Тёрнер. Базовый тезис его Теории Концептуального Интегрирования (ТКИ) в когнитивном литературоведении сформулирован следующим образом: «Концептуальное мышление неотделимо от того, что значит иметь человеческое тело и вести человеческую жизнь ... А человек – это существо, обладающее человеческим мозгом в человеческом теле, он существует в материальной окружающей среде, которую он должен сделать понятной для себя, чтобы выжить»⁸.

В интеграции концепции важную роль может сыграть любой фактор, трактованный интерпретатором как смыслообразующий: по мысли М. Арановского, «смысл рождается именно из сопоставления значений и потому не принадлежит ни структурам, ни тексту, он не поддается локализации. Он целиком является достоянием духовного мира воспринимающего. Это его вывод, его реакция, его интерпретация»⁹.

Покажем роль педализации как одного из важнейших средств пластического мышления пианиста в интеграции концепции на примере **Andante sostenuto Сонаты В dur, op. post. D 960 Шуберта**. Мы используем признанное в отечественной школе понятие «педальная идея», предложенное Н. Голубовской: «Обучать педализации нельзя. Можно воспитывать понимание музыки и педальное чутьё ... Под педальной идеей я разумею основной, первичный фактор: что объединить и что разъединить педалью»¹⁰. Его использует также Я. Мильштейн: «Шопен учил распознавать, осознавать музыкальную идею, которая одна лишь, по его мнению, в состоянии определить реальный характер звучания, и тем самым – точное взятие педали. От музыкальной идеи (как должно звучать!) шёл он к педальной идее (вид и продолжительность педали), а от неё к конкретной педализации (какую педаль и как брать, с какими нюансами и т. д.)»¹¹.

Три сонаты Шуберта op. post., законченные в сентябре 1828 года, менее чем за два месяца до смерти композитора, – общепризнанные шедевры, среди ко-

торых недостижимой вершиной сияет последняя – духовное завещание гения. Это поистине «лебединая песня» композитора, ибо песенность становится одной из жанровых основ Сонаты; музыка в ней «рассказана» средствами фортепиано, и в то же время звучит как «симфоническая партитура». В ней налицо сочетание прозрачности, свойственной казалось бы, традиционному классицистскому фортепианному изложению, и размаха, широкого дыхания, наполненного большой романтической экспрессией.

Роль II части *Andante sostenuto*, как важнейшего драматического и медитативного центра всего сонатного цикла, чрезвычайно велика. Так, А. Эйнштейн вообще видит в ней «высший пункт и апофеоз инструментальной лирики Шуберта»¹². В этой музыке в самой высокой степени сконцентрирована та неслыханная степень откровенности, психологизма, которую принёс в искусство лирический герой композитора. Нельзя не согласиться с К. Зенкиным: «Шубертианство – это открытие музыкой способности искреннего, исповедального самовыражения, создающего ощущение непосредственности и безыскусственности. Всё, что Т. Манн вкладывал в значение слова *Innerlichkeit* (внутренняя сущность, внутренняя жизнь – нем. яз.), впервые с такой полнотой выявилось в музыке Шуберта»¹³.

Во II части сонаты лирический герой погружается в состояние прощания с жизнью, представляет свою близкую смерть: вряд ли нужно специально доказывать, что здесь перед нами воплощение *Alter Ego* композитора, что это мысли самого Шуберта о своей участи. В жанровом отношении музыка является типичным образцом траурного шествия, налицо его важный атрибут: *ostinato* колокольного перезвона, но этот марш представлен в трёхдольном размере.

Вспомним, что парадоксальные ритмические воплощения жанров – один из излюбленных приёмов романтиков. Так, трёхдольный «Марш Давидсбюндлеров» в «Карнавале» Шумана появляется в результате подчинения марша господствующей карнавальной вальсовой стихии. Четырёхдольная сарабанда в «Мыслителе» Листа – жанровый микст погребального маршевого шествия и ритуального танца сарабанды. Пятидольный вальс во II части Шестой симфонии Чайковского – уход в мир мечты, светлое видение, оттеняющее мрачный трагизм реальности. Этот список можно продолжить.

Также и Шуберт: после предельной эмоциональной насыщенности очень протяженной I части Сонаты автор не мог допустить однозначной квадратности маршевой ритмики во II, обнажающей её «прикладной» характер. Напротив, трёхдольник в *Andante sostenuto* собирает такт в единое целое к пластическим опорам первых долей, тем самым апеллируя к обобщённому, символическому восприятию.

Необычна также запись фактуры Авторского Нотного Текста, в основе которой заложен контраст.

С одной стороны, – малоподвижная «густая» мелодия двухголосного хорового склада в центральном регистре, в узком интервальном диапазоне; её знаки – гнетущие остановки на тяжёлых первых долях и болезненно-скорбные «вздохи» третьих долей. С другой стороны, – мобильные знаки аккомпанемента, ассоциирующиеся с колокольным звоном: лёгкие первые доли басов *staccato*, упругие моторные пунктиры, создающие предпосылки для взлёта вверх на четыре октавы, из глубины басов – в «астральную высь дисканта». Противоречия этих пластических знаков создают предпосылки для различных сюжетных ассоциаций и интеграции концепции интерпретации.

Педализация. Употребление её в такой ситуации определяется рядом объективных предпосылок: в тексте есть авторское обозначение *col Ped.*, которое содержит лишь указание на необходимость её применения, но без конкретизации, оставляя это на усмотрение исполнителя. На это есть несколько причин. Во-первых, в стиле Шуберта сочетаются классицистские и романтические тенденции, поэтому исполнитель вправе выбирать по своему вкусу более прозрачный или же насыщенный вариант. Во-вторых, мелодическая линия в *Andante sostenuto* почти на всём протяжении может быть исполнена с помощью пальцевого *legato*, без педального связывания. В таком случае педаль освобождается от чисто технологической функции для решения колористических и специальных выразительных задач. В-третьих, в крайних разделах трёхчастной формы гармония часто выдерживается в протяжении такта: в каждом такте – один бас, который в принципе может быть удержан педалью весьма долго.

Таким образом, педализация должна определяться здесь дифференциацией планов-уровней, и она в значительной степени зависит от воображения исполнителя – его чувства взаимосвязанности гармонической краски и правды психологических состояний, порождающих концепцию интерпретации. К сожалению, в этой музыке нередко можно услышать однотипный, один на все случаи жизни общий способ «педали от баса», который нивелирует изменения настроений, сообщает исполнению «усыпляющее» благозвучие. Между тем, здесь есть богатые возможности использования педали как *средства концептуальной интеграции*. Как важный компонент Пластического Текста, педаль закрепляет за каждым из Мотивно-Пластических Знаков индивидуальный тип звуковой окраски, соответствующий характеру музыки и логике сюжета. Ниже предлагается к рассмотрению концепция интерпретации, в которой важна роль педальной идеи¹⁴.

Сегментация текста.

Трёхчастная форма, в которой написано *Andante sostenuto*, строится из экспозиционного, среднего разделов, репризы и коды. Но традиционная форма

приобретает у Шуберта ярко индивидуальную трактовку; в ней выражено *нарративное начало* – рассказ о событиях внутренней жизни лирического героя. Потенциал ассоциативной сюжетной интерпретации этой музыки возрастает вследствие многообразия её интертекстуальных связей со всем Метатекстом Музыкальной Культуры, с другими сочинениями композитора.

Первая часть, стадия экспонирования (как и реприза) – состоит из двух периодов, в каждом из которых явно выражены три стадии, соответствующие асафьевской формуле (*i:m:t*). Рассмотрим первый период из 17 тактов.

В *стадии экспонирования* (т. 1–8) господствует состояние *обречённости*, смирения: безнадежная тоска – в мерности ударов колокола, в авторском обозначении динамики *pp*. *Педальная идея (1-й тип)* – разделить нижние и верхние точки колокольных биений, колористически обогатить их звучание, не «смазывая» педальным гулом весь такт способствует также отчётливому проговариванию, концентрированному пальцевому произношению мелодии (пример № 1).

Пример № 1



В *стадии развития* (т. 9–13) преобладает состояние *протеста*: в течение 4-х тактов происходит интенсивный рост динамики от *pp* до *f*, мелодия поднимается в восходящих квартовых мотивах, увеличивается напряжение гармонии. Так воссоздается страстный мятежный порыв, желание превозмочь судьбу, чему соответствует *педальная идея (2-й тип)* – соединить, поддержать *crescendo* педалью на весь такт (подмена на второй доле связана со сменой гармонии – пример № 2).

Пример № 2



Экспрессивный подъём, однако, совершенно неожиданно приносит состояние *просветления* (т. 14–17): в *стадии завершения* герою словно является некое откровение – «протестующая доминанта» в тональности *cis* вдруг на *pp* поворачивает в параллельный *E dur*. В этом разделе педальная идея (3-й

тип) – выделить, колористически поддержать только точки колокольных биений верхнего регистра. Она позволит достичь необычного, волшебного колорита – просветлить вершины, снять тяжесть с поступи басов (пример № 3).

Пример № 3



Во втором периоде тональное движение развивается в обратном направлении: от *E dur* к *cis moll*, но повторяет те же три фазы. После недолгого периода устойчивости (т. 18–25; *pp*, педаль 1-го типа, разделяются две точки колокольных биений) следует новый виток активного развития (т. 26–29; подъём до *f*, соответствующий 2-му типу педализации, объединяющий ею весь такт). Однако мятежный порыв на этом исчерпывается – в стадии завершения (т. 30–33) возвращается отрезвляющее звучание *cis moll*, смиренное *pp*, – всё говорит о разочаровании, о несбывшихся надеждах, о ещё более горьком страдании. Символический подтекст этих сюжетных событий очевиден: осознание неизбежности скорой гибели. *Педальная идея (3-й тип)* и здесь поможет выделить мелодию, «высветлить» верхний регистр, снять тяжесть с баса, передать воплощенное чувство сиротливости в спускающейся вниз линии верхних точек колокольных биений.

Первую часть формы *Andante sostenuto* завершает важный итоговый вывод: словно заклинание, дважды повторяется оборот *DD-S-D-T* (т. 34–37; 38–42), обладающий своей внутренней динамикой, – с активизацией к *S* (авторская ремарка *crescendo*) и последующим спадом к концу. Всё в нём говорит о состоянии безысходности: «истощение» мелодической и гармонической энергии, динамическая эволюция *pp* – *decrescendo* – *ppp* (редкий нюанс у Шуберта!) передают пограничное состояние перехода из земного мира в инобытие.

Педальная идея – суммировать, резюмировать предыдущие три типа педализации. В тактах 1–2 (1-й тип) можно поддержать педалью обе точки колокольных биений, передать мрачную окраску неумолимой поступи басов – этого знака неотвратимости исхода. В 3-м такте (2-й тип) – полная педаль, поддерживающая гармонией мелодическую вершину и восходящий к 3-й доле мотив. Напротив, 4-й такт – стадию перехода в небытие, хочется оттенить максимально разреженным, наименее материальным звучанием. 3-й тип поможет «дематериализации», снимет тяжесть с баса, высветит педалью верхнюю точку колокольного биения (пример № 4).

Пример № 4



Средний раздел в тональности VI ступени *A dur* использует новую тему, при этом две её жанровые и регистровые трансформации вызывают полярно противоположные образные ассоциации. В первом варианте (т. 43–50) мелодия изложена в низком регистре в виде мрачного, строгого хора, в котором угадывается образ смерти: сухое *ostinato* басов вызывает ассоциации с постукиваниями клюки костлявой «старухи с косой» (так изображалась смерть в средневековых гравюрах). В фактуре здесь вновь противопоставление штрихов: слитность в мелодии и раздельность в аккомпанементе. Такой тип изложения отсылает к интертекстуально идентичным приёмам в медленных частях сонат Бетховена (ор. 2 № 2, ор. 7, ор. 28). О нежелательности употребления в подобных случаях педали свидетельствует письмо композитора, в котором он с гордостью сообщает по поводу исполнения одной из них: «я научился связывать аккорды без педали». Педальная идея здесь подтверждает старую истину: «иногда лучшее употребление педали – её неупотребление». Мелодическую линию здесь нужно связывать лишь за счёт пальцевого *legato* – педаль неминуемо нарушила бы *pizzicato* аккомпанемента. Ремарку *senza Pedal* находим у А. Шнабеля. Его исполнение характеризует М. Смирнова: «Средний раздел, невзирая на появление мажора, также не приносит просветления, однако музыка звучит более реально ... Здесь значительна роль партии левой руки, которую Шнабель играет чётко и неумолимо ровно»¹⁵ (пример № 5).

Пример № 5



Казалось бы, нехитрые трансформации второго варианта темы принципиально преобразуют её облик: в высоком сопрановом регистре (т. 51–58) в сопровождении лёгких играющих басов и журчащих в среднем голосе триолей эта тема становится воплощением песенного жанра, символом света и жизнерадостия. По изложению она приближается к романсам для голоса с инструментальным аккомпанементом, который широко распространён во многих песнях Шуберта («Куда?», «Форель»). Педальная идея здесь

должна соответствовать колористическому богатству звучности: щедрая педаль на полный такт, буквально на каждую гармонию, сообщит звучанию яркость и свободу, избавит от мелочного пальцевого связывания в *legato* мелодии (пример № 6).

Пример № 6



Диалог двух контрастных жанров: хора смерти (т. 59–75) и песни (т. 76–88) как символа полноты ощущения жизни вновь повторится с использованием соответствующих типов педализации. Но к концу среднего раздела вновь приходит помрачение гармонии, неизбежное возвращение исходного *cis moll*.

Однако прежде чем наступит неотвратимая развязка в репризе, Шуберт предьявляет столь типичную для своего стиля «фигуру умолчания»: настолько же неожиданный, сколько и ожидаемый риторический, коммуникативный, обращённый к слушателю приём обрыва движения. Пауза выдерживается на протяжении целого такта (т. 89): этот сюжетный приём встречается и в остальных частях Сонаты, но особое место он занимает в финале: его смысл читается как неожиданный перерыв действия ради обострённого привлечения внимания слушателей к новому, пока ещё неведомому предстоящему событию.

Наступление репризы обозначает изменения в самоощущении героя, свидетельствующие о нарастании усталости, обречённости. Они обозначены не в мелодии, сохраняющей неизменность, но зримо воплощены в изложении аккомпанемента. Из него ушла упругость моторной энергии: исчезли пунктиры ко вторым долям, но утвердилась ритмоформула *ostinato* перед опорой на первой доле. Последняя способна вызывать различные ассоциации: с отдалённым траурным «барабанным боем», или же с ударами «молотка гробовщика», заколачивающего гвозди в крышку гроба.

Репризное повторение материала в первых двух периодах в принципе остаётся неизменным. В первом вновь следуют друг за другом состояния обречённости (т. 90–97), протеста (т. 98–102), просветления (т. 103–106); сохраняются соответствующие им типы педализации. Во втором – действие также проходит фазы значительного нагнетания энергии протеста (т. 115–118: *crescendo* – *f* – *decrescendo*) и снова обрачивается *snadom pp* (т. 119–122), осознанием тщеты усилий. Однако именно в этот момент совершается главное сюжетное событие всей части *Andante sostenuto*, смысловой итог развития.

Наступление коды (т. 123–126) приносит *тихую кульминацию* (авторское указание динамики *ppp*). Сиротливые дождливые сумерки *cis moll* вдрут смеяются неземным, райским, блаженством – великолепием расцветающего одноимённого *Cis dur*. Внезапное преобразование колорита символизирует перемену в отношении героя к смерти: теперь она уже воспринимается им как близкое избавление от земной «юдоли скорбей», обретение желанного вечного покоя (аналогичная сюжетная коллизия встречается в песне Шуберта «Смерть и девушка»).

Педальная идея: в тихой кульминации фантастическая окраска звучности опирается на адекватную педализацию – обильную, почти на весь такт: конечно, изменения гармонии требуют лёгких подмен педали, кроме того, в концах тактов педаль не должна смазывать мотивы шестнадцатых в левой руке (пример № 7).

Пример № 7

Музыкальный пример № 7: фрагмент фортепиано. Верхняя часть – правая рука, нижняя – левая. Динамика *ppp* в начале. В левом басу есть пометки педализации: *pa* и *pa.

Заключительный раздел *Andante sostenuto* (т. 127–138) демонстрирует композиционные решения, связанные с воплощением надвигающейся смерти. Они свидетельствуют о Шуберте не только как о поэте лирических откровений, но говорят о значительности его как мыслителя и философа.

В записи фактуры появляется тяжёлая остановка на второй доле – знаке трансформации жанра: так воцаряется ритмоформула сарабанды, траурного ритуального шествия. Одновременно эта остановка свидетельствует о крайней усталости лирического героя, о полном упадке сил.

И вновь важнейшим итоговим выводом репризы становится, словно заклинание, дважды повторенный оборот *DD-S-D-T* (т. 127–130; 131–134). Всё в нём говорит о состоянии безысходности: «истощение» мелодической и гармонической энергии, динамическая эволюция *pp* – *decrescendo* – *ppp* (редкий нюанс у Шуберта!), в нём – пограничное состояние перехода из земного мира в инобытие. Но есть и принципиальное отличие от минорного варианта в завершении первого раздела: здесь возникает типично шубертовский эффект чередования мажора и минора. Щемящее звучание минорной *S* среди аккордов мажорного наклонения указывает на мерцание смыслов – олицетворение двойственности отношения героя к смерти. Идея полного «растворения», отдохновения в ней от «юдоли скорбей» оказывается не более, чем фантазией: «это слишком хорошо, чтобы быть правдой». Символический подтекст ясен: смерть трагич-

на, даже если она воспринимается как избавление и просветление.

Педальная идея – суммировать, резюмировать предыдущие три типа педализации. В тактах 1–2 (1-й тип) следует поддержать педаль обе точки колокольных биений, передать мрачную окраску неумолимой поступи басов – знака неотвратимости исхода. В 3-м такте (2-й тип) полная педаль поддержит мелодическую вершину восходящего мотива. Напротив, в 4-м такте, – стадии перехода в небытие, звучание должно быть предельно разрежённым, наименее материальным: 3-й тип – взятие педали только на верхнюю точку колокольного биения станет средством «дематериализации», поможет снять тяжесть с баса (пример № 8).

Пример № 8

Музыкальный пример № 8: фрагмент фортепиано. В левом басу есть пометки педализации: *pa* и *pa. Надпись *decresc.* указывает на уменьшение динамики.

Завершающий *Andante sostenuto* четырёхтакт (т. 135–138) как бы «визуализирует» переход в инобытие и продолжает идею «дематериализации».

Педальная идея: сдвиг во взятии педали используется и в его начальных тактах: таким образом, *staccato* баса «взлетают» на уровень 2-й октавы, что позволяет (в психологическом плане) как бы «приподнять» звучание вверх. Кроме того, это помогает воплотить совершенно иллюзорное авторское указание динамики – *diminuendo* от уровня *ppp* (пример № 9).

Пример № 9

Музыкальный пример № 9: фрагмент фортепиано. В левом басу есть пометки педализации: *pa* и *pa. Надпись *LH* указывает на левую руку.

Наконец, как вздох облегчения, долгожданного умиротворения воспринимается окончательное обретение покоя в тонике *Cis dur* в последних двух тактах, когда вся гармония остаётся на педали. Восьмые, взлетающие в самый высокий регистр (2-3 октавы), являются символом освобождения, последним вздохом души, тихо отлетающей в небытие, в космос, в вечность¹⁶.

Подведём некоторые итоги.

Эвристика мышления в исполнительской интерпретации *Andante* из *Сонаты В дур Шуберта* (ор. post.) подчинена коммуникативной цели – интеграции концепции, обращённой к аудитории, дающей ключи к решению проблемы в целом на основе единства языка сочинения и тезауруса интерпретатора. Исполнитель исходит из наррации авторского текста,

привлекает информацию метатекста музыкальной культуры, экспериментирует с пластикой, выявляет сюжет-сценарий, означает его коммуникативные аспекты и интегрирует концепцию в ментальном тексте интерпретации.

Для исполнителя погружение в музыку включает благоговение перед тайной и желание её раз-

гадать. Комплексное изучение музыкального языка сочинения и концептуального мышления исполнителя должно стать фундаментом в становлении науки о фортепианной интерпретации – такая постановка вопроса позволит вписать эту область культуры в парадигму современного гуманитарного знания.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Чередниченко Т. Композиция и интерпретация. Три среза проблемы // Музыкальное исполнительство и современность. – М., 1988. – Вып. 1. – С. 43–44.

² Чередниченко Т. Там же. С. 43.

³ Музыка как форма интеллектуальной деятельности / ред-сост. М. Арановский. – М., 2009. – С. 22.

⁴ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – Л., 1971. – С. 264.

⁵ Рахманинов С. Десять характерных признаков прекрасной фортепианной игры («The Etudes». Philadelphia, 1910. Marz #3). Цит. по: Рахманинов С. Литературное наследие. В 3 т. Т. 3. – М., 1980. – С. 232.

⁶ Медушевский В. Интонационная форма музыки. – М., 1993. – С. 99–100. В. Медушевский пишет: «Посмотрим, как стороны пластического знака моделируют движение. Регистр, тембр и громкость создают представление о тяжести движущегося тела... Темп и ритмический рисунок передают скорость и ускорение движения... Велики моделирующие возможности метроритмической организации. Чувствилище ритма – мышца... Звуковысотная организация в пластическом знаке выражает направление и траекторию движения... Часто интонационно-вокальные и пластические предпосылки мелодии действуют сообща – например, в мелодиях песенно-танцевального склада».

⁷ Цит. по: Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве. – М.: Прогресс-Традиция, 2002. – С. 10.

⁸ Turner M. Reading Minds: The Study of English in the Age of Cognitive Science. – Princeton: Princeton univ. press, 1991. – X, p. 17.

⁹ Музыка как форма интеллектуальной деятельности / ред-сост. М. Арановский. – М., 2009. – С. 437.

¹⁰ Голубовская Н. О музыкальном исполнительстве. – Л., 1985. – С. 53.

¹¹ Мильштейн Я. Советы Шопена пианистам. – М., 1967. – С. 72.

¹² Einstein A. Schubert. Ein Musikalisches Porträt. – Zürich, 1952. – S. 327.

¹³ Зенкин К. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. – М., 1997. – С. 51.

¹⁴ Автор статьи, которому во время обучения в аспирантуре РАМ им. Гнесиных довелось пройти под руководством Марии Гринберг, одной из крупнейших отечественных пианисток, целый ряд произведений Шуберга, много работал над исполнением Сонаты, часто включал её в программы сольных концертов.

¹⁵ Смирнова М. Артур Шнабель и его эпоха. – СПб.: Сударыня, 2006. – С. 305.

¹⁶ В ходе изложения мы не упоминали левую педаль, хотя её роль в этой тихой музыке тоже достаточно велика. Однако функции левой педали, её выразительные возможности гораздо элементарнее, чем правой, потому, наверное, достаточно отметить, что звучности *pp ppp* всюду возможно окрашивать левой pedalю.

Варганов Сергей Яковлевич

кандидат искусствоведения,
профессор кафедры специального фортепиано
Саратовской государственной консерватории
им. Л. В. Собинова



**Исполнительское искусство:
история и современность**

Д. Д. БАГДАСАРЯН

Ростовская государственная консерватория (академия)

им. С. В. Рахманинова

УДК 78.072.1-3

«ШКОЛА ИГРЫ НА КЛАВИРЕ» ДАНИЭЛЯ ГОТЛОБА ТЮРКА

Даниэль Готлоб Тюрк (1756–1813) – известный немецкий композитор, педагог, представитель раннего классицизма. Современники знают его прежде всего как теоретика, создавшего музыкальное пособие «Школа игры на клавире» (1789) – значительный труд в истории клавирного искусства. Переведённый на разные языки трактат Тюрка не стал раритетом, покрытым пылью времени музейным экспонатом. До сих пор он периодически переиздаётся в разных странах. Из известных нам переизданий – немецкое («Clavierschule», 1789) и французское, переведённое Ж. П. Колоном («Méthode de clavicorde pour les étudiants et les enseignants», 1997, 2008) [7; 6]. Этот факт бесспорно свидетельствует о том, что рекомендации Тюрка-педагога, бесценные для своего времени, интересны и сегодня.

Получив музыкальное образование у таких музыкантов, как И. А. Хиллер (1728-1804)¹ и Г. А. Гомилиус (1718-1785)², Тюрк приобрёл отличную профессиональную базу – как практическую, так и теоретическую. Благодаря их рекомендациям и значительному влиянию, он получил работу и признание в музыкальной среде, достиг творческих высот. В 1774 году Тюрк служит кантором в Галле, там же в 1779 году становится музыкальным директором университета. С 1787 года – органист и музыкальный директор церкви Маркткирхе, а с 1808 – профессор музыки, Д. Г. Тюрк значительно обогащает музыкальную жизнь города как хормейстер, педагог, организатор концертов. Его композиторское наследие включает произведения для клавира, кантаты, симфонии, оперу [3; 4].

Имея большую практику преподавания, Тюрк создаёт несколько трактатов, в их числе: «Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten» («Наиболее важные обязанности органиста», 1787), «Clavierschule» («Школа игры на клавире», 1789), «Kurze Anweisung zum Generalbaspielen» («Краткие замечания для генерала баса», 1791, 1841). Второй из перечисленных трудов, опубликованный до наступления господства фортепиано, считается наиболее значительным в наследии музыканта.

Возможно, именно широкий охват проблем, значимых для множества исполнителей, определил долгую жизнь работы Тюрка. Этим же объясняется наличие современных переизданий трактата. К сожалению, сведения, которые русскоязычный читатель может получить (помимо кратких словарных

изданий, лишь упоминающих название труда Тюрка), фактически сводятся к одному источнику. Это издание А. Д. Алексеева «Из истории фортепианной педагогики» [1], в котором дан обзор различных руководств по игре на клавишно-струнных инструментах от эпохи Возрождения и до середины XIX века. Включая труд Тюрка в эту панораму, Алексеев переводит отдельные разделы его работы.

Задачей данной статьи является более подробное освещение основных положений столь значимой для профессионального исполнителя работы на основе полного её перевода. Предлагаемый ниже анализ трактата выполнен по французскому изданию «Méthode de clavicorde pour les étudiants et les enseignants» (2008), осуществлённому Ж. П. Колоном [6]³.

Остановимся подробнее на особенностях «Школы игры на клавире» Д. Г. Тюрка. Автор затрагивает практически все основные проблемы, касающиеся воспитания настоящего музыканта. Очевидно, что для своего времени эти сведения носили обобщающий характер. Рекомендации интересны прежде всего тем, что автор рассматривает музыканта-исполнителя в самых разных ракурсах его творческой деятельности: от посадки, мимики и технических тонкостей звукоизвлечения в репетиционном процессе – до итогового исполнения на сцене, от умения прочесть нотный текст – до выбора правильного репертуара. Все его рассуждения и адресованные исполнителю требования сопровождаются нотными примерами, с помощью которых можно лучше понять и осмыслить указания автора⁴.

По своей структуре труд Тюрка представляет шесть глав. Логика их расположения определена представлениями автора о поэтапном формировании личностных и профессиональных свойств исполнителя.

Прежде чем рассмотреть работу более подробно, обратим внимание на *Введение*, в котором Тюрк детально излагает ключевые позиции обучения игре на клавире. Он даёт рекомендации, которые важны и педагогу, и ученику. Это своего рода введение в профессию и одновременно – азбука для ученика. Показательно, что свои наблюдения автор начинает с характеристики инструмента. Поднимая на высокий

пьедестал достоинства клавикорда, он пишет: «Есть много инструментов с клавиатурой. Но наиболее важным является клавикорд» [6, с. 2]. Тюрк подчёркивает, что для начального обучения на клавишных инструментах клавикорд – наиболее подходящий инструмент. Он аргументирует свою точку зрения перечислением ряда его достоинств: возможности достижения динамического разнообразия, певучего и продолжительного звука (извлекаемого посредством своеобразного приёма, напоминающего вибрато на струнных)⁵. Важно и то, что клавикорд, с точки зрения автора, наиболее пригоден для развития беглости пальцев. Совокупность названных преимуществ позволяет начинающему исполнителю достигать «тонкого» (эпитет Тюрка) исполнения уже на ранних этапах его профессионального развития.

Особое внимание автор уделяет роли педагога. «Если обучение изначально не будет полноценным, – пишет Тюрк, – потом трудно избежать дефектов при игре, которые будут автоматически портить общее впечатление от исполнения» [там же, с. 3]. Тюрк высоко ценит принцип доверия педагогу, считая, что его осуществление – гарант успеха. Педагог же, в свою очередь, должен оправдывать это доверие, реализуя индивидуальность ученика. Таким образом, автор выводит два критерия, характеризующие истинного педагога: выражаясь современным языком, это – профессионализм и способность осуществлять индивидуальный подход в обучении.

Большое значение Тюрк придаёт усердию, необходимому при серьёзном обучении игре на клавикорде. Он пишет: «Тем, кто занимается музыкой для забавы, достаточно два часа занятий в день, а тем, кто занимается профессионально – в два раза больше» [с. 4]. Важным аспектом педагогической работы Тюрк считает индивидуальный подход к выбору репертуара. Правильный выбор предлагаемых учащемуся произведений, с точки зрения автора (и это очень современный подход), способствует формированию вкуса, эмоциональному и техническому воспитанию. Интересны указания Тюрка на персоналии композиторов, которые он советовал бы изучать как начинающим, так и продвинутым ученикам. В их числе И. С. Бах, К. Ф. Э. Бах, Й. А. Хиллер, И. Ф. Райхардт, И. Х. Роллен, Й. А. Ф. Шульц, П. Шмидт, Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. А. Кожелух, Е. В. Вольф и другие [с. 6–7].

Особое внимание Тюрк уделяет развитию навыка самостоятельной работы. Этому, с его точки зрения, способствуют занятия на уроке чтением нот (с листа) и выбор программ, соответствующих уровню развития ученика, что позволяет осуществлять постепенное освоение технических трудностей.

Представляется интересной рекомендация Тюрка изучать сразу несколько инструментов. Он считает, что это полезно для общего развития музыканта, поскольку способствует совершенствованию музыкального слуха, более того, – всего комплекса навыков

профессионального исполнителя, способствуя раскрепощению двигательного аппарата.

Автор обращает внимание на роль посадки исполнителя и на его общий сценический образ. Тюрк пишет: «Музыку не должно оскорблять зрение» [с. 9]. Развитие навыка публичного выступления (понимаемого нашим современником в комплексе исполнительских, психологических и имиджевых проблем) – сложная задача, решаемая каждым музыкантом индивидуально.

Таков проблемный спектр вводного раздела трактата Тюрка. Несмотря на то, что все высказанные автором тезисы сегодня хорошо известны, следует подчеркнуть, что именно в этом заключена историко-культурная роль труда Д. Г. Тюрка, который в XVIII веке системно сформулировал основы клавирной методики обучения. Её ключевые положения не утратили своей актуальности и сегодня.

Очертив во введении общие педагогические подходы к обучению игре на клавикорде, Д. Г. Тюрк переходит к более подробному рассмотрению технических проблем. *Первая глава*, открывающая основную часть работы, носит общетеоретический характер. Она называется «Разделение клавиатуры в октавах, длительность нот, альтерация, паузы, ритм». В ней автор знакомит читателя с суммой знаний общего характера, которые нужны любому музыканту. При этом следует подчеркнуть, что Тюрк уделяет внимание каждому из заявленных в названии главы параметров, оснащая их музыкальными примерами. Такая аналитика позволяет осмыслить теоретические дефиниции в аспекте их практического применения.

Автор рассказывает об альтерации, о значении знаков при ключе и возле нот, иллюстрируя нотными примерами разнообразные случаи использования случайных знаков. Он исследует все виды пауз, точно определяет их длительность и значение точек возле них, разъясняет посредством нотных примеров трудности исполнения триолей и секстолей, определяя их точную продолжительность в общем потоке музыкального времени [с. 13]. Особое внимание уделяется анализу типовых ошибок, нередко возникающих при исполнении триолей и секстолей. «Чтобы триоль была чёткая и правильно исполненная, – советует Тюрк, – необходимо сделать лёгкий акцент на первую ноту, при её исполнении» [с. 14]. Логика рассуждений педагога направлена от характеристики простых ритмических единиц до всё более сложных для исполнения ритмических рисунков – таких, как триоли/дуоли, триоли/квартоли и др. В отношении освоения последних он советует: «Прежде чем играть двумя руками, необходимо отработать до механистичности сложный ритм каждой рукой отдельно, только тогда можно добиться успешного результата» [с. 15].

Таким образом, в этой главе Тюрк предлагает заинтересованному читателю общие теоретические знания, необходимые для формирования основ

грамотной игры, без которых невозможен ни процесс освоения нотного текста, ни его свободное, а тем более виртуозное воспроизведение.

Вторая глава посвящена пальцевой технике и носит название «Пальцы». В ней автор акцентирует своё внимание на практике использования первого и пятого пальцев. «Во время исполнения на инструменте учащимся необходимо применять все пальцы» [с. 17], – утверждает Тюрк, поскольку считает, что все пальцы равны по своему значению. В качестве примера он предлагает рассмотреть несколько аппликатурных вариантов исполнения гаммы До-мажор с использованием 1 и 5 пальцев [там же]. Надо отметить, что ни одна из аппликатур, приведённых Тюрком в примере, не совпадает с ныне известной. С точки зрения современной методики и практики очевидно, что данные версии давно утратили свою актуальность, однако информация Тюрка представляет интерес как исторический факт, свидетельствующий о непростом пути поиска оптимальных вариантов аппликатурных решений.

Интересно, что Тюрк обращает внимание на умение распределить силу пальцевого воздействия на клавиши. Он верно указывает на прямую зависимость этого воздействия на качество звука. Данный фактор тесно связан с интерпретацией фактурных пластов, в связи с чем автор акцентирует такой момент, как умение функционально разделять фактуру на фон и рельеф. Тюрк пишет: «Нужно слышать и видеть главное и побочное, как свет и тень, подобно краскам в живописи» [с. 18].

В *третьей главе* «Исполнение форшлага» автор утверждает, что форшлаг – это одно из самых интересных и разнообразных украшений. Тюрк предлагает примеры разных вариантов его исполнения [с. 20], определяя три основных правила. Первое: форшлаг занимает половину длительности следующей за ним ноты, если она имеет равные части [там же]. Второе: если доли основного звука нечётны, то на форшлаг падают две трети длительности основного звука [с. 21]. Третье: когда форшлаг по своей длительности равен следующему за ним звуку, он занимает всю её длительность [там же]. Очевидно, что Тюрк закрепляет в рамках дидактики обширный опыт исполнительской практики, типичной для эпохи барокко [см. об этом подробно: 2, с. 110–112; 5, с. 113–116].

В *четвёртой и пятой главах* «Украшения и некоторые его виды» и «Интерпретация украшений» Тюрк сосредотачивает свой интерес на иных видах украшений – *вibrato* и *арпеджио*. Он убеждает читателя в том, что украшения обогащают фактуру, чем придают разнообразие исполнению. Автору интересен приём *вibrato*, но поскольку исполнить его на клавинофорте невозможно, он предлагает имитировать данный приём, заполняя большие длительности более мелкими. Во время такого исполнения предполагается касаться клавиши без сильного нажима

[6, с. 26]. Тюрк также рассматривает арпеджио и некоторые его виды, указывая, что арпеджио можно сыграть несколькими вариантами, как минимум, исполнив его от нижнего звука вверх, или наоборот, – от верхнего звука вниз. Эти варианты арпеджирования гармонической основы произведений исполнитель должен использовать, руководствуясь толкованием смыслов в процессе практики работы над музыкальным произведением.

Шестая глава называется «Интерпретация». Под интерпретацией в издании понимается совокупность технических и выразительных средств, используемых исполнителем с целью индивидуального воплощения авторского замысла. Тюрк отмечает, что есть музыканты, которые одарены таким талантом, что их исполнение априори будет трогать слушателя. Однако автор считает, что истинного успеха и высокой оценки, используя лишь природный ресурс исполнителя, достичь невозможно. Желая научить учащихся интересной и правильной с его точки зрения интерпретации, автор предлагает читателю некоторые музыкальные правила. В их формулировании главенствует один ключевой тезис: «Произведение будет интересным тогда, когда в него будет вложен смысл, нужно уметь воплотить характер сочинения через осмысленное его исполнение» [с. 31]. Исходя из этого посыла, в качестве первой рекомендации Тюрк указывает, что исполнитель должен обладать безупречной техникой, обеспечивающей чёткость исполнения. По его мнению, техническая безупречность гарантирует свободу владения текстом, а следовательно, – осмысленность его прочтения.

Вторым важным правилом, не в меньшей степени «работающим» на раскрытие смысла музыкального сочинения, является необходимость изучения историко-культурного и художественного контекста, в который исполняемое произведение вписано. Далее автор отмечает необходимость вдумчивого анализа музыкальной пунктуации, фразировки, штрихов. Каждое своё практическое указание он оснащает музыкальным примером, способствующим более глубокому его пониманию. Тюрк убеждает читателя, что внимание к указанным компонентам способно обеспечить целостность музыкального исполнения.

Завершая обзор работы Даниэля Готлоба Тюрка «Школа игры на клавинофорте», необходимо ещё раз подчеркнуть, что автором восемнадцатого столетия был создан комплексный труд, обобщивший универсальный круг проблем, с которыми сталкивается исполнитель и педагог. Вероятно, появление такой работы отвечало требованиям времени: XVIII век – век бурного расцвета клавинофорте искусства. Этот процесс стимулировал появление трактатов, посвящённых особенностям игры на клавинофорте инструментах в разных странах: во Франции – «Искусство игры на клавесине» Ф. Куперена, «Пьесы для клавесина с методой пальцевой механики, в которой указаны средства для достиже-

ния совершенства исполнения на этом инструменте» Ж.-Ф. Рамо; в Италии – «Правила гармонические и мелодические для обучения всей музыке» В. Манфредини и, конечно, в Германии – «Клавикордная школа» Г. С. Лелейна и «Опыт об истинном искусстве игры на клавире» К. Ф. Э. Баха. Трактаты перечисленных и иных авторов, безусловно, содержали много важных для истории клавирной методики рекомендаций, но по охвату профессиональных проблем «Школа игры на клавире» Д. Г. Тюрка является, с изложенной точки зрения, наиболее полной.

Значение труда Тюрка не исчерпывается его историко-культурной ценностью. Не менее важно и

то, что до сегодняшнего дня он не утратил своей дидактической значимости, многие положения работы остаются актуальными. В их ряду аутентичное исполнение штрихов и украшений, аналитический подход к музыкальному синтаксису, техническая безупречность и иные. Видимо, именно этим объясняется долгая жизнь трактата, его известность в профессиональных кругах, многократные его издания и переводы на разные языки. Конечно, современная методика со времени создания труда Тюрка шагнула далеко вперёд, однако анализ его наследия позволяет почтенность традиций современной фортепианной методики, осмыслить её исторические корни.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Иоганн Адам Хиллер (Hiller) (1728 – 1804) – немецкий композитор и дирижёр. Учился у Г. А. Гомилиуса. В 1763 году взял на себя руководство «Любительскими концертами», продолжавшимися до учреждения К. В. Мюллером (в 1781 году) «Концертного общества». Симфонические концерты Общества происходили в зале «Гевандхауза», и первым их дирижёром являлся Хиллер. В 1771 году Хиллер организовал в Лейпциге «Школу хорового пения», в 1789–1801 годах служил кантором в школе святого Фомы. Как композитор Хиллер знаменит своими зингшилиями (первый из них «Чёрт на свободе», 1766), сыгравшими важную роль в дальнейшем развитии немецкого оперного искусства. Иоганн Адам Хиллер известен и как музыкальный критик. С 1758 года он сотрудничал в старейшем из немецких музыкальных журналов – «Еженедельные известия и замечания, относящиеся к музыке», написал и издал в 1784 году «Жизнеописания знаменитых композиторов».

² Готфрид Август Гомилиус (Homilius, Gottfried-August) (1714-1785) – немецкий органист, композитор, кантор. Родил-

ся в Саксонии, в семье лютеранского пастора. Своё обучение начал в качестве ученика в Дрездене. Позже учился музыке в Лейпциге, где был учеником Иоганна Себастьяна Баха. С 1742 года – органист Фрауэнкирхе в Дрездене, а с 1755-го вплоть до своей смерти – музыкальный руководитель трёх основных церквей Дрездена. Написал много сочинений для органа: кантаты, среди них «Die Freude d. Hirten über die Geburt Jesu» (1777), мотеты, немецкие арии, два «Passion», 22 фигурированных и фуигированных хорала. Его сочинения до сих пор пользуются известностью в Германии.

³ Автором данной статьи подготовлен перевод трактата с французского языка на русский язык.

⁴ Большинство нотных примеров носят инструктивный характер, лишь в двух случаях автор обращается к художественным примерам из произведений К. Ф. Э. Баха.

⁵ Такой приём назывался *Bebung*.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев А. Д. Из истории фортепианной педагогики. – Киев: Музична Украина, 1974.
2. Бейшлаг А. Орнаментика в музыке. – М.: Музыка, 1978.
3. Большой энциклопедический словарь. – М.: Музыка, 1998.
4. Музыкальный словарь Гроува. – М.: Практика, 2001.
5. Швейцер А. И. С. Бах. – М.: ОГИЗ, 1934.
6. Turk D. G. Methode de clavicorde pour eleves et professeurs, 1789 extraits choisis en cours de traduction

de l'allemand par Jean-Pierre Coulon [Тюрк Д. Г. Методы игры на клавире для студентов и преподавателей, 1789. Перевод с немецкого языка на французский осуществлён Ж. П. Колоном], 2008 [Electronic resource]. – URL: [http:// icking-music-archive.org](http://icking-music-archive.org).

7. Turk D. G. Clavierschule, 1789. Bärenreiter Verlag, 1997 [Electronic resource]. – URL: www.amazon.de/Clavierschule-Anweisung-Clavierspielen-usgabe.

Багдасарян Диана Даниэлевна

аспирантка кафедры теории музыки
Ростовской государственной консерватории
им. С. В. Рахманинова



HORIZONS OF MUSICOLOGY

Mikhael G. Kondratjev

*Musical Cultures of Volga-Urals Region
as Civilizational Unity*

The article poses the problem of segmentation of traditional musical cultures of Russia according to their musical-typological signs, which is distinct from existing ethno-linguistic and ethno-religious classification and groupings. As an example of such super-ethnic, super-linguistic and super-religious integration, the article considers common features of musical cultures of the people of the Volga-Ural historic-ethnographic area as an aggregate of constituents which form the Volga-Ural musical civilization.

Keywords: Integration of knowledge, classifications of musical cultures, civilizational approach, regional unity, the Volga-Ural musical civilization

Evgenia R. Skurko

*The Phenomenon of Canon as the Methodological Basis
for the Study of National Musical Cultures*

The article is dedicated to the methodological problems, pertinent to the study of national musical cultures of the world. The author starts with the concept of ambivalence of a national culture as both the independent system which is organized on the basis of its individual regularities and as a part of the world cultural-historical process. Based on this premise, the author suggests the hierarchy of canons. The principles of their co-ordination on the different stages of national cultural development reflect the ways of the evolution of the composers' musical mentality and at the same time – the formation of any national culture as an integrated phenomenon.

Keywords: Canon, methodology, national cultures, style, folklore, academic traditions

Galina V. Alekseyeva

*Semantics of the Names of Popevkas
and Their Musical Content in the Context
of Comparative Byzantine-Russian Researches*

The author investigates the semantics of the names of *popevkas* of Russian Znamennyi chant in the context of comparison with the Greek etymology of meanings of Byzantine monody, on the material of the Russian 17th-century *Azbuka* from the Library of Russian Academy of Sciences, manuscript number 32.16.18. The author uses methodology of comparative linguistics, musical comparative studies, and semiotics of art, philosophy and medieval culture aesthetics. Comparative research demonstrates such approaches of terminological self-determination in Znamennyi chant as 1) transposition, 2) "mentalization" of etymology of the Greek singing patterns, 3) tracing of such patterns using E. Vereschagin's methodology, 4) visualization of signs, 5) creation of terms in Russian tradition proper. The received results suggest new approaches in comparative studies, allowing to revise the mechanisms of adaptation of the Byzantine tradition into Russia.

Keywords: semantics of popevkas, mechanisms of adaptation of the Byzantine art in Russia

**Irina V. Bakhmutova, Vladimir D. Gusev,
Tatyana N. Titkova**

*Computerized Search for the Invariant Structural
Elements of Znamennyi Chant*

The article provides the description of the system of neumatic structural units – *ichos-specific invariants (II)* found in a given selection of hymns. These are *repeated unambiguously-interpretable neumatic chains of different lengths in particular glases (ichoses)* (in some sense, they are "isles of reliability"). On the basis of three dvoeyznamenniks (hymnals, in which the texts

are presented in notes and neumes in parallel) the sets of *II* were constructed, their characteristics studied, the cover estimations by these chains of the control group of texts (without special sign-markings – *pometas*) has been received. Dictionaries may be applied in any methods of deciphering the neumatic notation without *pometas*.

Keywords: dvoeyznamenniks, hymns, neumes, *pometas*, interglas (*ichos-specific*) invariants, deciphering of the neumes notation without *pometas*

TRADITIONS OF CHANT IN ANCIENT RUSSIA

Elena L. Plavskaya

*Old-Believers' Azbukas of the Urals-Siberia Region
(on the Materials of Siberian Regional Manuscript
Collections)*

The article evaluates the materials of handwritten manuals for singers (*azbukas*) of the Siberian regional manuscript collections. The goal of research is to identify the features of their structure and content in comparison with the Old-Russian musical-theoretical manuals. As this study shows, music-theoretical manuals of Old Believers period of the Ural-Siberian region inherited the features of Old-Russian tradition and, at the same time, have their own distinctive characteristics, while remaining within the conservative singing canon. Thus, the musical-theoretical knowledge of the Old Believer period confirms the continuity of early and late periods of existence of Old-Russian art of singing.

Keywords: music education of Old-Believers, the musical-theoretical manuals

Anna V. Chernova

*The Study of Adaptation of Christian Singing Tradition
in Eastern and the Western Europe in the Middle Ages*

The author investigates the ways of studying the adaptation of the Byzantine art by ancient Russia from the point of view of a direct connection of this cultural phenomenon with the Western European cultural paradigm. The basic tendencies of the named cultures were generated practically simultaneously, connected by the same genesis, as both interference and opposition. The distinction of paradigms, on the other hand, has influenced the terminological vocabulary and its semantic content in the Western and Byzantine-Russian theories of music. In particular, the article describes the opposition of binary and ternary metric rhythmic systems in the Eastern and Western Europe, from the point of view of coexistence of cultural paradigms.

The author supports her study on the results of research of culturologists and the medieval musicologists, as well as and on the materials of author's Master's thesis, dedicated to Latin of musical-theoretical sources of the 13th century.

Keywords: the Byzantine art, old-Russian vocal art, cultural paradigms of the East and the West, ternary and binary rhythm

Izabella I. Krylovskaya

*Vocal Pedagogy in Medieval Russia:
the Essay on Reconstruction of Knowledge*

The present article is devoted to the study of approaches and methods of training of singers in Russia in the Middle Ages. The basic problem of this study is that knowledge was transferred by an oral tradition and was not reflected in writing; therefore Russian musicology today has no sufficient data in this interesting area. The author makes an attempt at reconstruction of knowledge by means of research in the field of paleography, musical aesthetics and history of musical culture of Ancient Russia. Available data is interpreted from the standpoint of contemporary vocal pedagogy, which enables the author to reveal the approaches and methods of training of singers in Russia in the Middle Ages.

Keywords: vocal pedagogy, Music of the Middle Ages in Russia

MUSICAL LIFE OF RUSSIA IN 19th-20th CENTURIES**Elena M. Shabshaevich***Management of Imperial Theaters
and Musical Life of Moscow in the 19th Century*

The paper deals with the function of Management of Imperial Theaters, which was one of the most negative influences on Moscow concert life the 19th century. The article traces the evolution of monopoly of Management; some directions in its activity, including administrative, fiscal (regulation of permissions to a concert of visitors of performers and restriction on performances of own actors), and financial are brought to light. The function of Management of Imperial Theaters obstructed the development of theater and concert life, and its disbandment in 1892 and consequent lifting of the private initiative has led to a surge of activity at the turn of the 19th century.

Keywords: musical life of Moscow, Imperial Theaters

Idris M. Gaziev*The Work of Kamil Mutyga in the Context of Forming
the Stage Professionalism in Vocal Art of Tatars*

The article considers the art of famous Tatar singer of the early 20th century, Kamil Mutyga, in the context of forming the stage professionalism in the vocal art of Tatars. The author analyzes the concert repertoire, the manner of singing, based on the gramophone recordings and recollections of singer's contemporaries.

Keywords: Music of Tatarstan, stage professionalism, vocal art, gramophone recordings

Irina V. Vinkevich*The Work of M. P. Frolov in the Context of Time
(1892-1944)*

The article written by I. Vinkevich is devoted to M. P. Frolov who was the founder and the first Rector of the Ural State Conservatory named after M. P. Mussorgsky. M. P. Frolov was a talented composer; he had profound understanding of the traditions of Russian music, developed them in his own works and became the founder of the Urals composer's school. In this article, the author attempts to present a panorama of creative quests of 1920s-1930s, variety of genres, and the evolution of style which is the reflection of one of the most difficult periods of Russian history of the 20th century.

Keywords: music of Russia, composers of Urals region

Andrei I. Bogatkin*On the Creative Work of S. G. Eidinov (1911-1983)*

The article provides the evaluation of the performing, pedagogic, managerial and cultural impact of the work of Semyon Grigoryevich Eidinov (1911-1983). His name is associated with the birth and formation of the musical art in Magnitogorsk, a new city in the Southern Ural Mountains area. Special attention is given to the history of the Academic Choral *cappella*, which was created and lead by Mr. Eidinov.

Keywords: music of Russia, musical culture of the Ural Mountains, choral music, choral *cappella*

MUSICAL CULTURES OF RUSSIA**Vera A. Shvetsova***Wedding Genres of Karelian Coast
of the White Sea*

The article deals with wedding genres of musical folklore of *Viena karels* in the context of traditional rite. The author's attention is focused on the circumstances of performance and functions of musical-poetic texts of ritual genres – laments and wedding runes. The author briefly touches upon the so-called

“third sounding layer of rite” – the music of merrymaking of the youth, as well as wedding-eve genre of *jojku*.

The author emphasizes the differences between the musical content of a wedding in the bride's home and a wedding in the groom's house.

Keywords: wedding musical genres, wedding of *Viena karels*, wedding laments, wedding runes

Svetlana V. Kosyreva*The Specificity of Articulation in the Musical Folklore
of Vyatka Mari*

The article is devoted to the comprehensive study of the traditional musical folklore of Vyatka Mari (Mari who settled along the river Vyatka). It is offered to study and elicit the typology of final and specifically-vocalized continuous *intonational* forms, which is one of the most powerful aspects of Vyatka Mari timbral singing.

Keywords: timbral intoning, marked finalises, articulation typology, the acoustic-phonologic analysis, unison heterophon, tone-cluster heterophon

Boskha Kh. Borlykova*From the History of the Study
of Kalmyk Musical Terminology*

The article discusses the Kalmyk musical terminology. The author makes an attempt to distinguish the principal stages in its development. A wide range of dictionaries as well as ethnographical and belles-lettres literature are used as the resources of the analyzed material.

Keywords: music language, terminology, borrowed word

Aminat S. Mishayeva*Little-Known Facts from the Musical Chronicle
of Kabardino-Balkaria
(Compositions on the Lyrics of B. Kuashev)*

The article deals with the beginning stage of Kabardino-Balkaria professional art formation. It introduces musical and poetical material of the works for choir from the 1940s-50s. Through the poetic works by B. Kuashev, which reflected social and political situation of the postwar years, the article investigates the musical language of the first choral compositions in Kabardino-Balkaria.

Keywords: Kabardino-Balkaria, choral genres, musical style, national compositional school

MUSICAL LANGUAGE IN ITS HISTORIC EVOLUTION**Zoya I. Gljadeshkina***The Birth of Tonality in the French Music Theory
of the Second Half of the 16th-17th Centuries*

The article discusses the primary parameters of tonality in French music of the 1550s-1700s from the standpoint of modern history of music theory. The article contains the evaluation of 21 French treatises on the topic of the signs of emerging tonality. In the conclusion, there is a review of theoretical ideas which have lead to the theoretical concept of tonality of J.-F. Rameau.

Keywords: tonality, modality, cadence, the order of clefs, harmony, tone, major key, minor key

Tatyana G. Goncharenko*The Role of a Subdominant
in the Tune-Harmonic Thinking of R. Schumann*

This article examines how philosophical and aesthetic concepts of Romanticism were realized on the melodic-harmonic level in the compositions by R. Schumann. The main assumptions of the author are the view of the world as contradiction and the contemplation of a transitional moment. The object of the

research is the subdominant of a conflicting essence. The role of a subdominant is examined in the beginnings of themes, at final cadences and at culminations, since the stylistic aspect of these sections of musical composition are the most significant.

Keywords: Romanticism, harmonic, subdominant, contradiction, initial tune, final cadence, culmination, transitional moment

MUSICAL GENRE AND STYLE

Natalia V. Ushakova

On Genre Specificity of Marian Antiphons

This article considers the genesis and nature of Marian Antiphons (MA). The author supports her arguments on the achievements of contemporary mediaevistic studies, with the methodology that rejects the so-called *opus*-culture. The features which distinguish the genre archetype of Marian Antiphons are derived from the Name of the Virgin, which becomes a primary factor which marks this part of Gregorian Chant as the duality of an image of the Mother of God—combination of its spiritual image with its earthly sensual beginning of motherhood. This duality generates the complicated nature of the genre of Marian Antiphons.

Keywords: Marian Antiphons, Gregorian chant, The Office Hours, image of the Mother of God, hymn

Yulia N. Zhelnova

Dramatic Serenata in the History of the Genre

The article is devoted to the dramatic *serenata*, a typological version of vocal serenades. It is evaluated from the standpoint of individual features of the genre (the libretto, composition, drama), as well as in comparison and direct interaction with its related genres (opera, cantata, an ode to the court). *Serenata*'s dramatic role in the history of the genre is significant because it becomes a model for the formation of a new variety of the genre – the orchestral serenade.

Keywords: serenade, serenata, ode, cantata, general model of genre, genetical and typological models of genre

Natalia S. Kuzmina

To the Question of the Evolution of Sonata for the Russian Folk Instruments

(Sonata for Domra and Piano, A. Tsygankov)

The genre sonata for piano and domra which appeared in the second half of the twentieth century did not immediately get the features appropriate for the best examples of its kind. Sonata by A. Tsygankov's (2003) opens a new page in its history. This article analyzed the musical composition from the historical and stylistic points of view, revealing a number of stylistic allusions with the pronounced individuality of this composer of the 21st century. With this sonata, the domra performers have received the opportunity to realize the new capacities of their instrument with respect to the academic art of European Romanticism, Russian School of the 20th-21st centuries.

Keywords: Music of Russia, Russian folk instruments, sonata for domra and piano, A. Tsygankov

ORGAN AND ORGAN MUSIC

Natalia Vl. Golfarb

Metamorphoses of Baroque Models in the Organ Music of the 19th Century

This paper covers the process of discovering new senses and ideas in the heritage which was received by 19th century organ music from previous eras (Baroque in particular). The central points of this article include the correlation between Romantic music and styles of previous eras, genre transformation, the

function of the old Baroque models in new historical conditions, and the influence of Baroque on models produced by the 19th century itself.

Keywords: musical style, music of Baroque, organ music, genres of Baroque

Marina V. Voinova

The Genre of Magnificat in the Organ Music of Daniel Roth

The article studies the organ music of contemporary French organist-composer Daniel Roth on an example of a genre of Magnificat. Interpretation of this genre demonstrated in a context of history of the French organ music and specificity of composer's style. The individual traits of musical language—the products of modal harmony and sound color of organs by Cavallé-Coll, have influenced composer's aesthetics.

Keywords: Organ music of 20th century, Daniel Roth, Saint-Sulpice, Magnificat, Aristide Cavallé-Coll

CONFERENCES. FESTIVALS

**Larisa A. Akhmylovskaya,
Andriana Yu. Barysh**

Ethnoscenology in the Pacific Rim Region: the Results of the Festival in Chun Chon

The article outlines the major trends revealed by the prestigious International Pacific Region Theatre Forum in Chun Chon, Republic of Korea. The authors, as translators and scholars at the Festival, have noted the specificity of cross-cultural theatre-making, its growing genre palette and its global cultural and political authority. The authors witnessed the unifying role of the Russian Far Eastern Theatre as the cultural liaison for East-West collaboration.

Keywords: cross-cultural collaboration, the modern theatre of Japan, musical drama, Pacific Rim new drama, Festival experience of play translation, theatre translator functions to be revised

**Andriana Yu. Barysh,
Larisa A. Akhmylovskaya**

Chekhov in Modern Music and Choreography: Commentaries on Festival in Tokyo

The article is dedicated to the specificity of cross-cultural art-projects as discussed at the International conference (June '29-30, 2010), the part of The IX International Festival at Kai Theatre, Tokyo, Japan. The authors discuss the program, including opera, choreography and drama productions and sum up the conference discussions.

Keywords: drama and musical play, training, art-project translator's functions, terminologist, reenactment of the score on stage

CREATIVE WORLD OF A MUSICAL WORK

Natalia P. Khilko

Classics and Modern: «Ironic Dismantling» on the Example of Piano Cycle «Jeux» by D. Kurtág

In this article, the author studies «Homage à ...» to the composers of the 19th century from Kurtág's piano cycle «Jeux», as well as separate variations Picasso and Dalí on the themes of paintings of Velasquez and Matisse. These are analyzes from the aspect of «ironic dismantling». The deconstruction of classical material results in creation of a cartoon, a palimpsest, and «an associative remark», in which the primary text opens new semantic and structural sides.

Keywords: Kurtág, Picasso, Dalí, Ironic dismantling, interpretation, game dialogue, cartoon, palimpsest



Anastasia A. Shikherina

The History of Soul

(About the Sixth Quartet by Wilhelm Stenhammar)

The article is devoted to the Sixth string quartet, the last chamber work by the prominent Swedish composer Wilhelm Stenhammar, which is little known in Russia. The Quartet is considered as the sign of upcoming crisis. Composer's use of different styles: romanticism, baroque, symbolism, as well as the addition of musical symbols, allegories (e.g., The Dance of Death), suggests multi-layered interpretation. The author makes figurative and compositional parallels with the works of composer's contemporary, famous Swedish playwright August Strindberg (in particular, the author mentions his drama *The Dance of Death* and autobiographical novel *Alone*).

Keywords: Swedish music, quartet, Stenhammar, Strindberg

Angela L. Khokhlova

*The Phenomenon of Play in Musicianship
in Enlightenment*

The article is devoted to investigation of space-time of play problem in music of Viennese Classics. The instrumental and stage music of J. Haydn, W. A. Mozart and L. van Beethoven is discussed in the aspect of a variety of timbral «metamorphoses.» In embodying the image of the world of the Enlightenment and enriching its inherent component by the sphere of play and joke, the compositional model has shifted towards the form, technique, and musical language as a system of methods and approaches.

Keywords: music of Viennese Classics, instrumental theater, play in music, space-time in music

Anna A. Manchenko

*Russian Poteszki by V. Bibergan
and Poteszki by A. Byzov:*

*The Specificity of Imaginary and Dramaturgic
Realization*

On the example of the analysis of two works which were written on the basis of the rare folklore genre of *poteszki* ("leisure songs") the attempt was made to determine their genre specification. The author analyzed the aspects of interpretation of the literary text, of musical *intonation*, form building, and the use of virtuosic methods of playing Russian national instruments.

Keywords: Russian folk instruments, Russian folklore, composers of the Urals region, *poteszki*, children's elementary musical education

MUSICAL ART OF THE 20th CENTURY

Maria A. Ignatova

*History and Myth in the Opera The Master
and Margarita By S. Slonimsky*

This article is devoted to modern Russian musical theatre. On an example of operatic work of the outstanding composer of modernity, S. Slonimsky, the author outlines the appearance of new ideas in the modern Russian musical theatre, predetermined by the phenomenon of mythologization. The article sheds the light on the synthesis of history and myth in a projection onto specifically operatic contents. The article describes the new step in the interpretation of historical past in *The Master and Margarita*, shown in obvious displacement of accents from exact following of the historical facts toward revealing their deeper meanings. This is resulted from merger of history of the source of opera's content and the myth as special logic of interpretation.

Keywords: musical theater of Russia, contemporary opera, music and myth

Maria I. Grineva

*Edison Denisov and the Soviet Musical Avant-Garde of
the 1960-70*

The article is devoted to the problem of avant-garde in Russian musical art of the 20th century. The author shows the contradictory views on this phenomenon in art as a whole and in music in particular. The author stresses E. Denisov's contribution into avant-garde in Soviet music of the 1960-70s. The author is convinced that it was the artistic figure of Denisov which have made possible the introduction of the avant-garde into the Soviet Union.

Keywords: Modern music, avant-garde, modern harmony, innovations and traditions

Olga V. Sinelnikova

*Rodion Shchedrin: to the Question
of a Musical Language*

The article is concerned with the oeuvre of Rodion Shchedrin, one of the most recognized and outstanding modern Russian composers. The article reveals musical-linguistic models of Schedrin's works. Among them – melodic intonations related to Russian folk-song sources and Orthodox church music; individual musical lexemes; the musical material entered by means of various aspects of polystylistics in the form of musical-textual quotations, quasi-quotations, hints, genre-stylistic «inserts,» «variations on a style;» symbols and monograms.

Keywords: Rodion Shchedrin, the modern composer, musical genre and style, musical language, intonational models

INTERNATIONAL DIVISION

Severine Neff

*A Tonal Paradox in Sonata-Allegro Form:
♭1 in Schoenberg's Second String Quartet
in F# Minor, Op. 10*

This essay scrutinizes composer Arnold Schoenberg's relationship to that paradoxical chromatic function ♭1. First I discuss Schoenberg's theoretical consideration of flat 1 in his *Theory of Harmony* (1911/1922) and in his later renowned essay, "Brahms the Progressive" from the collection *Style and Idea* (1948/1975). Ultimately, I scrutinize the role of the function ♭1 in shaping the sonata-allegro form of the first movement of Schoenberg's Second String Quartet, Op. 10, composed in 1907. Schoenberg's liberal uses of ♭1 in conjunction with invertible counterpoint, unexpected choices of key and harmony, and skewed presentations of formal parts strongly rule the movement's radical presentation at every step. Thus understanding the quartet's first movement in this fashion allows us a glimpse of sonata-form in Vienna, 1907 – a paradoxical schema simultaneously preserving and undermining its own tradition.

Keywords: ♭1, Schoenberg, *Theory of Harmony*, Schoenberg's Second String Quartet, sonata form in Vienna in 1907

Mark Reybrouck

*Music as Experience: a Processual
and Ecological Approach*

The major topic of this contribution is an experiential approach to music cognition. It conceives of music as something which is heard and enacted upon rather than being merely imagined or represented. As such, it stresses the richness of experience as against the economy of processing which is so typical for symbolic approaches to music cognition. Starting from the seminal work of Dewey and James on the distinction between 'percept' and 'concept' and the role of knowledge-by-acquaintance, it tries to bring together insights from semiotics and ecological psychology, which both stress the role of epistemic interactions with the sounds.

Central in this approach is the ecological concept of affordance which can be defined as the perceived functional

significance of something for an individual both in terms of its objective and subjective qualities. It is to be expected that this ecological concept is likely to promote further theoretical grounding and empirical research with as central topics the role of bodily resonance and emotions. Much is to be expected here from the findings of current neurobiological research.

Keywords: musical affordance, ecological psychology, Dewey, James, Gibson, musical experience, musical cognition

MUSIC IN THE SYSTEM OF CULTURE

Irina E. Goryunova

Multimedization of the Process of Creating Audiovisual Content in Modern Performance

This article analyzes the key problems of modern mass performances, evolutionary trends of multimedia sources of art expression, creative methods of use of new technological and technical facilities for creating the audiovisual content. Author analyzes the concepts of audio-visual image, sound atmosphere of action and editing as main director's methods of creating synthetic audiovisual multimedia product. On practical examples, the article illustrates the use of multimedia technologies in creation of various types of mass performances.

Keywords: massive performances, modern multimedia technology, audiovisual image of the performance, noise, acoustic systems, problems of professional sound engineering

Ljubov A. Kupets

The Antique Theme in Music of the Composers of the Nordic Countries

(E. Grieg, J. Sibelius, D. Monrad Johansen)

The article discusses the musical embodiment of Ancient Greek images in the works of the greatest composers of Norway and Finland: E. Grieg, J. Sibelius, and D. M. Johansen. In this process, the relationship of "their" (ethnic) and "foreign" (non-indigenous) is essential. They are analyzed in a historical and comparative-typological perspective. In all cases, the author points to the personal, biographical, cultural and historical factors which have actively influenced the specificity of the interpretation of the Antique topos.

Keywords: Ancient Greek images, Antiquity, Grieg, Hamsun, David Monrad Johansen, national, romances, Sibelius

Yulia O. Tkachenko

Musical-Synthetic Tendencies of Aesthetics of Symbolism in the Art of Post-Romanticism

The main thesis of this article supports an idea of "conception of the dialogue" – dialogue between the most important cultural "concepts" of Russian art of the Silver Age and German Romantik and Fin de Siècle, which forms a definite system of mutual cooperation and connection between music, philosophy and literature. This method of "comparative art" serves us to unite absolutely unique "creative personalities" of German Romantik and Fin de Siècle and Russian Silver Age in one polylogic context of Russian-German culture. Michail Bachtin's idea of a dialogue is used in the article as a conceptual background.

Keywords: symbolism, Silver Age

Elena V. Kiseyeva

N. Tcherepnin and the New Russian Ballet of the Early 20th Century

The article is devoted to the issue of the Russian ballet of the turn of the 20th century. The author emphasizes the role of the composer of a second tier, N. Tcherepnin. The author suggests, however, that in his ballets the turn from the old ballet tradition to a new was introduced and substantiated. On the basis of the analysis of Tcherepnin's earlier works the author

finds out that the main features of the new ballet is the form of one-act symphonic composition, a new type of a dance-music interaction, the *World of Art's* idea of art consolidation under the aegis of painting, the renovation of the world of images, and the means of expression as a result. All these were formed in the ballet theatre of Tcherepnin. The author also traces the line of further development of these ideas of Tcherepnin in the works of Igor Stravinsky.

Keywords: Russian music, Russian Ballet, the culture of the Silver Age

Galina B. Sychenko

A Mode of Existence and an Instrument of Description of the Oral Shamanic Tradition

The author introduces and examines in detail a dichotomic correlative pair *Intoning – Text*, which is relevant for the considerable number of the oral traditions. Shamanic tradition being a subject of the author's research is an impressive example of such relevance. The author suggests the comparison between the given dichotomy and the similar one, namely, "Speech – Text" in language. The definition of each of the members of the dichotomy in respect to the shamanic tradition is also proposed. "Shamanic intoning" is comprehended as sound ritual and paratitular activity of the shaman and shamanists; "shamanic text" is interpreted as a holistic syncretic verbal-musical composition resulting of shamanic intoning. The author compares the dichotomy with a triad "Sound – Sounding – Music."

Keywords: Shamanic text, oral tradition

MUSICAL CULTURES OF THE NATIONS WORLDWIDE

Sergey A. Aizenshtadt

Piano Schools of the Far-Eastern Countries in the World Competition Circuit

The work represents a number of typological characteristics of Japanese, Chinese and Korean piano schools which have been discovered as a result of International Piano Competitions. They are considered the forms of the World Piano School. The work displays specific character of communication between Far-Eastern piano schools and those that represent the main traditions of European piano culture.

Keywords: Far Eastern Piano schools, piano school, International Competition

Veronica A. Sedykh

Turkish Maqam: About the Problem of National Self-Identity

The article describes the formation of theory of Turkish music, in which the primary role was played by such scholars as Rauf Yekta Bey, Suphi Ezgi and Sadeddin Arel. As a result of comparison of Arabian and Turkish maqams, Turkish researchers established the difference between interval and scale systems, combination of tetrachords and pentachords, considering these factors as topical for detection of originality of Turkish maqam. The article offers the comparative analysis of theoretical systems of Turkish music and the system of the Arabic scholar Safi ad-Din al-Urmavi. The Turkish theory of music, although connected with the Arabian theory; retains its specificity and originality.

Keywords: turkish maqam, turkish theorists, mode, intervals, scales

Karomatullo S. Rakhimov

Epic Poem Gurguli in Tadjik Version and Traditional School of Ustod-Shogird

The article is devoted to the study of performance traditions of Tadjik version of epic poem "Gurugly" in the context of school created by folk musician Hikmat Rizo. The data on the topic, sorted

in a scientific way, characterizes the features of performance of the epic genre.

Keywords: Tajik epic traditions, school of “ustod-shogird” (“teacher-student”), dutar, Hikmat Rizo

Shahnoza O. Mirzoyeva

The Stages of Development of the Tajik Opera

The article is devoted to understanding of the main trends and stages of formation of the Tajik opera. The author discusses the subject-matter, genre variety, sources, trends and stages of development of opera composers of Tajikistan in the twentieth century.

Keywords: musical theater, Tajik opera, composers of Tajikistan

ANNOUNCEMENTS AND REVIEWS

Ljudmila S. Pestryakova

Universalia of Art

The author reviews the book by A. I. Demchenko “The World Artistic Culture as a Systematic Whole” (2010). This book is considered to be one of the concrete results on the path of constituting a new scholarly trend, which can be called universal or generative art theory, setting as the goal the integrated study of all types of artistic activity. Demchenko reveals a view of international smorgasbord of cultural values and their evolution until our days.

Keywords: world artistic culture, integrated study of all types of artistic work

Tamara I. Kitanina

A New Achievement in Caucasian Ethnomusicology

The monograph Adyghe folk polyphony by B.G. Ashchotov is devoted to the problem of genesis of collective musical-poetic thinking in the Adyghe folk song tradition. The author focused his attention on the analysis of evolution of Adyghe folk music in socio-cultural context. In the same way B.G. Ashchotov suggests the hypothesis of the autochthony of solo-group form of Adyghe folk song tradition.

Keywords: North Caucasian music scholarship, North Caucasian polyphony, autochthonicity of Adyghe polyphonic thinking

MUSICAL TEXT AND ITS PERFORMER

Natalia M. Smirnova

Piano Technique in the Context of Harpsichord Art (on the Example of Pieces by F. Couperin)

The article considers piano technique as driving force and means of interpretation. Forms of its manifestation are analyzed

on the examples of the pieces for harpsichord by François Couperin.

Keywords: performing, pedagogy, technique, stylistic peculiarities, harpsichord, interpretation, Couperin

Sergey Ya. Vartanov

Conceptual Integration and the Idea of Pedalization

The article is devoted to the research of mechanisms of integration of performing concepts into piano interpretation. The concept is worked out as a result of combining of five ontological forms of text: Author’s Notation Text, Metatext of World Culture, Plastic Text of Interpretation, Mental Text of Interpretation, and Acoustic text of Interpretation. The author of the article uses as example the slow movement of Schubert’s Sonata in B flat major, opus posthumous, D. 960, *Andante sostenuto*. The central role in the subject plays the pedalization idea which unifies the stylistic, genre and semantic context of composition.

Keywords: conceptual integration, pedalization idea, text of Piano Interpretation

Diana D. Bagdasaryan

The Klavierschule of Daniel Gottlob Turk

The article is dedicated to the research of musical manual of a well-known German composer, teacher, scholar Daniel Gottlob Turk *Klavierschule* (1789). The author emphasizes the key positions of keyboard method which concern many problems of educating a performer. The author comes to the conclusion, that the tenets of formulated D. G. Turk’s basis of methodology did not lose the actuality even in the 21st century.

Keywords: German keyboard pedagogy, history of piano performance



CONTRIBUTORS

Sergey A. Aizenshtadt is Candidate of Arts, Professor of Piano Department at the Far-Eastern State Academy of Arts (Vladivostok), Honored Artist of Russia. Graduated from Novosibirsk State Conservatory. Currently working for Doctor's degree at the Novosibirsk State Conservatory. Scientific interests: the history and theory of the art of piano (playing), the modern piano culture of Far East.

Larisa A. Akhmylovskaya is Candidate of Arts, Professor, Chair of Arts, Architecture and Design at Far-Eastern National Technical University. Associate Professor, Chair of Foreign Languages, Head of the program for pre-acting Theatre students, Far-Eastern State Academy of Arts (Vladivostok). Associate Professor, Western European Languages Department, Head of the FENTU Theatre Lab at the Pushkin Theatre. Member of The International Federation of Translators. She has the diploma of a professional actor (Tokyo, 2001). Has had her professional career as translator, theatre producer and coordinator for the International Theatre Festivals & Educational projects, has been working in collaboration with Theatre masters in Russia, Europe, APR & the USA; co-founded the Art Theatre in Seattle, USA (1998), The International Stanislavski Academy (Tokyo, 2000), The Russian-Japanese Association of Theatre translators (Tokyo, 2010). Her Theatre job responsibilities include that of interpreter, drama translator and scholar. She is the author of textbooks for future translators and art students and the monograph *Methodology of Translator's Score Developing* (2010). Her drama translations and English version of the Glossary of Stanislavski terminology were published in Russia and abroad. Her articles and thesis are dedicated to the translator activities within cross-cultural theatre-making process.

Galina V. Alekseyeva is Doctor of Arts, Professor and Chair of the Department of Art Criticism of the Far-Eastern Federal University, the Deant of the Far-Eastern branch of the State Institute of Arts. She is the Chairman of Dissertational Council on theory and history of culture and the theory and history of art at Far-Eastern State Federal University. She is the Member of the International Association of Byzantine Studies, Acting member of the International Academy of Sciences and Arts (Freiburg, Moscow, and Budapest). She is the President of the Primorsky Regional Center of Russian Culture. Her awards include the State Award of the Russian Federation – A. S. Pushkin's (2002) medal. Her scientific interests are related to adaptation problems of the Byzantine art in Russia; development of Vladivostok as large museum-cultural center in APEC. She has authored of more than 130 publications, five books on the problems of self-organizing Russian Znamennyi chant and problems of adaptation of the Byzantine singing art in Russia She has published a book *Byzantine-Russian Vocal Paleography* (St. Petersburg, 2007). Her works are published in Lithuania, the USA, France, Denmark, Greece, Germany, the Great Britain, Austria, and Finland.

Diana D. Bagdasaryan is graduate student at the Department of Music Theory of Rostov-on-Don State Conservatory named after S.V. Rachmaninoff. She works currently a teacher and accompanist. The sphere of her creative interests includes the problems of methodology and pedagogy of Russian and Western European piano school, as well as the history of their formation. Among recent publications there are articles on the piano technique in the context of the educational system.

Irina V. Bakhmutova graduated from Novosibirsk Music College and Novosibirsk State University. At present she is the Researcher at the Institute of Mathematics, Siberian Branch of Academy of Sciences. She engaged in musical text analysis, and computer approaches to musicology. The author participates in regional and national meetings, had published her papers in *Computer Music Journal*, *Computer Systems*, etc.

Andriana Yu. Barysh – Intern of the International School of Japanese Language, Kanagawa, Japan. Education: Institute of Oriental Studies, Far East National Technical University, 2009. Author of English and Japanese language Program for Children Educational Center, Far-Eastern State Academy of Arts in Vladivostok. She is the co-author of textbook “Novel approach.” Works for the *Interperevod* Translation agency in Vladivostok. Her credits as interpreter, translator and scholar include M. Jenkins', Chekhov' and T. Ariyoshi's writings. Collaborated as an actor with professional Russian and American Theatre Directors; as a translator and project curator with artists and musicians of Japan & the USA. Her papers on cross-cultural art project were presented at The International Conferences (Tokyo, New Delhi, 2010). Her articles are dedicated to the translator's activities within cross-cultural art & education projects.

Boskha Kh. Borlykova is Candidate of Philology, a researcher at Kalmyk Humanitarian Institute of Russian Academy of Sciences. The dissertation topic is “Kalmyk musical terminology” (2009). The researcher was awarded with a Grant for prominent achievements in the professional field (2008, 2009). The results of the conveyed research are regularly presented at Russian and International conferences. Twelve articles are published in research periodicals. Four of them can be found in peer reviewed magazines.

Anna V. Chernova is Candidate of Arts, Associate Professor of Department of Art Criticism of the Far-Eastern Federal University, the Executive Director of Far-Eastern branch of the State Institute of Art Studies. She is the author more than 20 publications. Her scientific interests include the research of the problems of adaptation of the Byzantine Art in Russia; problems of musical rhythm and the notation in musical culture of the West European Middle Ages, modern musical culture, landscape and gardening art of the world and the perspectives of development of gardens and parks in Vladivostok and Far-Eastern region.

Idris M. Gaziev is Candidate of Arts, Docent at the Department of Voice of Ufa State Academy of Arts named after Z. Ismagilov. He is the Honored Artist of Russian Federation, People's Artist of Republic of Bashkortostan, Laureate of Salavat Yulayev State Award. He is the soloist of Bashkirian State Philharmony. Mr. Gaziev is active as a performer; he has toured Russia and abroad, participated in the Days of Russian Culture in the countries of CIS and in the West. Mr. Gaziev has recorded 13 audio CD's and 8 video discs on which he appeared as the playwright and the moderator. Mr. Gaziev has published a number of articles on Tatar musical culture.

Zoya I. Gljadeshkina is Candidate of Arts, Professors at the Department of Harmony and Solfege of the Gnesin's Russian Academy of Music. She is the Doctoral Degree Candidate at the Department of Music Theory of the Moscow Conservatory. The field of her interests covers history of music theory and the evolution of the musical language in the Western Europe. She has participated in a number of conferences and published extensively on the topics of harmony, solfege, and pedagogy. She has authored a number of textbooks as well.

Natalia V. Golfarb is Senior Lecturer at the Piano Department of Saratov State Conservatory named after L.V. Sobinov, postgraduate student at the Department of the History of Music of Saratov Conservatoire, concert organist, participant of All-Russian and International scientific conferences. She has published the results of her research in a number of scholarly periodicals.

Tatyana G. Goncharenko is Docent at the Department of Music Theory at the Ufa State Academy of Arts named after Z. Ismagilov, the Honored Worker of Arts of the Republic of Bashkortostan. She is the Artistic Director of the Student and Alumna Choir of the Academy of Arts, which is the winner of the all-Russian festival-competition "Unted and Saved by Love" (Moscow 2005) and international competition of choral spiritual music "Musica Sacra Praga" (Prague, 2007). Her scholarly interests are related to the questions of harmony, texture, and genre. She has published a number of articles in the scholarly collection and participated in all-Russian and regional conferences.

Irina E. Goryunova is Candidate of Arts, Professor of Department of Direction of Musical Theater of Saint-Petersburg State Rimsky-Korsakov Conservatory. Artistic Director, Stage Director of the International Center of Solomon Mikhoels, General Director of the International Cultural Center, the Charity Foundation for National Culture "The Unity," Merited Art worker of Russia, The Winner of the Moscow Government Prize in the sphere of literature and art. She is the Chair of the Department of Art and Humanities, a member of the editorial board of the daily newspaper of Presidential Administration of Russian Federation *Rossiyskie Vesti*, the Chief Editor of the independent intellectuals newspaper *Milestones*. Irina Goryunova has more than 1000 publications. Author of the screenplays and the stage-director of more than 60 international and Russian programs and projects, realized on the best stages of the country and the world (Russia, The USA, England, Israel, Italy, France). She teaches at the Department of Directing of Musical Theatre of the Russian Academy of Theatrical art and at the Department of Opera at the Moscow State Tchaikovsky Conservatory. She is the author of several monographs, among them *Direction of Mass Theatrical Shows and Musical Performances* and more than 30 scholarly articles. She is the winner of the International Competition "Elite of World Informatinalists," the participant of international science conferences and forums.

Maria I. Grineva is post-graduate student at Rostov-on-Don State Conservatory named after S.V. Rachmaninoff (department of theory of music) and Assistant Professor at the Musical School of Arts in Shakhti. The topics of her research include the problems of Russian music in the 20th-21st centuries, avant-garde in music, as well as modern harmony. Among M. Grineva's published works there are several articles devoted to E. Denisov's artistic career.

Vladimir D. Gusev graduated from Moscow Physics-Technical Institute and received his Candidate degree at the Institute of Mathematics, Siberian Branch of Academy of Sciences, where he is now a Senior Researcher and the Leader of the group. He has more than 100 papers in different fields and, specifically, in musicology and music analysis (in *Computer Music Journal*, *Computer Systems*, etc.).

Maria A. Ignatova is Degree Candidate at the Department of Music History of the Rostov-on-Don State Conservatory named after S.V. Rachmaninoff. The focus of her research is on evolution of Russian "grand" opera in the second half of the 20th century and musical theater of S. M. Slonimsky.

Natalia P. Khilko is Candidate of Arts, Docent at the Department of Music Theory and Composition at Petrozavodsk State Conservatory named after A.K. Glazunov. Her area of scientific interests covers various forms of interaction of music with other art forms as well as musical embodiment of various games in 20th-century music. The author appeared at regional and international conferences, her articles were published in scholarly periodicals.

Angela L. Khokhlova is Candidate of Arts, Assistant Professor at the Department of Chamber Ensemble and Accompaniment of the Saratov State Conservatory named after L.V. Sobinov. She is the participant of International and All-Russia scientific conferences (St.-Petersburg, Moscow, Astrakhan, Ekaterinburg, Kazan, etc.). She is the author of several publications and scientific articles and also articles in the journals *Ancient Music*, *Music and Time*, *Musical Life*, and *Music at School*.

Elena V. Kiseyeva is Candidate of Art Studies, Associate Professor of the Rostov State Rachmaninoff Conservatoire. The field of the author's creative interests includes Russian ballet, artistic culture of the Silver Age, creative activity of the composers of the second tier, the issues of musical symbolism and modernism. Among her publications there are articles on music of N. Tcherepnin, the Silver Age ballet, the issue of the synthesis of art of the turn of the 20th century.

Tamara I. Kitanina is Docent of Music Theory and History Department of the North-Caucasian State Institute of Arts. She also teaches at the Culturology Department for modern problems of culture science. She has published a number of articles on stylistic and semantic analysis in the context of the works of Kabardino-Balkaria composers.

Michail G. Kondratjev is Doctor of Arts, Professor, Chair of the Department of Art Theory, Leading Researcher at the Chuvash Institute of Humanities. He is the Member of the International Academy of Pedagogy, the Member of the Composer's Union of Russian Federation, Honored Worker of Arts of Chuvash Republic, the winner of the State Prize of the Chuvash Republic in the area of literature and arts. His scholarly interests pertain to history of Chuvash music, musical education, artistic culture of Chuvashia, international liaisons of folk musical arts, and theory of musical rhythm. He is the author of a number of books, including *Chuvash Music: from Mythological Times to the Emergency of Contemporary Professionalism* (2007). He is the editor of many collections of articles and the author of a number of articles, published in Russia.

Svetlana V. Kosyreva is teacher of the Folk Music at the Finno-Ugric Peoples Department of the Petrozavodsk State Conservatory named after A. K. Glazunov, post-graduate student at the Russian Institute of History of the Arts (St. Petersburg). The subject of her dissertation is: "Musical culture of Vyatka Mari: Problems of Traditional Style». The author has appeared at international conferences and her articles were published in scientific editions.

Izabella I. Krylovskaya is Candidate of Arts, the senior lecturer of the Department of art criticism at Far-Eastern State Technical University in Vladivostok. A circle of scientific interests: various genres of vocal music, history of vocal art and vocal pedagogy. Krylovskaya often appears with concert programs as the chamber singer. The author is the constant participant of various All-Russia and international scientific conferences. Recently, Izabella Krylovskaya has received grants of the Department of Art Criticism of Far East State Technical University which was used to support the research in the area of Old-Russian vocal paleography.

Ljubov A. Kupets is Candidate of Arts, Professor of Petrozavodsk State Conservatory named after A. K. Glazunov, a member of Composer's Union of the Russian Federation. Her Candidate Degree has been conferred at the Russian Institute of History of Arts (St. Petersburg). As a Doctoral Candidate at the Russian Institute of Culturology in Moscow she studied the cultural history of perception of the picture of the world in Russian musicology of the 20th century. She has published more than 60 articles, participated in a number of national and international conferences.

Natalia S. Kuzmina is Degree Candidate at the Department of Music Theory of the Ural State Conservatory named after M.P. Mussorgsky, the graduate of the same conservatory with the degrees in music theory (1999) and piano (2001). Currently, she is the Professor of music theory and the concertmaster at the Urals Musical College.

Anna A. Manchenko is post-graduate student at the Department of Music Theory of the Ural State Conservatory named after M.P. Mussorgsky. The area of her interests includes the works of modern composers of Urals region, the aspects of genre, performing and pedagogy. She is a Lecturer in music theory at Tchaikovsky Musical College of the Sverdlovsk region.

Aminat S. Mishayeva is Senior Teacher of Department of Piano at the North-Caucasus State Institute of Arts, Degree Candidate at the Department of History and Music Theory of NCSIC (Nalchik). The circle of her scientific interests includes the questions of musical study of a particular region in area of shambles-vocal works of composers of Kabardino-Balkaria. She has several publications, including the ones in the peer-review journals. She has participated in a number of musical-theoretical conferences.

Shahnoza O. Mirzoyeva has finished the postgraduate study (aspirantura) at the Tajik National Conservatory named after T. Sattorov where she is now the Assistant Professor at the Department of History and Music Theory. Her scientific interests are related to the study of problems of development and artistic priorities of the Tajik opera.

Severine Neff has earned the degrees of Bachelor of Arts in music *magna cum laude* from Columbia University (1971), a Master of Arts in music theory from Yale University (1972) and a Master of Fine Arts (1974) and Doctor of Philosophy from Princeton University (1979). She is the Eugene Falk Distinguished Professor of Music at the University of North Carolina at Chapel Hill and the Editor-in-Chief of *Music Theory Spectrum*. She has edited Schoenberg's theoretical works including *Coherence*, *Counterpoint*, *Instrumentation*, *Instruction in Form* and *The Musical Idea* and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation (co-edited with Schoenberg's student Patricia Carpenter). Neff is also the editor of Schoenberg's String Quartet in F# Minor, Opus 10: A Norton Critical Score and author of numerous articles including the recent "Cadence after Thirty-Three Years: Schoenberg's Second Chamber Symphony, Opus 38," in *The Cambridge Companion to Schoenberg*. During 1998-99 Neff was a William J. Fulbright Senior Scholar at Moscow State Conservatory where she taught seminars and gave lectures on the music and theories of Schoenberg.

Ljudmila S. Pestryakova is Candidate of Philosophy, Docent of the Department of Theory, History and Pedagogy of Arts at Saratov State University. The circle of her scholarly interests covers the artistic picture of the world, methods of analysis of artworks, and the culture of Renaissance.

Elena L. Plavskaya is Candidate of Arts, Associate Professor of the Department of Theory and History of Culture at the Novosibirsk State Technical University. She graduated from Department of Theory and Composition of the Novosibirsk State Conservatory. Elena has been actively involved in conferences and conducts research in Russia and abroad. For the successful combination of research and teaching activities in 2008/2009 Elena was awarded a grant of Vladimir Potanin's Charity Fund for young teachers of state Russian universities.

Karomatullo S. Rakhimov has finished the postgraduate study (aspirantura) at the Tajik National Conservatory named after T. Sattorov where he is now the Associate Professor at the Department of History and Music Theory. His scholarly interests are focused on study of performing traditions of the Tajik version of the epic poem «Gurugly.»

Mark Reybrouck studied physical education, physical therapy and musicology. He worked for several years as a classroom teacher and worked simultaneously on a doctoral thesis on the relations between music and semiotics. He is currently professor of music at the Catholic University of Leuven (Belgium) where he is involved in the teacher training and the course of music psychology. His major research interests are music education and listening strategies with a research agenda that includes both theoretical and empirical work. His theoretical contributions deal with musical epistemology, with a major focus on musical sense-making in real-time listening situations, the related topic of music as experience and the embodied and enactive approach to music cognition. As such he has explored the biological foundations of musical epistemology and the possibilities of biosemiotics and ecological perception and has made major attempts to translate them to the realm of music. Besides this theoretical work he is also involved in empirical research on representational and metarepresentational competence of children in music listening tasks.

Veronica A. Sedykh is post-graduate student of the Department of Music Theory at the Rostov-on-Don State Conservatory named after S.V. Rachmaninoff. Currently, she is the Methodologist of Concert Department at the Rostov State Conservatoire. The sphere of her creative interests covers Turkish classical music of oral tradition and the works of Turkish composers of the 20th century.

Elena M. Shabshaevich is Candidate of Arts (Moscow State Conservatory named after P.I. Tchaikovsky, 1995), Associate Professor of Music History at the Schnittke Moscow State Institute of Music. She is the Editor at the Moscow Conservatory Publishers. She has graduated from Moscow State Conservatory and its *aspirantura* (postgraduate program). The circle of her creative interests is related to the history of Russian music, the history of concert life of Moscow, and the evolution of musical genres in the sphere of piano music. The author of many articles in specialized magazines, including *Muzykovedenie*, *Muzykal'naya Zhizn'*, *Muzyka I Vremya*, and *Poisk*.

Anastasia A. Shikherina is post-graduate student at the Petrozavodsk State Conservatory named after A.K. Glazunov. The subject of her research is "Instrumental work of Wilhelm Stenhammar in the Context of Scandinavian Art at the Turn of the 20th Century." She participated in regional and national conferences on Scandinavian culture and art (in Petrozavodsk, Arkhangelsk, Saint-Petersburg, in Moscow). She has publications in scientific periodicals.

Vera A. Shvetsova is Degree Candidate at the State Institute of Arts in Moscow, the Assistant Professor at the Department of Music of the Finno-Ugric People of Petrozavodsk State

Conservatory named after A.K. Glazunov. The topic of her dissertation is «Traditional Musical Folklore of the Wedding of the White Sea Karels.» She participated in All-Russian and international ethnomusicological conferences, including those held at the centers of Finno-Ugric culture in Russia and Finland.

Olga V. Sinelnikova is Candidate of Arts, Docent and Chair of the Department of Instrumental Performance of Kemerov State University of Culture and Arts. She is a Doctoral student at the Department of Music Theory of Moscow State Tchaikovsky Conservatory, the graduate of Novosibirsk Conservatory. The area of her scholarly interests covers the music of Russian composers of the second half of the 20th – the beginning of the 21st centuries. In particular, she is working with music of Rodion Shchedrin. She has published more than 40 books and articles, including the book *The Principles of Montage in the Instrumental Music of Rodion Shchedrin* (2007).

Evgenia R. Skurko is Doctor of Arts, Professor at the Department of Music Theory of Ufa State Academy of Arts named after Z. Ismagilov, the Member of Russian Composers' Union. Her scientific interests are related to different theoretical and historically-stylistic problems of Russian century music of the 19th-20th centuries. Specific place in her scholarly output is occupied by the problem of formation and development of national musical cultures. She has published more than 130 works, including the monograph *Bashkirian Academic Music: Its Traditions and Modern State*. Several articles were published in the musical journals, including *Sonus* (USA). She has participated in a number of international and all-Russian symposiums and conferences. As a visiting professor E. Skurko has been invited to the universities in USA, Finland, Germany, where she delivered lectures on theory and history of music.

Natalia M. Smirnova is Candidate of Arts, Professor of Piano, Vice-Rector of Saratov State Conservatory name after L.V. Sobinov, Honored Worker of Education of the Russian Federation. She combines research with performing activity in Russia and CIS. Her constant interest in music scholarship has developed into a large scale research uniting different directions and experimental methods. The author concentrates on the problem of composers' styles viewed from the standpoint of musician – performer – teacher, paying special attention to the objective creative process as an intellectual component of musical interpretation and collaboration of composer and performer. Smirnova has published 30 scientific works, including 2 monographs.

Galina B. Sychenko is Candidate of Arts, she is currently Assistant Professor of Ethnomusicology in the Novosibirsk State Conservatoire named after M.I. Glinka. Her degree is from Novosibirsk Conservatoire, dissertation "Traditional Song Culture of the Altai" (1998). Since 1984 she does field research in Siberia and abroad (Nepal, Mongolia). She has published more than 90 articles and took part in numerous scientific forums in Russia and abroad. She prepared musical part of the volume *Folklore of the Shors* which is to be published in the series "Monuments of Folklore of the peoples of Siberia and Far East." Her main interests are music of the Turkic, Mongolian, and Tibeto-Burmese peoples.

Tatyana N. Titkova has graduated Tomsk State University, received her Candidate degree at the Institute of Mathematics Siberian Branch of Academy of Sciences, where she is now a Researcher. She is the author of a number of papers including

papers on music texts analysis in *Computer Systems*, *Siberian Music Anthology*, *Computer Music Journal*.

Yulia O. Tkachenko is post-graduate student of Novosibirsk State Conservatoire named after M.I. Glinka. The subject of her dissertation is "Creative Personality in the Context of Musical-Synthetic Tendencies of the Art of Russian Silver Age." As a young researcher, she takes part in different international conferences and seminars in Russia (Novosibirsk, Moscow) and Germany. She is a member of Central Moscow Writer's Union. As an author of five books of poetry («Post Scriptum,» St.-Petersburg, 2003, «Prologue,» Moscow, 2005, «One day in Lissabon,» Moscow, 2008) she takes active part in different Russian and international literary conferences.

Natalia V. Ushakova is Degree Candidate at the Novosibirsk State Conservatoire named after M.I. Glinka. She teaches musical-theoretical disciplines at the Culture and Arts College in Novosibirsk. She is the author of solfeggio textbook *Modal Polyphony*. She is the organizer of the annual conference «Spirituality in art: History and Present,» which is held yearly at the College of Culture and Arts. She has several publications; the last two articles will be printed in *The Bulletin of the Culture and Arts Academy in Chelyabinsk*.

Sergey Y. Vartanov is Candidate of Arts, Professor of the Department of Piano at Saratov State Conservatory name after L.V. Sobinov. The area of his scholarly interests is related to the problems of interpretation (concept, *sujet*, structure) of piano music. He is a participant at many Russian and international conferences. He has published more than 40 articles in scholarly collections, as well as in the journals *Fortepiano* (publication of the Moscow Conservatory), *Musicology*, *Musical Academy*, and *Problemy Muzykal'noi Nauki*.

Irina V. Vinkevich is Professor at the Ural State Conservatory named after M.P. Mussorgsky, the Professor of musical-theoretical disciplines at the Sverdlovsk Regional Musical College, the Lecturer-Musicologist, the author of musical projects at the Sverdlovsk State Academic Philharmonic. I. Vinkevich is the winner of the competition "The Best Teaching Work of Year" (1997) which is instituted by the Ministry of Culture of Sverdlovsk Region. She is the participant of international conferences and festivals, the author of scientific works, publications in the regional press.

Marina V. Voinova is Candidate of Arts, the Assistant Professor at the Department of Music Theory of Moscow State Conservatory named after P.I. Tchaikovsky. She has graduated from the Moscow State Tchaikovsky Conservatory with the degrees in composition (1998) and organ (1999), and finished the postgraduate school (*aspirantura*) as musicologist (2001). Her Candidate Dissertation is entitled "The Problems of Contemporary Organ Music". She is the Member of Russian Composer's Union, The Artistic Society SACEM (France), Committee «Traditions of musical culture and the present» Scientific Council on studying and protection of cultural and natural heritage at the Russian Academy of Sciences.

Yulia N. Zhelnova is post-graduate student at the Department of the Theory of Music and Composition at the Rostov-on-Don State Conservatory named after S.V. Rachmaninoff. The theme of her research is the history and theory of the genre of serenade. Yulia has published numerous articles on this topic in the Conservatoire's journals.



Памяти ушедших

7 февраля 2011 года ушла из жизни **Ирина Николаевна Баранова** – добрый, светлый, неравнодушный человек, профессионал высокого класса, любимый педагог.



Приехав в 1975 году учиться в Петрозаводский филиал Ленинградской консерватории, Ирина Николаевна навсегда осталась в Карелии, посвятив свою творческую и научную деятельность развитию культуры края. В 1991 году она входит в состав Карельского отделения Союза композиторов России, в 2005 году удостоивается звания «Заслуженный деятель искусств Республики Карелия». Скупые факты биографии, за которыми стоят организация многочисленных концертов и лекций, статьи о творчестве композиторов Карелии в газетах и научных изданиях, передачи на радио и телевидении.

Её научное слово звучало в отечественном музыкознании ярко и убедительно. Ирина Николаевна – доктор искусствоведения, профессор. Монографии, посвящённые вопросам формообразования в музыке XIX века и творчеству современного санкт-петербургского композитора Татьяны Ворониной, многочисленные статьи о современной музыке – весомый вклад в отечественную музыкальную культуру, шире – культуру Европейского Севера. Во многом благодаря научной и организаторской деятельности Ирины Николаевны в Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова многие годы существует уникальный спецкурс «Теоретические проблемы музыки скандинавских стран и Финляндии».

Бесконечного уважения и преклонения заслуживает её редакторская деятельность. Тонкое чувство формы, стиля, ясность и чёткость изложения мысли, присутствие собственным работам Ирины Николаевны, отличало и многочисленные научные издания, которые выходили под её редакцией. Последний подготовленный ею сборник «Композиторская техника как знак», посвящённый 90-летию со дня рождения Юзефа Геймановича Кона, можно считать эталоном редакторской работы. Это было приношение любимому Учителю. Почти 20 лет Ирина Николаевна заведовала кафедрой теории музыки и композиции Петрозаводской государственной консерватории. Приняв её из рук Юзефа Геймановича Кона, она сохранила дух высокого профессионализма, творчества, гармонию человеческих отношений.

Ученики – наследники дела. За 28 лет педагогической деятельности через душу и сердце Ирины Николаевны их прошло более пятидесяти. А могло быть значительно больше. В январе ей исполнилось всего лишь 56. Рука не поднимается поставить точку...

Опубликованные и неопубликованные работы, ученики, человеческое тепло, которое она в изобилии дарила людям – это всё гаранты её неисчезающего бытия, постоянного присутствия в прошлом, настоящем и будущем.

Светлая память.

Коллеги и ученики

От редакции: С 2007 года доктор искусствоведения, профессор Баранова Ирина Николаевна была членом редколлегии российского журнала «Проблемы музыкальной науки», принимала активное участие в формировании выпусков, отборе авторских кандидатур, экспертизе присылаемых в издательство рукописей. Её работу отличали принципиальность, пронизательность, умение ставить точный диагноз как зрелым, так и начинающим учёным, которые неизменно сочетались с доброжелательностью, нацеливали на серьёзные научные поиски и перспективы. Тяжело и больно терять близких людей, совсем трудно и обидно расставаться с профессионалами. Глубокие и искренние соболезнования – родным, коллегам, соратникам, ученикам, всем членам редколлегии журнала. Хорошее не уходит. Оно остаётся навечно.