
Проблемы МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

MUSIC SCHOLARSHIP

2013, № 1 (12)

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
С.П. Галицкая
А.И. Демченко
Л.П. Казанцева
Т.И. Калужникова
М.Г. Кондратьев
А.В. Крылова
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:
– ФГБОУ ВПО «Астраханская государственная консерватория (академия)»;
– ФГБОУ ВПО «Воронежская государственная академия искусств»;
– ФГБОУ ВПО «Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М.И. Глинки»;
– ФГБОУ ВПО «Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М.И. Глинки»;
– ФГБОУ ВПО «Петрозаводская государственная консерватория (академия) им. А.К. Глазунова»;
– ФГБОУ ВПО «Ростовская государственная консерватория (академия) им. С.В. Рахманинова»;
– ФГБОУ ВПО «Саратовская государственная консерватория (академия) им. Л.В. Собинова»;
– ФГБОУ ВПО «Северо-Кавказский государственный институт искусств»;
– ТОГБОУ ВПО «Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С.В. Рахманинова»;
– ФГБОУ ВПО «Уральская государственная консерватория (академия) им. М.П. Мусоргского»;
– ФГБОУ ВПО «Уфимская государственная академия искусств им. Загира Исмагилова».

Адрес редакции и издательства Уфимской государственной академии искусств:
450008, Республика Башкортостан, г. Уфа, ул. Ленина, 14. Тел.: (347) 272-49-05.

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

ISSN 1996-5326

© Проблемы музыкальной науки, 2013, № 1 (12)

© Электронная версия, Russia, 2013, № 1 (12)

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

Научный редактор

Угрюмова Т. С. – кандидат искусствоведения, профессор

Редакция приложения «Креативное обучение в ДМШ»

Главный редактор

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

Администратор журнала

Данилова Я. Ю.

e-mail: danilova.yana.ufa@yandex.ru

Дизайн: **Аскаров 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

Нилова В. И. – проректор по научной работе, зав. кафедрой истории музыки Петрозаводской государственной консерватории, доктор искусствоведения, профессор

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

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

За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются.

Издание осуществляется на совокупные средства учредителей и авторские средства.

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

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

Подписано в печать 14.05.2013 г. Формат 60 x 84¹/₈. Бумага офсетная. Гарнитура Times New Roman.
Уч.-изд. л. 27,25. Усл.-печ. л. 30,00. Тираж 1000 экз. Заказ №

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

Отпечатано на оборудовании издательства «Гилем» НИК «Башкирская энциклопедия»
450006, г. Уфа, ул. Революционная, 55. Тел./факс: (347) 273-05-93, 250-06-72
e-mail: gilem_anrb@mail.ru

СОДЕРЖАНИЕ

- 6 Горизонты музыкознания**
- 6 Пинчуков Е. А.
Понятие «плагальность» в современном музыкознании
- 16 Князев М. Ю.
Оптимизация алгоритма динамической настройки с учётом объективных характеристик музыкального звука
- 22 Бахмутова И. В., Гусев В. Д., Титкова Т. Н.
Автоматическое выявление разночтений и потенциально возможных ошибок в текстах двознаменников
- 27 Лазарев М. Л.
Поверить алгеброй гармонию (музыкальное моделирование развития здоровой личности ребёнка до и после его рождения)
- 31 Шабунова И. М.
О традиционных и новых подходах в изучении оркестровки
- 36 Электронная музыка**
- 36 Энфиаджян А. С. (Арам Энфи)
Симфо-электронная музыка: генезис
- 42 Музыка в системе массовых коммуникаций**
- 42 Крылова А. В.
Флешмоб и иные способы активизации массового потребления музыкальных форм искусства
- 46 Бысько М. В.
Электронный научный журнал «Медиамузыка»
- 48 Музыкальная культура народов России**
- 48 Михайлова А. А.
Феномен бытования саратовской гармонии в калмыцкой традиционной культуре: музыкально-этнографический аспект
- 54 Михайлова Н. С.
Народный музыкальный инструмент: опыт описания и паспортизации
- 59 Идрисова М. А.
Башкирская народная песня в творчестве Камиля Рахимова: к проблеме интерпретации фольклора
- 66 Ишмурзина Л. Ф.
Инструментальная культура башкирского политеизма
- 72 Духовная музыка**
- 72 Полозова И. В.
Певческие рукописи Черемшанских старообрядческих монастырей (из собрания Хвалынского краеведческого музея)
- 78 Светлова О. А.
Агиографический богослужебный цикл в современной практике Русской православной старообрядческой церкви
- 86 Музыкальное краеведение**
- 86 Пронина А. Н.
К вопросу об источниках формирования органной культуры в Сибири (XIX – первая четверть XX века)
- 92 Сычёва Г. С.
Михаил Гнесин – «строитель музыкальной жизни» провинциального города Ростова-на-Дону
- 98 Хоровая музыка**
- 98 Берглазова Е. В.
О роли хора в опере А. Н. Верстовского «Аскольдова могила» (к проблеме концепции)
- 103 Иванов А. М.
Хор в сочинениях Р. Щедрина по Н. Лескову («Запечатленный ангел» и «Очарованный странник»)
- 108 Музыкальный театр**
- 108 Андрущенко Е. Ю.
О режиссёрских трактовках музыкально-театральных проектов Э. Ллойд-Уэббера: кинематографические «вариации»
- 111 Екименко Т. С.
О тотемических образах в балете А. Белобородова «Скала двух лебедей»
- 117 Рецензии**
- 117 Кондратьев М. Г.
Об эпохе парадигмальных перемен
- 121 Скурко Е. Р.
О театре и театральности Сергея Прокофьева
- 123 Анонс**
- 126 Поздравляем с юбилеем!**
- 127 Путешествие от Твери до Астрахани (интервью с А. И. Демченко)
- 131 Серова Н. С.
Геометрия судьбы: рецензия на сборник статей, посвящённый 70-летию со дня рождения А. И. Демченко
- 134 Демченко А. И.
Позднее творчество С. В. Рахманинова
- 141 Международный отдел**
- 141 Edward Green
A New Look at the Ployer / Attwood Notebooks, Or, Mozart: A Teacher of Chromatic Completion
- 146 Эдвард Грин
Новый взгляд на тетради Плойер и Аттвуда, или Моцарт – учитель техники хроматического заполнения
- 150 Dimitar Ninov
The Craft of Harmonization
- 155 Димитар Нинов
Искусство гармонизации
- 160 Natalia Gavrilova
«Czechness» in Musical Culture of Czechoslovakia
- 162 Гаврилова Н. А.
“Czechness” в музыкальной культуре Чехословакии
- 164 Панаютиди Э. Г.
«Новая» история русской музыки
- 168 Ildar Khannanov
The National Aspect vs. “Nationalism”: How “Absolute” is German Music?
- 169 Ханнанов И. Д.
Национальное начало против «национализма»: насколько «абсолютна» немецкая музыка?
- 171 Художественный мир музыкального произведения**
- 171 Нилова В. И.
Глазунов, феномания и карелианизм
- 178 Новикова Т. В.
О смысло-технологических решениях в фортепианных опусах В. Тарнопольского и Ю. Каспарова
- 184 Козлыкина С. А.
«Времена года» Хайнца Холлигера – Фридриха Гёльдерлина: внешний круг, первое приближение
- 190 Лысенко С. Ю.
Синестетический аспект интерпретации в оперном жанре (на примере «Пиковой дамы» П. И. Чайковского)
- 196 Протасова Н. Г.
Валентин Сильвестров и «Чинари»: параллели мировоззрения

- 199 **Музыкальный текст и исполнитель**
199 *Гаврилова Н. С.*
Альянс звуковтворческой воли и демоники хотения. Комментарий к книге Адольфа Мартинсена «Индивидуальная фортепианная техника на основе звуковтворческой воли»
- 205 *Кийовски О. Ю.*
Особенности барочной агогики на примере *stylus phantasticus*
- 209 **Музыкальная поэтика, риторика и семантика**
209 *Дрынкина Е. С.*
Вступления к симфониям Гайдна в свете установки музыки на восприятие
- 215 *Алексеева И. В.*
Орнаментальные структуры в тематизме сочинений западноевропейского барокко для солирующей скрипки
- 220 *Мальцева А. А.*
Музыкально-риторические вариации в цикле Магнификатов Морица ландграфа Гессенского
- 225 *Шапошников И. А.*
Поэдность в романтической музыке (синергетический аспект)
- 230 **Фестивали. Конкурсы**
230 *Нилова В. И.*
Многоголосая Арктика (к 20-летию Баренцева Евро-Арктического региона)
- 233 **Музыкальный жанр и стиль**
233 *Коробова А. Г.*
Судьба феномена и понятия «жанр» в музыкальной культуре новейшего времени
- 238 *Лебедев А. Е.*
Жанр концерта для баяна с оркестром в отечественной музыке: проблемы оркестрового стиля
- 243 **Из истории зарубежной музыки**
243 *Логунова Д. В.*
«Пигмалион» Ж.-Ж. Руссо как первый образец музыкально-сценической мелодрамы
- 249 **Из истории русской музыки**
249 *Дёмина В. Н.*
Воплощение панегирической темы в музыке викториальных торжеств эпохи Петра I («Виватная сюита»)
- 255 **Современное музыкальное искусство**
255 *Городилова М. В.*
Гармоническое инвенторство в фортепианных концертах Р. Щедрина
- 260 *Рубахина Г. А.*
«Именные» концерты-посвящения Е. Подгайца: к проблеме трактовки жанра
- 264 **Инноватика в музыкальном образовании**
264 *Горбунова И. Б., Заливадный М. С.*
О математических методах в исследовании музыки и подготовке музыкантов
- 269 *Энфиаджян А. С. (Арам Энфи)*
О концепте преподавания учебной программы «Академическая электронная музыка»
- 272 *Зотова О. Н.*
Инновационный подход к процессу формирования креативности учащихся в современной музыкальной школе
- 276 **Абстракты**
283 **Сведения об авторах**

CONTENTS

- 6 **Horizonts of Musicology**
6 *Evgeny A. Pinchukov*
The Concept of Plagality in Contemporary Music Theory
- 16 *Mikhail Yu. Knyazev*
The Optimization of the Algorithm of Dynamic Tuning with the Consideration of Objective Characteristic Features of Musical Sound
- 22 *Irina V. Bakmutova, Vladimir D. Gusev, Tatyana N. Titkova*
Automatic Disclosure of Discrepancies of Variant Readings and Potentially Possible Errors in the Texts of the Dvoeznammeniks
- 27 *Mikhail L. Lazarev*
Verify Harmony by Means of Algebra (Musical Modeling of Development of the Healthy Personality of a Child Before and After Birth)
- 31 *Irina M. Shabunova*
Traditional and New Approaches Toward the Study of Orchestration
- 36 **Electronic Music**
36 *Aram S. Enfiadjian (Aram Enfi)*
Sympho-Electronic Music: a Genesis
- 42 **Music in the System of Mass Communications**
42 *Alexandra V. Krylova*
The Flash Mob and Other Means of Promotion of Musical Art Forms for Mass Consumption
- 46 *Maxim V. Bysko*
The Internet Scholarly Music Magazine "Mediamusic"
- 48 **Musical Cultures of Russia**
48 *Alevtina A. Mikhailova*
The Phenomenon of Existence of the Saratov Harmonica in the Kalmyk Traditional Culture: an Aspect of Musical Ethnography
- 54 *Natalia S. Mikhailova*
Folk Musical Instruments: the Experience of Description and Certification
- 59 *Milyausha A. Idrisova*
The Bashkir Folksong in the Music by Kamil Rakhimov: Regarding the Issue of Interpretation of Folk Music
- 66 *Lilia F. Ishmurzina*
The Instrumental Culture of Bashkir Polytheism
- 72 **Sacred Music**
72 *Irina V. Polozova*
Church Music Manuscripts of the Cheremshany Old-Believers' Monasteries (from the Collection of the Khvalynsk Local History Museum)
- 78 *Olga A. Svetlova*
The Hagiographic Liturgical Cycle in the Present-Day Practice of the Russian Orthodox Old-Believers' Church
- 86 **Area Studies in Music**
86 *Anna N. Pronina*
Concerning the Issue of the Sources of Formation of the Culture of Organ Performance in Siberia (19th and the First Quarter of the 20th Centuries)

- 92 *Galina S. Sycheva*
Mikhail Gnesin, the "Founder of Musical Life"
in the Provincial City of Rostov-on-Don
- 98 **Choral Music**
- 98 *Ekaterina V. Beriglazova*
Concerning the Role of the Chorus
in Alexei Verstovsky's Opera
"Askold's Grave" (Regarding the Issue of the Concept)
- 103 *Anton M. Ivanov*
The Chorus in Rodion Shchedrin's Compositions based
on Nikolai Leskov's
"The Sealed Angel" and "The Enchanted Wanderer"
- 108 **Musical Theater**
- 108 *Elena Yu. Andrushchenko*
Concerning the Producers' Interpretations
of Andrew Lloyd-Webber's Musical Theatrical Projects:
Cinematographic "Variations"
- 111 *Tatiana S. Ekimenko*
Concerning the Totemic Images in Alexander Beloborodov's
Ballet "The Rock of Two Swans"
- 117 **Reviews**
- 117 *Mikhail G. Kondratyev*
On the Age of the Paradigmatic Changes
- 121 *Evgenia R. Skurko*
Concerning Theater and the Theatricality of Sergei Prokofiev
- 123 **Announcements**
- 126 **Commemorating Anniversaries**
- 127 The Journey From Tver to Astrakhan
(An Interview with Alexander I. Demchenko)
- 131 *Natalia S. Serova*
The Geometry of Fate:
A Review of a Collection of Articles In Honor
of the 70th Anniversary of Alexander I. Demchenko
- 134 *Alexander I. Demchenko*
The Music of Sergei Rachmaninoff's Late Period
- 141 **International Division**
- 141 *Edward Green*
A New Look at the Ployer / Attwood Notebooks,
Or, Mozart: A Teacher of Chromatic Completion
- 150 *Dimitar Ninov*
The Craft of Harmonization
- 160 *Natalia Gavrilova*
"Czechness" in Musical Culture of Czechoslovakia
- 164 *Elvira G. Panaitidi*
The "New" History of Russian Music
- 168 *Ildar Khannanov*
The National Aspect vs. "Nationalism":
How "Absolute" is German Music?
- 171 **The Creative Worlds of Musical Compositions**
- 171 *Vera I. Nilova*
Glazunov, Fennomania and Karelianism
- 178 *Tatiana V. Novikova*
Regarding the Semantic and Technical Solutions in Piano
Compositions by Vladimir Tarnopolsky and Yuri Kasparov
- 184 *Svetlana A. Kozlykina*
Heinz Holliger's "The Seasons" Set to the Text of Friedrich
Hölderlin: The Outer Circle and the First Approach
- 190 *Svetlana Yu. Lysenko*
The Synesthetic Aspect of Interpretation
in the Genre of Opera
(On the Example of Piotr Ilyich Tchaikovsky's
"The Queen of Spades")
- 196 *Natalia G. Protasova*
Valentin Silvestrov and the "Chinari": Parallels of World
Perception
- 199 **The Musical Text and its Performer**
- 199 *Natalia S. Gavrilova*
The Alliance of the Sound-Creative Will with the Demonic
Power of Wanting. Commentaries to Karl Adolf Marthinsen
"Individual Piano Technique on the Basis
of Sound-Creative Will"
- 205 *Olga Yu. Kijowski*
The Peculiarities of the Baroque Agogic on the Example
of the *Stylus Phantasticus*
- 209 **Musical Poetics, Rhetoric and Semantics**
- 209 *Elena S. Drynkina*
The Slow Introductions in Haydn's Symphonies
in Light of Musical Perception
- 215 *Irina V. Alexeyeva*
Structures of Embellishment in the Thematism of Western
European Baroque Musical Compositions for Solo Violin
- 220 *Anastasia A. Maltseva*
Musical-Rhetorical Variations in the Cycle of Magnificat
by Moritz Landgrave of Hesse
- 225 *Ivan A. Shaposhnikov*
The "Poem" Quality in Romantic Music (the Synergetic Aspect)
- 230 **Festivals. Contests**
- 230 *Vera I. Nilova*
The Polyphonic Arctic (Commemorating the 20th Anniversary
of the European Arctic Region)
- 233 **Musical Genre and Style**
- 233 *Alla G. Korobova*
The Destiny of the Phenomenon and the Concept
of "Genre" in the Musical Culture of the Contemporary Times
- 238 *Alexander E. Lebedev*
The Genre of the Concerto for Bayan with Orchestra
in Russian Music: the Problems of Orchestral Style
- 243 **History of Western Music**
- 243 *Darya V. Logunova*
Jean-Jacques Rousseau's "Pygmalion" as the First Example
of the Musical Theater Melodrama
- 249 **Russian Music History**
- 249 *Vera N. Dyomina*
The Embodiment of the Panegyric Subject in the Music
of the "Victory Celebrations" during the Era of Tsar Peter I
(The "Vivat Suite")
- 255 **Contemporary Musical Art**
- 255 *Marina V. Gorodilova*
Harmonic Inventiveness
in Rodion Shchedrin's Piano Concertos
- 260 *Galina A. Rubakhina*
The "Personal" Homage-Concertos by Efrem Podgaitis:
Concerning the Problem of Interpretation of the Genre
- 264 **Innovation in Musical Education**
- 264 *Irina B. Gorbunova, Mikhail S. Zalivadny*
Concerning Mathematical Methods in Music Research
and Preparation of Musicians
- 269 *Aram S. Enfiadjan (Aram Enfi)*
Concerning the Concept of Teaching the Curriculum
of "Academic Electronic Music"
- 272 *Olga N. Zotova*
An Innovative Approach to the Process of Forming Creativity
in Pupils of Present-Day Music Schools
- 276 **Abstracts**
- 283 **Contributors**



Методология музыкознания

Е. А. ПИНЧУКОВ

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

УДК 781.22

**ПОНЯТИЕ «ПЛАГАЛЬНОСТЬ»
В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКОЗНАНИИ**

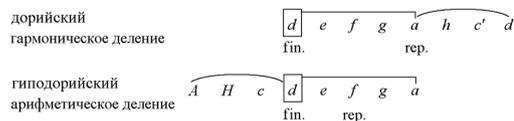
В небольшом фрагменте о музыкальной интонации Борис Асафьев постулирует в качестве объективной закономерности периодическое обновление понятийного арсенала в музыкознании. Это не только введение неологизмов, но и переосмысление устоявшихся терминов, которые благодаря новому толкованию обретают способность выразить изменившийся строй мышления. Поэтому, заключает учёный, «каждый термин в искусстве, если он живой, – непременно являет собою нечто подвижное и изменчивое»¹. В полной мере это относится к понятию плагальность, которое после ряда прежних метаморфоз вновь оказалось в состоянии перестройки. Ещё недавно невнятная в своём статусе категория учения о гармонии вдруг получает ясные очертания, претендуя на то, чтобы в паре с категорией автентизма образовать узел более общей, надтональной системы отношений. Задача данной статьи – проследить ход перемен и обозначить контуры нового понимания плагальности как содержательной категории.

I

История терминологической пары *автентический – плагальный* восходит к монодической эпохе, когда византийский октоих был адаптирован на Западе (IX в.). Система описывала не лады в нынешнем понимании, а скорее правила построения псалмодии и связанный с ними комплекс мелодических формул. Составляющие пару главный и побочный *ихосы*, *тоны* или *modi* различались диапазонами и положением тона речитации, но имели общий финалис. Поскольку реперкусса плагальных ладов поначалу располагалась терцией выше финалиса, а нижний, субфинальный участок лада часто охватывался не полностью, то какой-либо связи плагальных ладов с привычной нам квартовостью здесь не наблюдалось. Впервые эта связь наметилась в конце средневековья, когда монодийная практика уже отходит в область преданий, и ладовые параметры,

осмысленные полифонически, формализуются. Так, Генрих Глареан (1547) и Джозеффо Царлино (1558) в характеристике ладов привлекают учение о пропорциях. Автентические лады состоят из нижней квинты и верхней кварты (гармоническое деление октавы 6:4:3), плагальные – из нижней кварты и верхней квинты (арифметическое деление 4:3:2). Заметим, что в первых делителем выступает реперкусса, а во вторых – финалис, одинаковый в парных ладах:

Схема 1



Тональная эпоха приходит к отрицанию старой ладовой номенклатуры. В «Музыкальном словаре» Себастьяна де Броссара (1703) прямо говорится: «плагальный лад безусловно не является настоящим ладом, а есть не более чем продление автентического, и, надо полагать, всякий лад – автентический»². Но эта же эпоха дала двум категориям новую жизнь в рамках учения о гармонии.

В XVII–XVIII веках гармонические кадансы V–I и IV–I обычно именовались совершенным и несовершенным (*cadence parfaite, imparfaite*), как мы находим это и у Ж.-Ф. Рамо, который однако по-новому их осмыслил. В тройной пропорции (*proportion triple*), охватывающей, согласно Рамо, пределы *mode*, тоника – центр двух квинтовых соотношений (например, $f - c' - g'$)³. Гармонии субдоминанты и доминанты тут получают симметричное и объективно равновесное положение относительно тоника, в чём усматривается эвентуальная равновесность и двух основных кадансов, получивших впоследствии новые имена.

Переименование произошло с подачи падре Мартини. В трактате, посвящённом демонстрации

и анализу приёмов контрапункта в музыке старых мастеров, фра Джамбаттиста предложил называть обычную (*ordinaria*) каденцию V–I автентической, а каденцию IV–I плагальной. Ссылаясь на Гафурия, Глареана и Царлино, он трактует лад композиции как комбинацию квинты и кварты, то есть как действие гармонической или арифметической пропорций. Отсюда и различие в кадансах – автентическом и плагальном, которые, впрочем, применяются композиторами невзирая на лад⁴.

Новые названия укоренились не сразу, а ход их адаптации был отмечен некоторыми любопытными обстоятельствами.

Во-первых, введение в обиход понятия *плагальный каданс* не означало синхронного утверждения его терминологической пары – *автентический*, которая начинает занимать подобающее место лишь ближе ко второй половине XIX века. Используя термин *plagale cadence*, французские теоретики – Шарль-Симон Катель (1802), Антонин Рейха (1818), Кастиль-Блаз, Антуан-Эли Эльвар и др. – для каданса V–I предпочитают старое определение *parfaite*⁵. Многочисленные немецкие авторы чаще называют автентическую каденцию совершенной, основной или полной, хотя термины *автентическая* и *плагальная* для обозначения основных каденций представлены уже в «Опыте» Готтфрида Вебера (1817–1821)⁶.

Такое положение вполне объяснимо: из-за явного доминирования в классической гармонии каденция V–I не нуждалась в каком-то поясняющем сопровождении, тогда как относительно редкая каденция IV–I, ассоциированная со старинной или духовной музыкой, вызвала потребность как-то маркировать отличие, причём термин *плагальная*, несущий оттенок архаики, подходил для этого как нельзя лучше. Но по мере того как средневековые коннотации стираются и на вид выступает функциональное содержание понятий, термин *автентическая* утверждается в качестве гомогенного парного определения. Этому способствовала и резко возросшая роль плагальности в музыке романтиков, о чём с энтузиазмом писал Владимир Стасов⁷.

Во-вторых, иногда плагальную каденцию приравнивали к несовершенной, то есть, в тогдашней терминологии, половинной каденции I–V. Так, в энциклопедии Уильяма Портера фигурирует «каденция плагальная, полностью сходная с несовершенной каденцией ... использовалась в основном в старинной музыке». Зигфрид Ден перечисляет пять видов каденций: половинная, полная или совершенная, соединённая совершенная IV–V–I, ложная и, наконец, длительная или органнй пункт. В сноске же поясняется, что половинная прежде называлась плагальной, а полная – автентической. Аррей фон Доммер трактует плагальную каденцию как случай полукаденции I–V: «Нередко, особенно в церковном стиле, полукаденция проводится в конце пьесы по формуле IV–I (плагальное заключение). Тогда ей обычно предшествует лож-

ный каданс с отклонением». В мажоре в этой каденции аккорд субдоминанты может быть минорным, в миноре же, напротив, тонический аккорд обычно большой⁸.

Эта странная для нас ситуация объясняется тем, что половинная каденция минора, приводящая к мажорной доминанте, имела в плагальной каденции близкую параллель, потому что, как пишет Люсьен Сазард, «когда плагальная каденция используется, чтобы закончить музыкальную пьесу, написанную в минорном ладу, заключительный аккорд принято делать мажорным»⁹. Мажорное завершение плагального каданса в миноре или (что то же самое) применение минорной субдоминанты в мажоре – мотив, который в источниках того периода возвращается вновь и вновь, особенно при описании *церковной каденции*, которую называли также расширенной, длительной, задержанной или большой.

В основе этой каденции лежит аккордовое отношение iv–I, сложившееся при оформлении фригийских окончаний, например, в хорале. При мелодическом замыкании *f-e* автентический каданс невозможен, а необходимость представить конечный тон примой аккорда вынуждает применять фригийский каданс *d-E* с вводнотонным ходом *f→e* (3→1). Но такое завершение даёт напряжённую, «доминантную» ультиму из-за тритоновых отношений (*f-h*, *d-gis*) в соседстве аккордов *d* и *E*. Поэтому в ранней трезвучной версии этой каденции они часто разделялись промежуточным аккордом *d-a-E* с перегармонизацией финального мелодического тона¹⁰. Между тем напряжённость ультимы *E* подталкивает к тому, чтобы вводить её с задержанием септимы, как диссонанс *d-E₇-a-E*, в результате чего образуется открывающий такую каденцию «ложный каданс» с аккордом отклонения на месте ожидаемой тоники. Так иногда оформляет фригийские заключения уже Самуэль Шейдт (Новая табулатура, 1624). У Баха и его близких предшественников этот каденционный сценарий разрабатывается в сторону расширения неоднократными колебаниями vi–I–iv–I, где аккорд I ступени функционирует в виде D/s (пример № 1).

Пример № 1



Отметим типичную для подобного рода завершённой деталь – звук *fis* предпоследнего такта. Это мутация, выводящая каданс из юрисдикции фригийского *e*. Вызвана она необходимостью заострить посредством тритона (*fis-c*) окончание фригийского хода *e-d-c-h* в альте, создавая вводнотонное сопряжение *c→h* (3→5). Аналогично в конце первого такта примера звук *h* заостряет тритоном фригийское замыкание

$f \rightarrow e$ (3 → 1). Сочетание в зоне каданса мажорной ультимы и фригийского тетрахорда порождает звукоряд мелодического мажора (пример № 2).

Пример № 2



В русле данного исследования эти плагальные заключения интересны тем, что в них запечатлены смешанное наклонение и функциональная двойственность, на что обратил внимание Эмиль Бьенэм, имея в виду аналогичный пример: «Финальная мажорная терция производит весьма замечательный результат, она, так сказать, изменяет тональность, и это заключение походит на отдых на доминанте к четвёртой ступени, принятой за тонику»¹¹.

Новая терминология не нашла единодушную поддержки. Ведь она, как впоследствии писал Карл Дальхауз, основывается на ошибочном переносе понятий средневековой системы, где не нижний, а верхний звук плагальной кварты был основным тоном (*Grundton*), финалисом лада¹². Бернхард Марк по той же причине считал, что новые названия «дезорентируют». Каденцию V–I он называет полной (*Ganzschluß*), а IV–I – церковной (*Kirchenschluß*)¹³. Позднее Хуго Риман хотя и упоминает об автентическом и плагальном кадансах, но предлагает отбросить эти названия, считая достаточным деление на заключительные, половинные и прерванные¹⁴. Между тем аргумент Дальхауза трудно признать решающим, так как уподобление финалиса и реперкусы церковных ладов главной и побочной опорам лада в позднейших теориях вряд ли вполне корректно. В то же время принцип гармонического и арифметического деления звукорядов, принятый у падре Мартини, имел за плечами солидную теоретическую традицию.

В России утверждение связи автентического и плагального кадансов прошло безболезненно, по видимому, благодаря популярности учебника Николая Римского-Корсакова (1885). Материал по каденциям излагается в этом учебнике в целой веренице параграфов, где деление на автентические и плагальные берётся за исходное¹⁵. Некоторые aberrации, начало которых приписывается Стасову, имели место лишь в отношении плагальности, когда её стали считать чем-то специфически русским. Асафьев по этому поводу (едва ли справедливо) писал: «Знаменитая, якобы присущая русской народной музыке, плагальность, особенно свойственная Глинке, в чём усматривается одна из характерных черт его как “народника”, – выдумка в значительной мере Лароша и повторявшего за ним Стасова»¹⁶. Дальнейшие попытки развить линию плагальности как «русской идеи» не дали впечатляющих результатов¹⁷.

В целом же к началу XX века деление кадансов и оборотов на автентические и плагальные возобладало. Так понятия, рождённые далёкой от нас монодической эпохой, нагружаются выраженным функционально-гармоническим содержанием, закрепляется связь автентичности с верхнеквинтовым, доминантовым отношением, а плагальности – с нижнеквинтовым, субдоминантовым.

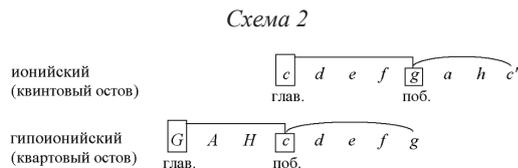
II

Но и в XX столетии говорить о каком-то консенсусе было бы преждевременным, что видно из расхождений, касающихся в основном субдоминанты и плагальной каденции. Арнольд Шёнберг (*Harmonielehre*, 1911), уделяющий каденциям много внимания, пишет: «Шаг от V к I ступени называется автентическим заключением, от IV к I – плагальным. Это всего лишь названия, технические выражения, которые не говорят нам ничего, что имело бы гармонический смысл. Автентическое заключение мы уже рассмотрели. Но у нас нет никакого повода заниматься плагальным заключением, так как гармонически оно не имеет особого значения»¹⁸. Возможно, на Шёнберга повлияла позиция Хайнриха Шенкера, который подверг критике сложившуюся в функциональной теории расстановку сил. В главе «О различных видах заключений» (*Harmonielehre*, 1906) он называет три основных – полное заключение (IV–V–I), половинное и ложное (прерванное), и лишь потом обращается к плагальному: «Так называемая “плагальная каденция”... занимает особое положение между полным и половинным заключением. В общем её считают формой полужаключения. Я предпочитаю рассматривать её как специфическое изменение полного заключения... где субдоминанта и доминанта меняются местами»¹⁹. В дальнейшем, как указала Дебора Стэйн, он драматизировал проблему, подчёркивая, что субдоминанта никогда не функционировала равновесно доминанте, что «почти двести лет теоретические положения о роли субдоминанты вводили в заблуждение и что она всегда выполняла намного более ограниченные функции, чем предполагалось прежними теоретиками»²⁰.

Полное неприятие антитезы «автентический – плагальный» (как и самих терминов) не лучшим образом сказалось на исследовании Эрнста Курта «Романтическая гармония» (1920). Знаменитый начальный оборот «Тристана», представляющий собой модифицированный фригийский каданс, Курт безуспешно пытался свести к «доминантовой каденции», то есть к автентическому отношению, хотя в русле вводнотонной концепции автора этот оборот, конечно, следовало бы считать плагальным²¹.

Сомнения в обоснованности принятой систематики можно усмотреть и в первом издании Бригадного учебника, где начальная оппозиция содержит только автентический и полуавтентический кадансы,

а плагальный появляется много позже, в 33 теме²². Но самым примечательным событием этого периода стала выдвинутая Юрием Тюлиным теория ладового остова, согласно которой церковные лады имели квинтовый или квартовый остов, причём нижний тон остова являлся главным устоем лада, а верхний – побочным²³. В плагальных ладах, которые считаются *производными* от автентических, главный устой теперь располагается квартой ниже, чем в их парных автентических:



Разумеется, никаких представлений о ладовом остове в средневековье не было, и нижний звук квартового участка в плагальном ладу (который часто вообще не задействовался) не мог быть не то что главным, но и вообще сколько-нибудь выраженным устоем. В сущности Тюлин мистифицировал читателя, выдавая желаемое (найти предтечи тональных функций) за действительное.

Ряд отечественных теоретиков сочли идею привлекательной, но её дальнейшее культивирование дало неожиданный результат. Дело в том, что новый расклад отвечал давно замеченным обстоятельствам: некоторые лады ощущаются неустойчивыми, тяготеющими к своей IV ступени; они-то, видимо, и есть лады плагальные, неустойчивые в силу своей производности от автентических, поскольку нижний звук опорной кварты акустически произведен от верхнего, от основания автентической квинты. Но тогда плагальные лады оказываются удивительно похожи на производные же, но *доминантовые* лады, представление о которых к этому времени вошло в обиход и с которыми они начинают по сути отождествляться. Вот как об этом пишет Берков: «В целом производные плагальные гиполады менее “устойчивы”, чем автентические. Плагальные гиполады “тяготеют” к своим автентическим ладам: гипоионийский – к ионийскому; гипозолийский – к золийскому, подобно тому как доминанта тяготеет к тонике»²⁴. Тюлин в одной из поздних работ прямо говорит: «Лад ... оказывается производным доминантовым, плагальным по своей конструкции – с квартовым остовом»²⁵.

Подобное наложение двух различных подходов не может не озадачить и заставляет усомниться в их адекватности. Несостоятельность «доминантовой» теории явствует уже из того, что смещением опоры с тонике на доминанту объясняется образование ладов, которые существовали задолго до появления тональности. К тому же не находится никаких внятных доводов в пользу такого смещения²⁶. Уязвимость учения о ладовом остове, ориентированного на до-

гармоническое интонирование, проявляется в том, что как раз диатоническая монодия обнаруживает удивительную индифферентность к образованию остова. Автентическое и плагальное склонения в диатонике не ощущаются как актуальная, действенная закономерность и лишь в звукорядах от *e* и *g* («бело-клавишной» системы) можно заметить склонность к квартовости, но не в виде остова, а как направленность целого на кварту вверх. Не случайно Берков считает «относительно более распространёнными в практике» именно гипоионийский (от *g*) и гипозолийский (от *e*). Первый – суть миксолидийский с его общеизвестным тяготением к IV ступени, второй неотличим от фригийского, который уже давно наделяется эпитетом «доминантовый»²⁷. Но даже и в этих двух в условиях диатоники, которой свойственны нейтрализация тритона и постоянное ощущение ангемитоновой подосновы, направленность к кварте проявляется безынициативно, скорее как намерение, нежели исполнение²⁸. Вывод прост: собственно диатоническая монодия – вообще не сфера проявления автентичности и плагальности в функциональном значении понятий.

Как бы то ни было, а опыт Тюлина помог осознать проблему. Её контуры прорисовываются в сопоставлении ряда сцепляющихся друг с другом обстоятельств, которые фиксировались давно, но разрозненно, как отдельные наблюдения. И лишь шокирующее противоречие – смыкание плагальности (ассоциированной с гармониями субдоминанты) и доминантовости – вынудило заподозрить действие какой-то фундаментальной закономерности, скрытой за представлениями и понятиями, не отвечающими её существу.

Если взять плагальные обороты обычных мажора и минора в чередовании трезвучий S–T или s–t, то никакой доминантовости мы в них не обнаружим. Взаимодействие аккордов здесь больше похоже на простое соседство, чем на связь. Их отношение, состоящее в полном квинтовом согласовании тонов одного аккорда с тонами другого, инертно и легко обратимо ($s-t = t-d$). Видимо, поэтому Риман назвал плагальную каденцию слабой и холодной²⁹. Также и в сочетаниях D–T и d–t мы не найдем сколько-нибудь выраженной автентичности, то есть связности, тяготения $V \rightarrow I$ ³⁰.

Иное дело – сочетание D–t. Благодаря хроматическому взаимодействию терцовых тонов отношение аккордов напряжённо и связно. Суммируя созвучание, наше восприятие наделяет ход «терция – прима» свойством вводнотонности ($3 \rightarrow 1$). Если представить это отношение в плагальной инверсии, как оборот s–T, то по причине того же взаимодействия терцовых тонов образуется вводнотонное сопряжение «терция – квинта» ($3 \rightarrow 5$)³¹. В последнем случае однако обнаруживается существенная особенность: тоника в таком плагальном обороте отличает свойство доминантности, тонико-доминантовой двойственности.

Следовательно, плагальность и доминантовость смыкаются в аккордовом отношении $s-T (= t-D)$, которое характерно для гармонического мажора. Более того, оборот $T-s-T$ – интонационное ядро этого лада, что явствует из его обоснования у Римского-Корсакова: в мажорном ладу отсутствует отношение трезвучий, подобное отношению $D-t$ минора; «между тем эта совершенно естественная для уха последовательность заставляет желать применить её и к мажорному ладу»³². Естественность для уха – суть отмеченная выше связность.

Впрочем, мало кто замечает, что понижение VI ступени в мажоре уже меняет функциональный статус тонической гармонии. Мы ощущаем перемену ладовой окраски, но не готовы к большему. Когда же это понижение сопровождается и понижением седьмой, и эффект становится более выраженным, то он фиксируется в иносказании, как у Тюлина: «Особое значение имеет то обстоятельство, что мелодический мажор полностью совпадает с мелодическим минором тональности гармонической субдоминанты. Именно в качестве отклонения в эту тональность оборот мелодического мажора прежде всего вошёл в употребление». Попутно указана специфичность для мелодического мажора гармонизации верхнего тетрахорда «подобно фригийскому кадансу одноимённого минора»³³. Однако трудно игнорировать наличие в гармонии XIX века «элементов самоотрицания», как их назвал Степан Григорьев, а именно, парадокс устремлённой тоники: «Показательна одна из характерных интонационных примет ладовой организации в музыке XIX века – “доминантообразная” устремлённость тоники, в том числе и наиболее фундаментальной – заключительной»³⁴. Можно ли с чистым сердцем назвать завершающий Сонату *h moll* Ф. Листа аккорд тоники, если заключительный каданс образован трезвучиями *a-F-H*, указывающими а *e moll*?

Поскольку пониженная шестая ступень часто провоцирует понижение седьмой, разделение на гармонический и мелодический мажор становится нерелевантным. Мэтью Райли выносит в заглавие своей статьи термин Римского-Корсакова «гармонический мажор»³⁵, утверждая отношение $T-s-T$ как базис, но описывает «смешанные системы» в духе *moll-dur* Хауптмана–Римана, которые включают наши гармонический и мелодический мажор и частично мажор-минор. Он избегает понятия плагальность, но весь разговор ведётся вокруг минорной субдоминанты в мажоре как аналога мажорной доминанты в миноре. Райли отмечает двойственность в соотношении $s-T$, когда мажорная тоника слышится доминантой субдоминантового минора. В анализе фрагмента из Второй симфонии Г. Малера, 3-я часть (т. 45–52), показано, что гармонический *C dur* с понижением второй ступени (*des*) предстаёт как ипостась «смешанного» *f moll*, «который заканчивается на своей мажорной доминанте»³⁶ (пример № 3).

Пример № 3 Г. Малер. Вторая симфония, III ч.



Райли вскользь отмечает аналогию между «смешанным» ладом и заключениями с пикардийской терцией в барочном миноре. Он также пишет, что начиная с Глинки гармонический мажор был «фаворитом» русской музыки, а для Сергея Рахманинова стал «чем-то вроде отпечатка пальца».

Суммирование подобного рода наблюдений мы также находим в «Гармонии» В. Беркова, который подытоживает сказанное о ладах в разных параграфах своего учебника³⁷. Он устанавливает близость, сцепляемость явлений, описываемых в традиционных терминах как разнородные: «Подобно тому как образуются “доминантовые лады” от натурального и гармонического минора, может возникнуть и “доминантовый лад” мелодического минора. Звукоряды такого “доминантового лада” и мелодического мажора будут совпадать. Напоминаем, что и гиполады “выводятся” посредством перенесения опоры с I ступени на V ступень». Эти лады сближаются наличием фригийского компонента: «Связь мелодического мажора с фригийским ладом обнаруживается и через родство со своеобразным “испанским” видом указанного лада». Чувствуется недоумение по поводу того, что оборот V_7-I мелодического *B dur* (с пониженной II-й – *ces*) в теме побочной партии из финала Второго концерта С. Рахманинова выглядит так, как если бы это были аккорды II_7-V в *es moll* (пример № 4).

Пример № 4 С. Рахманинов. Второй концерт для фортепиано с оркестром, III ч.



Автор расценивает этот лад всё же как мажор, «сильно деформированный минорными элементами».

Таким образом, в перечень сходных по каким-то параметрам попадают гиполады – плагальные (фригийский – гиполад минора), испанский фригийский как доминантовый лад гармонического минора, доминантовые лады восточной окраски, гармонический мажор, мелодический мажор как перманентная модуляция в субдоминанту, «смешанные системы»

М. Райли. В их описании заметна тенденция к иносказанию и уклончивости определений: «минор с окончанием на доминанте», «тетракорд, аналогичный фригийскому»... При этом на переднем плане оказываются номенклатурно утверждённые единицы – гармонический и мелодический мажор, отчасти мажоро-минор, объединяемые так или иначе выраженной доминантностью и наличием фригийского компонента, тогда как плагальность уходит в тень. Её присутствие за кулисами событий ощущается главным образом через взаимодействие минорной субдоминанты и мажорной тоники, которые норовят превратиться в тонику и доминанту.

Если теперь с точки зрения очерченной ситуации присмотреться к оппозиции «автентизм – плагальность», нужно признать, что их исконная корреляция на основе *proportion triple* не отвечает повестке дня. Ведь тоника, мыслившаяся чем-то незыблемым, не столько функцией, сколько «аргументом», в условиях романтического эксперимента сама оказалась «зависимой величиной»³⁸. Аргументом же – если говорить о плагальности – выступают подозрительно часто всплывающие фригийские элементы. А так как всё указывает на неизбежность уплотнения смыслового ядра понятия плагальность, решение задачи видится в том, чтобы довести его функциональное толкование до возможной логической завершённости путём *сближения*, характеризующих автентизм и плагальность *параметров*, минимизируя при этом роль квинтовой симметрии в её привязке к *Basse fondamentale*. Новое понимание автентичности и плагальности выдвигает на первый план их выражение в линейных, секундовых тяготениях. Такое уточнение функционального содержания понятий давно пробивает себе дорогу, намечаясь у многих исследователей. Приведу лишь одно высказывание Сергея Скребкова: «В сущности говоря, нисходящее тяготение имеет плагальную природу, а восходящее – автентическую, и в этом смысле они противоположны и даже “антагонистичны”»³⁹. Автентизм устойчиво ассоциируется с вводнотонным *восхождением*, которое разрешает напряжённость тритона, возникающего в конфликте S–D. Тогда плагальность нужно соотносить с вводнотонным *нисхождением*, с мелодическими и гармоническими структурами фригийской ориентации.

III

Дэниел Харрисон в книге «Гармоническая функция в хроматической музыке»⁴⁰ предпринимает попытку придать жизненный импульс теории функций, находя её лучшим инструментом для интерпретации позднеромантической музыки. В противовес концепции Шенкера, «валюта которого не конвертируема», он предлагает «возобновить оплату старой звонкой монетой» функциональной теории, имея в виду не столько её прежний вид, сколько идейную мотивацию, вдохновлявшую теоретиков римановской формации.

Согласно *первому постулату* Харрисона, теория функций органична дуалистической концепции. Дуализмы в звуковом материале музыки – отражение «основного ментального инстинкта у людей». Они не есть нечто заданное, природное, которое нами лишь подмечается и открывается. Возможно, они и формируются нашим сознанием. Поэтому дуалистический подход оказывается «полезной теоретической стратегией». Дуализм мажора и минора, который воспринимается «словно рубашка, которую мы надели утром и потом уже не замечаем», не есть нечто заурядное. Этот первичный дуализм – «Адам и Ева гармонической функции». Он маркирует «характерные полутоны» лада, обладающие каденционными полномочиями – VII–I в мажоре и VI–V в миноре. Следующий дуальный ряд определяет их как «автентический» для каденционного движения V–I и «плагальный» для движения IV–I. *Второй постулат* Харрисона исходит из того, что в гармоническом плане дуальная организация трёхчленна, так как включает центральный пункт, тонику (наподобие нуля в череде отрицательных и положительных чисел), и две «выступающих» части субдоминантового и доминантового направления. Так устанавливается, в формулировке рецензента Ричарда Каплана, «концептуальный паритет доминанты и субдоминанты»⁴¹ и тем самым потенциальное равенство автентической и плагальной «систем». Хотя нетонические функции дают освещение тональному центру, формируя систему, они представляют собой скорее «отношения», нежели жестко закреплённые в своём ступеневом положении аккорды. Аккорд (например, трезвучие), обычно трактуемый как своего рода «объединённое юридическое лицо гармонического синергизма», можно представить и как «собрание ступеней» или ансамбль, в котором юридическое лицо передаёт свою привилегию мелодическому представителю – агенту (терцовому тону). Функции работают эффективней, когда выражены в специфической модальной форме: все доминантовые отношения мажорообразны, а субдоминантовые – минорообразны. Способность агентов быть одновременно выразителем и функцией, и склонения обеспечивает им мощное влияние на наше восприятие гармонической функции. Что касается тоники, то, пишет Харрисон, «поскольку основной смысл тональности один и тот же в мажорном и минорном ладах, я понимаю тоническую функцию как модально нейтральную, способную выразить мажорную или минорную тональность с равной компетентностью...» [р. 52]. Несоразмерно своим постулатам Харрисон не слишком заостряет внимание на «плагальной системе», констатируя её слабость, поскольку она «не настроена как структурный конкурент автентизму». Наблюдается «историческое притеснение субдоминантовой функции», особенно в теории Шенкера, которая опирается на «чрезвычайно автентический фон». Но плагальность играла важную роль в ранней тональной музыке и её значение сильно возросло к

концу XIX столетия, в частности у Брамса, с его выраженной «нежностью к плагальным эффектам» [р. 99]. В целом аргументы и примеры, предложенные автором в поддержку плагальности (например, гармоническая модель блюза), при ближайшем рассмотрении недостаточно убедительны, как подметил Р. Каплан.

Ощущая этот изъян, Маргарет Нотли в превосходной статье о плагальной гармонии Брамса⁴² привносит в положения Харрисона новый нюанс – идею врождённой неравновесности бинарных оппозиций, вроде бы органичной западной культуре вообще. Это оппозиции, в которых члены соотносены, но не равноценны (дух – тело, мужчина – женщина и т. п.). Поэтому плагальная гармония, уступающая автентической на правах более слабого сочлена, определяется термином, заимствованным у Джона Даверио, как «другое» (*other*). Нотли отмечает нерасположенность теоретиков признать плагальную систему как нечто «с равным статусом к автентической системе в тональной музыке, основанной на функциональной гармонии». Принимая первичный дуализм мажора и минора, они не готовы предоставить те же права вторичному дуализму автентической и плагальной систем. Альтернатива предполагает легитимность обеих систем с учётом неравенства, свойственного любому бинарному союзу. Подтверждением является «временная автономия» плагальной субсистемы, достигаемая в определённых условиях. Это, конечно, и фригийские образования, выявленные во всех анализируемых Нотли композициях Брамса.

Уже в начале статьи Нотли приводит слова Римана, отметившего «поразительные чары» (*frappanten Reizes*) главной темы *Andante moderato* из Четвёртой симфонии Брамса, которая «производит странное впечатление, словно донося отзвуки давно ушедших столетий или далеких царств»⁴³. «Выразительная сила плагальных идиом – пишет Нотли – проявляется через их умалённое положение» в пределах дуальной структуры, и именно асимметрия «помогает объяснить специфическую выразительность, связанную с применением плагальной гармонии» [р. 94]. «Инакость» (*otherness*) плагальности проявляется в способности внушать качества или состояния, которые едва ли можно передать обычными средствами гармонии, как-то: потусторонность, дистанцирование, отсутствие чувства времени, отчуждённость. Подавление или изъятие оборотов, основанных на отношении доминанта–тоника, и тем самым динамического переживания времени, обуславливает «пассивный эффект плагальной гармонии», что ограничивает её использование в тональной музыке [р. 109].

Близкие характеристики плагальности встречаются и в других источниках. Хизер Платт в статье «Неразделённая любовь и несостоявшиеся доминанты» показывает, что плагальные заключения в песнях Брамса резонируют разделам текста, где выражена глубокая тоска безответной любви⁴⁴.

Рассмотренные публикации, таким образом, демонстрируют не только существенно обновлённую трактовку оппозиции «автентизм – плагальность», но и тщательную разработку её теоретического сопровождения. Можно предположить однако, что ограниченность определённым музыкальным материалом мешает продвинуться дальше и сделать шаг, без которого эти выкладки висят в недосказанности.

Дело в том, что в русле сложившихся представлений плагальность рассматривается больше как внутренний ресурс тональной системы. Но насколько это справедливо? Если автентизм и плагальность – в уточнённой функциональной трактовке – представить как автономные *модусы* или *принципы ладообразования*, имеющие свой жизненный закон, то подлинная граница между ними будет пролетать в историко-географическом пространстве, разделяющем музыкальные эпохи, культуры, даже цивилизации. Предчувствие такого видения обнаруживает Джон Даверио, когда исследует проявления «цыганской идиомы» у Брамса и определяет их как *other*⁴⁵. Иначе говоря, при отсутствии весомой альтернативы, вращаясь только в поле тонального, трудно выстроить верный масштаб явления. Развитие же нового толкования неизбежно выводит нас в надтональную сферу, ибо под знаком плагальности циркулирует значительное число ладов, противостоящих автентическому, тональному типу. Жульен Тьерсо, объяснявший своеобразие испанской музыки мавританским влиянием, делает на этот счёт внешне наивное, но удивительно ясное обобщение: «Музыкальное чувство восточных народов расходится с нашим. В большинстве употребляемых ими звуковых последовательностей преобладающее значение принадлежит звуку, составляющему с нашей тоникой интервал квинты. Именно этот звук является интонационным центром, вокруг которого группируются другие тона. Он настойчиво повторяется в песнях – как в самой вокальной мелодии, так и в аккордах сопровождающей её гитары; им утверждается заключение»⁴⁶.

Ортодоксальный плагальный лад репрезентирует следующая румынская монодия⁴⁷ (пример № 5).

Пример № 5



Считать ли её византийским наследием или мыслить как-то иначе, мы ощущаем здесь древний, стихийный номос, образ действия которого – напряжённость без конечной разрядки, типично плагальная амбивалентность финального тона или, словами Рудольфа Рети, «род тоника», которую «сегодня мы предпочли бы считать ... доминантой, хотя это мало что объясняет»⁴⁸.

В гармоническом воплощении столь же радикальный плагальный тип представляет андалусский лад, который развёртывается в многократных повторах фригийской каденции (пример № 6).

Пример № 6

Н. Римский-Корсаков.
Испанское каприччио, IV ч.



В гитарной версии фламенко вводнотонный ход *b-a* помещается в нижнем голосе, а пенультима (аккорд тяготения) – часто причудливый «ансамбль ступеней», выявляющий направленность вниз. У Римского-Корсакова тот же каданс представлен в окультуренной, лапидарной форме: пенультима дана в терцовой развёрстке как септаккорд в основном положении. Тритон разрешается односторонне в приму ультимы (*b→a*), а его второй звук повисает педалью на квинте лада. При этом образуется автентический ход баса (*e-a*), но в самом отношении аккордов нет ничего автентического, так как пенультима – полууменьшённый септаккорд, антипод малого мажорного септаккорда доминанты. Идея квинтовой симметрии здесь не работает, как и в упоминавшейся теме Рахманинова⁴⁹.

Видимый изъян приведённых примеров – их экзотизм. Но так сложилось, и с этим ничего нельзя поделать. Просто слух, воспитанный в западной музыкальной традиции, ощущает плагальное как чуждое, иноположное, словом, как *other*. Органичными плагальности, следовательно, оказываются фригийски ориентированные образования и господство нисходящей вводнотонности, чему сопутствуют а) минорный строй, который парадоксальным образом требует мажорного замыкания или просто большой терции над финалисом, и б) «устойчивая неустойчивость», функциональная двойственность финального тона или аккорда.

Возможно, такое устройство лада покажется эксцентричным, нарушающим разумный порядок вещей. Но плагальные лады стабильно культивируются с античных времен. В чём же состоит их идея, что могло бы оправдать их существование? Залогом жизни стало то, что как тип интонирования они сложились в иррациональной жажде вновь и вновь пережить этос смятенной души, вдруг открывшей тщету этого прекрасного, но тленного мира, ощутить томительную тоску земной юдоли, которые иначе не выразимы. И даже будучи передана в энергически ритмизованных формах, плагальность несёт в себе некий знак обречённости, которую остро почувствовал Фридрих Ницше, высказавший своё ощущение музыки «Кармен»: «Здесь иная чувственность, иная страсть, иное веселье. Эта музыка весела, но весёлость эта не французская и не немецкая, её весёлость

африканская; над ней тяготеет рок, её счастье скоротечно, неожиданно, беспощадно»⁵⁰.

Словом, плагальное склонение противостоит автентическому не только в коренных параметрах структуры, но и в передаче образа чувствования, который, по общему мнению, не адекватен характеру тональной гармонии. И это важный аргумент, подтверждающий действенность очерченной парадигмы «автентизм – плагальность», в рамках которой наша тональность становится субъектом.

Рецепция таких представлений в качестве концептуальной посылки формирует новые измерения в трактовке устройства тональности и картины её эволюции. Из сказанного о плагальности следует, что движение к доминанте, замыкание в доминанте – плагальны. При этом кадансы атрибутируются не в привязке к ступеням тональности, а самостоятельно, как *тип движения* или как *отношение*. Так называемый полуавтентический каданс I–V (идентичный отношению IV–I) – каданс плагальный. Тогда взаимодействие предложений в обычном периоде можно представить как «вопрос – ответ», где плагальному отношению отвечает автентическое. Раздел с опорой на доминанту (предыкт, «миксолидийская середина») плагальен как способ генерировать напряжение в преддверии автентической разрядки. Но «чрезвычайно автентический фон» мажора не позволяет проявиться специфически плагальной выразительности, ибо плагальный строй предполагает минорность в сочетании с хромой.

К коренным формам плагальной гармонии относятся обороты с нисходящим полутоном, примыкающим к приме или квинте мажорного аккорда, то есть кадансы фригийский (например, трезвучия *d-E*) и церковно-плагальный (*d-A* или *a-E*). Мажорный аккорд тут совершенно необходим, так как хроматическое соотношение его терцового тона с примыкающим полутоном по сути и создаёт напряжение, обеспечивающее выявление плагального строя. Хроматическая связь, с одной стороны, непреложностью тяготения вниз продуцирует минорный эффект и, с другой, порождает фатальную неразрешимость возникающих напряжений. Оба названных отношения, как и их суммирование в «полной» каденции (*d-E-A*), сформировались в ренессансной гармонии, и этим объясняется долго сохранявшийся феномен пикардийской терции. Фригийский и особенно плагальный iv–I кадансы получили культивирование в барочной гармонии из-за присущей им выразительности. Г. Вебер писал, что подобные завершения имеют необычный, уводящий от повседневности, таинственный и в то же время возвышенный характер, отчего чаще применяются в духовной музыке и называются церковными⁵¹.

Эти кадансы формируют «характерный диссонанс» (термин Х. Римана) – полууменьшённый септаккорд пенультимы, образуемый введением тритона к терции минорного аккорда (см. пример № 2). Поэтому его *основной вид* целесообразно представлять как

трезвучие с прибавленной секстой, той самой *sixte ajoutée*, которая так занимала Рамо (пример № 7).

Пример № 7



Образующиеся здесь две разных пенультивы к одной ультиме имеют одинаковую структуру. В романтическую эпоху полууменьшённый септаккорд благодаря своей минорной напряжённости стал чем-то вроде лейтгармонии, воплощением и носителем «мировой тоски» (*Weltschmerz*), обретая на этом пути новую идентичность (рахманинова гармония, тристан-аккорд). И хотя минор из-за мажорной доминанты как будто более расположен к выявлению плагальной специфики, в романтической гармонии плагальность всё чаще ассоциируется с мажором. В качестве примера можно указать заключающую оперу «Тристан и Изольда» плагальный каданс с полууменьшенной гармонией *e-g-h-cis* в тональности *H dur*. В *Adagio* из Седьмой симфонии А. Брукнера вся кода *Cis dur* (27 тактов от конца) образует большой фригийский каданс: на протяжении десятка тактов просветлённо-горестные интонации скрипок и флейты поддерживаются звучностью *h-d-fis-gis*, которая разрешается в аккорд *Cis*.

Относительно примеров такого рода принято говорить о понижении ступеней в мажоре и повы-

шении в миноре. Для минора это кажется особенно естественным: гармонический оборот *Fis-h-Cis-Fis* (фанфарная тема, открывающая побочную партию в 1 части Четвёртой симфонии Брамса) легко определить как *D-t-DD-D* в *h moll*. Но с равным успехом его можно представить и в мажоре как оборот *T-s-D-T* в *Fis dur* (с доминантно окрашенной тоникой). В любом случае имеет место смешанное наклонение – твердоватый (*harterer*) минор или смягчённый (*weicherer*) мажор, в терминологии Фридриха Вейцмана, которые возникают путём «взаимопроникания» (*Dur-Moll Durchdringung* Роберта Майрхофера), так что на самом деле речь должна идти о другом участнике событий – о плагальной системе, которая вынужденно мимикрирует под тональные мажор или минор. Завязанный на мажорный центр (ультиму, финалис) плагальный лад в принятых ключевых обозначениях выглядит как минор с опорой на доминанту или мажор с характерными изменениями, о которых говорилось выше.

В итоге парадигма «автентизм – плагальность» позволяет интерпретировать *агрегатные состояния* нашей тон-системы в её историческом развитии: относительно равновесный дуализм автентично-дуральной и плагально-моллярной сфер в XVI веке, мажорно-минорная дихотомия автентической системы в классический период, которая в XIX столетии заметно склоняется к противостоянию автентической и плагальной систем.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Асафьев Б. Основы музыкальной интонации (Добавление 2) // Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – Л., 1963. – С. 196.

² Brossard S. de. Dictionnaire de musique... 3-me ed. – Amsterdam, [1708]. – P. 65.

³ Rameau J.-Ph. Nouveau système de musique theorique. – Paris, 1726. – P. 35.

⁴ Martini G. V. Esemplare ossia saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo. Parte prima. – Bologna, 1774. – P. 17–18.

⁵ Catel Ch.-S. Traité d'harmonie. – Leipzig, 1825. – P. 29; Reicha A. Cours de composition musicale. Part. 1–3. – Wien, 1836. – P. 170; Castil-Blaze. Dictionnaire de musique moderne. – Bruxelles, 1828. – P. 31; [Elwart A.-E.] Études élémentaires de la musique... par Dameur, Burnett et Elwart. – Paris, 1838. – P. 578–582.

⁶ Weber J. G. Versuch einen geordneten Theorie der Tonsetzkunst. 3. Aufl. – Mainz, Paris & Antwerpen, 1830–1832. – Zweiter Band, § 305–306.

⁷ В статье В. Стасова «О некоторых новых формах нынешней музыки» (1858) в качестве характерной новации приводятся «плагальные каденцы». Исполненная в виде письма Ф. Листу и А. Б. Марксу, эта статья была опубликована в «Neue Zeitschrift für Musik» на немецком языке, а на русском вышла только в 1894 году.

⁸ Porter W. S. The musical cyclopedia or principles of music. – Boston, 1834. – P. 56; Dehn S. W. Theoretisch-praktische Harmonielehre mit angefügten Generalbassbeispielen. – Berlin, 1840. – S. 249; Dommer A. von. Elemente der Musik. – Leipzig, 1862. – S. 103.

⁹ Southard L. H. Course of harmony. – Boston, 1855. – P. 72.

¹⁰ Пример такого завершения у Палестрины приводится в словаре Гроува при описании фригийской каденции: Rockstro W. S., Dyson G. & others. Cadence // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 4. – Oxford, New York: Oxford Univ. press, 2001. – Ex. 4 a-b.

¹¹ Bienaimé É. École de l'harmonie moderne. T. I. – Paris, 1863. – P. 59. Сходная характеристика встречается у Л. Адама по поводу окончания Прелюдии *c moll* из I тома ХТК: «Для Баха очень типично окончание минорных произведений в одноименном мажоре – с реминисценциями предыдущего в виде отклонений в минорную субдоминанту. Это порождает производный лад (мелодический мажор) с явно выраженным доминантовым оттенком» (Адам Л. О некоторых ладообразованиях в современной музыке // Теоретические проблемы музыки XX века / ред.-сост. Ю. Н. Тюлин. – М., 1967. – Вып. 1. – С. 74).

¹² Dahlhaus C. Kadenz // Riemann Musik-Lexikon. Sachteil. – Mainz, 1967. – S. 433.

¹³ Marx A. B. Die Lehre von der musikalischen Komposition [1837–1847]. 7. Aufl., Bd. 1. – Lpz., 1868. – S. 121.

¹⁴ Риман Г. Упрощённая гармония. – М., 1896. – С. 138–139.

¹⁵ Римский-Корсаков Н. А. Учебник гармонии // Полн. собр. соч. Лит. произведения и переписка. Т. 4. – М., 1960. – § 35, 36, 44, 48, 79, 85, 95, 105, 127, 128–131, 133, 137.

¹⁶ Асафьев Б. Указ. соч. С. 245.

¹⁷ Имеется в виду квартово-субдоминантовое понимание плагальности в работах: Берков В. Гармония Глинки. – М.; Л., 1948; Трамбицкий В. Плагальность и родственные ей связи в

русской песенной гармонии // Вопросы музыковедения. – М., 1955. – Вып. 2. – С. 35–67.

¹⁸ Schoenberg A. Harmonielehre. 3. Aufl. – Wien: Universal Edition, 1922. – S. 167.

¹⁹ Schenker N. Harmony. – Chicago; London: Univ. of Chicago press, 1954. – P. 224. Вкратце о терминологии: 1) в отечественной теории термины «каданс» (фр. *cadence*) и «каденция» (позднелат. *cadentia*) используются как равнозначные; 2) в немецких и английских текстах наряду с этим часто применяются термины *Schluss* (*Tonschluss*, *Schlussfall*) и *close* – заключение, завершение, конец; 3) в теоретической традиции под кадансом понимается не только собственно замыкающий оборот, но и вообще отношение созвучий, которое мыслится как системообразующее.

²⁰ Stein D. The expansion of the subdominant in the late nineteenth century // Journal of Music Theory. Vol. 27, № 2 (1983). – P. 156.

²¹ Курт Э. Романтическая гармония и её кризис в «Тристане» Вагнера. – М., 1975. – С. 55. Арнольд Шеринг различает десять стадий эволюции фригийского каданса от фобурдона до вагнеровского «Тристана». См.: Schering A. Das Symbol in der Musik. – Leipzig, 1941. – S. 132.

²² Способин И., Евсеев С., Дубовский И., Соколов В. Практический курс гармонии. Ч. 1. – М., 1934. Во втором издании (1939) автентический и плагальный кадансы вводятся вместе.

²³ Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии. – Л.; М., 1937. – Гл. 4. Идея остова была намечена у Георгия Катуара, который занимался ею у Фр. Огюста Геварта: Катуар Г. Теоретический курс гармонии. Ч. 1. – М., 1923. – С. 6–8.

²⁴ Берков В. Гармония. – 2-е изд. – М., 1970. – С. 140.

²⁵ Тюлин Ю. Натуральные и альтерационные лады. – М., 1971. – С. 93.

²⁶ Этот вопрос подробнее рассмотрен в работе: Пинчуков Е. Андалусский лад, доминантовость и плагальность // Музыка в системе культуры: сб. ст. / Урал. гос. консерватория им. М. П. Мусоргского. – Екатеринбург, 2008. – Вып. 3. – С. 42–68.

²⁷ В учебнике гармонии Р. Луи и Л. Тюйи говорится: «в условиях нашей современной гармонии фригийский возможен только лишь как доминантовый минор <...> если мы гармонизируем фригийскую мелодию “современно”, финалис (мелодическая тоника) никогда не будет гармонической тоникой в нашем понимании» (Louis R, Thuille L. Harmonielehre. 2. Aufl. – Stuttgart, 1908. – S. 223). Первым выдвинул идею доминантовых ладов (*dominantische Tonart*) Петер Мортимер: Mortimer P. Der Choral-Gesang zur Zeit der Reformation. – Berlin, 1821. – S. 20 ff.

²⁸ Для краткости сошлюсь на примеры из сборника Н. А. Римского-Корсакова «Сто русских народных песен»: № 11 «Исходила младенька» (миксолидийский); № 71 «Звонили звоны в Новгороде» (фригийский).

²⁹ Stein D. Op. cit. P. 180.

³⁰ Если представить какую-нибудь мажорную мелодию, гармонизованную только трезвучиями V и I, то тяготение D→T будет формироваться отчасти метрически, но главным образом наличием в мелодии звука, образующего тритон с терцией доминанты. Шёнберг по этому поводу писал: «Если требуется установить C *dur* так, чтобы не было никакого сомнения в том, что это не F *dur* и не G *dur*, то нужно использовать h и f» (Harmonielehre. S. 159).

³¹ Необходимо признать неразработанность на данный момент понятия вводного тона. Поэтому в рамках данной статьи будем придерживаться определения: вводнотонность – это интенция (стремление, направленность) полутоновой связи, обусловленная действием тритона или другого недиадонического интервала.

³² Римский-Корсаков Н. А. Учебник гармонии. С. 9.

³³ Тюлин Ю. Н., Привано Н. Г. Учебник гармонии. – 2-е изд. – М., 1964. – С. 351. По примеру Римского-Корсакова фригийским кадансом авторы называют гармонизацию тетрахорда (фригийский оборот).

³⁴ Григорьев С. Теоретический курс гармонии. – М., 1981. – С. 123.

³⁵ Riley M. The “harmonic major” mode in nineteenth-century theory and practice // Music Analysis. Vol. 23, No. 1. – 2004. P. 1–26.

³⁶ Ibid. P. 18.

³⁷ Берков В. Гармония. С. 193–194. См. § 50, 52, 54, 64, 67, 68.

³⁸ См. размышления Георгия Вирановского о применении к ладу математического определения функции: функция – зависимая переменная величина, меняющаяся с изменением другой (независимой переменной) величины, называемой аргументом. При этом роль аргумента отводится тонике: Вирановский Г. О возможности дальнейшего развития теории ладовых функций // Проблемы лада: сб. ст. / сост. К. Южак. – М., 1972. – С. 85.

³⁹ Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. – М., 1973. – С. 41.

⁴⁰ Harrison D. Harmonic function in chromatic music: a renewed dualist theory and an account of its precedents. – Chicago: Univ. of Chicago press, 1994.

⁴¹ Richard A. Kaplan. Review [untitled]: Music Theory Spectrum. Vol. 18, №1 (Spring, 1996). – P. 124–133.

⁴² Nottley M. Plagal Harmony as Other: Asymmetrical Dualism and Instrumental Music by Brahms // The Journal of Musicology. Vol. 22, № 1. – 2005: Univ. of California Press. – P. 90–130.

⁴³ Riemann H. Einige seltsame Noten bei Brahms und anderen // Riemann H. Präludien und Studien. 3. Bd. – Leipzig, 1901. – S. 110 f.

⁴⁴ Platt H. Unrequited Love and Unrealized Dominants // Intégral. Vol. 7 (1993). – P. 119–148.

⁴⁵ Daverio J. Crossing paths: Schubert, Schumann and Brahms. – New York: Oxford. Univ. press, 2002. – P. 227–228.

⁴⁶ Тьерсо Ж. Бизе и испанская музыка // Французская музыка второй половины XIX века: сб. ст. / сост. М. С. Друскин. – М., 1938. – С. 186.

⁴⁷ Rumänische Volkslieder aus der Bukowina / hrsg. von M. Friedwagner. – Würzburg, 1940. – S. 550.

⁴⁸ Рети П. Тональность в современной музыке. – Л., 1968. – С. 16.

⁴⁹ Ричард Бас рассматривает аккорд *f-as-ces-es* у Рахманинова как «полууменьшённый доминантовый септаккорд» тональности B *dur*, как будто не подозревая о существовании фригийской каденции: Bass R. Half-diminished functions and transformations in late romantic music // Music Theory Spectrum. Vol. 23, No. 1 (Spring, 2001). – P. 41–60, 43.

⁵⁰ Цит. по: Истель Э. Историческая судьба «Кармен» // Французская музыка второй половины XIX века: сб. ст. / сост. М. С. Друскин. – М., 1938. – С. 201.

⁵¹ Weber J. G. Op. cit. S. 308.

Пинчуков Евгений Анатольевич

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры теории музыки
Уральской государственной консерватории
им. М. П. Мусоргского



М. Ю. КНЯЗЕВ

Воронежская государственная академия искусств

УДК 781.1:534.3

ОПТИМИЗАЦИЯ АЛГОРИТМА ДИНАМИЧЕСКОЙ НАСТРОЙКИ С УЧЁТОМ ОБЪЕКТИВНЫХ ХАРАКТЕРИСТИК МУЗЫКАЛЬНОГО ЗВУКА

Проблема поиска идеального строя на сегодняшний день является актуальной задачей музыкальной акустики. История проблемы насчитывает не одну сотню лет. В соответствии со своего рода «общественным мнением» музыкантов, такой строй должен был бы обладать полной симметрией относительно транспозиции, но при этом все интервалы (по крайней мере, консонантные) оставались бы акустически чистыми – как правило, это означает, что соотношение частот выражается простой дробью. Несмотря на огромное количество теоретических разработок, на практике широкое применение нашли только три основных строя: пифагоров, чистый и равномерно темперированный. Каждый имеет целый ряд вариаций, связанных с технической реализацией настройки того или иного инструмента, но ни один из них по разным причинам под определение «идеального» не подходит.

На настоящий момент сложились два пути приближения реального строя к идеальному. Наиболее очевидный (и исторически более ранний) заключается в делении октавы на более чем 12 равных или неравных интервалов. Первые опыты подобного рода были предприняты ещё до появления темперированного строя итальянским композитором Николо Вичентино в XVI веке. Построенные им архиорган (36 звуков в октаве) и архичембало (24 звука в октаве) до наших дней не сохранились, но по отдельным источникам можно установить, что для их настройки использовался аналог среднетонного строя с очень малой величиной темперации [8].

Наиболее совершенной в звуковом отношении является 53-звуковая равномерная темперация, дающая возможность осуществить с большим приближением интервалы как чистого, так и пифагорова строя. Впервые система с 53 звуками в октаве была построена и объяснена Н. Меркатором в конце XVII века, но никакого развития и практического применения не получила. В 1872 году Т. А. Дженнингсом в Лондоне была изготовлена фисгармония этого строя по проекту Р. Бозанкета¹. Несмотря на то, что для традиционной техники игры на клавишных инструментах она оказалась не применима, при определён-

ной подготовке на данном инструменте вполне возможно исполнение некоторых произведений.

История применения динамического строя

Система Н. Меркатора с точки зрения чистой теории представляет на сегодняшний день вершину поисков идеального строя. Формально строй отвечает критериям чистоты интервалов и инвариантности транспозиции. Но его практическое использование серьёзно ограничено из-за избыточной сложности клавиатуры. Поэтому в последние годы появились идеи принципиально новой организации строя. В англоязычных источниках используются термины «dynamic tonality» или «dynamic tuning (system)» (например, см.: [9]). Действительно, если исходить из потребности сохранения конструкции инструмента и приёмов игры на нём, гораздо удобнее иметь систему (механическую или электронную), которая по ходу исполнения или воспроизведения может изменять настройку инструмента.

Несмотря на то, что вопросы динамической настройки получили своё развитие только в работах, вышедших в XXI веке, её история насчитывает как минимум полтора столетия. Ведь формально к техническим средствам динамической настройки можно отнести и квартвентили медных духовых инструментов, и сложный педальный механизм арфы, позволяющий с помощью набора из семи струн в октаве воспроизводить полную хроматическую гамму.

Среди теоретических работ, подготовивших систему динамической настройки, отметим труды по теории управления хором. В частности, подход с применением динамически переменного строя прослеживается у П. Г. Чеснокова [5, с. 58–88], где автор при анализе произведений использует специальные обозначения для коррекции исходного строя в пределах нескольких десятков центов в зависимости от ладотональных особенностей конкретного фрагмента. Несмотря на то, что количественных оценок Чесноков не приводит, и при исполнении произведения дирижёр и хор опираются лишь на субъективные звуковые ощущения, сама идея о возможности постоянной коррекции строя нашла применение в наши дни.

В современной отечественной музыковедческой литературе термин «динамическая настройка» не является общепринятым и практически не встречается. Однако это не означает полного отсутствия интереса к данной проблеме. Если в зарубежных исследованиях на первое место ставятся технические аспекты, то в нашей стране приоритетным направлением остаётся изучение прикладных аспектов теории строя в связи с конкретными музыкальными произведениями, в основном хоровыми. Именно хоровая музыка, будучи полностью свободной от ограничения числа звуков в октаве, представляет собой своего рода слепок акустического мышления музыкантов соответствующей эпохи. Например, точные расчёты структуры звуко-рядов, приведённые в работе В. Э. Девуцкого [3] не всегда можно напрямую применять в ходе исполнения произведений, но подобная информация оказывается чрезвычайно полезной для создания алгоритмов автоматического функционирования систем динамической настройки. При таком подходе возможна дополнительная оптимизация строя, исходящая из акустического анализа произведения в целом, а не его малого фрагмента.

В зарубежной музыкальной науке теория динамической настройки развивается в направлении технической реализации. Как недостаток подобного подхода можно отметить довольно значительный разрыв между собственно теорией и практикой публичного исполнительства и звукозаписи. В то же время учёные имеют возможность не только математически разрабатывать алгоритмы функционирования систем динамической настройки, но и воплощать свои идеи технически, ведь обычно подобные исследования поддерживаются производителями музыкальных инструментов. Как правило, в основе технических устройств реализации динамического строя лежит аналог системы автоаккомпанемента, уже давно применяемой на синтезаторах. То есть, система распознаёт текущую вертикальную структуру созвучия и достаточно быстро (время реакции системы сопоставимо со временем нарастания звука) «вычищает» интервалы для достижения максимально чистого звучания в соответствии с заложенной схемой. Обычно системы настроены на реализацию интервалов чистого строя.

В 2003 году американец Джим Племондон (Jim Plamondon) основал компанию «Thumtronics», которая приступила к мелкосерийному выпуску устройства с коммерческим названием «Thummet». Оно представляет собой две отдельные кнопочные клавиатуры для левой и правой руки, устроенные по аналогии с клавиатурой баяна. При исполнении употребляются только 4 пальца, а большой палец управляет отдельными контроллерами, позволяющими менять громкость и управлять эффектом вибрато. Изначально устройство создавалось для любителей музыки, не имеющих музыкального образования, в связи с чем инвариантная аппликатура имела весьма суще-

ственное преимущество. Позднее обнаружилось, что данное устройство путём изменения программного обеспечения можно адаптировать для игры в самых разных строях. Например, комплекс программ, разработанный коллективом авторов из США², позволяет оперативно (в процессе исполнения) изменять строй, причём используя как устройство «The Thummet», так и обычную компьютерную клавиатуру. Нельзя утверждать, что это в полном смысле система динамической настройки, поскольку строй изменяется по команде человека, но первый шаг к ней был сделан.

Более совершенной разработкой стал программный комплекс «Groven.Max», созданный 2002 году [7]. Он представляет собой алгоритм, позволяющий анализировать интервальный состав произведения и «очищать» интервалы в реальном времени, то есть в процессе исполнения. Название получил в честь норвежского композитора и этномузыковеда Эйвинда Гровена, который ещё до войны изобрёл систему механической перестройки органа для исполнения как академической музыки, так и фольклорных произведений. Традиционная органная клавиатура при помощи модифицированной телефонной станции соединялась с тремя независимыми системами труб, при этом в октаве было 36 неравномерно темперированных звуков, из которых в соответствии с текущими интервальными условиями выбирались 12. Естественно, быстроедействие системы ограничивалось инертностью сложной механики, поэтому долгое время проект не имел дальнейшего развития.

С появлением электронных инструментов и формата музыкальных данных MIDI отпала необходимость иметь прямую связь с исполнительным механизмом. Комплекс «Groven.Max», созданный на основе специального языка для работы с MIDI-данными, обеспечивает его совместимость практически со всеми существующими устройствами, поддерживающими формат. В частности, программа устанавливается на «Yamaha Disklavier» – акустическом рояле, который полностью управляется электроникой, позволяющей оперативно изменять настройку каждой отдельной клавиши. Важно, что программа использует сведения только об уже взятых звуках, то есть предварительный анализ сочинения не производится. Переключение происходит в течение 15–30 мс после нажатия клавиш. Для звука фортепиано это вполне приемлемо, но для органа с его меньшим временем атаки и незатухающим звуком перестройка в некоторых случаях заметна на слух.

Альтернативный подход к функционированию системы динамической настройки

Если речь идёт об исполнении произведений с постоянным звуковысотным составом (без элементов импровизации), то представляется целесообразным применить несколько другую стратегию динамической настройки. В отличие от существующих систем,

которые срабатывают после клавиатурного воспроизведения того или иного созвучия, предлагается выполнить предварительный анализ и определить оптимальные моменты переключения. При этом можно полностью избежать ситуаций, когда программа неправильно «угадывает» направление следующей модуляции или переключает настройку в момент звучания аккорда. Наиболее важным преимуществом такого подхода является алгоритм оптимального выбора момента переключения от одной настройки к другой. Когда в произведении есть ярко выраженный тональный план, то точки переключения довольно легко определить, однако для музыки, в которой отсутствуют привычные тонально-функциональные отношения (именно для неё динамическая настройка является наиболее актуальной), обозначить алгоритм, действующий без участия человека, оказывается значительно сложнее.

Очевидным недостатком имеющихся систем динамической настройки является полная несогласованность алгоритма с психоакустическими особенностями восприятия человека. То есть, заложенная программа ориентирована на возможно более точное математическое воспроизведение интервалов чистого (или любого другого) строя, безотносительно к тому, почувствует ли человек разницу воспроизведённых созвучий или нет. Большую роль играют также стилистические особенности исполняемого произведения, которые тоже обычно не учитываются существующими системами. Учёт двух указанных обстоятельств даёт возможность значительно упростить работу системы динамической настройки, в первую очередь за счёт сокращения количества выполняемых операций.

Программная и, тем более, техническая реализация, остаётся за рамками настоящего исследования. Здесь мы рассмотрим отдельные факторы, влияющие на принятие системой решения о переключении. К объективным факторам можно отнести длительность каждого отдельного звука, характер его затухания (нарастания), интенсивность звучания и довольно сложные зависимости от структуры реальных тембров инструментов. К субъективным – различные эффекты, вызванные нелинейностью человеческого слуха и эффекты звуковой маскировки. Также следует принимать во внимание общемusикальные соображения, так как далеко не всегда чистый строй является наиболее удачным с точки зрения замысла композитора или, например, достижения максимальной аутентичности.

Итак, важной частью алгоритма системы динамической настройки является определение условий, при которых какое бы то ни было отличие строя от темперированного будет заметно на слух. Как правило, учёт всех этих факторов (особенно субъективных) приводит к необходимости проведения довольно сложных экспериментов с участием большого числа опрашиваемых, однако даже это не гарантирует до-

стоверности результатов. Однако при правильном выборе исходных предположений о весомости того или иного фактора можно добиться желаемого упрощения алгоритма функционирования системы без проведения сложного анализа. Очевидно, что в первую очередь должны быть исследованы зависимости от объективных характеристик каждого отдельно взятого звука, поскольку такой подход отличается универсальностью и не определяется психофизиологией человека, а значит, удобен для формализации.

Как известно, отдельный музыкальный звук имеет четыре основные характеристики: частоту, амплитуду, длительность и тембр (спектральный состав). Если первые три являются некоторыми элементарными величинами с определённым значением, то спектр представляет собой сложную совокупность данных, содержащих в себе всю информацию о звуке. Спектр отображает состав обертонов, их относительные амплитуды, а также даёт возможность оценить, насколько точно улавливается частота (субъективная высота) того или иного звука.

Поясним изложенное простым примером. Допустим, имеются два чистых (синусоидальных) тона с небольшой разницей в частоте. Если соответствующие им пики в спектре окажутся достаточно узкими (как будет показано ниже, это достигается увеличением времени звучания), то мы можем идентифицировать их как два различных звука с помощью прибора или на слух. В случае, если пики пересекутся на половине своей высоты или выше (что в данных графиках соответствует малому времени звучания при прочих равных условиях), то мы получим один, хотя и более широкий, пик (см. рис. 1).

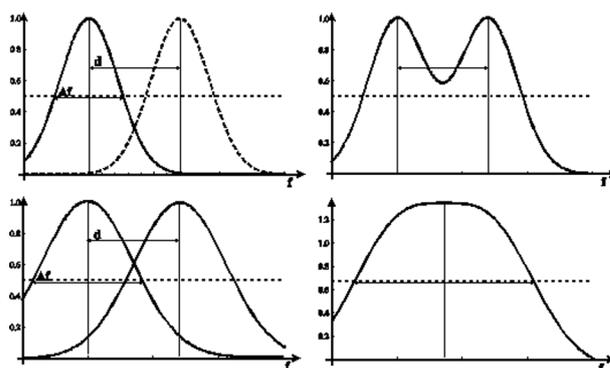


Рис. 1. Абстрактный пример, иллюстрирующий смысл неопределённости частоты

Итак, любой звук (точнее, любой отдельно взятый обертоном) изначально имеет некоторую неустранимую погрешность частоты, обусловленную только объективными факторами. Принципиально важно, что данная погрешность никак не связана с зонной природой слуха, поскольку ширина зоны определяется физиологией человека и особенностями восприятия. В итоговых таблицах приводятся оценки для шири-

ны пиков как простых (искусственно генерированных звуков), так и сложных реальных созвучий. Сравнивая полученные значения с характерной разницей между разными строями можно сделать вывод о целесообразности той или иной корректировки строя.

Наиболее простым случаем для анализа является звук, представляющий собой чистый (синусоидальный) сигнал с заданной частотой и продолжительностью. Более сложные реальные звуки всегда можно свести к совокупности простых, при этом характер зависимости неопределённости частоты сохраняется. Для простых звуков довольно легко можно оценить влияние длительности звука на восприятие высоты.

Общие положения показывают, что чем короче звук, тем с меньшей точностью мы можем оценить его высоту⁴. Количественный критерий, позволяющий выявить этот эффект, можно получить, используя преобразование Фурье для синусоидального сигнала. Его физический смысл состоит в том, что с помощью определённой процедуры мы преобразуем существующую зависимость амплитуды от времени в зависимость амплитуды от частоты. В отличие от разложения в ряд Фурье, которое даёт нам амплитудные значения частотных составляющих лишь в отдельных точках (как правило, выбираются значения кратных частот), преобразование Фурье содержит полную информацию о распределении энергии колебания по спектру и позволяет найти не только высоту, но и ширину каждого пика. Математические аспекты преобразований описаны в работе автора статьи [4]. Здесь же приведём только конечный результат. Очевидную зависимость полуширины пика отдельной гармоники (в герцах и в центах соответственно) от длительности сигнала и частоты демонстрирует формула:

$$\Delta\nu = k \frac{1}{T}$$

$$\Delta p = \frac{1200}{\ln 2} \ln \left(1 + \frac{\Delta\nu}{\nu} \right) = \frac{1200}{\ln 2} \ln \left(1 + \frac{k}{N} \right)$$

Здесь T – длительность звука, ν – частота, $N = T\nu$ – число полных периодов колебаний, k – коэффициент пропорциональности, физический смысл которого описан ниже.

Следующим приближением к анализу реальных звуков является учёт атаки, особенно актуальный для клавишных инструментов (клавесин, фортепиано), так как при взятии звука амплитуда колебаний струны довольно быстро достигает максимального значения, а затем резко убывает. Аналитически построить модель, отражающую процесс атаки довольно затруднительно, но в этом нет необходимости, так как для анализа требуется лишь среднее время, соответствующее выходу на периодические колебания. Для каждого конкретного инструмента это есть величина практически постоянная, и для фортепиано она составляет порядка 20–40 мс. Численный анализ показывает, что для качественного учёта влияния атаки

на восприятие высоты достаточно лишь вычесть из длительности всего звука длительность фазы атаки.

Необходимо заметить, что вышеприведённые рассуждения были получены при анализе простых синусоидальных сигналов. Однако на практике музыканты, как правило, работают со звуками, имеющими намного более сложный спектр. Как уже отмечалось, обобщение расчётов на случай реальных звуков качественно не меняет характер зависимости от параметров звука (частота, длительность), а согласие с экспериментальными данными достигается подбором феноменологического параметра – коэффициента k .

Человек определяет высоту звука не по частоте основного тона (что на первый взгляд кажется вполне очевидным), а по разности частот ближайших обертонов; при этом основная частота может вообще отсутствовать в спектре или быть значительно меньше по амплитуде своих обертонов. С одной стороны, это должно приводить к более точной идентификации коротких звуков, поскольку обертоны имеют более высокую частоту и, соответственно, меньшую центовую величину неопределённости. С другой стороны, высокие гармоники имеют больший параметр затухания, что приводит к дополнительному расширению, кроме того, при «вычислении» расстояния между обертонами наш мозг работает с примерно вдвое большей погрешностью. В среднем по ходу экспериментов со звуками фортепиано было установлено, что для хорошего согласия упрощённой оценки с собственными ощущениями феноменологический коэффициент пропорциональности k должен быть выбран в пределах 0,5 – 0,7. Чем меньше выбранный коэффициент, тем больше оказывается предполагаемая субъективная точность определения высоты.

Говоря о реальных звуках, нельзя оставить в стороне такой исполнительский приём, как вибрато. С точки зрения физики вибрато представляет собой некоторый процесс периодического изменения параметров колебаний: частоты, амплитуды, фазы. Эффекта вибрато можно достичь периодическим перемещением в пространстве самого музыкального инструмента либо периодическим изменением свойств окружающей среды, как это реализовано в вибраторе. Если говорить о влиянии вибрато на величину неопределённости частоты, то оказывается почти не принципиальным способ, которым достигается эффект. Обычно, если мы говорим о вибрато, то подразумевается, что длительность звука превышает период вибрато в несколько раз. Тогда в первом приближении можно считать, что вклад от вибрато в значение полуширины пика практически отсутствует. Вместо этого в спектре наблюдаются дополнительные пики, что, впрочем, никак не сказывается на высотной идентификации такого звука (см. рис. 2).

Если поместить в формулу (см. выше) частоты звуков среднего диапазона (от 100 до 1000 Гц) и характерные длительности порядка 1/4–1/8 секунды, то

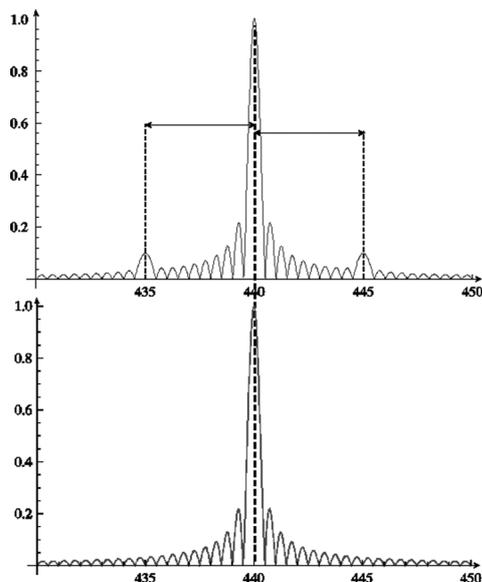


Рис. 2. Влияние вибрато на спектр синусоидального сигнала. Частота основного тона – 440 Гц, вибрато – 5 Гц

неопределённость частоты для звуков малой октавы может доходить до 25 центов, первой октавы – до 12, второй – в среднем около 5. При оценке погрешности восприятия интервалов эти цифры следует удваивать. В то же время разница между строями для отдельно взятого звука заведомо не превышает величин пифагоровой коммы (23,5 цента). Сопоставление величин показывает, что динамическая перестройка теряет смысл, если величина предполагаемого изменения меньше неопределённости частоты в конкретных условиях. Проверка выполнения данного условия существенно упрощает реализацию системы динамической настройки за счёт сокращения необходимых операций.

Выводы, полученные в результате анализа неопределённостей частоты, значительно превышают общеизвестные показатели. Возникает вопрос: почему так происходит, ведь опытные настройщики при желании могут зафиксировать разницу в 1–2 цента? Ответ довольно прост. Предельное отношение частот, различимое на слух при последовательном либо одновременном прослушивании составляет $1/9$ тона, то есть 11–12 центов (своего рода физиологическое ограничение). При уменьшении времени прослушивания эта величина может только возрасти. Но есть такое физическое явление – биения. При столь близких частотах наиболее заметное на слух биение (то есть, периодическая пульсация амплитуды звуковых колебаний) имеет частоту, по порядку величины равную разности двух частот. То есть, с помощью секундомера можно зафиксировать частоту биений и вычислить интервальное соотношение. Подобный способ (так называемый метод синхронизации) в настоящее время широко используется настройщиками фортепиано, его подробное описание содержится в книге А. В. Яновского [6]. Однако простая оценка показывает: чтобы зафиксировать биения частотой

порядка нескольких герц, необходимо прослушивать интервал минимум 3–4 секунды. Для реальной музыки – довольно значительная продолжительность звука. К тому же, наличие биений с низкой частотой никак не отражается на том, что сочетание звуков столь близкой высоты воспринимается как один звук.

Итак, изучив зависимость неопределённости воспринимаемой высоты звука от наиболее простых объективных свойств, можно значительно упростить алгоритм динамической настройки. Даже с учётом некоторой перестраховки, в реальных произведениях эффект от применения более чистых интервалов бывает замечен не так уж часто, особенно если речь идёт о произведениях с достаточно быстрой ритмической пульсацией. Строго говоря, для создания полной и исчерпывающей картины можно было бы учесть разную чувствительность слуха к *расстройке* разных интервалов (то есть разную допустимую ширину зоны, внутри которой интервал не теряет своей индивидуальности), а также принять во внимание несколько отличный механизм восприятия мелодических и гармонических интервалов. Но столь подробный анализ с точки зрения поставленных задач избыточен, поскольку вклад от описанных выше параметров в большинстве случаев является определяющим.

Рассмотрим стратегию функционирования системы динамической настройки применительно к произведениям различных эпох. Музыка эпохи барокко представляет собой благодатную почву для применения различных вариантов динамической настройки, но особенно актуальны такие попытки для музыки И. С. Баха, так как акустическая сложность его музыки значительно превышала технические возможности инструментов. Для произведений с хоральной фактурой наиболее удобно пользоваться следующим правилом: при гармоническом соединении аккордов звуки, остающиеся на месте, не перестраиваются, а при мелодическом соединении ориентиром выступает верхний голос, от которого затем вычисляются высоты всех остальных звуков с учётом их фактического времени звучания. То есть, перестройка происходит только в том случае, если звуки в аккорде имеют неопределённость частоты меньшую, чем величина предполагаемого изменения. В качестве грубой оценки можно использовать величину пифагоровой коммы – максимальное отличие между звуками чистого и равномерно темперированного строя не превышает этого значения. Полифоническая фактура требует несколько иной стратегии. Поскольку линейное мышление здесь выходит на первый план, то система динамической настройки должна в первую очередь поддерживать правильные интервальные соотношения в мелодической линии каждого голоса.

Динамическая настройка в произведениях классического периода (в первую очередь венских классиков) применяется по тем же принципам, что и в музыке барокко, с той разницей, что ясный тональный

план существенно упрощает алгоритм. Наиболее заметный эффект перестройка даёт в медленных частях фортепианных сонат. Но даже здесь общее число переключений оказывается невелико. Например, анализ второй части Сонаты Моцарта *C dur* (K.545) показал, что за первые 16 тактов необходимо лишь 4 переключения, в разработочном разделе это число увеличивается в среднем в два раза.

Целесообразность улучшения акустического качества созвучий в произведениях композиторов-романтиков вызывает довольно много вопросов, что связано с активным использованием модуляций в далекие тональности, в том числе и энгармонических. Сама по себе энгармоническая модуляция не является препятствием для успешной перестройки инструмента под новую тональность, но при этом будет утрачено ощущение модуляции композитором, в то время мыслящим уже категориями равномерно темперированного строя. Причём применительно к фортепианной музыке такое мышление не означало полного равноправия тональностей – асимметричная клавиатура приводит к тому, что тональности с большим числом знаков вынуждают исполнителя играть ближе к чёрным клавишам, что уменьшает плечо и несколько меняет тембр

инструмента. Однако данный эффект никак не связан собственно с настройкой.

Единственно целесообразным применением динамической настройки к музыке эпохи романтизма является изменение отдельных звуков для создания особых выразительных эффектов. В результате экспериментов с синтетическими тембрами было установлено интересное свойство – при выборочном применении модификации строя только от мелодической линии не возникает никаких негативных впечатлений. То есть, ничто не мешает оставить партию левой руки в равномерной темперации, а внутри мелодической линии модифицировать строй максимально близко к пифагорову, чем достигается особая выразительность каждой интонации. При этом даже в самом худшем случае расстройка унисонов (точнее, октав) не превышает значения пифагоровой коммы и не вызывает акустического дискомфорта. В качестве побочного положительного эффекта можно отметить субъективное ощущение весьма ясного разделения мелодии и аккомпанемента. Кроме того, можно поставить вопрос о целесообразности перестройки незвучащих клавиш верхнего регистра для получения обертоновой полифонии и других колористических эффектов.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В 2006 году инструмент был восстановлен, теперь он находится в Научном музее Лондона.

² William Sethares, Stefan Tiedje, Andrew Milne, Anthony Prechtl. Информация размещена на сайте: <http://www.dynamictonality.com/index.htm>.

³ Формат данных MIDI предполагает хранение информации о длительности момента взятия/снятия звука, громкости

и некоторых других данных, но не самого звукового сигнала. При воспроизведении используются наборы заранее записанных звуков.

⁴ О невозможности определения на слух высоты слишком коротких звуков упоминается, например, в кн.: [2, с. 10].

ЛИТЕРАТУРА

1. Волконский А. М. Вопросы темперации. – М.: Композитор, 2003.
2. Гарбузов Н. А. Зонная природа звуковысотного слуха. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1948.
3. Девуцкий В. Э. Акустическая платформа развитой хроматики в итальянском мадригале XVI века // Проблемы музыкальной науки. – 2010. – № 2 (7). – С. 32–38.
4. Князев М. Ю. Некоторые математические аспекты вопросов музыкального строя // Музыкальная академия. – 2011. – № 2. – С. 87–90.
5. Чесноков П. Г. Хор и управление им: пособие для хоровых дирижёров. – Изд. 3-е. – М.: Музгиз, 1961.

6. Яновский А. В. Настройка фортепиано в контексте истории и теории музыкального строя. От времени Пифагора до новейшего метода синхронизации. – М.: Композитор, 2010.
7. Code D. L. Groven.Max: An Adaptive Tuning System for MIDI Pianos // Computer Music Journal. – 2002. – Vol. 26. № 2. – P. 50–61.
8. Kaufmann H. W. Vicentino's Arciorgano; an annotated translation // Journal of music theory. – 1961. – № 5. – P. 32–53.
9. Sethares W. A. et al. Spectral Tools for Dynamic Tonality and Audio Morphing // Computer Music Journal. – 2009. – Vol. 33. – № 2. – P. 71–84.

Князев Михаил Юрьевич

аспирант кафедры теории музыки

Воронежской государственной академии искусств



И. В. БАХМУТОВА, В. Д. ГУСЕВ, Т. Н. ТИТКОВА
 Институт математики им. С. Л. Соболева
 Сибирского Отделения РАН

УДК 002.53: 004.89; 78

АВТОМАТИЧЕСКОЕ ВЫЯВЛЕНИЕ РАЗНОЧТЕНИЙ И ПОТЕНЦИАЛЬНО ВОЗМОЖНЫХ ОШИБОК В ТЕКСТАХ ДВОЗНАМЕННИКОВ*

Введение

Формирование электронной азбуки знаменного распева на основе существующих двознаменников типа «знамя-нота» было связано для авторов данной работы с весьма трудоёмким этапом ручного кодирования и ввода информации в компьютер [2; 4]¹. Этот процесс сопровождался появлением ошибок, для обнаружения которых были разработаны специальные алгоритмы и программы. Ошибки кодирования верифицируются путём сравнения с оригиналом автоматически обнаруживаемых «подозрительных» знамен и их интерпретаций. Те же программы могут выявлять и противоречия между отдельными компонентами двознаменной нотации или аномальные отклонения по любому из них. Такого рода случаи мы классифицировали как потенциально возможные ошибки или разночтения в текстах самих двознаменников.

Целью данной статьи является описание подходов, используемых для обнаружения разночтений и потенциально возможных ошибок, систематизация последних и обсуждение возможностей исправления. Актуальность исследования определяется тем, что количество выявляемых потенциально возможных ошибок и разночтений достаточно велико и они представляют значительный интерес в плане понимания организации и структуры знаменного распева, а также изучения его вариативности, как «диалектной» (разные школы), так и временной².

Материалом для исследования послужили три двознаменных пометных Октоиха конца XVII – начала XVIII века из Соловецкого собрания РНБ Санкт-Петербурга (шифры 619/647, 618/644 и QI 188).

1. Используемые обозначения

Обиходному звукоряду [см.: 5] соответствуют следующие обозначения нот: G, A, H – соль, ля, си малой октавы; c, d, e, f, g, a, b – до, ре, ми, фа, соль, ля, си-бемоль первой октавы; C, D – до, ре второй октавы. В пометных рукописях эти ноты фиксируются с помощью системы «степенных» помет: Г, Н, ц, г (или гн), н, *, м, п, ф, а, и, ѝ.

Кроме степенных помет существуют указательные, поясняющие особенности нотной интерпретации знамени: т (или т̄) – тихая, л – ломка, б – борзая, у – ударка, к – качка (или «купно»), з – зевок, р – равно. Знамена с указательной пометой и без неё могут иметь разную интерпретацию³.

Длительности звуков обозначаем следующим образом:

о или 1 (целая), ъ или 2 (половинная), ѓ или 4 (четвертная) и т. д. Для обозначения высоты и длительности звука используем комбинацию буквы и цифры (например, H4 – это четвертная нота си малой октавы). Интервалы (I) обозначаем в виде целого числа (1 – секунда, 2 – терция, 3 – кварта и т. д.), сопровождаемого знаком (+) для восходящего движения и (–) – для нисходящего. Например, (I=3+) – это скачок на кварту вверх, (I=2–) – на терцию вниз; при повторении звука на одной и той же высоте величина интервала условно обозначается как (I=0+). Знак (*) разделяет нотолинейные интерпретации соседних знамен, а символ эквивалентности (~) отделяет знаменную цепочку от её нотолинейного представления. Например, запись «л*а ~ d4c4d2*c4e4» означает, что цепочка из двух знамен интерпретируется цепочками из трёх и двух нот, соответственно, разделённых знаком (*).

2. Обнаружение потенциально возможных ошибок и разночтений

В основе обнаружения ошибок любой природы лежит понятие «нормы» и «отклонения от нормы». Незначительные отклонения обычно трактуются как допустимая вариативность, аномальные – как потенциально возможные ошибки. Чёткую границу между этими двумя случаями провести трудно.

Авторы исследовали два типа отклонений от нормы. Первый характеризуется рассогласованием между звуковысотной привязкой нотной цепочки, интерпретирующей данное знамя, и степенной пометой (или близкой ей по смыслу указательной пометой «равно»). В норме эти дублирующие друг друга показатели должны совпадать. Несовпадения возникают из-за ошибок как в нотном, так и в знаменном

* Работа выполнена при поддержке гранта РФФИ №13-07-00400 «Формирование электронных словарей инвариантов, квазиинвариантов и попевок для дешифровки знаменных песнопений».

(«пометном») тексте, из-за транспонирования целых гласов или отдельных песнопений (отмечены даже случаи секвентного переноса фрагментов песнопений), а также из-за многочисленных неоговариваемых разночтений или исключений в трактовке степенных помет и указательной пометы «равно».

Другой тип отклонений от «нормы» связан с появлением у знамени нестандартных распевов. Как правило, они являются *низкочастотными* (один – два случая на глас). Нестандартность такого рода может проявляться по-разному: распевание единогогласостепенного знамени двумя звуками, замена восходящего движения звуковысотной линии нисходящим, уменьшение или увеличение длительности звука или величины интервала и т. п. Представление о стандарте формируется выявлением всех вариантов распева каждого знамени в каждом гласе и подсчётом их частот встречаемости [2]. Возможны случаи, когда нестандартный распев знамени многократно представлен в песнопениях гласа. Если при этом знамя встречается каждый раз в одном и том же контексте, то речь может идти о проявлении тайнозамкнутости («лицо») или попевка типа «мережи»). Для анализа всевозможных контекстов мы привлекаем статистику встречаемости *L*-грамм – цепочек из *L* подряд следующих знамен ($L = 1, 2, 3, \dots$). Списки *L*-грамм с указанием их интерпретации и частот встречаемости строятся для каждого гласа.

Важную роль в принятии решения об ошибке играет наличие модели её возникновения. Простейшие модели, объясняющие выявляемые несоответствия, могут иметь следующий вид: а) пропущен один из вспомогательных знаков знаменной нотации (отсека (|), подвёртка (∨), задержка (.) и т. п.), меняющий интерпретацию знамени; б) знак имеется, но не учитывается при интерпретации; в) нестандартно трактуется, пропущена или игнорируется указательная помета; г) поставлена помета, аналогичная предыдущей, как бы «по инерции» (часто встречается в сериях «столиц», сопровождаемых пометой «равно»); д) начальный звук отнесён к распеву предыдущего знамени и др. Перечисленные модели служат основой для систематизации ошибок.

Существенное значение имеет наличие близких по датировке двозначных Октоихов. Если аномалия, найденная в одном Октоихе, обнаруживается и в других (при всей их вариативности), это, скорее, говорит о разночтении, а не об ошибке.

Итак, в основе обнаружения потенциально возможных ошибок лежит выявление любых *аномальных отклонений от «нормы»*, носящих, как правило, *нерегулярный характер, объяснимых* в большинстве случаев с помощью *простейших порождающих моделей и не имеющих тенденции к повторению в близких по содержанию и датировке первоисточниках*. Любые же проявления регулярности наблюдаемых аномалий мы склонны трактовать как неоговариваемые исключения из правил (разночтения).

3. Разночтения в определении звуковысотных значений

3.1. Исключения из правил не всегда оговариваются в тексте певческой рукописи. Наиболее простые случаи связаны с *транспонированием высоких гласов на кварту вниз*. При этом наблюдается несоответствие степенных помет нотному тексту во всём гласе. Например, в Октоихах 619/647 и 618/644 третий и пятый гласы транспонированы на кварту вниз, поэтому у них на истинную высоту указывают степенные пометы, а не нотный текст.

Возможны случаи транспонирования в гласе отдельных песнопений, а порой только их фрагментов. Так, в песнопении «Блаженна» (8 гл., 618/644, л.115 об.) пометы знамен, занимающих позиции с 28-й по 38-ю, а также с 60-й и до конца, соответствуют нотам в цефалном ключе, а не в басовом, в котором написан весь Октоих. Часто несоответствия помет нотам встречаются в разводах фит. Иногда их можно объяснить предположением, что в 3-м или 5-м транспонированных гласах приведены разводы фит из не-транспонированных гласов.

3.2. Многочисленные разночтения в определении звуковысотных значений возникают из-за неоднозначностей в трактовке степенных помет. Напомним, что степенная помета, по определению, указывает *наивысший звук* в распеве знамени [5]. Однако анализ Октоихов демонстрирует множество исключений из этого правила, носящих довольно регулярный характер. Так, в составных знаменах ♩ или ♩ , содержащих «переводку» (♩), помета нередко указывает на самый низкий звук в её распеве (например, $\text{♩} \sim e2f4g4$ или $\text{♩} \sim d2e4f4$), хотя иногда он бывает залигван со статьёй ($\text{♩} \sim e2.f4$, здесь первый звук распева переводки $e4$ включён в распев статьи).

Встречаются случаи, когда помета указывает на первый звук в распеве знамени. Например, знамя «полукулизма малая» ♩ , часто встречающееся в попевке «поворотка» ♩ в 8-м гласе всех трёх Октоихов, интерпретируется цепочкой $e4d4e4f4$, то есть степенная помета (•) указывает на первый звук ($e - mi$), а не на самый низкий ($d - pe$) или высокий ($f - fa$). При этом пометы всех остальных знамен в попевке указывают на наивысший звук в распеве.

Ещё один вид отклонений от общего правила обусловлен тем, что иногда у помет ♩ и ♩ из простого согласия пропущен «крывж» ♩ , из-за чего они воспринимаются как «г» и «н» из мрачного согласия, и возникает расхождение на кварту между истинной высотой звука и пометой. Характерный пример – интерпретация «стрелы громной» ♩ в попевках «долинка» 1-го гласа Октоиха 619/647:

$\text{♩} \sim d2*d4H4*c4e4*e4d4*d4H4c4$
 $H4*A1*G1$.

Как и в случае с «повороткой», степенные пометы у других знамен поставлены правильно. Заметим,

что если бы мы интерпретировали «стрелу громную» ♩ нотой d1, как предписано пометой, величина интервала между ♩ и ♩ оказалась бы аномально большой (4–).

Все вышеописанные разночтения ввиду регулярности их повторения следует классифицировать, скорее, как исключения из правил, но не ошибки. Тем не менее, следует помнить, что формальное применение правила «степенная помета соответствует наивысшему звуку в распеве знамени» может реально привести к ошибкам при нотолинейной реконструкции пометного текста.

Несоответствия, которые не укладываются в вышеописанные схемы, скорее всего, должны быть классифицированы, как ошибки. Доля таких случаев от общего числа колеблется для разных гласов в пределах 5 – 10%.

Пример 1. Одно из вхождений «крыжа» в гласе 3(QI 188) интерпретируется нотой g1 (•† ~ g1), а не e1, соответствующей помете (•). Что правильно: помета или нота? Распределение интерпретаций «крыжа» по ступеням звукоряда в этом гласе показывает, что 14 раз ему соответствует ми первой октавы, 5 раз – до первой октавы, поэтому, вероятнее всего, ошибка в ноте: должно быть e1.

3.3. Значительное количество несоответствий помет нотам возникает при использовании *указательной пометы P* («равно»), которая, в трактовке М. В. Бражникова, «указывает на то, что знамя, при котором она стоит, исполняется на той же (равной) высоте, что и предшествующее ему (при многогласостепенности знамени относится к наивысшему звуку в его распеве)» [5, с. 315]. Такое определение пометы не слишком удобно для использования в случае многогласостепенных знамен: нужно выравнивать распевы двух знамен по самым высоким их звукам, которые могут быть значительно разнесены друг от друга. Видимо, поэтому пометой *P* пользуются отнюдь не во всех случаях, когда наивысшие звуки в распевах соседних знамен совпадают по высоте. Общая тенденция такова: помету *P* применяют, в основном, тогда, когда наивысшие звуки в распевах соседних знамен не только совпадают по высоте, но и максимально сближены, то есть находятся рядом, как в следующих примерах:

• ♩ P ♩ P ♩ ~ e2*e2*e4d4; ♩ ♩ P ♩ ~ e4f4g4a4*a4g2; ♩ ♩ P ♩ ~ e4f4g2*g4f4

Что же имеет место, когда последнее условие не выполнено? В Октоихе 619/647 его абсолютизируют, допуская при этом даже отклонения от трактовки Бражникова, например: • ♩ P ♩ ~ e2*d4e4d2*d2. Здесь первое и второе знамена имеют одинаковую высоту (ми первой октавы), однако помета *P* не ставится, так как звуки на стыке имеют разную высоту; у второго и третьего знамен наивысшие звуки не совпадают (отклонение от схемы Бражникова), однако помета *P* поставлена, поскольку звуки на стыке име-

ют одинаковую высоту. В аналогичных ситуациях в Октоихах 618/644 и QI 188 придерживаются трактовки Бражникова, то есть для использования пометы требуется лишь совпадение высот наивысших, но не обязательно соседних звуков, как видно ниже:

♩ ♩ P ♩ ~ g4f4*g2; ♩ ♩ P ♩ ~ g2*f4g4; ♩ ♩ P ♩ ~ e4f4g2*f4g4.

Приведём примеры характерных разночтений (несоответствий) и ошибок, связанных с употреблением пометы «равно». Как правило, факт несоответствия или ошибки зафиксировать легко, труднее обосновать вариант исправления. Мы будем следовать принципу «минимизации усилий», то есть придерживаться простейшей из возможных схем порождения, а, следовательно, и исправления ошибки.

Пример 2 (Октоих 618/644): ♩ ♩ P ♩ ~ f2*e4d4*f2. Интерпретация знамени ♩ не стыкуется здесь с интерпретациями соседних знамен (нет нот с «равной» высотой). Вероятно, вместо e4d4 должно быть f4e4, тогда всё согласуется при условии, что помета *P* трактуется по Бражникову.

Пример 3 (Октоих 619/647): ♩ ♩ P ♩ P ♩ ~ f2*f2*f2*f2*e4d4. Несоответствие очевидно – последнее *P* поставлено как бы «по инерции» вместо степенной пометы (•). Однако, в ситуации ... ♩ ♩ P ♩ ~ ..e2*d2*e1 логичнее считать ошибочной не помету *P*, а ноту d2, так как одна замена d2 на e2 устраняет рассогласование с соседними знаменами, а иначе придётся вносить два исправления (вместо двух последних *P* поставить нужные степенные пометы).

Пример 4 (Октоих 619/647): ♩ ♩ P ♩ ~ g2f2*e2.f4. Это пример нестандартного, но регулярно повторяющегося использования пометы *P* внутри составного знамени ♩ («статья с переводкою»). Здесь сферы влияния помет (•) и *P* разделены: первая задаёт высоту статьи ♩ ~ e2., а *P* указывает на первый звук распева переводки e4, который в данном случае отнесён к распеву статьи (залигован в e2.). Аргументами для такой трактовки являются: 1) стандартное распевание статьи в ♩ половинной (!) нотой, а переводки – двумя четвертными; 2) упоминавшаяся выше аномалия с трактовкой степенной пометы у переводки: она указывает на первый (самый низкий) звук в распеве знамени – эту функцию в данном случае выполняет *P*; 3) повторяемость аналогичных ситуаций в других контекстах, например: ♩ ♩ P ♩ ~ c2d2.*e4 или ♩ ♩ P ♩ ~ e2.*d4, или ♩ ♩ P ♩ ~ g2.*f4e2 – здесь также нет противоречия, поскольку во всех случаях *P* относится к четвертным нотам, залигованным в распеве предыдущего знамени.

4. Разночтения, связанные с использованием указательных помет и вспомогательных знаков знаменной нотации

Указательные пометы (за исключением *P*) и вспомогательные знаки знаменной нотации могут изменять распев знамени, то есть его ритмический

знаменного распева и прочих факторов. Показано, что количество аномалий велико, и игнорирование их может привести к ошибкам при нотолинейной реконструкции пометных, но уже не двознаменных текстов.

Проведена систематизация выявленных различий, рассмотрены наиболее вероятные механизмы

их возникновения. Обсуждаются и иллюстрируются возможности исправления тех несоответствий, которые классифицированы как ошибки. При решении этой многовариантной, в общем случае, задачи полезным может оказаться принцип «минимизации усилий» (в данном случае – числа исправлений, требующихся для устранения несоответствий).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Электронные средства копирования не обеспечивают требуемую надёжность распознавания (особенно при плохом качестве оригинала)

² Общие сведения о специфике знаменного распева можно найти в труде М. В. Бражникова: [5].

³ Подробнее о семантике степенных и указательных помет см.: [5], а о практике их использования: [1; 3].

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахмутова И. В., Гусев В. Д., Титкова Т. Н. О функциях указательных помет (на материале двознаменника XVIII века) // Сибирский музыкальный альманах. – Новосибирск, 2002. – С. 81–92.

2. Бахмутова И. В., Гусев В. Д., Титкова Т. Н. Создание электронной азбуки знаменного распева на основе анализа двознаменников // Древнерусское песнопение. Пути во времени: по материалам междунар. конф. «Бражниковские чтения» 2008–2009 гг. – СПб., 2010. – Т. 4. – С. 99–108.

3. Бахмутова И. В., Гусев В. Д., Титкова Т. Н. Факторы, влияющие на точность нотолинейной ре-

конструкции пометных знаменных песнопений // Сибирский музыкальный альманах. – Новосибирск, 2004. – С. 51–59.

4. Бахмутова И. В., Гусев В. Д., Титкова Т. Н. Электронная азбука знаменного распева [Электронный ресурс]. – Регистрация в Объединённом фонде электронных ресурсов «Наука и Образование» (ОФЭРНиО), регистрационный № 16062.

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

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



М. Л. ЛАЗАРЕВ
 Научный центр здоровья детей РАМН

УДК 781.1:618.2-083

ПОВЕРИТЬ АЛГЕБРОЙ ГАРМОНИЮ (музыкальное моделирование развития здоровой личности ребёнка до и после его рождения)

*...Поверил
 Я алгеброй гармонию. Тогда
 Уже дерзнул, в науке искушенный,
 Предаться неге творческой мечты...*

А. С. Пушкин. «Моцарт и Сальери»

Со времён бессмертной трагедии А. С. Пушкина по миру распространился миф о том, что познать законы музыкальной гармонии, а самое главное, законы восприятия музыки человеку не дано. И хотя изучению проблемы музыкальности ребёнка и влиянию музыки на его организм было посвящено большое количество исследований отечественных и зарубежных авторов, этот миф продолжает завораживать умы современников.

Однако современная наука, исследуя законы мироздания, начинает проникать и в законы музыкальной гармонии. Так, например, сегодня есть основания говорить о совершенно новых возможностях музыки – о возможностях с её помощью регулировать процессы онтогенетического развития ребёнка. Это обстоятельство связано, прежде всего, с появлением научных данных о нейрофизиологических резервах детского организма в пренатальном возрасте. В ряду многочисленных подтверждений формирования психических процессов до рождения [11, с. 29], особенно важным является научный вывод о том, «что поле 41 (проекционное поле слухового анализатора) к моменту рождения является более дифференцированным, чем поле 22 (проекционно-ассоциативное поле), то есть корковая зона, наиболее тесно связанная с анализом и синтезом звуковых сигналов, развивается раньше других отделов коры» [1, с. 41]. Эти и другие данные позволяют авторам утверждать, что «в генетических программах мозга уже закодировано опережающее отражение действительности и есть все основания для первичного формирования психики в период внутриутробного развития» [3, с. 8].

С учётом современных представлений о множественном интеллекте человека (Gardner H. *Frames of Mind*. New York: Basic Books, 1983), в частности, о наличии у него музыкального интеллекта, нами была поставлена задача – исследовать возможность гармонизации развития ребёнка до и после рождения с активным использованием музыки. В рамках прово-

димого нами исследования был рассмотрен базовый феномен музыкальности – музыкальный интеллект (см. Словарь терминов в конце статьи). При этом выделялась специфика музыкального интеллекта (в отличие от других видов интеллекта), которая заключалась в том, что он может охватывать практически все произвольные и непроизвольные сферы жизнедеятельности. Столь широкий диапазон влияния музыки объясняется тем, что она обладает, по мнению большинства исследователей, по крайней мере, тремя факторами воздействия на организм человека: физическим, физиологическим и психологическим.

При разработке модели гармонизации развития ребёнка через формирование у него музыкального интеллекта до и после рождения мы опирались на нашу концепцию согласованного когнитивно-соматического (*когносомного* – термин автора, см. Словарь терминов) *развития ребёнка* [7, с. 120–122], когда любое сенсорное воздействие на организм обязательно предполагает адекватный этому воздействию по силе и длительности полифункциональный ответ.

В рамках данной концепции музыке придавалась новая функция – функция гармонизации психофизиологического развития ребёнка в процессе его роста и образовательной деятельности в пренатальном, раннем, дошкольном и младшем школьном возрастах. При этом музыка выступала в роли главного когнитивно-соматического (когносомного) тренажёра ребёнка, обеспечивающего непрерывный межфункциональный тренинг его организма.

При формировании музыкального интеллекта плода (*мамалыша* – по нашей терминологии, см. Словарь терминов) как ядерного когносомного образования его пренатальной личности, мы исходили из следующих представлений:

Первым базовым фактором, способствующим формированию музыкального интеллекта, является сердечный ритм материнского сердца. Данный фактор, обеспечивающий смену цикла окисления в организме мамалыша, обуславливает формирование у него *первичного ритмического музыкального слуха*.

Вторым базовым фактором является голос мамы, обладающий, в свою очередь, целым спектром факторов, оказывающих прямое и косвенное воздействие на формирование пренатального музыкального интеллекта: 1. Интонирование мамино голоса влияет

на формирование у мамалыша *первичного интонационного слуха*. 2. Множественные вибрации материнского голоса (возникающие при прохождении голосового звука через твердые, жидкие и воздушные среды её организма) способствует началу формирования у мамалыша *первичного тембрового слуха*. 3. Темпоритм вокального-речевого дыхания, обуславливающий изменения дыхательных процессов мамалыша, способствует началу формирования у него *первичного вокально-речевого дыхания*. 4. Возникающий в процессе пения диафрагмальный массаж (за счёт воздействия диафрагмы на стенку матки, далее, через околоплодные воды, на мамалыша), даёт начало формированию *первичного тактильного восприятия музыки* (которое возникает у музыкантов при прикосновении к клавишам или струнам музыкального инструмента). 5. Влияние гормонов матери, продуцируемых в её организме в процессе эмоционально-музыкальных переживаний, способствует эмоциональному созреванию мамалыша и началу формирования у него *первичных музыкальных эмоций*. 6. Смена гемодинамики, возникающая в организме мамы в процессе двигательной активности, сопровождающей пение, даёт начало формированию у мамалыша *первичной кардио-респираторной ритмики* (определяющей темпоритмическую природу самой музыки). 7. Локомоторное перемещение тела мамы во время пения, в частности, её вертикальные перемещения, меняющие гравитационное положение мамалыша (*гравитационная теория музыки* Г. С. Фрида, см. Словарь терминов), дают начало формированию у него *интонационно-гравитационных ощущений*, а также способствуют становлению *семи пренатальных музыкально-двигательных паттернов* (см. Словарь терминов), развивая при этом вестибулярный аппарат мамалыша. 8. Тактильное сопровождение пения (прикосновения к животу, с тактильным изображением пропеваемых образов) даёт начало формированию у мамалыша *первичного образного мышления и тактильного зрения* (аналогичное тактильному зрению, возникающему у слепых, см. Словарь терминов). 9. Пропевание мамой различных песен, связанных в ритмами дня (утренние песни, колыбельные и т. д., имеющие различный темпоритм) способствует становлению *первичных циркадианных (суточных) биоритмов* мамалыша. 10. Вокально-речевое воздействие мамы даёт начало формированию у мамалыша *первичного фонематического и рифмического слуха*, а также закладке у него *первичных рече-языковых структур*, связанных с родным и иностранным языками.

С учётом вышесказанного нами была написана специальная музыка – онто-tonика (музыка материнства и детства, см. Словарь терминов), в которой учитывались многочисленные возможности влияния средств музыкальной выразительности на организм ребёнка до и после рождения, в частности, на его

двигательные качества: темпа музыки – на скорость, громкости – на силу, динамики и темпоритмической лабильности – на гибкость, длительности – на выносливость, разнообразия – на координацию, музыкальных нюансов – на прыгучесть (стакатто) и силу (маркато), смены темпов – на реакцию.

В «онто-tonике» были использованы различные песенно-танцевальные модели, позволяющие формировать типы и виды движений, а также двигательные стадии и паттерны: вальс – «волчок», колыбельная – «люлька», марш – «челнок», полька – «мячик», хоровод – «змейка».

Темпоритмика песенных программ также дала возможность моделировать эмоциональные состояния и организовывать школу дыхания, регулируя кардиореспираторные процессы. Ладовость (мажор-минор) позволила регулировать эмоциональный баланс в развитии ребёнка. В целом, все элементы художественной выразительности способствовали формированию различных видов эмоций («музыкальное моделирование эмоций» по В. Медушевскому: Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М.: Музыка, 1976).

Большое внимание при написании «онто-tonики» было уделено средствам музыкальной выразительности, влияющим на процессы мышления. Так, музыкальная форма и музыкальные образы способствовали формированию музыкально-художественного мышления. Написание специальных песенных циклов с историческими сюжетами было направлено на формирование исторического мышления и видения, а подбор народных и классических произведений для слушания, написанных в разные века, способствовал эмоциональному проникновению ребёнка в филогенез родного народа и историю развития человечества в целом.

Большое место в «онто-tonике» занимали хороводные песнопения и хоры, способствующие появлению коммуникативного опыта и ранней социализации. При этом сольные песенные партии позволили раскрывать индивидуальность детей, их темперамент и характер.

Выявленная в процессе исследования взаимосвязь между тесситурой песенных программ и самооценкой (выше тесситура – выше самооценка) также использовалась при написании музыкальных произведений.

Особое внимание уделялось развитию всех видов музыкального (интонационного, темпоритмического) и лингво-поэтического (фонематического, рифмического и лингвистического) слуха. Для развития последнего применялся специальный приём: не договаривались последние слова в поэтической строфе (стимуляция у ребёнка собственной поисковой поэтической активности).

При разучивании песенно-театральных композиций в группе детского сада соблюдался принцип

распределения детей на основании их способностей, по пяти видам деятельности (функциональным сферам жизнедеятельности): пение, чтение текстов, танец, игра на музыкальных инструментах, рисунок (оформление декораций).

Описанные выше возможности музыки материнства и детства позволили нам осуществлять целенаправленное воздействие на нейрогуморальные процессы и функциональные звенья центральной нервной системы организма ребёнка: слуховую кору, дыхательный центр, двигательный анализатор, зрительный анализатор, тактильный аппарат и др. Для целевого воздействия на ту или иную сферу жизнедеятельности, при разучивании песенных программ применялась техника нейромusзыкальных партитур, когда поочерёдно или в любом порядке осуществлялись отдельные элементы музыкальной деятельности: слушание музыки, простукивание ритма, интонирование, сольфеджирование, проговаривание текста, двигательное интонирование и образные движения.

Для реализации песенных программ «онтотоники» была разработана серия музыкальных (цветомузыкальных) тренажёров [4]. Таким образом, песня выступила в качестве когностомной программы, позволяющей осуществлять дозированные нагрузки (*онтотонинг*, см. Словарь терминов) на все произвольные сферы: двигательную, эмоциональную, познавательную, пищеварительную и биоритмическую (режим пения до и после еды, песни режима дня), дыхательную, защитно-адаптационную (исполнение песен в воздушной и водной среде), вокально-речевую.

Метод по использованию данной музыки до рождения был назван нами методом СОНАТАЛ [6] (от лат. *sonus* – звук, *natal* – рождённый, музыка рождения). Для применения музыки материнства и детства после рождения были разработаны программа «Здравствуй!» и «Цветок здоровья», которые в 2003 году получили Гриф Минобрнауки РФ «Допущено к использованию в образовательных учреждениях» [8].

Для оценки эффективности музыкального метода СОНАТАЛ и написанных на его основе программ, названных СОНАТАЛ-педагогикой, были разработаны серии экспресс-тестов по развитию детей.

Программы СОНАТАЛ-педагогики апробированы с 1983 по 2013 годы на беременных женщинах и детях более чем в 100 городах России и за рубежом (более 50 тысяч детей).

Выводы

Результаты исследований по апробации СОНАТАЛ-педагогикой, полученные независимыми авторами в диссертационных работах [2; 5; 9; 10], позволяют сделать ряд выводов:

1. Сонатал-педагогика открывает новую область в музыке и музыкальной культуре – музыку материн-

ства и детства (онтотонику), направленную на гармонизацию когнитивно-соматического (когностомного) развития ребёнка и повышение его адаптационных резервов на всех этапах детского онтогенеза, включая пренатальный возраст.

2. Сонатал-педагогика открывает новую сферу в педиатрии и психологии – музыкальный онтогенетический тренинг (онтотонинг) пренатального ребёнка с последующей программой развития его психической и соматической сферы после рождения.

3. Сонатал-педагогика рождает новую музыкально-педагогическую специальность – сонатолога (музыкального педагога пренатального детства).

Вместо заключения

Результаты исследования дают основания предположить, что эволюция человечества находится в руках пренатальных учителей музыки, которые могут помочь беременной маме соткать из музыкальных нитей своего голоса интеллект и тело ребёнка уже до рождения. Страна, в которой музыкальное воспитание детей до и после рождения будет отнесено к числу национальных приоритетов, может стать лидером современной цивилизации.

Словарь терминов

Гравитационная теория музыки – музыкальная теория российского композитора Григория Самуиловича Фрида, высказанная им устно на одном из заседаний Московского молодёжного музыкального клуба (1980–1984), по которой базовые интонационные ощущения музыки у человека связаны с законами гравитации: удаление от земли сопровождается ощущением повышения тона, приближение к земле – ощущением понижения тона.

Когностомное развитие ребёнка – согласованное когнитивно-соматическое развитие ребёнка, в процессе которого любое сенсорное воздействие на организм предполагает адекватный этому воздействию по силе и длительности полифункциональный ответ.

Мамальши – пренатальный ребёнок (плод).

Музыкальный интеллект – совокупность психических и физиологических процессов, которые возникают в организме ребёнка при совершении им активной или пассивной музыкальной деятельности.

Онтотоника (от греч. *ón* – род, падеж, *óntos* – сущее, и лат. *tonus* – звук) – музыка материнства и детства, направленная на повышение адаптационных резервов организма ребёнка и гармонизацию когнитивных и соматических функций в процессе его онтогенетического развития. Онтотоника (музыка материнства и детства) – особый жанр музыки, учитывающий нейрофизиологические законы развития ребёнка до и после его рождения.

Онтотонинг – музыкальный онтогенетический тренинг ребёнка, направленный на гармонизацию его

развития на всех этапах детского онтогенеза, включая пренатальный период.

Пренатальные музыкально-двигательные паттерны – закреплённые в сенсомоторной памяти плода (мамалыша) двигательные состояния, которые формируются в процессе многократного выполнения беременной женщиной определённых видов движений: вращений, ходьбы, приседаний, раскачиваний и т. д. Выделено семь паттернов: «волчок» – вращение, «люлька» – раскачивание, «мячик» – мягкие подскоки, «пружинка» – вертикальные перемещения, «челнок» – вертикальные перемещения вперед и назад во

время ходьбы, «змейка» – волнообразные движения, «птичка» – хаотичные перемещения и шевеления.

Тактильное зрение – формирование образной картины окружающего мира у пренатального ребёнка (мамалыша) через тактильные ощущения, возникающие вследствие прикосновения беременной женщины к передней брюшной стенке в процессе пропевания или проговаривания ею определённых образов, сопровождаемых соответствующими движениями (например, описывание по животу линии круга при произнесении слова «мяч» и вертикальном двигательном перемещении).

ЛИТЕРАТУРА

1. Авдеева Н. Н., Андрианов О. С. и др. Мозг и поведение младенца. – М.: Институт психологии РАН, 1993.
2. Ахмерова Ф. Г. Состояние репродуктивного здоровья детей и подростков и пути его укрепления в условиях городской детской поликлиники: дис. ... канд. мед. наук. – Казань, 1999. – [Используется метод СОНАТАЛ].
3. Багудев А. С. Дородовая психология // Через интеграцию наук – к сохранению репродуктивного здоровья семьи: матер. V Всерос. конгресса по пренатальной и перинатальной психологии, психотерапии и перинатологии с международным участием. – М., 2005. – С. 8–12.
4. Интерактивный музыкальный конструктор. Патент на полезную модель № 52507 от 27.03.06 (автор М. Л. Лазарев).
5. Кашаева Т. В. Влияние системы пренатального воспитания на состояние здоровья детей раннего возраста: дис. ... канд. мед. наук. – М., 2001. – [О методе СОНАТАЛ].
6. Лазарев М. Л. Мамалыш, или Рождение до рождения: метод. пособие. – М.: ОЛМА Медиа групп, 2007. – 848 с.
7. Лазарев М. Л. Система медицинского, психологического и педагогического сопровождения развития ребенка до и после рождения // Вопросы современной педиатрии. – 2011. – Т. 10, № 2. – С. 120–124.
8. Лазарев М. Л. УМК «Здравствуй!»: программа формирования здоровья дошкольников. – М.: Мнемозина, 2000–2008. – (944 с.).
9. Садыков М. М. Оптимизация амбулаторно-поликлинической помощи детям мегаполиса: дис. ... д-ра мед. наук. – М., 2008. – [Используется метод СОНАТАЛ].
10. Толчинская Е. А. Динамика психического состояния женщин в процессе музыкотерапии: дис. ... канд. психол. наук. – СПб., 2010. – [Используется СОНАТАЛ-тест].
11. Чемберлен Д. Разум вашего новорожденного ребенка. – М.: Класс, 2004.

Лазарев Михаил Львович

кандидат психологических наук,
действительный член Академии педагогических и социальных наук,
доктор медицинских наук (Международная академия наук и искусств),
заведующий отделением пре- и перинатального здоровья детей
НИИ профилактической педиатрии и восстановительного лечения
Научного центра здоровья детей РАМН



И. М. ШАБУНОВА

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

УДК 781.632

О ТРАДИЦИОННЫХ И НОВЫХ ПОДХОДАХ В ИЗУЧЕНИИ ОРКЕСТРОВКИ

XX век вписал новую главу, безусловно, не последнюю, в историю оркестра. Однако некоторые современные композиторы ощущали некий разрыв между своими замыслами и имеющимся в наличии инструментарием. Об этом в конце 1960-х годов писал, например, В. Лютославский: «В симфоническом оркестре я нахожу гораздо больше того, что связано с прошлым, чем с будущим. В своей нынешней форме этот оркестр не является подлинным выражением нашего времени. Это анахронизм, даже если смотреть с чисто технической точки зрения» [5, с. 239]. Конечно, парадоксальному высказыванию можно противопоставить слова в защиту оркестра, но важнее понять, чем оно вызвано: на наш взгляд, изменением оркестрового письма в авангардных техниках композиции, с одной стороны, с другой – активным внедрением в музыкальное искусство электроники, тоже влияющей на оркестр.

К указанным явлениям и процессам устремлена научная мысль. В начале XXI века появляются исследования, демонстрирующие и оригинальные взгляды на творческое наследие минувшего столетия, и новые подходы в изучении музыкальных средств, в том числе оркестровки. Как каждый следующий шаг в развитии теории, они требуют соотнесения с тем, что уже было накоплено в этой области.

Действительно, рубеж тысячелетий позволяет не только оценить новое, но и с позиции современности увидеть результаты развития традиционной теории оркестра. Иными словами, перед нами – комплекс взаимообусловленных проблем: одни из них относятся к трудам обобщающего характера по поводу классической в широком смысле оркестровки, в других авторы пытаются обосновать приёмы анализа партитур и способы описания, адекватные творческой практике авангарда и всему тому, что невозможно объяснить с выработанных ранее позиций. Обозначенные проблемные плоскости не существуют изолированно, они так или иначе взаимодействуют, а также испытывают влияние контекста – современной концертной практики, различных стилевых направлений, оригинальных идей, рожда-

ющихся как в смежных научных дисциплинах, так и в других искусствах. Этому и посвящена настоящая статья.

В ряду работ, обобщающих наследие Нового времени, выделим те, которые отличаются новизной концепции по сравнению с предшествующими изданиями такого рода: учебные пособия У. Пистона «Оркестровка» [8], Д. Л. Клебанова «Искусство инструментровки» [4], Г. И. Банщикова «Законы функциональной инструментровки» [1], книга Г. П. Дмитриева «О драматургической выразительности оркестрового письма» [3] и статья Е. В. Назайкинского «Чистые тембры» [7]. Все они намеренно перечислены не в строгом хронологическом порядке, их подборка обусловлена изучением разных аспектов, в совокупности составляющих целостное представление об оркестровке.

Хотя вторую группу публикаций образуют небольшие по объёму статьи Ж. Гризе [2], А. Г. Шнитке [9] и интервью с Т. Мюраем [6], они примечательны наблюдениями, отражающими изменение представлений о звуке, инструментах, музыкальном пространстве и времени, имеющих отношение, пусть и опосредованное, к оркестровой технике в музыке Новейшего времени. Прежде чем рассмотреть заявленную проблематику, следует назвать достижения, имеющиеся ко времени её разработки.

Показательны для XIX века трактаты Г. Берлиоза («Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке», 1843) и Ф. Геварта (в первом издании «Трактат об инструментровке», 1863). По внешней структуре и внутренней рубрикации они сходны и подобны многим иным трудам (М. И. Глинки, Н. А. Римского-Корсакова, Л. Бусслера, Э. Праута и других авторов): в крупном плане дифференцированы и охарактеризованы основные тембровые группы оркестра в порядке их исторического закрепления в его составе (струнно-смычковых, деревянных духовых, медных и ударных инструментов), а в каждом из крупных разделов достаточно подробно описываются технические и выразительные возможности близких по окраске инструментов. Однако позиции двух авторов в чем-то существенно различны. Для

их уточнения необходимо рассматривать оркестровку как средство не только музыкального языка, но и музыкальной речи.

Если Берлиоз в своём трактате наряду с систематикой оркестровых приёмов закладывает основы теории оркестра историко-стилевой ориентации, то вслед за ним Геварт завершает разработку достаточно полного для своего времени систематического учения практико-педагогической направленности. В совокупности названные работы, дополняя друг друга, охватывают современную им оркестровую практику.

Соответственно намеченному в XIX веке профилю исследования – историко-стилевого или учебно-систематического – проводятся изыскания в XX веке. Из работ сравнительно недавнего времени выделим: учебные пособия – «Инструменты симфонического оркестра» М. И. Чулаки, «Общий курс инструментоведения» Н. Н. Зряковского; монографические работы, посвящённые стилевой конкретизации общих приёмов, – Ю. А. Фортунатова об эволюции оркестровых стилей, В. А. Цуккермана об оркестровке Н. А. Римского-Корсакова, И. А. Барсовой об оркестре Г. Малера, Е. В. Назайкинского об оркестре П. И. Чайковского и многие другие.

Согласно выработанному описанию оркестра рассматривается и его инструментарий. Так, в связи с возросшей ролью ударных инструментов в XX столетии им адресованы работы как справочно-систематического плана (например, брошюра Г. П. Дмитриева), так и историко-стилевого (монография «Ударные инструменты в современном оркестре» Э. В. Денисова).

Краткий экскурс даёт возможность судить о том, что в XIX веке большее распространение получила учебно-практическая литература, а в XX столетии она уравнивается исследовательской. Хотя в становлении теории оркестра эти две линии постоянно пересекаются.

Чем же определяется значимость выбранных для нижеследующего обзора учебных пособий У. Пистона и Д. Л. Клебанова? На первый взгляд, они скорее дополняют хорошо известные работы предшествующего периода. На самом деле, авторы, отталкиваясь от систематизации оркестровых средств (первой ступени в теории морфологической ориентации), делают шаг в сторону выявления функций составляющих её элементов – функций оркестровых групп и отдельных партий в построении оркестровой фактуры. Именно этот принцип положен в основу названных работ в качестве единственного (Клебанов) или одного из основных (Пистон).

Учебное пособие английского автора «Оркестровка» выглядит как «переходное», в его первой части «Инструменты оркестра» сохраняется структура, выработанная в предшествующих работах (описание возможностей инструментов и их соль-

но-ансамблевых свойств, начиная от группы смычковых и заканчивая ударными), а вот вторая часть «Анализ оркестровки» примечательна типологией оркестровой фактуры (от оркестрового унисона до сложного многоголосного изложения) и описанием оркестрового воплощения её компонентов – мелодии, ритмо-гармонического фона и аккомпанемента, аккордов и контрапунктов.

От собственно инструментоведческой характеристики отдельных оркестровых партий и групп отказывается Д. Л. Клебанов. Теоретическим фундаментом его работы «Искусство инструментовки» служит концепция взаимодействия музыкальной фактуры и оркестровки. В делении на разделы и параграфы дифференцированы различные способы тембрового воплощения как фактурных компонентов (мелодии, аккордов, фигураций, гармонических педалей), так и основных складов эпохи симфонической музыки (гомофонного и гомофонно-полифонического). Помимо этого, автором намечена взаимозависимость оркестровки и фактурных рисунков, характерных для того или иного жанра. Интересны его наблюдения по поводу инструментальной музыки: оркестровых транскрипций органых произведений, полифонических (канон, фугато, фуга) и танцевальных (полька, галоп, вальс) произведений.

Надо признать, что в работах предшественников тоже рассматривались сольно-ансамблевые свойства инструментов. Тем не менее, общий подход к оркестру, именуемый тембро-функциональным, выглядел иначе: первичным было знакомство с отдельными инструментами, с отдельными тембровыми группами, а представление о целостности оркестра вырисовывалось постепенно. Концепция изначальной целостности оркестра, располагающего богатейшим арсеналом тембро-динамических возможностей, изменилась в учебных пособиях последних десятилетий.

Такой поворот, разумеется, обусловлен эволюцией оркестра. Классико-романтический период – это эпоха его становления, наращивания потенциала, что выразилось в обретении самостоятельности сначала группой смычковых, затем деревянных духовых инструментов, далее – расширении группы медных. В XX веке необычайно обогащается группа ударных. Поэтому необходимость в трудах, систематизирующих корпус укоренившихся в составе оркестра инструментов и постоянно пополняющих его, очевидна. Не менее очевидно и другое. На протяжении прошлого столетия в композиторском творчестве действовали две противоположные тенденции: одна из них – стабилизация оркестра, состоящего из четырёх равноправных тембровых групп, другая – дестабилизация состава, что обнаруживается в произведениях, написанных для нестандартных коллективов (камерных,

или расширенных, по сравнению с большим симфоническим оркестром, или избранных по составу инструментов). Однако в масштабных исследованиях отражена в большей мере первая тенденция. А работы У. Пистона и Д. Л. Клебанова появляются тогда, когда оркестр уже обладает оптимальным набором средств и оркестровую технику можно рассматривать, акцентируя динамику внутренних взаимодействий оркестровки с иными сторонами произведения.

Ещё больший спектр этих взаимодействий представлен в учебном пособии Г. И. Банщикова «Законы функциональной инструментальности». Существенные дополнения автор вносит относительно оркестровки музыкальной ткани, в которой любое изменение должно быть прорисовано соответствующим тембром. Помимо этого, выводятся следующие закономерности: первая – одинаковое или максимально близкое тембровое оснащение в пределах одной функции и контраст тембров при озвучивании разных функций; вторая – необходимость особых условий для использования полидинамики, в том числе межфункционального динамического дисбаланса, создающего рельефность оркестровой вертикали. Затрагивая вопрос о формообразующей роли оркестровки, автор с помощью метафорического понятия «геометрия партитуры», обозначающего арочные интонационно-тембровые соответствия, особенно в заключительных разделах формы, подчёркивает участие оркестровки в архитектонике композиции. Вслед за многими исследователями он также продолжает разрабатывать идею тембровой драматургии.

Правда, наиболее развёрнутое обоснование этого принципа содержится в книге Г. П. Дмитриева «О драматургической выразительности оркестрового письма». Автор, исходя из понятия «бифункциональности» тембра (совокупности выразительных и конструктивных свойств), предложенного А. Веприком, заостряет внимание на оркестровом воплощении диалогической драматургии, на многослойности оркестровой организации, наконец, на авторском комментировании интонационно-тематических процессов с помощью инструментальности. В монографии предложен оригинальный понятийно-терминологический аппарат (такие понятия, как «инструментальная персонификация», «амплуа инструментов-актёров», «драматургическая полифункциональность оркестровой вертикали», «театр инструментальных звучаний» и другие), свидетельствующий о переходе в изучении заявленной темы от эмпирических наблюдений к построению соответствующей теоретической базы.

Непосредственно к работам, ориентированным на осмысление новейшей музыки, примыкает статья Е. В. Назайкинского «Чистые тембры». Более того, в этой работе обобщён опыт оркестровки Нового вре-

мени и вскрыты механизмы её эволюции, подготовившие постклассическую трактовку многотембрового инструментального звучания. Учёный в своих рассуждениях отталкивается от сравнения тембра в узком смысле слова (отдельного звука) с тембром в широком смысле (характер звучания инструмента или голоса). В оркестровке западноевропейских и русских композиторов XVIII–XIX столетий учитываются оба свойства, но преобладает тембр в широком смысле, а в специфичных для XX века техниках композиции, начиная от Klangfarbenmelodie А. Шёнберга и вплоть до сонористики, культивируется тембр в узком смысле.

В каждой из тенденций, господствующих в оркестровке, устанавливаются свои критерии для дифференциации чистых и смешанных тембров. В классико-романтических партитурах чистые тембры присущи сольным, однородным и разнородным ансамблевым партиям – здесь важно разграничение фактурных функций, которое обеспечивает прослушивание разнохарактерных тембров. А вот совмещение фактурных функций в отдельных группах или в *tutti* создаёт, нивелируя характерность каждой партии, смешанную краску. Иначе выглядит соотношение чистых и смешанных тембров, по наблюдениям учёного, в авангардных сочинениях XX века. Здесь на первом плане оказываются либо единичные звуковые спектры (чистые тембры), либо сочетания нескольких звуковых спектров (смешанные тембры).

Помимо акустического фактора, в различении двух тенденций в оркестровке учитываются психологический и эстетический факторы: тембр, в котором отражаются характер и индивидуальность инструмента, уступает место тембру, обладающему лишь экспрессией звуковой краски. По поводу второго звукового качества приведём один из примечательных выводов исследователя, имеющий отношение к современному искусству: «Тенденция эта проявляет себя и в возрастании роли шумовых ударных инструментов и в специальных техниках препарирования чистого звучания. В этом плане музыкальный XX век в целом можно назвать веком спектральных микстур, веком оперирования тембром как краской» [7, с. 13].

Только в одном положении Е. В. Назайкинский прямо указывает на новые технологии, где речь идёт о разных формах соединения спектров (органные микстуры, оркестровая практика, электроакустические синтезаторы), но без опосредованного влияния современного исторического контекста сама постановка проблемы чистых тембров, существующих в разных стилевых условиях, была бы невозможна. Для учёного ясно, что изучение музыки в её контактах с компьютерной техникой, учитывающее исторические перспективы, требует уточнения вопросов общей теории.

Фактически «разъятием» звука на параметры в серийно-серийной музыке подготовлено внедрение компьютерных технологий в композиторское творчество. Идея о веке микроструктур, высказанная Е. В. Назайкинским, находит многократные подтверждения, поскольку внимание немалого числа авторов музыки приковано к микромиру звука, окраска которого (тембр в узком смысле, по Е. В. Назайкинскому) «очищена» от ассоциаций, присущих обычным оркестровым тембрам. Одно из интересных экспериментальных направлений такого рода – французская спектральная школа. Её лидер Ж. Гризе не только осваивал в своём творчестве новые технологии, но и объяснил процесс сочинения в статье, опубликованной на русском языке [2]. Его подход примечателен тем, что электроакустические эксперименты служат поискам необычных оркестровых звучаний.

Как и в любой системе, композитор создаёт основные и производные структуры, отрабатывает способы перехода одних в другие, а также определяет композиционный профиль целого. В основных структурах Ж. Гризе прибегает к так называемому инструментальному синтезу: составляющие выбранный звук частичные тоны (например, соннограмма звука Е у тромбона, используемая в сочинении «Periodes») исполняются музыкальными инструментами. В данном случае определённым образом окрашенный звук становится исходной моделью для оркестрового воплощения: его микроструктура проецируется в увеличении на музыкальную ткань и озвучивается традиционными инструментами.

Производные от основной структуры можно получить с помощью нескольких способов: 1) зеркального отражения, 2) движения к одному из двух спектральных полюсов – чистого гармонического спектра или белого шума, 3) обособления в самостоятельный комплекс разностных и суммарных тонов, 4) наслоения по вертикали двух и более спектральных структур.

В ряду способов, осуществляющих переход от одной звучности к другой, автор выделяет два: один обеспечивает континуальность – плавную, постепенную трансформацию материала; другой – дискретность или внезапный переход.

Ж. Гризе пытается также охарактеризовать общий план формы. Это либо игра двух акустических пространств – обобщённого и детализированного, либо движение от более сложных структур к простым или от шумовых спектров к гармоническим.

Таким образом, в спектральной музыке композиторы вторгаются в микромир звука и исследуют его, а затем создают оригинальную тембровую шкалу, которая становится основой оркестровой композиции. В отличие от электронной музыки, Ж. Гризе и его сторонники для осуществления сво-

их замыслов привлекают традиционный инструментарий с его «живыми», трепетными, вибрирующими голосами. Поэтому их технику вполне оправданно можно именовать *оркестровой спектральной*.

Другой яркий представитель спектральной музыки французской школы, Т. Мюрай выдвигает одно существенное положение: спектральный анализ позволяет не только создавать новые звучания и их соединения, поиск внутренних структурных соответствий может быть распространён на форму целого и стать основой формообразования, а значит заменить прежние тонально-гармонические связи новыми. Композитор подчёркивает: «По существу, мы стремимся возродить принцип прочных внутренних гармонических взаимосвязей, который составлял сильную сторону тональной системы композиции и был утерян в атональной и серийной практике» [6, с. 163]. Спектральная техника, образуя единую платформу для электронной и инструментальной (оркестровой в том числе) музыки, открывает возможности для их функционирования как по отдельности, так и во взаимодействии.

Подход к анализу оркестровой музыки новейшего времени, имеющий более широкое применение, предложен А. Г. Шнитке. Композитор считает, что «функциональное использование тембровых связей лишь в XX веке стало самостоятельной техникой» [9, с. 79], и создаёт систематику тембрового родства, включающую ряд позиций: тембровые консонанс и диссонанс применительно к отдельным структурам; тембровые модуляция и полифония, характеризующие соединение звучаний; тембровые шкала и единство – по отношению к целостной композиции. Ввиду ослабления и даже упразднения формообразующей роли тональности данную функцию в сонористике и иных техниках начинает выполнять тембр, поэтому необходим аналитический инструмент для установления тембрового родства и контраста. Причём в различении градаций важен не только анализ партитур, но и оценка слухового восприятия. Если тембровый консонанс образуется в результате слияния однородных и родственных тембров, при котором теряется индивидуальность инструментов, то тембровый диссонанс складывается из неродственных по окраске инструментов, тембры которых отчётливо прослушиваются.

Признавая возможность дифференциации звучностей по тембровому признаку, автор указывает на относительность любой тембровой шкалы, поскольку отношения тембровых комплексов не поддаются строгой регламентации, как соотношения высот или ритмических длительностей. Эта относительность обусловлена несколькими факторами: индивидуальностью композитора, избранного состава, исполнителя и инструмента. И всё-таки оценка преобразования звучности на основе тем-

бровых градаций, по утверждению А. Г. Шнитке, обеспечивает «рациональный контроль над звуковым материалом» [9, с. 91].

Как видно из обзора, выделенные две группы работ демонстрируют новые взгляды на оркестровку. И в трудах, обобщающих прошлый опыт, и в ра-

ботах, ориентированных на перспективы взаимодействия музыки инструментальной и электронной, развивается теория оркестра, причём с позиций сугубо современных, отвечающих потребностям музыкальной практики настоящего времени – творческой, экспериментальной, педагогической.

ЛИТЕРАТУРА

1. Банщикова Г. И. Законы функциональной инструментовки: учеб. пособие. – СПб.: Композитор, 1999.
2. Гризе Ж. Структурирование тембров в инструментальной музыке // Композиторы о современной композиции: хрестоматия / сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова; пер. Д. Шутко. – М., 2009. – С. 311–344.
3. Дмитриев Г. П. О драматургической выразительности оркестрового письма. – М.: Сов. композитор, 1981.
4. Клебанов Д. Л. Искусство инструментовки: учеб. пособие. – Киев: Музична Україна, 1971. – На рус. яз.
5. Лютославский В. Новый путь к оркестру // Композиторы о современной композиции: хрестоматия / сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. – М., 2009. – С. 237–240.
6. Мюрай Т. Путешествия в микрокосме звука // Музыкальная академия. – 1999. – № 2. – С. 161–163. – Пер. А. Ровнера.
7. Назайкинский Е. В. Чистые тембры (Вместо предисловия) // Оркестр. Инструменты. Партитура: сб. ст. – М., 2007. – С. 5–17.
8. Пистон У. Оркестровка: учеб. пособие / пер. К. Иванова. – М.: Сов. композитор, 1990.
9. Шнитке А. Г. Тембровое родство и его функциональное использование. Тембровая шкала // Шнитке А. Г. Статьи о музыке. – М., 2004. – С. 79–84.

Шабунова Ирина Михайловна

кандидат искусствоведения, доцент,
и. о. профессора кафедры теории музыки и композиции
Ростовской государственной консерватории
им. С. В. Рахманинова





Академическая электронная музыка

А. С. ЭНФИАДЖЯН (АРАМ ЭНФИ)
Арт-Гуманитарный Центр, Москва

УДК 78.02

СИМФО-ЭЛЕКТРОННАЯ МУЗЫКА: ГЕНЕЗИС

Музыковедческое содержание термина «симфо-электронная музыка» (СЭМ) исчерпывающим образом было раскрыто в статье «Так что же это такое – “симфо-электронная музыка”?»¹ Если коротко, то термином «СЭМ» мы определяем музыку электронную по форме, но симфоническую по содержанию, то есть музыку, созданную с помощью специфических электронно-компьютерных технологий, но обладающую при этом всеми качествами симфонизма, именно в том значении понятия «симфонизм», которое вкладывал в него академик Б. В. Асафьев.

Читателю может показаться, что речь идёт всего лишь о сугубо искусствоведческом определении очередного вида околоэлектронной музыки, но в действительности цена этого чрезвычайно важного номинирования гораздо выше, ибо факт полноценного выхода СЭМ на мировую культурно-историческую арену знаменует собой масштабное событие глубокого символического наполнения и огромной социокультурной значимости, о чём уже говорилось в опубликованных статьях и научных докладах, затрагивающих целый ряд эстетических, социологических, психологических, педагогических и других аспектов возникновения и бытования СЭМ².

Различным общегуманитарным и общемировоззренческим вопросам, связанным с понятием СЭМ, будут посвящены отдельные развёрнутые исследования; в данной же небольшой статье предстоит осветить эти вопросы в аспекте историко-музыковедческом, прослеживая и анализируя процессы зарождения и становления СЭМ с точки зрения эволюционирования всей электронной музыки (ЭМ). В настоящее время она представлена уже несметным количеством направлений и жанров³.

Поскольку ЭМ впервые заявила о себе в статусе электроакустической музыки (ЭАМ), то наш историко-музыковедческий экскурс начнём именно с вопросов возникновения и эволюционирования ЭАМ.

Итак, по общепринятому сегодня определению, ЭАМ – это «вид электронной музыки, создаваемой путём манипуляций с предварительно записанными или генерируемыми звуками». В среде музыкантов, поле профессиональной деятельности которых включает различные жанры и формы ЭМ, ЭАМ относят к одному из направлений академической электронной музыки (АЭМ), традиционно ассоциирующейся с теми академическими формами «технической музыки», которые имеют выраженную экспериментальную специфику и альтернативную направленность.

Одной из таких специфических особенностей ЭАМ, отличающих её от обычной акустической музыки, является важность и значимость работы её представителей над исходным звуковым материалом, что выражается в создании ими с помощью различных электронных и компьютерных технологий новых звукотембров, различных сонорных текстур и т. д. При этом, статус «музыкальных» в области ЭАМ могут получать звуки и сонорные комплексы любой природы и любого происхождения.

В качестве готового студийного продукта образцы ЭАМ хранят обычно на электронных носителях информации и воспроизводят при помощи соответствующей аппаратуры, то есть без непосредственного участия человека-исполнителя. Довольно часто, наряду с различными электронными и компьютерными устройствами при исполнении ЭАМ используются также акустические инструменты и человеческие голоса.

В значительной степени, хотя и с некоторыми оговорками, синонимом термина ЭАМ является термин «акусматическая музыка», которая так же, как и спектральная музыка, обращается к акустическим и психоакустическим экспериментам, формализующим различные музыкальные процессы. Разновидностью ЭАМ, получившей наибольшее распространение в США, является «магнитофонная музыка» или «музыка для плёнки» (tape music).

В определённой степени, к эстетической концепции, характеризующей термин «электроакустика», приблизились также и некоторые экспериментальные и альтернативные направления молодёжной музыки («индастриал», «саундскэйп» и т. п.), которые развивались в контексте эволюционирования различных авангардных движений (футуризма, дадаизма, сюрреализма) и опирались прежде всего на работу с шумами и тембрами.

К наиболее известным композиторам, работавшим в сфере ЭАМ (а ещё шире – в сфере АЭМ), относятся такие мэтры мирового Авангарда II, как Эдгар Варез, Лучано Берлио, Джон Кейдж, Карлхайнц Штокхаузен, Янис Ксенакис, Бруно Мадерна, Луиджи Ноно, Дьёрдь Лигети, Макс Мэтьюс, Милтон Бэббит, Анри Пуссёр, Пьер Булез и другие музыканты.

Необходимо подчеркнуть, что ЭАМ начала утверждаться в середине XX века как естественное продолжение конкретной музыки (КМ) в общем контексте «мутации» европейской школы академической музыки в сторону иного композиторского мышления, связанного с резким усилением в нём роли и значения сонористики, алеаторики, стохастики, серийной техники (включая додекафонию), структурализма, пуантилизма и т. д.

Ещё одним важным фактором, исторически стимулировавшим бурное развитие ЭАМ, явился острый дефицит тембральной палитры в музыке сугубо акустической, что вызвало необходимость радикального восполнения этого дефицита гораздо более эффективными средствами ЭМ, на переднем крае развития которой, как об этом уже говорилось, изначально находилась именно ЭАМ. В середине 70-х годов XX века, наряду с конкретной, к ней примкнула также и музыка «компьютерная».

Следует сказать, что дату возникновения ЭМ (а значит ЭАМ) различные исследователи определяют с огромным разбросом по времени в 110 лет: одни связывают возникновение ЭМ с выходом в свет фундаментального труда выдающегося немецкого учёного Германа Людвиг Фертинанда фон Гельмгольца «Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки» (1860), другие – с началом промышленного выпуска первых доступных по цене аналоговых синтезаторов (1970).

Упомянутая классическая работа Гельмгольца положила начало научной музыкальной психологии, научному учению о тембре и гармонии и т. д., но, разумеется, изыскания Гельмгольца в области электромагнитных вибраций металла и стекла, как и последующее конструирование им электрически управляемого прибора «Helmholtz Resonator» – это ещё далеко не ЭМ. С другой же стороны, факт массового использования промышленных синтезаторов обозначает в истории развития ЭМ уже период её зрелости.

Началом ЭМ можно было бы считать проводившиеся с 40-х годов XX века творческие эксперименты Пьера Шеффера в его Исследовательском центре при Французском радио и телевидении в Париже, но такая точка зрения не может быть принята уже потому, что КМ, которой занимался Шеффер, к собственно ЭМ не относится, и поэтому её можно рассматривать лишь в качестве одной из «предтеч» ЭМ, тем более, что сам «отец КМ» Пьер Шеффер в своих поздних признаниях это своё детище не относил не только к ЭМ, но и к музыке вообще, характеризуя КМ следующим образом: «Конкретная музыка, собирая звуки, создает звуковые произведения, звуковые структуры, но не музыку. Мы не должны называть музыкой вещи, которые являются просто звуковыми структурами...»

По этим причинам дату «официального рождения» ЭМ намного корректнее связывать с демонстрацией в 1951 году самим автором аутентичного термина ЭМ (Elektronische Musik), немецким акустиком, преподавателем фонетики и коммуникативной техники Боннского университета Вернером Майер-Эпплером «образца монтажа электрозвуков» на Летних курсах (симпозиуме) современной музыки в Дармштадте. Именно эта демонстрация вызвала огромный интерес профессионалов, а сразу же после неё во всём мире стали создаваться Центры и Студии ЭМ, включая знаменитую Студию Карлхайнца Штокхаузена при Кёльнском радио, где в разное время работали такие знаковые для ЭМ фигуры, как Герберт Аймерт (первый директор студии), Пьер Булез, Оскар Зала, Анри Пуссёр, Годфрид Майкл Кёниг, Лучано Берлио, Маурицио Кагель, Дьёрдь Лигети, Янис Ксенакис, Томас Кесслер и другие известные музыканты.

В Европе к ЭМ примкнули затем Ханс Вернер Хенце, Бруно Мадерна, Луиджи Ноно, Дитер Кауфман и другие композиторы, а в США эта «европейская премьера» ЭМ сразу же была поддержана появлением «магнитофонной музыки», создателями которой явились Джон Кейдж, Эрл Браун, Крисген Вулф, Мортон Фэлдман и др. В Японии ЭМ первым начал развивать композитор Тосиро Маюдзуми. С тех же 50-х годов XX века ЭМ стала активно утверждаться и в СССР, где научно-технический и творческий задел в данной области был весьма значительным.

Не секрет, что ЭАМ и КМ уже изначально возникли, а затем продолжали развиваться как два альтернативных и во многом антагонистических направления «технической» музыки. Хорошо известно об открытом столкновении между сторонниками КМ и ЭАМ, которое произошло уже на вышеупомянутом симпозиуме 1951 года в Дармштадте. Очевидец этого конфликта Питер Мэннинг описывает его следующим образом: «Французы и немцы яростно не соглашались друг с другом, а швейцарцы критиковали

и тех и других за то, что они называют свою работу «музыкой»...»⁴.

Хотя в студии Пьера Шеффера, наряду с уже именитыми композиторами АЭМ-направления (Дариусом Мийо, Оливье Мессианом, Пьером Анри), с 1951 по 1958 год постоянно работали тогда ещё молодые лидеры Авангарда П. П. Булез, К. Штокхаузен, Я. Ксенакис и другие приверженцы ЭАМ. Творческие разногласия между этими последними и приверженцами КМ во главе с самим Шеффером постоянно нарастали, доходя иногда до открытого противостояния. Причём антагонизм между ЭАМ и КМ был обусловлен не столько разницей используемого звукового материала (в ЭАМ – звуков электрогенераторов и других электронных устройств, в КМ – звуков и шумов естественного происхождения), сколько кардинальным отличием в методике работы с ним.

Во-первых, Шеффер выступал категорически против использования в музыке тех новых композиторских техник, на которых ЭАМ исторически и была «заквашена», а именно: он выступал против сериальности (включая додекафонию), сериализма (структурализма), алеаторики, стохастики, пуантилизма и т. д. Называя произведения, написанные в подобных техниках «алгебраическими уравнениями», Шеффер решительно отвергал в музыке любые сциентистские подходы, а в концептах каких бы то ни было музыкально-теоретических систем ратовал за приоритет слухового восприятия.

Мы должны быть солидарны с Шеффером, поскольку хорошо понимаем, что истинным материалом (субстратной основой) музыки является именно и только реальный звук, а не его условное графическое обозначение. Устоявшийся феномен первичности в традиционной академической музыке нотной записи (клавира, партитуры и т. д.) как раз и привёл композиторов к соблазну придумывать различные «композиторские техники», которые «обосновывались» графически (на нотном стане), но зачастую оказывались абсолютно несостоятельными в плане художественном, поскольку не выдерживали проверки на экзистенциальное звуковое восприятие. Необходимо особо указать на то, что критика Шеффером ЭАМ была связана вовсе не с её искусственностью и «мертвенностью» звучания, а именно с подменой в ней критериев слухового восприятия какими бы то ни было «научными» построениями. Шеффер считал неприемлемым тот факт, что для ЭАМ ведущими являлись некие абстрактные идеи искусственно придуманных систем, основанных на абсолютно рационалистическом контроле, и что, в сущности, ЭАМ представляла собой скрупулёзное воплощение додекафонных, алеаторических, пуантилистических и других принципов в новом, электронном звуковом материале, ставшем своего рода «идеальным сырьём» для реализации заранее рассчитанных много-

параметровых сериальных структур. И в этой связи Шеффер справедливо обвинял ЭАМ в полной потере коммуникации со слушателем, приходя к заключению о том, что традиционная система мышления музыкальными тонами оказалась в своего рода тупике абстракции и схематизма, ибо собственно звуковое воплощение музыкальной идеи было вторичным по отношению к создаваемой композитором схеме-структуре.

В качестве доказательства правоты этих слов Шеффера можно, к примеру, констатировать отмечаемый уже многими музыковедами факт несоответствия внушительно и помпезно декларируемых грандиозных идеологических установок Штокхаузена-теоретика их достаточно убогому (банальному, эклектичному, фарсовому, абсурдному) воплощению в конкретно звучащей музыке Штокхаузена-композитора.

Во-вторых, Шеффер, в отличие от многих приверженцев ЭАМ, следовавших указанию Годфрида Майкла Кёнига «Сначала сотворите звук и лишь затем приступайте к созданию музыкального произведения», считал крайне нецелесообразным для композиторов профессиональное занятие работой по созданию новых звуков. В этой связи Шеффер писал: «...когда вы ставите поколения молодых музыкантов перед синтезаторами – я имею в виду не те, что предназначены для коммерческой музыки, а действительно точные, которыми вы можете управлять: одно для частот, другое для децибел, третье для гармонического спектра, – тогда вы действительно влипли...»⁵. Шеффер был убеждён, что заниматься на серьёзном уровне конструированием звуков композитору не следует, ибо эту очень специфичную, весьма сложную, трудоёмкую и кропотливую работу должны выполнять в соответствующих лабораторных условиях профильные специалисты-профессионалы: акустики, психоакустики, звукоинженеры и т. д. И здесь мы тоже склонны согласиться именно с Шеффером, а не со Штокхаузеном, который, как известно, постоянно «ломал себе голову, изобретая новые инструменты, новые тембры, новую технику для музыкантов».

Да, музыканты могут, конечно, вносить во внутреннюю структуру используемых ими звуков какое-то своё индивидуальное редактирование, и такой подход иногда приветствуется, но в качестве основных композиторам, работающим в области ЭМ, следует рассматривать звуки уже готовые, ибо для достижения высоких результатов именно в плане художественном, а не звукоинженерном, гораздо эффективнее заниматься поиском нужных тембров, текстур, «состояний» и т. д. в уже существующих базах данных, содержащих миллионы библиотечных образцов, на одно лишь только одноразовое прослушивание которых не хватило бы и всей жизни...

Далее, компетентно озвучивая свои прогнозы в плане общих перспектив развития музыкального искусства, Шеффер писал: «В музыке появились синтезаторы, магнитофоны и т. д., но прежними остались наши органы чувств, наши уши, старые гармонические структуры в наших головах, мы все по-прежнему рождаемся в до-ре-ми – и не нам решать... когда наши современные исследователи откажутся от своих смехотворных технологий, систем и “новых” музыкальных языков, они поймут, что нет никакого пути вне традиционной музыки, что мы только можем перейти к “барокко” XXI века»⁶.

Понятно, что употреблённая здесь Шеффером «барочная аналогия» связана с характерным синтезом давно устоявшихся методов и стилей с возможностями нового (в нашем случае – электронного) инструментария, а для более наглядного разъяснения этой аналогии, Шеффер говорит о том, что «прототипом здесь служит популярная музыка... смесь электроники и до-ре-ми...» И хотя Шеффер, явно недооценив значения в музыке композиционных возможностей динамико-тембральной sonorистики, при мастерском использовании которой музыкальная интонация (по Шефферу – «до-ре-ми...») может уходить на второй план, а возникающие кластерные супердиссонансы способны приобретать полноценную в художественном отношении семантическую значимость, выплёскивает вместе с водой и ребёнка. В аспекте понимания общих тенденций развития ЭМ мы по-прежнему солидаризуемся здесь именно с Шеффером, а не со Штокхаузеном, который, как известно, тщетно пытался придавать своим достаточно искусственным и художественно неубедительным «композиторским техникам» некую «научно-духовную обоснованность», представляя развитие ЭМ в заведомо извращённом виде и полностью исключая возможность её «натурального» (то есть, «стерильно-синтезаторного») бытования.

Несмотря ни на какие обвинения нас в любви к «библиотечным» звукам, мы должны признать сегодня тот неоспоримый факт, что популярная ЭМ, которая хотя и является по своему «генетическому статусу» всего лишь «вторичный продукт ЭАМ», в отличие от ЭАМ, свою полную творческую состоятельность и самостоятельность уже доказала: ведь в то время, как произведений, сопоставимых по своей художественной ценности с лучшими образцами мировой традиционной классики, в области АЭМ до последнего времени создано не было, популярные формы ЭМ давно уже достигли своей художественной зрелости (убедительной как по форме, так и по содержанию) и являются сейчас в сфере популярной музыки не просто конкурентоспособными, но и абсолютно лидирующими.

В этой связи, кстати, следует уже открытым текстом заявить о том, что основная масса ортодоксальных приверженцев ЭАМ, использующих электронику

как некое экзотично-вспомогательное средство и всячески демонстрирующих при этом своё пренебрежительное отношение к «стерильным синтезаторам» с их «идеально-мёртвыми библиотечными звуками», ставят себя в абсолютно тупиковое положение. Подобным ЭАМ-ортодоксам почему-то кажется, что «стерильные синтезаторы» предназначены лишь только для «попсы», а серьёзную электронную музыку с их помощью сочинять невозможно. Мотивируется же это весьма поверхностное мнение ссылкой на те (действительно низкопробные) псевдо-ЭМ-опусы, которые либо (в виде банальных жанровых стандартов) штампуются на самоиграйках и DJ-барабанках, либо же с помощью подручной звукородающей электроники профанируются незадачливыми дилетантами.

Но многолетняя практика создания серьёзнейших образцов СЭМ это ни на чём не основанное предубеждение напрочь опровергает. В статье «Век электронной музыки» уже говорилось о том, что наиболее ортодоксальным консерваторам от музыки необходимо просто раз и навсегда покончить со своим абсурдным, нелепым и бессмысленным «синтезатороборчеством», перестав, наконец, относиться к синтезатору как к «антигуманному инструменту тотальной роботизации музыки». В этом инструменте нашим скептически настроенным «синтезатороборцам» надо попытаться увидеть не врага, от которого следует защищать музыку, а друга и умелого помощника – творение человеческого гения, никак не менее выдающееся, нежели те деревянные, медные, пластиковые и прочие «идолы», которым многие музыканты «старой закваски» привыкли поклоняться с детства. Хороший синтезатор неизменно предоставляет музыкантам возможность получать уникальные тембральные краски, изысканно-тонкие исполнительские и композиционные нюансы, предельно точные интонации..., и поэтому он способен превращаться в руках мастера в умный, эмоциональный и по-настоящему живой инструмент, призванный вполне адекватно репрезентировать богатейший духовный мир человека-творца.

А между тем от многих ортодоксальных приверженцев ЭАМ можно услышать всевозможные «антисинтезаторные» сентенции приблизительно следующего «физиологического» толка: «любой акустический инструмент, в отличие от “идеально-стерильного” синтезатора, заполненного библиотечными звуками, обладает своим сложным характером и требует борьбы... а совершенный музыкальный звук может родиться только тогда, когда инструмент становится частью тела исполнителя, “сливается” с его морфологией...» Но дело в том, что дальнейшее развитие Искусства (а Музыка – в особенности) требует уже «борьбы» не за подчинение грубой материи, а за максимальное от неё освобождение. И как бы кощунственно это не звучало, но для самодостаточно композитора наилучшим рабочим инструментом

является сегодня именно «стерильный» синтезатор – высокотехнологично, «послушно» и «добросовестно» помогающий реализовывать далеко не стерильные творческие замыслы автора.

Создание для этой цели (очевидно, уже с применением биотехнологий) инструментов более совершенных, тонких и «живых» – дело будущего, а вот совершенствование различного рода грубо-материальных «протезов» – занятие в XXI веке достаточно бесполезное и даже абсурдное.

Актуальность идеи освобождения в музыке от всего заземлённо-материального отмечал и научно легитимировал в своих музыковедческих трудах также и Ю. Н. Холопов, который однозначно признавал в данном контексте тот факт, что музыкальное мышление XX века в перспективе эволюции представляется критическим, и что концепция традиционной европейской музыки испытывает всё более нарастающий кризис.

Конечно, ни к чему художественно ценному в плане реализации своей «*idée fixe*» – созданию целостного музыкального мышления, способного вывести европейскую музыку из кризиса и вернуть ей утраченную экспрессию за пределами традиционного нотно-параметрового мышления, не привели и эксперименты Пьера Шеффера с различными манипуляциями над звуковыми объектами (*objet sonore*) естественной природы. Но для нас сейчас важно как раз то, что изначальная художественная ущербность по сей день сохранилась именно у ЭАМ, которая в своей основной массе (хотя, конечно, есть и приятные исключения) направлена на решение задач вовсе не художественных, философских и мировоззренческих, а каких-то сугубо прикладных – математических, алгоритмических, кибернетических (программных), биофизических и других подобных, то есть к музыкальному искусству равным счётом никакого отношения не имеющих...

Таким образом, к концу жизни Шеффер был разочарован ходом развития не только ЭАМ, но и своего собственного детища – КМ, которая в качестве некой самостоятельной семиотической системы так и не смогла достичь степени знаковой абстракции, реально позволившей бы ей стать полноценным языком музыкально-коммуникативного выражения...

Если же обратиться сейчас всё-таки к состоянию дел именно в области ЭАМ, то, к сожалению, придётся констатировать тот безрадостный факт, что ЭАМ оказалась сегодня «законной наследницей» эпохи постмодернизма. И этим уже всё сказано, ибо перечень чрезвычайно серьёзных идейно-художественных изъянов, в которых можно вполне справедливо обвинить постмодернизм с его бескрайним плюрализмом эстетических и очень зыбким релятивизмом этических ценностей бесконечен: пародийно-фарсовое отношение к гуманистическим идеалам и ценностям, игра «мёртвыми формами», ироничное сме-

шение высокого и низкого (элитарного и массового); творческий экуменизм (стилистическая разношёрстность), прозрачный симулякрим, мистификация, пастиш, мимикрия, конформизм, иллюзорный псевдоисторизм, асоциальность, установка на амальгамность, компилятивность, гибридность, кичевость; эклектизм, абсурдизм, эпатажность, бравада; злоупотребление оксюмороном, парадоксом, эллипсом, фристайлом, коллажностью, цитатностью; «кулинаруное» обслуживание неразвитого эстетического вкуса, утрата идентичности и целостности, признаки роботизации, атрофия новаторского потенциала, дезиндивидуализация творчества, шизофренизация культуры...

Ну и как же, спрашивается, такое могло произойти? Что за скрытые причины обусловили столь вопиющий нонсенс, если у истоков ЭАМ стояли маститые корифеи: Ксенакис, Штокхаузен, Кейдж, Булез... Так неужели им выпала бесславная участь сыграть в музыке роль «голых королей»?

Но не будем торопиться с вынесением сурового приговора, ибо все вышеупомянутые и многие другие деятели, вполне справедливо причисленные сегодня к славной когорте пионеров-первопроходцев ЭМ, вклад в развитие мирового музыкального искусства внесли достаточно весомый.

Да, конечно, шедевров, сопоставимых по своей художественной ценности с лучшими образцами мировой академической классики, пионеры ЭМ так и не создали, да и сделать это по причинам вполне объективного характера в рамках культурной, научной и мировоззренческой парадигмы своего времени ещё просто не могли, но зато они разработали технологическую концепцию музыки XXI века... Другой вопрос: как данная концепция была реализована и к чему она, собственно говоря, привела?

Вспомним и о том, что в первой половине XX века, благодаря деятельности композиторов Новой венской школы, прежде всего Антона Веберна и Арнольда Шёнберга, академическая музыка, получив право распоряжаться всеми 12-ю автономными тонами, достигнув почти полной свободы диссонанса и взяв курс на дальнейшее развитие и углубление принципов свободной атональности, должна была прийти к легитимации теперь уже абсолютно деструктурированной (как в интонационном, так и во всех других отношениях) «супердиссонансной парадигмы»...

И вот, во второй половине XX века в музыке именитых пионеров ЭАМ такое вытеснение из структуры музыкальных произведений традиционной (изначально-песенной) формы с её звуковысотной, ритмической, ладовой и гармонической организацией произошло уже окончательно.

Таким образом, можно сказать, что результаты творческого поиска Антона Веберна (лидера Авангарда I) и Карлхайнца Штокхаузена (лидера Авангарда II) как бы ознаменовали собой два этапа заверше-

ния развития в музыке великой западной духовной традиции. При этом Штокхаузен ещё и совершил резкий поворот в сторону принципиально иной концепции музыки, проявившейся, кроме всего прочего, и в том, что им не было написано ни одного произведения устоявшейся академической формы: ни одного квартета (разве только что «вертолётный» из оперной гептологии «Свет»), ни одного инструментального концерта, ни одной сонаты, ни одной симфонии – ни по названию, ни по содержанию, ни по внешней атрибуции...

Но означает ли фактическое отсутствие до недавнего времени в области АЭМ всех бывших академических жанров, включая флагманский (симфонию), непреодолимый кризис западной музыкальной традиции и полный крах её великой симфонической школы? Нет, к счастью для всей мировой музыкальной культуры, отнюдь не означает, ибо великая симфоническая школа европейской музыкальной традиции с новой силой и с новыми возможностями возродилась в российском СЭМ-концепте.

Фиксируемая в последние десятилетия многими музыковедами «камернизация» современной академической музыки, то есть смещение её содержания в сторону несимфонических принципов развития музыкального материала происходила именно потому, что симфонические принципы в области музыки традиционно-акустической себя уже почти полностью исчерпали, в то время как принципы симфо-электронные находились ещё в стадии своего становления и надлежащим образом развивались лишь только благодаря усилиям тех композиторов-новаторов, которые на должном уровне овладели всем богатейшим арсеналом выразительных средств ЭМ.

Если попытаться обозначить некоторые важные вехи самостоятельного развития АЭМ, безотносительно к изначальным установкам ЭАМ и КМ, то надо будет констатировать тот факт, что основной и решающий этап перехода от «эры акустической музыки» к «эре электронной музыки» пришёлся на 70–80-е годы XX века:

– В 1970 году было налажено фабричное производство первых доступных по цене одноголосных аналоговых синтезаторов «mini-moog»;

– Со второй половины 1970 годов начали серийно производиться первые полифонические синтезаторы (ARP Omni и др.) и семплеры (Fairlight и др.). Тогда же ведущие мировые производители музыкальных инструментов окончательно определились с архитектурой электронного синтеза звука, а также с его основными принципами и стандартами;

– В 1983 году был разработан эпохальный для дальнейшего развития всей электронной музыки протокол MIDI (Musical Instrument Digital Interface), и с этого же времени стали массово производиться первые «классические» цифровые синтезаторы (Yamaha DX-7, Korg M1, Roland D-50), а затем и музыкальные рабочие станции, совмещающие в себе функции усовершенствованных цифровых синтезаторов, семплеров, многодорожечных секвенсоров, встроенных edit-компьютеров, ритм-машин и т. д.

Таким образом, в конце 80-х годов XX века АЭМ своё становление уже окончательно завершила, актуализированно заявив о себе как о весьма значимом феномене современной музыкальной культуры, а статус флагманского жанра в области АЭМ закрепился именно за обладающей несомненным российским приоритетом Симфо-электронной музыкой⁷.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Энфи А. Так что же это такое – «симфо-электронная музыка»? // Музыка и время. – 2011. – № 4. – С. 70.

² Энфи А. Симфо-Электронная Музыка: принципы // Музыка и электроника. – 2012. – № 1. – С. 5; Энфи А. Симфо-электронная музыка: социальные аспекты // Социосфера. – 2011. – № 2. – С. 19; Энфи А. Симфо-электронная музыка: психологические аспекты // Психологическая газета. – 2011. – 20.05; Энфи А., Симфо-Электронная музыка как новая педагогическая дисциплина // Современное музыкальное образование – 2011: сб. матер. междунар. науч.-практ. конф. / РГПУ им. А. И. Герцена, СПб гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова). – СПб., 2011. – С. 147.

³ Энфи А. Век электронной музыки // Звукорежиссёр. – 2003. – № 6. – С. 55.

⁴ Manning Peter. Electronic and Computer Music. Revised and expanded edition. – Oxford and New York: Oxford University Press, 2004. – P. 98.

⁵ Schaeffer P. Traite des objets musicaux. – Le Seuil: Paris, 1966. – S. 294.

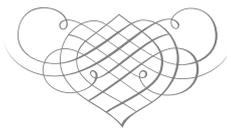
⁶ Ibid. S. 314.

⁷ Энфи А. Симфо-электронная музыка – приоритет России // Педагогика искусства: электронный журнал. – 2012. – № 3.

Энфиаджян Арам Суменович (Арам Энфи)
руководитель Арт-Гуманитарного Центра



МУЗЫКА В СИСТЕМЕ МАССОВЫХ КОММУНИКАЦИЙ



А. В. КРЫЛОВА

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

УДК 78.074

ФЛЕШМОБ И ИНЫЕ СПОСОБЫ АКТИВИЗАЦИИ МАССОВОГО ПОТРЕБЛЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ФОРМ ИСКУССТВА

Почему сегодня академическое искусство «проигрывает» в борьбе за зрителя? Одно из возможных объяснений лежит в плоскости разработки и применения изощрённых технологий работы с сознанием публики, способных вовлечь потребителя в мир иллюзии индивидуальной коммуникации с создателем музыкального продукта и в процесс активного участия в его брендировании. Начну с иллюзий.

Современные технологии продвижения масскультурного музыкального продукта ориентированы на создание иллюзорной реальности, в рамках которой каждый (из необозримого числа привлечённых к вкушению популярного музыкального «блюда») считает себя не просто посвящённым, а непосредственно причастным к жизненному и творческому «полю» своих кумиров. Инструментом, позволяющим сформировать ситуацию столь приятного заблуждения, являются цифровые технологии. «Что такое цифровые технологии сегодня, – задаётся вопросом Генеральный директор радиостанции «SevenSkies» Дмитрий Кондауров. – Что они дают человеку? Как влияют на его жизнь? Для потребителя это, прежде всего, возможность безграничного доступа к огромному объёму самой разнообразной информации... Технологии, рождая новые способы доставки информации, так или иначе, меняют мир, тем самым формируя новые виды СМИ и преобразуя существующие»¹.

Поскольку художественный акт как общественно значимое событие существует лишь тогда, когда о нём известно публике, для продвижения творческого продукта, в том числе и классически ориентированного концерта, первоначально важен канал транслирования информации. Благодаря цифровым технологиям человек избалован скоростью и масштабом информационных возможностей. Традиционные средства информирования публики о том или ином художественном событии – такие, как обычная афиша, анонс в прессе и даже телереклама, – в контексте перенасыщенного

рынка музыкальных и иных развлекательных услуг, перестают «работать» с желаемой эффективностью². Одна из причин этого заключена в глубинных социальных изменениях, которые обусловлены новыми источниками информации, актуальными для поколения next. Одним из универсальных СМИ нового поколения, позволяющим реализовать скоростную доставку большого информационного контента, осуществив при этом тонкую манипулятивную деятельность с сознанием потребителя, является многофункциональный мобильный телефон с Интернет-доступом. Обратим, в связи с этим, более пристальное внимание на новые ресурсы мобильной связи.

Трудно отрицать тот факт, что мобильный телефон стал важной частью жизни современного человека. Он изменил ощущение пространства и времени, создал особую культуру пользователей, трансформировал их образ жизни, наконец, существенно повлиял на культуру города, став для его жителя не просто средством связи с кем-то, а средством связи с миром. В нём обитатель мегаполиса черпает сведения о банковских, туристических или гостиничных услугах, расписании движения поездов, погоде, сеансах в кино и ином, согласует с друзьями свои планы, обсуждает покупки. Благодаря ему расширилось пространство жизни социально активного субъекта, использующего всё своё время (включая прогулки и езду в общественном транспорте) в целях общения – от приватного до делового. Сформировалась новая комфортная реальность – виртуальное гиперпространство, наполненное не только голосовой, но и текстинговой коммуникацией.

Анализируя воздействие на социум технологически новых устройств связи, Говард Рейнгольд отмечает, что они помогают нам «...согласовывать свои действия с другими людьми по всему свету...», посредством этих устройств целые группы людей обретают «новые формы общественного воздействия, новые способы взаимодействия». Интересно пред-

сказание автора: «Благосклонна судьба будет к тем предпринимателям, которые сумеют извлечь выгоду из этих перемен, и отвернётся от тех, кто будет жить вчерашним днем»³.

Очевидно, что высокое искусство, как бескорыстное по своей сути, не ориентированное изначально на получение материальных выгод, оказывается в стороне от многих технических новаций, существенно влияющих на социокультурную среду. В процессе внедрения ценностных эталонов музыкальной классики в сознание новых поколений слушателей, современные технологические ресурсы мобильной Интернет-связи практически не задействованы.

Успешность же масскультурного музыкального продукта во многом обусловлена именно тем, что опираясь на новые технологии, управляющие его продвижением активно используют их коммуникационную специфику. Суть её, хотелось бы ещё раз подчеркнуть это, состоит в возможности прямого обращения к потребителю, в провокации его к активному диалогу, формирующему иллюзии причастности к жизни и творчеству любимых исполнителей, имеющие следствием создание мощной эмоциональной привязки к тем или иным музыкальным брендам. В поле перманентного общения в ряду друзей на равных оказываются кумиры музыкального мира, рассказывающие о своих планах, делах, покупках, новых песнях, любовных увлечениях, обыденных житейских проблемах.

Такой тип личностного общения обеспечен не только гигантским информационным контентом, не оставляющим «белых пятен» в жизни кумиров, но и наличием в мобильном Интернете систем, подобных Твиттеру⁴, позволяющих пользователям общаться, отправлять короткие текстовые заметки (SMS до 140 символов), используя веб-интерфейс. Публичная доступность сообщений, размещённых в Твиттере, обеспечена тем, что они, отображаясь на странице пользователя, мгновенно транслируются иным лицам, подписанным на их получение. По данным администрации сервиса, число зарегистрированных пользователей Твиттера на сентябрь 2011 г. превысило 200 миллионов человек⁵. Неплохая аудитория для желающих продвинуть свой творческий продукт!

Микроблоги популярных исполнителей и молодёжных групп, таких, например, как «Jonas Brothers»⁶ или «One Direction»⁷, перенасыщены информацией о событиях жизни кумиров, которые находятся в прямом общении со своими фанатами. Последние являются непосредственными пиарщиками объектов поклонения благодаря практике «ретвитов», то есть тиражирования сообщений (или «твитов») кумира своим последователям путём простого нажатия на кнопку . При достаточно интересном «твите» возникает эффект снежного кома, а его автор получает широкую известность. Каждое послание («твит») кумира тинейджеров Джо Джоноса, например, не-

медленно получает более 14000 ретвитов, что создаёт у пользователей ощущение перманентного общения.

Таким образом, возможность ежедневного контакта – обмена SMS-сообщениями, просмотра новых фотографий, клипов, скачивания компьютерных и телефонных обоев, аватаров, посвящения в семейные истории, в сочетании с вещной символикой – изображением кумиров на майках, сумках, ручках и иных предметах ежедневного пользования, создают отнюдь не иллюзорную, а вполне реальную привязанность. Между коммуникантами возникает почти родственная связь. Такая установка формируется вследствие постоянного присутствия объектов поклонения в бытийном пространстве пользователей музыкального продукта, что, кстати, существенно влияет на рост самооценки последних и весьма важно, особенно для тинейджерских возрастных групп.

Подчеркнём ещё раз, что ключевым инструментом, реализующим данную практику продвижения, является мобильный телефон с Интернет-доступом, создавший возможность столь тесного общения с кумирами и единомышленниками по музыкальным увлечениям. Стоит ли без раздумий отказаться от описанной схемы «подсаживания» на потребление музыкального ширпотреба, или же попытаться отыскать в ней какие-либо точки пересечения с интересами большого искусства, в не меньшей мере нуждающегося в популяризации?

Выбирая последнее, следует обратить внимание на то, что в контексте многообразных форм коммуникации, порождённой Интернет-телефонией, есть такие, несомненно, могут быть использованы в целях популяризации классического музыкального продукта. К ним следует отнести такое явление, как «флешмоб» – «мгновенная толпа» (или «вспышка толпы»), являющая своеобразный ресурс популяризации самими потребителями тех или иных видов искусства.

Идеологом явления считают упомянутого нами ранее Говарда Рейнгольда – создателя книги «Умная толпа: следующая социальная революция»⁸. Суть его состоит в том, что благодаря мобильной Интернет-связи определённая группа людей договаривается о месте встречи, времени и сценарии совместных действий, которые, на первый взгляд, противоречат здравому смыслу и обыденной логике поведения. Но именно в этом и заключается отличие умной толпы от безликой массы – она обладает сплочённостью, организованностью, состоит из действующих сообща индивидуальностей, подвижных не честолюбивым желанием эпатировать обывателя, а позитивной по сути установкой: обратив внимание людей на некие вроде бы бессмысленные действия, нарушить привычную размеренность обыденности, противостоять единообразию механистичной повседневности. На многих сайтах, посвящённых флешмобу,

размещено следующее его определение: «Это экстремальное развлечение молодёжи. Мы ломаем... стереотипы и скуку толпы. Договорившись на этом сайте, мы внезапно появляемся в местах скопления народа и выполняем наши сценарии. Удивляем, озадачиваем, пугаем, восхищаем и исчезаем – до новых встреч!»⁹

Игровая сущность флешмоб-акций заключена в наличии свода правил и распределении ролей. Кодекс моббера предусматривает точное выполнение сценария, следование установленному времени; для эффекта спонтанности происходящего на акцию надо придти по одному, никак не выявляя своего знакомства с иными участниками, соблюдать строгую секретность и законность действий, сохранять во время реализации сценария полную серьёзность, чтобы никто не заподозрил шутки или розыгрыша¹⁰.

Принципиально важно, что в этих коллективно производимых акциях нет никакого прагматичного смысла. Любование ли это персидским ковром в магазине, спонтанное костюмированное шествие людей, изображающих агента Смита из «Матрицы», коллективная встреча некоего лица на вокзале или иное, – главным является то, что для непосвящённых («пингвинов» по терминологии мобберов) это определённый шок, поскольку происходит то, что происходить не может.

Как всякое шоковое воздействие, флешмоб-акция впечатляет, запоминается, заставляет обратить на себя внимание и, в силу этого, нередко обретает культурно-социальный смысл. Суггестивная суть флешмоба ярко раскрыта в фильме Скотта Спирса «Шаг вперед-4», где сообщество мобберов добивается социально важных целей – от пропаганды современного искусства, до спасения культурно значимого района города от перестройки. В фильме есть ещё один смысловой ракурс – легализация брейк-данса как способа самовыражения молодёжной субкультуры, имеющей право на существование.

Флешмоб-акции, основанные на разных видах искусства, имеют следствием их популяризацию в городской среде, создание пространственно-временных лакун, наполненных «аурой» духовности. Невольное вовлечение в акт творчества части случайно оказавшихся в определённое время и в определённом месте людей рождает спонтанно возникающее ощущение праздника. В YouTube размещено множество образцов танцевального типа флешмобов. Один из типичных по замыслу и реализации назван «Нереально классный флешмоб на Воробьёвых горах». Серая промозглая площадь, суетливо спешащие люди. Молодой человек ставит магнитофон в её центре и начинает танцевать, постепенно к нему присоединяются другие «случайные прохожие» и привлечённые действием любопытствующие. Настроение резко меняется. Лица оживляются улыбками, эмоции нака-

ляются, позитивная волна захлестывает танцующую толпу...¹¹

Закономерно, что в данный процесс вовлекается и музыкальное искусство академической ориентации. Здесь следует подчеркнуть, что флешмоб по исконной своей идеологии далёк от рекламной сути, но факт привлечения внимания и суггестии позволяет рассматривать его как инструмент популяризации и самого искусства, и конкретного коллектива. Именно с этой целью известные камерные и симфонические оркестры, академические хоры, хореографические коллективы, устраивая флешмобы, размещают их видео в Интернете. Приведём примеры флешмобов, использующих популярную классику. Музыкальный флешмоб в метро Копенгагена¹² ассоциирует поездку в метро с темой путешествий Пера Гюнта. Лирическую мелодию «Утра» из Первой сюиты Э. Грига начинает флейта, затем к ней присоединяются иные оркестранты, «случайно» оказавшиеся в вагоне. Эмоции непосвящённых сильны и искренни.

Весьма часто площадкой флешмоб-акции становится магазинное пространство. Вот типичный сюжет: в современном многоэтажном супермаркете внезапно появляется дама в вечернем платье. Уже это «диссонирует» окружающему, но она начинает петь! Звучит «Застольная песня» из оперы Дж. Верди «Травиата» («Высоко поднимем все кубок веселья...») – одна из любимых массовым слушателем мелодий, «классических шлягеров». В «действие» включаются «случайные» люди, присоединяясь к пению удивительной «героини» маркетингового пространства¹³.

Статистика просмотров таких видео впечатляет. Но социальная цель более значима, нежели коммерческая составляющая акции: улучшение качества аудальной атмосферы городской среды, привлечение внимания к академическому искусству. Его «дегустация» с повышенным градусом позитивной эмоции нацелена на возникновение устойчивого интереса к области профессионального творчества.

К сожалению, ресурс флешмоба как инструмента продвижения серьёзного искусства в России почти не используется. Но, думается, это временное явление. Предполагать это позволяет флешмоб-акция, организованная российскими студентами, в числе которых были представители Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова. Проведена она была этим летом в Италии в рамках летней школы вокального мастерства маэстро Сваба, инициированной профессором РГК И. П. Дабаевой. Размещённый в YouTube ролик демонстрирует живой отклик людей, ставших, благодаря этому событию, причастными к оперному искусству¹⁴.

Итак, вполне вероятно, что использование современных коммуникационных технологий и порождённых ими инструментов продвижения музыкального искусства могут существенно смягчить

конфронтацию «массовое – академическое» в пользу последнего. Продуктивность данного пути предопределена «ставкой» на формирование у слушателя прочной установки на общение с музыкальной классикой. Именно об этом писал, анализируя возможности мобильной информационной связи, Говард Рейнгольд, подчёркивая, что речь идёт не о «железе» и даже не о программном обеспечении, а о формировании общественных привычек. Раскры-

тые на примере флешмоба возможности вовлечения масс людей в ауру искусства приоткрывает завесу над малоизученными и практически не применяемыми в отечественной практике продвижения классического музыкального искусства механизмами оздоровления аудиальной среды жизнедеятельности человека, основанными на стремительно расширяющихся возможностях современных технологий мобильной связи и Интернета.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Кандауров Д. Цифровые технологии сегодня // Каталог «Оборудования для радиовещания», 2008. – URL: <http://www.broadcasting.ru/articles2/Preview/cifrovye-tehnologii-segodnya> (дата обращения 21 октября).

² Крылова А. В. Реклама художественных событий // Проблемы музыкальной науки. – 2011. – № 2 (9). – С. 81–87.

³ Рейнгольд Г. Умная толпа: новая социальная революция. – М.: ФАИР–ПРЕСС, 2006. – URL: http://thelib.ru/books/reungold_govard/umnaya_tolpa-read.html.

⁴ Twitter (англ.) — «чирикать», «щебетать», «болтать». Близок Твиттеру по идеологии сайт-сервис «Фан Партия», созданный для общения фанатов, людей с близкими увлечениями и интересами.

⁵ Данные администрации сервиса см.: Интернет-журнал о технологиях. – URL: <http://www.digit.ru/internet/20110908/383969007.html>.

⁶ «Jonas Brothers» – популярная американская поп-рок группа, состоящая из трёх братьев: Кевина Джонаса, Джо Джонаса, Ника Джонаса. На данный момент группа выпустила пять альбомов: «It's About Time» (2006), «The Jonas Brothers» (2007), «A Little Bit Longer» (2008), «Lines, Vines and Trying Times» (2009), «Jonas L.A.» (2010). В 2008 г. группа была номинирована на звание «Лучшая новая группа» на

51-й церемонии вручения наград Грэмми, см. подробнее: URL: http://ru.wikipedia.org/wiki/Jonas_Brothers.

⁷ «One Direction» – английский бой-бэнд, основанный в Лондоне в 2010 г., в состав которого входят пятеро молодых людей: Гарри Стайлс, Луи Томлинсон, Найл Хоран, Зейн Малик и Лиам Пейн, см. подробнее: URL: http://ru.wikipedia.org/wiki/One_Direction.

⁸ Рейнгольд Г. Умная толпа...

⁹ ФлешМоб в Горно-Алтайске. – URL: http://vk.com/g_aflashmob; Флеш-моб: коллективное безумие, г. Казань. – URL: <http://vk.com/event26306985>; Танцевальные флешмобы в Москве. – URL: http://zona-otdiha.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=738&Itemid=221 и др.

¹⁰ См.: URL: http://zona-otdiha.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=738&Itemid=221.

¹¹ «Нереально классный флешмоб на Воробьёвых горах». – URL: <http://www.youtube.com/watch?v=0kGTEUNVEow>.

¹² Музыкальный флешмоб в метро Копенгагена. – URL: <http://www.youtube.com/watch?v=wjXIMm8FRM8>.

¹³ Music flashmob (Verdi, La Traviata). – URL: <http://www.youtube.com/watch?v=XAXAs03xsl8>.

¹⁴ Сергей Антипкин. Флешмоб. Триесте. mp4. – URL: <http://www.youtube.com/watch?v=Zo8OickKKd0>.

Крылова Александра Владимировна

проректор по научной работе,
доктор культурологии,
кандидат искусствоведения,
профессор кафедры музыкального менеджмента,
Ростовской государственной консерватории
им. С. В. Рахманинова



ЭЛЕКТРОННЫЙ НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ «МЕДИАМУЗЫКА»

В последнее время появляется много новых направлений во всех сферах и отраслях науки. Обусловлено это в немалой степени тем, что за какие-то десять-пятнадцать лет произошёл полный переворот в нашем сознании: цифровые технологии, Интернет, доступность персональных компьютеров и различных мобильных устройств. Всё это сделало возможным мгновенное общение самых разных людей по любым вопросам, упростило обмен информацией, сжало до предела процесс коммуникации, который ранее занимал несравнимо больше времени и был сопряжён с известными трудностями – как социальными, так и техническими.

Из-за того, что изменились способы восприятия культуры, её воспроизведения (исполнения) и, естественно, создания, многие научные устои нуждаются в пересмотре и расширении. И любой учёный-исследователь в той или иной степени осознаёт необходимость перемен. Жизнь электронной цивилизации многократно ускорилась, а наука, чаще всего, пока только пытается её догнать.

Возьмём электронные СМИ. Изучать современное телевидение или радиовещание, а тем более, вещание через глобальную Сеть невозможно, используя старые подходы. Одни только технические изменения оказали колоссальное воздействие на возникновение и ускоренное развитие медиасредств. В корне изменились способы подготовки и передачи материалов, появились новые концепции функционирования эфирных комплексов (рабочие места, находящиеся в разных географических точках, объединённые в единую компьютерную сеть; программное обеспечение, позволяющее каждому сотруднику, не вставая с места, выполнять работу, ранее возможную лишь в специально оборудованных помещениях).

Технологическим прорывом обусловлены и изменения творческие. Новые времена заставляют СМИ быть более динамичными, агрессивными, чтобы привлечь к себе внимание потребителя (зрителя, слушателя, пользователя), выделиться из череды других. Меняются стилистика языка радио и телевидения, языка Интернета и мультимедиа, стиль подачи текста, принципы его визуального и звукового оформления. Появляется феномен цифровых и онлайн-библиотек, широко входят в обиход новые профессии и специальности (видео-инженер, флэш-аниматор, саунд-дизайнер и др.), без которых уже довольно сложно представить себе современный творческий процесс.

К примеру, всё оформление, что мы слышим по радио и телевидению, любая трансляция, викторина или рекламный ролик следуют определённым зако-

нам восприятия, которые сотрудники современных электронных СМИ должны хорошо знать. Тогда уже не возникнет ситуация с курьёзной «мультипликационностью» в общественно-политической телепередаче или с музыкальной подложкой, выведенной на телефонном звонке слушателя в радиоэфире. То есть успешность, популярность любого канала напрямую зависят от умения и профессионализма персонала, а этому просто необходимо учиться. Но учебные материалы, как известно, могут возникнуть только на основе углублённых аналитических исследований. И это серьёзная задача.

Частично решить её призван новый международный электронный научный журнал «Медиамузыка», посвящённый не только музыке в обычном понимании этого слова, но и всей культуре звука в современной медиасреде. Звук как неотъемлемая часть медиакультуры (телевидение, радио, кино, Интернет, мобильный контент) оказывает огромное воздействие на аудиторию и, следовательно, является важнейшим фактором, влияющим на формирование национальных и общечеловеческих ценностей.

Электронный научный журнал «Медиамузыка» как средство массовой информации нового поколения призван объединить научные знания, электронное СМИ и современные способы воплощения цифровой информации. Выбор именно такого формата неслучаен. Исследователи должны иметь возможность проиллюстрировать свои выводы с помощью современных компьютерных средств, что сделать на веб-странице гораздо проще и нагляднее, а главное, эффективнее, чем на странице печатной. Читатели, которые, в свою очередь, одновременно становятся и слушателями и зрителями, параллельно имеют возможность в контексте электронной статьи ознакомиться с богатым материалом (графика, аудио, видео), предоставленным автором.

Медиа на сегодняшний день – широкая и актуальная область культуры, где представлены традиционные и новые искусства, профессиональное и любительское творчество, новости и развлечения, а также разнообразные варианты рекламы и интерактивных коммуникаций. В стремительно меняющемся мире вся человеческая информация обретает новое существование именно в электронном вещании, цифровом формате и безграничном киберпространстве. Это касается и науки, и музыкального искусства.

Естественно, требуется тщательное изучение данного явления, выработка особой терминологии и методов исследования. Медиамузыка как раз становится таким новым средством, охватывающим различные способы существования музыкального

искусства в традиционной и современной медиасреде. Автор термина Александр Чернышов предложил целостную систему исследования её музыкальной составляющей, определил предмет и развил способы изучения медиамузыки.

ЭНЖ «Медиамузыка» появился не случайно. Не только в нашей стране, но и за рубежом, где существует несравнимо больше исследователей в данной области, до сих пор не было такого объединяющего средства массовой информации, собирающего воедино различные научные направления. Учёные всего мира – от Канады до Бразилии, от США до Европы с большим воодушевлением признали удачность как самого термина, так и идеи создания журнала. В редакционный совет и коллегия вошли уважаемые исследователи из разных научных отраслей: доктор технических наук Ирина Алдошина (Россия), доктор филологических наук Клаудиа Горбман (США), доктора музыкальных наук Николас Кук, Филипп Тагг и Кевин Доннелли (Великобритания), Серджио Микели (Италия), доктор кинематографических наук

Мишель Шьон (Франция), доктора искусствоведения Валерий Сыров, Анатолий Цукер и Левон Акопян (Россия) и многие другие.

Формат журнала предполагает нестандартный подход и к его выпуску. Не нужно ждать вёрстки, печати и доставки. Как только материал готов, он после научной рецензии незамедлительно становится доступен всем. Никаких подписок и оплаты. С номерами можно будет свободно ознакомиться, набрав в строке браузера **mediamusic-journal.com**.

В журнале публикуются научные обзоры, статьи теоретического, исторического и научно-практического характера по многим направлениям: искусствоведение, культурология, педагогические, технические и философские науки. Приглашаем на наши страницы читателей и авторов, а также ждём ваших отзывов!

Бысько Максим Викторович
заместитель главного редактора
электронного научного журнала
«Медиамузыка»



**Общероссийский профессиональный союз
«Национальный совет по современному музыкальному образованию»
(«НССМО»)**

учреждён 19 декабря 2012 г.
в г. Москва, Россия

Среди целей организации: содействие развитию современной арт-педагогике, новых образовательных направлений в сфере музыкального искусства, внедрению новых, в том числе интегрированных образовательных программ, электронных технологий, передовых форм и методов обучения; распространение передового опыта преподавания в области электронных музыкальных инструментов, компьютерной аранжировки, музыкальных медиа- и мультимедиа-технологий; выявление и поддержка лучших результатов современного музыкально-образовательного процесса России; мониторинг инновационной и экспериментальной деятельности в высших, средних учебных заведениях искусств, ДШИ и ДМШ.

В задачи организации входят: помощь в проведении процедур независимой оценки качества образования; создание экспертных групп по направ-

лениям и областям современного художественного образования и инновационных проектов; содействие проведению общественной и общественно-профессиональной аккредитации новых образовательных программ; содействие переподготовке и повышению квалификации преподавателей в области новейших технологий обучения музыке.

Направления деятельности организации – информационное, экспертное, консалтинговое, образовательное, научное, творческое.

В ближайших планах НССМО – проведение *Всероссийской научно-практической конференции «Музыкально-цифровые технологии в современной культуре: образование – творчество – медиа» 19 мая в Москве* (возможно также заочное участие) во время работы Международной выставки NAMM.

Подробнее о НССМО и возможности вступления в союз см. на интернет-сайте: **muzsovet.com**.





А. А. МИХАЙЛОВА

*Саратовская государственная консерватория (академия)
им. Л. В. Собинова*

УДК 7.031.2

ФЕНОМЕН БЫТОВАНИЯ САРАТОВСКОЙ ГАРМОНИКИ В КАЛМЫЦКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ: МУЗЫКАЛЬНО-ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ АСПЕКТ*

Традиционная инструментальная культура отдельных этнических групп, населяющих южные рубежи России – калмыков, астраханских татар, ногайцев-карагашей, казахов – является составной частью традиционного музыкального наследия всего сообщества народов данного этнокультурного региона. Происходившие здесь исторические и этнические процессы привели к тесным контактам между их культурами. Следствие этого – взаимопроникновение и взаимодействие как разноэтнических традиционных музыкально-поэтических и инструментальных жанров, так и самих инструментов с их последующей адаптацией в новой этнокультурной среде.

Несмотря на процессы интеграции, малые народы, находясь в иноэтническом окружении, не утратили своей идентичности в виде реликтов общинной и семейно-родовой организации, обрядов, сохранили своё национальное самосознание, язык, культуру, религию, пласт этнографического материала в виде декоративно-прикладного искусства. Относится это и к особенностям бытования музыкальных жанров песенного и инструментального фольклора, традиционных народных инструментов. Для каждой этнической группы процесс взаимовлияния происходил индивидуализированно, что способствовало возникновению своеобразия характерных для неё народных песенных и инструментальных форм.

Феномен устойчивого бытования у народов Поволжья и юга России *саратовской гармонии* во многом объясняется уникальным тембровым сочетанием: традиционного тембра гармонии и звенящего валдайского колокольчика. Удачный эксперимент саратовских мастеров пришёл весьма кстати для игры на открытом воздухе, на необъятных волжских степ-

ных просторах. Помимо тембрового обогащения и чисто прикладных функций – основы танцевального ритма, – звонкая пульсация колокольчиков издревле обладала репутацией магического воздействия, несущего очищение жизненному пространству. Вероятно, со времён языческих представлений развития человечества, генетическая память мастеров сохранила подобное восприятие звонного тембра и естественным образом органично воспроизвела его в условиях зарождающегося нового музыкального мышления и новых традиций.

Среди народов юга России особое место занимают *калмыки* со своей уникальной культурой, доставшейся по наследству от древних ойратских племён, обитавших в Джунгарии – западной части Монголии. Единственный монголоязычный кочевой народ в европейской части Российской империи, калмыки переселились в нижневолжские степи из Азии одними из последних представителей буддистской религии.

Среди музыкально-этнографических артефактов исключительным своеобразием отличается *калмыцкая традиционная инструментальная культура* – культурологический пласт, сложившийся на протяжении веков из многообразия стилей и жанров музыкального фольклора. В истории калмыцкого музыкального инструментария также имели место разнообразные внутрикультурные и межкультурные взаимодействия – неизбежные процессы ассимиляции и диссимилиации, связанные с изменением условий проживания народа: одни инструменты почти исчезли из музыкальной практики (церемониальные, охотничьи, шаманские), другие, после многих лет забвения, появились вновь (инструменты буддийского культа и бытовые).

* Исследование проведено при поддержке Гранта РГНФ № 12-04-18004 е.

Как и многие древние религиозно-философские системы, буддизм отводит феномену звука исключительно важную роль в мироздании, а звук колокола и колокольчиков символизирует духовную сферу, магический акт против сил разрушения. Для буддиста звон колокольчика есть чистый звук совершенной мудрости. Он отводит злой глаз и хранит от злого духа. Ритуальный колокольчик символизирует гармонию между человеком и Небом [5; 14]. Не случайно калмыцкий женский национальный костюм неизменно украшался бубенцами (*шеркис бюс*) и серебряными монетами (*цаган мённ бюс*) [7], создающими при движении сакральный перезвон. На конском и верблюжьем снаряжении, одежде шаманов и детей, воинском шлеме, женских серьгах и наконсниках, архитектурных сооружениях помещались металлические подвески, колокольчики, бубенчики, выполнявшие роль оберега от злых сил [8, с. 486]. Со временем украшения приобрели эстетическую функцию, а их звон – дополнительную специфическую звуковую окраску.

В современном быту среди народных музыкальных инструментов доминантное положение занимает калмыцкая *двуструнная домбра* с треугольным или овальным деревянным полым корпусом, истоки происхождения которой идут от джунгарского периода истории народа. Наряду с ней не менее популярным инструментом среди населения стала *саратовская гармоника* (калм. – *икел*), воспринимаемая в настоящее время калмыками как подлинно национальный инструмент. Об этом свидетельствует внесение её многими исследователями в перечень калмыцких народных музыкальных инструментов [3, с. 57; 5, с. 22].

Саратовская гармоника появилась в калмыцкой музыкальной культуре достаточно поздно, в начале XX века, в связи с активным её распространением в Поволжском регионе. В этот период уже существовала устоявшаяся традиция использования музыкального инструментария в определённых песенно-инструментальных жанрах. Калмыцкие исполнители на саратовской гармонике имеют собственные этнические традиции, сформировавшиеся в более ранних инструментальных культурах, близких по своей функциональности, в частности – домбровой, и воспринятые ими за генетическую основу творчества. Гармоника изначально приобрела специфическое бытование: инструмент органично использовался в ансамбле с *домброй* для аккомпанемента народным танцам.

Распространение гармоники во временном отношении совпало с исчезновением хуральных оркестров и окончательным вытеснением из практики древнейших традиционных инструментов буддийского культа [6, с. 17]. С утерей данного древнейшего культурно-обрядового пласта именно колорит звучания саратовской гармоники значительно обогатил и расширил музыкальную палитру национальной музыки особенной яркостью звучания. Возникли

элементы гармонического музыкального мышления – к традиционной мелодике калмыцких танцев, исполнявшейся на правой клавиатуре инструмента, добавилось характерное тоново-доминантовое сопровождение (в левой руке), расширились технические возможности – возрос темп исполнения. Звучание обогатилось перезвонами колокольчиков, что также было органично воспринято в традиционной культуре и обрядах калмыков.

Историк Н. Л. Луганский в книге «Калмыцкие народные музыкальные инструменты» [5, с. 22] называет периодом распространения саратовской гармоники 50-е годы XX столетия. Однако сведения, полученные нами в процессе экспедиционной работы, указывают на более ранний, довоенный (20–30-е годы) период популярности инструмента. Так, Б. Э. Очаев (1934 г. р., р-н Уланхол, с. Цикерта) сообщает: «С детства звучание помню, но не было возможности купить». Во время депортации калмыков в период Великой Отечественной войны – в 1943 году, старшие, имевшие возможность ранее приобрести инструмент, забирали его с собой на новое место жительства. В конце 50-х годов, по возвращении на родину, гармоника вновь полноценно зазвучала в коллективах художественной самодеятельности Калмыкии, в домашнем музицировании, концертной практике, но главное – в бытовых обрядах, в частности, на свадьбах.

Активное бытование обрядов, обычаев и их включённость в современный быт – яркий показатель сохранения этнической идентичности калмыков в меняющихся исторических условиях.

Из всего разнообразия (скотоводческие, земледельческие, промысловые обряды, родильные и похоронно-поминальные ритуалы) именно в календарной обрядовости в наибольшей степени проявляется буддизм как религия калмыцкого народа в связи с праздничной культурой калмыков. Отдельного внимания заслуживают традиционные буддийские праздники: Новый год (*Зул*) и День прихода весны (*Цаган Сар*), где музыкально-поэтическая сторона представлена танцами, приуроченными к календарной обрядовости песнями и особым жанром фольклора – благопожеланиями (*йорелами*).

В калмыцком календаре Весенний праздник (*Цаган Сар*) занимает особое место и воспринимается как прославление перехода от зимних бурь и лишений к благодатной весне. Считается, что если на Цаган Сар суслик вылезет из норы – значит, весна пришла. В этот день калмыки приходят друг к другу в гости, жгут ритуальные травяные свечи и дарят подарки, делают подношение всевышнему божееству калмыцким чаем. При этом под саратовскую гармонику исполняется приуроченная к весеннему празднику песня «Цаган-сара» со следующими словами: «Будем встречать весенний праздник, делать подношение божееству» (из беседы с Б. Э. Очаевым).

В большей степени жанровый состав репертуара калмыцких исполнителей на саратовской гармонике представлен танцевальной музыкой, исполняемой ранее на калмыцкой домбре, что ярко демонстрируют названия некоторых наигрышей: «Захин берын» («Начальные лады») (танцевальная песня на начальных ладах), «Дунд берын» («Средние лады») и т. п. Не случайно некоторые исполнители на гармонике до этого играли на домбре и освоение гармонии сводилось к выучиванию на ней традиционных домбровых танцевальных мелодий. Саратовская гармоника органично вошла в ансамбль с калмыцкой домброй, что было оправдано как чисто прикладными функциями, так и определённой звуковой эстетикой.

По информации Т. Б. Бадмаевой, «в некоторых районах Калмыкии, особенно у приволжских и донских калмыков, новый музыкальный инструмент почти вытеснил традиционную калмыцкую домбру, возможно, потому, что здесь началось формирование групповых форм танца на основе традиционных сольных. Групповые танцы с участием четырёх, шести и более человек нельзя было исполнять под слабый звук домбры, и предпочтение отдавалось громко звучащей, звенящей колокольчиками саратовской гармонике, тогда как в центральной и северной частях Калмыкии всегда оставались верны домбре и сольному исполнению танцев» [2, с. 17–18]. Яркие звуки гармони со звоном колокольчиков служили дополнительной краской к тихому звучанию домбры – именно в таком сопровождении особенно нуждались групповые танцы. При этом звон колокольчиков заменял звон монет, которые зрители бросали в корпус домбры, по старинному калмыцкому обычаю одаривая лучших танцоров. Тут же исполнялись стихотворные прибаутки (*шаваши*) для подбадривания и воодушевления танцоров. Так саратовская гармоника заняла лидирующее положение, став органичным элементом обрядового действия.

Наиболее сохранившимся и выразительным в музыкальном оформлении предстаёт свадебный обряд, в настоящее время являющийся важным средством сохранения обрядовых традиций и обрядового фольклора. В обрядово-этнографическом комплексе народной культуры особое место занимают танцы, традиция которых имеет древние истоки.

Инструментальная музыка танцевального жанра классифицировалась на мелодии для определённого состава исполнителей: «Одиночный танец», «Парный танец», а также на

мелодии для молодых и пожилых – «Танец стариков», который исполняется на праздниках пожилыми людьми в ритме медленного вальса. Кроме того, существует подразделение на мужские и женские танцы: мужской танец без пения «Чичердык» (танец-тряска) (пример № 1), «Ишкиндык» (перешагни), «Харла-ланка» – женский танец с пением, более плавный и медленный.

Пример № 1

Танец «Чичердык»¹

Как пишет исследователь Т. Б. Бадмаева, «в калмыцкой танцевальной музыке выражены характерные для каждого танца ритм и темп. В основе танцевальной мелодии лежит особая ритмическая последовательность, непрерывно повторяемая или варьируемая. Одному танцу могут соответствовать разные мелодии, но непременно координируемые с основной ритмической формулой данного танца» [2, с. 17].

Танцевальная музыка калмыков строится на основе пентатонического звукоряда. Наиболее часто встречающиеся музыкальные размеры – 2/4 и 6/8. Танцевальные мелодии могут исполняться в различном темпе, что зависит от характера танца и от желания танцора. Яркий, узнаваемый колорит калмыцким танцевальным мелодиям придаёт *триольный ритм*, который составляет основную ритмическую формулу танца², но триоли, обозначенные интонационными элементами, могут выполнять и функцию украшений, внося разнообразие в ритмическую структуру мелодики танца.

Для ритмической организации калмыцких танцевальных мелодий характерен синкопированный ритм с переносом акцентов на слабую затактовую долю в аккомпанирующей мелодии. Это придаёт особый импульс, подчёркивающий активизацию движений танцующих (пример № 2).

Пример № 2

Танец «Чичердык» (вариант)



Основным средством музыкального развёртывания танцевальных мелодий является повторность, секвенционное изложение и мелодико-ритмическое варьирование мотивов, что особенно характерно для инструментальных вступлений и интермедий. Следует подчеркнуть синкретизм трёх основных составляющих элементов: танца – музыки – слова, так как танцы исполняются под аккомпанемент саратовской гармоники с приговариваниями (*келдг-бишлгд-дун*) и с подбадривающими возгласами (*шаваши-муд*). Ритуальным обычаем являлось одаривание лучших танцоров

монетами, которые зрители и участники праздника бросали в деревянный корпус домбры или в кибитку, произнося предварительно *шаваш*.

Традиционное народное музыкальное творчество представлено также сохранившимся архаичным жанром *обрядовых песен*, исполняемых под аккомпанемент саратовской гармоники или в их инструментальных вариантах – без пения.

На церемониях бракосочетания звучит свадебная протяжная «*Песня матери*» – песня о разлуке с родным домом. Тексты песни могут варьироваться в зависимости от ситуации: увозят девушку, и мама скучает по дочери, или от лица девушки поётся о тоске по матери, о горести разлуки с женихом, который уходит служить, с печалью вспоминают родителей, если их уже нет в живых.

Ни один традиционный свадебный ритуал калмыков не обходится без старинного обряда: к свадьбе режут барана и, как символ материального достатка и благополучия в совместной жизни, вручают жениху и невесте по косточке (бараньей лопатке). При этом звучит *песня с танцем «Шарка-Барка»* (имя девушки и юноши). Её инструментальный вариант в исполнении Б. Э. Очаева приводится в примере № 3.

Пример № 3 Танцевальная песня «Шарка-барка»



До настоящего времени сохранились старинные *песни-благопожелания (йорял)* и *песни-восхваления (магтал)* божеству или многим божествам – *олынбурхтан*. *Йорял* – это песни-молитвы, сказанные или распеты в рифму «от чистого сердца, от всей души», обращенные к высшему божеству и духам природы. Их основная мысль, как сообщает информант Э. Поштаров – «обязательно надо делать благопожелание, когда кушать и думать, для чего ты кушаешь... чтобы все люди мирно и хорошо жили, чтобы не было несчастного случая, никто не болел».

Обрядовое благопожелание отражает основные жизненные ценности и направлено на укрепление брачного союза. Считалось, что исполнители *йорелов (йорелчи)*, посылали обращение к духам гор, неба, рек, скал, которым калмыки поклонялись в добуддийское время. Главная идея свадебных благопожеланий – счастливое воссоединение двух родов, двух половин – жениха и невесты, создание крепкой семьи, рождение здоровых детей. Так звучит благопожелание в честь жениха: «*Уңгчн олн болтха! Кишгчн бат болтха!*» (Пусть род твой будет многочисленным! Пусть благополучие будет прочным!) [12].

Под звучание саратовской гармоники могли звучать *песни-восхваления*. Так поётся магтал «Восходящее солнце», прославляющий красоту невесты: «...как солнце встаёт, лучик солнца – как твоя красота» (записан от Б. Э. Очаева). Эта песня исполнялась на свадьбе девушками для невесты и сопровождалась танцем.

Песни-восхваления и песни-благопожелания имеют вокально-речитативную форму выражения и поются в регистре, приближенном к тональности речевого интонирования. Это благопожелания, восхваления, заклинания, обращенные к высшему божеству и духам природы. Обычно они включаются в определённые разделы обрядов и ритуалов. Благодаря устойчивой стилистике речитативного пения, они существуют как самостоятельный жанр, но нередко вводятся в ритуальный обряд или семейный праздник в качестве составного раздела.

Существует уникальный жанр танцевальных магталов – *шаваш*. Нужно сказать, что музыка свадьбы в целом – это бесконечная череда песен и танцев, сопровождаемых подбадривающими выкриками – *шаваш*. Т. Бадмаева, изучавшая хореографию калмыцких танцев в различных районах Калмыкии, зафиксировала образцы шавашей, дала их фольклорно-этнографическое описание и определение: «... стихотворные миниатюры, выкрикиваемые в ритмах музыкального сопровождения и танцевального движения» [2, с. 17].

Восхваление танца и танцующих «*шаваш*» синонимично названию «танцевальная прибаутка». В современной фольклорной традиции шаваш – это несколько стихотворных куплетов в 8–12 строк. В процессе импровизации, текст шаваша может увеличиваться исполнителями до 50–70 строк. На протяжении исполнения танца шаваш может быть повторен несколько раз для создания и поддержания праздничной весёлой атмосферы на вечеринках. В последние десятилетия происходит трансформация жанра шаваш, меняется его функциональная значимость и манера исполнения. Так, зафиксированы образцы исполнения шавашей самими танцорами, а также включение шавашей в структуру музыкальной композиции [9].

Эмоционально описывает впечатления от исполнения на саратовской гармонике зажигательного калмыцкого танца народный слагатель Калмыкии, писатель Иван Убушаевич Убушаев: «Из многих музыкальных инструментов России саратовская гармонь понравилась калмыкам – кочевникам. Понравилась тембром, умением повторить голос солиста.

Только два инструмента – домбра и саратовская гармонь могут сладить, а точнее, помочь голосу солиста. Триоли, синкопы, октавные прыжки – всё это в быстром темпе – всё могут наши инструменты. Я говорю “наши” – потому что саратовская гармонь гармонично вписалась в наш фольклор. И ещё есть много приёмов у нее – пассажи, второй голос, сбивки, вариации. Есть ещё чисто “калмыцкий” переход между запевом и припевом песни или танца, услышав который калмык привстает, не жалеет ладоней! Он кричит: “Хадрис!”, подзадоривая танцора. И глаза его выпрыгнули бы из орбит, если бы позволили его узкие веки! Вот как играет наш Бааджа – так называет Владимира Манджиевича (Лиджи-Горяев) вся Лагань, его любимый город. Кто же его учил и выучил? Был учитель. Знаменитый, великий слепой гармонист Бууджаев Эрдни ... Вступление для танцора. Аккомпанемент для танца не менее труден ... У сидящих, играющих игроков танцуют и “сердце, лёгкие, дрожит его шапка и кисточка на его шапке!” А в “субито” – шаваша! – это стихотворные задоринки музыкантов! Но вот выходит солист. Речь пойдёт не о лирических песнях – они прекрасны. Не о средних темпах – они чувствительны. А речь пойдёт о быстром темпе. Он – зажигателен! В народе говорят – “говорить под домбру”. Хорош солист, который “взлетает” над колками домбры! Задача инструменталистов – совпадать каждой нотой, триолью, синкопой, октавными прыжками с голосом солиста! Солист ещё танцует в проигрыше! Когда? Когда хороши музыканты!...»³.

Всё сказанное говорит об обрядовом значении саратовской гармоники в практике фольклорно-художественного музицирования, которое она приобрела в течение десятилетий.

Большой и разнообразный по тематике и образам пласт в песенно-инструментальном фольклорном творчестве калмыков составляют *лирические песни*, которые ярко передают своеобразие музыкально-культурных традиций народа. Среди них много произведений на любовную тематику, изображающих поэтические жизненные картины – от светлых и радостных до трогательно-печальных. Особенностью вербальных текстов лирических песен является выражение лирического настроения героев через символические сопоставления и сравнения влюблённых с образами природы, птиц и животных. Любовь как глубокое серьёзное чувство воспевается в лирической песне «Ахтуба-река» («как река разливается – парень не может дойти до любимой. Значит, плохо любит.. Для настоящей любви нет

преград, если любишь, то река – не помеха, сколько она ни разольётся»).

Особенно ярко звучат в сопровождении саратовской гармоники лирические танцевальные песни, в которых раскрываются образы девушек. «Катушь», «Царанда» («открывая сундук, вспоминаю – мне платок ты подарила, сердцем моим овладела ты...»), «Хаалга» («На пригорке, на высоком месте стоит домик, где живёт девушка Хаалга. С её стороны пахнет цветами...») – вот несколько лирических песен, восхваляющих женскую красоту, записанных от Б. Э. Очаева. По мнению К. В. Кутушовой, «в калмыцком песенном арсенале следует отметить более 50 песен, названных именами девушек...» [4, с. 56].

Среди вокальных жанров существует деление на *утдун* – долгие (протяжные) песни и *ахр-дун* (короткие) песни – частушки. По словам Б. Э. Очаева, на гармони трудно исполнять долгие песни, но есть «средние» песни. В «средних» и особенно в «коротких» песнях-частушках (*ахр дун*) в качестве аккомпанирующего инструмента широко используется саратовская гармоника. «Ахр дун» ещё носят название быстрых или «домбровых» песен. Они, как правило, задорного, шуточного характера, исполняются в подвижном темпе. Как говорит Очаев, «в основном у нас на гармошках сейчас играют и особенно любят “домбровые” песни, они называются быстрые танцевальные». Например, «Хойра» (Камыш) – «Камыш двух островов с песнями я косил. Если я тебя полюбил – почему должен разлюбить?» (пример № 4).

Пример № 4

Танцевальная песня «Хойра»



Сюжеты лирических песен, частушек основываются на практике личного восприятия картин окружающего мира, природы, быта, тексты об интересных событиях из прожитой жизни, любовных отношениях и т. п. В целом, мелодические формулы песен соответствуют звукоидеалу с пентатонической ладовой основой и чётким слоговым ритмом. Музыка танцевальных наигрышей и вокальных жанров создают единый мелодический фонд, который является эталоном интонационной выразительности калмыцкого традиционного искусства.

Рассматривая музыкально-этнографический аспект бытования саратовской гармоники в традиционной культуре калмыков, убеждаешься в справедливости слов Н. Шахназаровой о том, что «фольклор по сути своей неотрывен от быта, от той прикладной функции, которой он вызван к жизни» [10, с. 50].

По мнению информантов, всё же предназначение «саратовской гармоники – больше для танцев. Песни [исполняются] на баянах и на домбре. Калмыки очень любят гармошку – везде возят по всему миру» (Б. Э. Очаев). Таким образом,

несмотря на преобладание в репертуаре калмыцких исполнителей танцевальной музыки, практика функционирования инструмента в традиционной культуре калмыков имеет достаточно широкий спектр возможностей. По словам Г. Ю. Бадмаевой, «заимствованные инструменты приживались в калмыцкой культуре, приобретая самостоятельное функционирование, местные названия, приёмы игры, обрастая идиома-

тическими выражениями, легендами, звуковыми ассоциациями ... межкультурные взаимодействия, отразившие процесс постоянного вживания калмыков в различные этнокультурные условия, стали сутью их традиционной музыкальной культуры вообще и инструментальной в частности» [1, с. 32]. Это в полной мере относится к феномену бытования в Калмыкии саратовской гармонике.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Все образцы музыкального фольклора записаны в 2011 г. в Элисте от Бориса Эрдниевича Очаева и нотированы автором статьи.

² Представляют интерес комментарии астраханского гармониста А. И. Подосинникова (1948 г. р.), проживающего в многонациональном регионе, о колорите звучания на саратовской гармонике калмыцкой традиционной танцевальной

музыки: «Они играют на гармонии. Принцип такой – у них всё идёт триолью. Убрать триоль – получается “кислятина”, получается – ничто. А с триолью – сразу оживает, всё оживает, степь оживает» (из личной беседы с автором статьи).

³ Из письма народного писателя Калмыкии И. У. Убушаева к автору статьи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бадмаева Г. Ю. Межкультурное взаимодействие в традиционном музыкальном инструментарии калмыков // *Музыковедение*. – 2006. – № 4. – С. 28–35.

2. Бадмаева Т. Б. Калмыцкие танцы и их терминология. – Элиста: Калмыцкое кн. изд-во, 1992.

3. Бембеев В. Ш., Шовунов К. П. и др. История Калмыкии с древнейших времен до XX века: учебное пособие. – Элиста: Калмыцкое кн. изд-во, 1987.

4. Кутушова К. В. Евразийский ренессанс музыкальной культуры калмыков. – Краснодар; Элиста: Джангар, 2001.

5. Луганский Н. Л. Калмыцкие народные музыкальные инструменты. – Калмыцкое кн. изд-во. – Элиста, 1987.

6. Тритуз М. Л. Музыкальная культура Калмыцкой АССР. – М.: Музыка, 1965.

7. Трошин И. И., Сычёв Д. В. О калмыцком прикладном искусстве. – Волгоград: Нижне-Волжское кн. изд-во, 1967.

8. Фрэзэр Дж. Фольклор в Ветхом Завете. – М.: Музыка, 1990.

9. Хейчиева Э. Г., Шарманджиева В. А. Эрун сед-клэс. – Элиста: Джангар, 2006. – На калм. яз.

10. Шахназарова Н. Г. О взаимодействии музыкальных культур Востока и Запада // *Музыкальная трибуна Азии (Алма-Ата, 1973)*. – М., 1975. – С. 82–90.

11. Эрдниев У. Э., Максимов К. Н. Калмыки. – Элиста: Калмыцкое кн. изд-во, 2007.

12. Калмыкия: информационный портал. – URL: <http://kalmykia-online.ru/tradition/prazdnik-zul>.

13. Словарь буддизма (буддизм в Интернете). Звук и музыка в буддизме. – URL: www.dhamma.ru/dict/dict-Z.htm.

14. Словарь символов. – URL: dic.academic.ru/dic.nsf/simvol/356.

Михайлова Алевтина Анатольевна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры народного пения и этномузыкологии
Саратовской государственной консерватории
им. Л. В. Собинова



Н. С. МИХАЙЛОВА

*Государственный историко-архитектурный
и этнографический музей-заповедник «Кижь»*

УДК 78.022

НАРОДНЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ИНСТРУМЕНТ: ОПЫТ ОПИСАНИЯ И ПАСПОРТИЗАЦИИ

Исполнительство на традиционных музыкальных инструментах в Карелии уходит из сферы народного музицирования. Полевые исследования в разных районах дают всё меньше сведений о некогда богатой инструментальной традиции края. В связи с этим особое значение приобретают музейные собрания, и хотя музыкальные инструменты в них немногочисленны, сегодня они часто становятся единственными достоверными источниками информации о морфологии традиционных инструментов, материалах и технологии их изготовления, видовом разнообразии. Однако тщательному изучению и описанию музыкальные инструменты в музеях Карелии не подвергались, что имеет ряд причин. С одной стороны, это слабая заинтересованность инструментоведов музейными коллекциями и отсутствие специалистов данного профиля в штате музея, с другой – немногочисленность музыкальных инструментов в каждом отдельно взятом музее, что приводит к необходимости знакомства с различными районными, городскими, школьными музеями, расположенными на всей территории республики. Это значительно осложняет процессы изучения и описания коллекций специалистами-инструментоведами. Отсутствие единой базы данных о собраниях музеев Карелии, а также разработанных научных паспортов, содержащих все возможные сведения о музыкальных инструментах, затрудняет введение их в научный оборот и, как следствие, выход исследователя на сравнительные и обобщающие уровни исследования.

Попытка изменить сложившуюся ситуацию выявила ряд проблем. Одна из них – отсутствие единой, унифицированной системы паспортизации и описания традиционных музыкальных инструментов. На это неоднократно указывали как российские, так и зарубежные специалисты¹. Тогда как именно документация, комплексное изучение отдельных инструментов должны служить основой научного исследования. По утверждению словацкого инструментоведа И. Мачака, с теоретическим и методологическим подходом к проблеме и самой практике документации в значительной мере связаны возможности выхода исследователя на музыковедческие, общенаучные и общеэстетические гипотезы и обобщения².

Большие сложности в ходе документирования музыкального инструмента вызывает терминологическое разнообразие при описании его морфологии. Использование многочисленных вариантов названия одних и тех же частей и деталей осложняет сравнительные исследования, внося неточности и ошибки при трактовке тех или иных терминов. В связи с этим унификация используемого инструментоведами терминологического аппарата и составление соответствующего словаря становятся актуальнейшими задачами современной науки о музыкальных инструментах.

В данной статье предлагается разработка научного паспорта на музыкальный инструмент, использование которого позволит упорядочить информацию о каждом конкретном предмете, ввести в научный оборот музейные коллекции и в дальнейшем классифицировать и систематизировать их, расширяя границы сравнительных и обобщающих исследований.

Основой для предлагаемого документа послужил научный паспорт на этнографический памятник, разработанный специалистами Российского этнографического музея³. Использование большого опыта музеев по документированию предметов материальной культуры представляется весьма целесообразным, хотя и требует некоторой доработки, учитывающей специфику описываемого предмета – музыкального инструмента. Научный паспорт (см. приложение) состоит из 27 граф – полей, содержащих основные параметры описания музыкального инструмента, и может послужить базой для создания единой информационно-поисковой системы.

Содержание полей научного паспорта

П. 1. *Наименование музыкального инструмента (МИ).*

В данном поле указывается общепринятое в литературе и этнографической практике наименование музыкального инструмента. Например: баян, балалайка и т. п. В отдельных случаях возможно указание дополнительных дефиниций, более чётко определяющих предмет. Например, для гармоник целесообразно указывать модель «гармонь петербургская трёхрядная» или «гармонь хромка», у некоторых струнных инструментов – количе-

ство струн: «гитара семиструнная» или «кантеле 10-струнное» (количественный показатель может быть использован как словесный, так и цифровой). В данном поле возможно указание профессиональной принадлежности, если таковое сочетание общепотребительно, например, «рожок пастуший». Дополнение «пастуший» позволяет отличить музыкальный инструмент от других предметов, использовавшихся в народной практике и имеющих такое же название, например, рожок, используемый для кормления младенцев. В тех случаях, когда у составителя паспорта возникают явные сомнения в определении названия инструмента, возможно использование наименования более общего порядка, например, «цитра».

Если предмет является частью целого, то в записи наименования указывается смысловое слово, далее в круглых скобках записывается слово, указывающее на фрагментарность памятника. Например, рожок пастуший (фрагмент).

П. 2. Местное название.

Указываются местные, локальные названия, при этом они могут быть выписаны на языке народа-изготовителя или пользователя с уточнением языка (в скобках). Например, *kandeleh* (кар.-ливв.). Если составителем паспорта выявлены другие местные названия такого инструмента, которые не указаны собирателем, их следует сопровождать квадратными скобками [] и знаком (*) с соответствующим указанием в графе «примечания» обоснования утверждаемой позиции. Если инструмент имеет несколько местных названий, зафиксированных в документации, они указываются через запятую. Если известны местные названия частей МИ, они указываются в графе «описание». Например, в графе местное название указывается *kantele*, а название специфического завитка в узкой части инструмента – *ponsi* – указывается в описании МИ.

П. 3. Классификация МИ.

Это поле является специфическим для музыкальных инструментов и вводится для упорядочивания всего разнообразия МИ, а также выявления рядов типологически однородных МИ в различных коллекциях. С целью унификации обязательным считается определение и указание дефиниции и номера МИ по общепринятой и рекомендованной к употреблению систематике Э. Хорнбостеля и К. Закса. Но также возможно внесение в это поле в качестве дополнения и других классификационных и системных определений с указанием источника.

П. 4. Место хранения.

В данном поле указывается полное название музея, в фондах которого хранится МИ, или фамилия коллекционера, собственника. Обязательно также указание города, где находится музей, например: Национальный музей Республики Карелия (Петрозаводск). В тех случаях, когда музей или коллекция

находятся в небольших населённых пунктах, целесообразно указывать и регион (республику, область): Пудожский историко-краеведческий музей им. А.Ф. Кораблёва (Республика Карелия, г. Пудож)

П. 5. Номер по КП.

В графе указывается учётные обозначения, принятые в музее, где находится предмет. Они состоят из зашифрованного (сокращённого) наименования музея и порядкового номера, присвоенного предмету по Книге учёта фондов (Главной инвентарной книге). Например: КГКМ 52037. Если памятник имеет другие номера, они записываются в графу «история предмета», если определён источник, или в графу «описание», если не определён смысл и источник указанного номера.

П. 6. состоит из двух граф, отражающих время, место и характер поступления предмета в фонды музея.

В подпункте 6.1. *Дата и место приобретения* указывается год поступления предмета в музей, где инструмент хранится в настоящий момент, и место, где он был приобретён. В подпункте 6.2. *Способ поступления в фонды* указаны возможные варианты поступления предмета в фонды – экспедиционный сбор, от частного лица, из другого музея, от организации, с выставки, неизвестен, другое – нужно выбрать соответствующее данному предмету или указать недостающее. Информация о местонахождении предмета до поступления его в фонды музея указывается в графе «история» (если МИ поступил из другого музея или частной коллекции).

П. 7. Способ производства.

В графе указаны возможные способы производства – фабричное, кустарное, штучное – необходимо выбрать соответствующий.

П. 8. Время и место создания МИ.

В данном поле в соответствующей графе указывается по возможности наиболее точное время и место изготовления МИ. Годы записываются арабскими цифрами в виде четырёхзначного числа: 1930–1940, при отсутствии точных данных указывается столетие, которое записывается римскими цифрами и словесными выражениями: конец XIX в. В процессе атрибуции содержание полей может быть откорректировано, в таком случае новая информация указывается в квадратных скобках в этом же поле со ссылкой на источник в поле «примечания». Место изготовления МИ указывается в соответствии с современным административно-территориальным делением, в круглых скобках записываются старые географические названия (на момент изготовления памятника).

П. 9. Изготовитель.

Указывается мастер, артель или фабрика, которые изготовили данный МИ. Записывается фамилия, имя и отчество (если известно) мастера-изготовителя. Если имеются сведения о годах жизни

автора (или возрасте), социальном статусе, профессии и др., то информация о них записывается в круглых скобках после ФИО. Сведения об организации изготовителя (фабрике, артели и т. д.) содержат название организации и адрес её расположения. Например, Шуйская гармонная фабрика (Ивановская обл., г. Шуя)

П. 10. *Материалы.*

В поле перечисляются все материалы, использованные при создании МИ. Сначала указывается общее определение, например, «дерево», затем в круглых скобках, если известно точно, «родовое» определение – (берёза). Если «родовое» определение установлено неточно, то после слова добавляются знак вопроса: металл (латунь?). С целью повышения информативности графы, следует после указания материала перечислить детали, выполненные из него. Например, дерево – корпус, колки; металл – струнодержатель, струны.

П. 11. *Техника изготовления.*

В поле перечисляются все известные техники изготовления данного МИ. Порядок их перечисления следует указывать в соответствии с тем порядком, который используется при изготовлении инструмента. В тех случаях, когда составитель не может определить последовательность, то указываются техники изготовления основы, затем деталей, покрытий и соединений.

П. 12. *Размеры.*

Значения размеров предмета указываются в сантиметрах⁴. В первую очередь устанавливаются габаритные размеры, которые записываются в следующем порядке: высота, длина, ширина. Например, Выс. – 40, дл. – 35, шир. – 15. Обязательно следует указывать, в каком положении производится замер, например, «в игровом», «в вертикальном» и т. п. Уточнения указываются в круглых скобках. Кроме того, ниже в этом поле следует указать размеры основных конструктивных деталей. Например, при замере изогнутой пастушьей трубы – длину ствола, духовых инструментов с раструбом – длину и диаметр корпуса, длину и диаметр раструба, у струнных обязательно указать длину струн от баса к дисканту (от нижней струны к верхней) и т. п. Более подробно размеры указываются в поле «Описание».

П. 13. *Описание.*

В поле свободным текстом даётся морфологическое описание МИ, то есть фиксируются его конструкция, форма, декор и другие признаки. Описание памятника и его частей излагается в определённой последовательности: от общего к частному. В первую очередь описываются конструкция и форма, затем – отдельные части предмета, в заключении – декор. Кроме того, при описании возможно более детальное раскрытие информации, отражённой в предыдущих полях – название, размеры, материал, техника. Так, если в графе «название» дано общее наименование

памятника (например, гармонь) то в графе «описание» указываются названия её составных частей (правый полукорпус, мех, левый полукорпус, правая клавиатура и т. п.).

При описании типовых предметов вырабатывается единый порядок и степень подробности, единая терминология⁵. Важно помнить, что следует максимально точно и подробно описывать предмет, поскольку именно незначительные на первый взгляд детали могут в дальнейшем стать основой для атрибуции других предметов, а также позволят выявить локальные особенности изготовления того или иного инструмента.

П. 14. *Надписи, клейма, штампы и др. знаки.*

В поле фиксируется текстовая информация, имеющаяся на предмете (в том числе и числовая), а также знаки, проставленные на МИ до поступления в музей. Это могут быть знаки автора-изготовителя или артели, фабрики, владельца, знаки торговых фирм и т. п. Порядок описания следующий: название знака (этикетка, печать и др.), далее – содержание надписи, размеры, материал, техника, место расположения на предмете.

П. 15. *Музыкальные и акустические характеристики.*

В поле указываются звукоярд, диапазон МИ, тональность. У струнных инструментов указывается высота струн от баса к дисканту. В случае, если отсутствует какая-либо струна, ставятся три точки в скобках (...). У гармоник и баянов указывается количество клавиш и голосов. Например, Г–37х16–II, где Г – гармонь, 37 – число клавиш правой клавиатуры, 16 – число клавиш левой клавиатуры, II – количество голосов одновременно звучащих при нажатии клавиши (кнопки) на правой клавиатуре (клавиатуре мелодии).

Современная техника позволяет выявлять и использовать акустические особенности конкретных инструментов, которые могут быть занесены в данное поле.

П. 16. *Время и место бытования.*

В поле, если известно, указываются точное время и место бытования предмета до поступления в музей. Если информация предположительная, она указывается в квадратных скобках [] со знаком вопроса в конце.

П. 17. *Этническая принадлежность.*

Записывается название народа, в среде которого предмет бытовал до поступления в музей или частную коллекцию. При наличии сведений фиксируется и этнографическая группа. Если этническая привязка памятника носит предположительный характер, то запись делается со знаком вопроса: карелы (?).

П. 18. *История предмета.*

В поле заносится информация о бытовании МИ до поступления в музей или коллекцию, об условиях и способах его использования в контексте

функционирующей культуры (характер и способы использования предмета по его первичному назначению). В случае полифункциональной роли предмета в «живой» культуре, указываются все известные его функции, перечисляются все возможные способы бытования предмета, приводятся сведения о среде бытования и его владельце, связь с историческими лицами и значительными событиями, половозрастная принадлежность предмета, сезонная приуроченность бытования. Следует учесть, что в графу вносятся сведения, содержащиеся в легенде инструмента, зафиксированной при поступлении предмета в фонды. Сведения об инструменте, дополненные материалами составителя паспорта, но не указанные в легенде на данный конкретный инструмент, указываются в квадратных скобках со ссылкой на источник. В данном поле следует также указать состояние распространённости памятника в традиционной культуре на момент поступления в музей (бытует повсеместно, вышел из употребления и т. д.)

П. 19. Сохранность.

Поле включает описание сохранности предмета на момент составления паспорта, видов повреждений, утрат. Описание производится свободным текстом. В первую очередь указываются повреждения и утраты составных частей и конструктивных деталей, а также повреждения соединений. Далее уточняются характер, месторасположение и размеры повреждений.

П. 20. Реставрация.

В музейной практике эта графа заполняется реставратором. Для исследователя важны следующие

данные – характер выполненных работ, дата реставрации и фамилия реставратора.

П. 21. Экспонирование.

В поле заносятся дата, место, где проходила выставка, название выставки и организация, ответственная за неё⁶.

П. 22. Публикации.

В этой графе даётся в общепринятой форме ссылка на литературу, в которой опубликованы данные о конкретном МИ (фото, графическое воспроизведение, отсылка к музейному номеру в тексте или сноске).

П. 23. Архивные материалы.

В графе приводится в общепринятой форме ссылка на архивные материалы, содержащие сведения о происхождении, бытовании, истории поступления данного МИ в музей, а также упоминание его в неопубликованных работах, хранящихся в архивах.

П. 24. Примечания.

В поле указывается информация, не нашедшая отражения в предыдущих графах паспорта, а также обоснования предпринятых составителем паспорта утверждений относительно какого-либо показателя. Например, обоснование фиксирования того или иного названия, не включённого в полевою карточку на предмет.

П. 25. Приложения.

Указывается характер и количество приложений (фотографий, схем, рисунков, чертежей, копий документов и т. п.)

В конце паспорта обязательно указывается дата составления паспорта и ФИО составителя с указанием места работы и должности.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Мацневский И. В. Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: сб. ст. Ч. 2. – М., 1987. – С. 7; Мачак И. Проблемы научной документации музыкальных инструментов // Там же. С. 57; Кошелев В. Гусли из Коллекции музыкальных инструментов Музея музыки в Шереметевском Дворце // Мехнецов А. М., Кошелев В. В., Лобкова Г. В. Гусли – русский народный музыкальный инструмент: каталог выставки. – СПб., 2003. – С. 77.

² Мачак И. Указ. соч. С. 56.

³ Система научного описания музейного предмета: классификация, методика, терминология: справочник. – СПб., 2003. – С. 16–20.

⁴ С целью более точного соответствия данного научного паспорта музейной карточке целесообразно в качестве основной использовать принятую в российской музейной практике единицу измерения – сантиметр.

⁵ В. В. Кошелевым, хранителем коллекции МИ Музея музыки в Шереметевском Дворце, предпринята попытка унификации системы описания гуслей и приведения к единой терминологии. Данная тема весьма актуальна и требует детального обсуждения, поэтому остаётся за рамками данной статьи.

⁶ Данное поле не только отражает историю МИ как музейного предмета, но и при необходимости может стать основой для атрибуции того или иного предмета.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Музыкальные инструменты
научный паспорт

1. Наименование МИ	
2. Местное название	
3. Классификация	
4. Место хранения	5. Номер по КП
6.1 Дата и место приобретения	6.2 Способ поступления в фонды (нужное подчеркнуть): экспедиционный сбор, от частного лица, из другого музея, от организации, с выставки, неизвестен, другое
7. Способ производства (нужное подчеркнуть): фабричное, кустарное, штучное	
8.1 Время создания	8.2 Место создания
9. Изготовитель	
10. Материалы	
11. Техника изготовления	
12. Размеры (с комментариями)	
13. Описание	
14. Надписи, клейма, штампы и др. знаки	
15. Музыкальные и акустические характеристики	
16. Время и место бытования	17. Этническая принадлежность
18. История предмета	
19. Сохранность	
20. Реставрация	
21. Экспонирование	
22. Публикации	
23. Архивные материалы	
24. Примечания	
25. Приложения (чертежи, рисунки, фотографии)	

Дата составления паспорта:

Составитель паспорта:

Михайлова Наталья Сергеевна
 заведующая сектором изучения
 и музейной презентации фольклорного наследия
 Государственного историко-архитектурного
 и этнографического музея-заповедника «Кижь»



М. А. ИДРИСОВА

Уфимская государственная академия искусств
им. Загира Исмагилова

УДК 781.62

БАШКИРСКАЯ НАРОДНАЯ ПЕСНЯ В ТВОРЧЕСТВЕ КАМИЛЯ РАХИМОВА: К ПРОБЛЕМЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ФОЛЬКЛОРА

Жизнеспособность культуры во многом зависит от питающих её корней. И здесь нельзя переоценить значение национального музыкального фольклора, вобравшего в себя глубинные концепты мироощущения этноса, его этические и эстетические воззрения, «образ мира», складывавшийся на протяжении веков. Музыкальное произведение и шире – творчество композитора в этом случае выступают в роли проводника, который, выражая национальный дух отдельного народа, одновременно несёт в себе общечеловеческие, непреходящие ценности.

Таково глубоко национальное по своей сути творчество одного из первых башкирских композиторов Камиля Юсуповича Рахимова, многосторонняя деятельность которого охватывает все грани сопряжения с фольклором: от собирания, нотирования¹ и обработки напевов и наигрышей до претворения принципов народно-музыкального мышления в собственных произведениях. В данной статье предпринята попытка выявления творческих позиций К. Рахимова в решении проблемы *композитор и фольклор*, особенно актуальной для первопроходцев национальных композиторских школ². Наиболее наглядно они проявились в обработках башкирских народных песен.

Истоки музыкального языка К. Рахимова, как и других башкирских композиторов *предпрофессиональной стадии* (термин Е. Скурко [10]) – Г. Альмухаметова, С. Габяши, М. Валеева, Х. Ибрагимова, Т. Каримова и др., – коренятся в двух тенденциях: в опоре на достижения русской и западноевропейской классики, с одной стороны, и глубоком освоении фольклора, – с другой. Подобно всем пионерам национальной музыкальной культуры, Рахимову приходилось искать способы соединения двух принципов мышления (западного и восточного, письменного и устного...)³.

Любовное отношение Рахимова к башкирскому фольклору вылилось в создание обработок для разных исполнительских составов, в которых органично воплощена образная система башкирского народно-музыкального творчества с характерным для него философским мироощущением. Разнообразен круг привлекавших композитора тем: трагическая

судьба женщины («Ашкадар», «Шаура», «Зульхи-за»), зарисовки природы («Соловей», «Кэмэлек», «Звенящий журавль»), мягкий народный юмор («Карабай»), светлая лирика («Семь девушек», «Муглифа»), картины массового праздника («Зарифа», «Гульназира»).

Обращаясь к репрезентативным жанрам башкирского фольклора – *озон-кюй* и *кыска-кюй*, обладающим разной стилистической направленностью, Рахимов стремится, в первую очередь, к бережному сохранению их имманентно-музыкальных свойств. Это претворяется композитором в параметрах, затрагивающих все стороны музыкальной выразительности: в особенностях интонационного строя, ритмики, ладо-гармонической организации, фактуры, формообразования, а также в использовании приёмов звукоподражания. Однако в то же время учитываются и принципиальные различия названных жанров, продиктованные их онтологическими свойствами. Так, принципы музыкально-выразительной системы обработок протяжных песен определяются основополагающим качеством *озон-кюя*, обусловленным модусом мышления башкир, – *импровизационностью*, что подчёркивается всеми исследователями⁴.

Стремясь к наиболее полному отражению *интонационного богатства* башкирского *озон-кюя*, Рахимов, тем не менее, строго соблюдает один из важнейших принципов башкирского традиционного исполнительства, не допускающий «гипертрофии орнамента» [7, с. 56]. В итоге, в орнаментально-вариационном развёртывании мелодии собственно тема и мелизматический декор чётко дифференцированы, благодаря чему изложение нотного текста обретает графическую ясность. Таковы, к примеру, обработки «Соловей», «Колой кантон», «Ашкадар» – лучшие в башкирской музыкальной культуре образцы жанра, привлекающие органичностью и лаконизмом в выражении свободно-импровизационного характера лирического высказывания.

Орнаментика в отдельных случаях проникает и в музыкальную ткань хоровых обработок, выполненных в аккордово-полифоническом стиле. Так, в обработке песни «Азамат» для четырёхголосного хора а cappella характерное для башкирской монодии ощу-

щение импровизационности создаётся за счёт экзотического распевания голосов, образующих ответвления от основной мелодии (пример № 1).

Пример № 1

«Азамат»

Широко

С. *f* А лыс тар заң ай, ку *mf*

А. *f* А лыс тар заң *mf*

Т. *f* А лыс а лыс тар заң ку *mf*

Б. *f* А лыс тар заң ай, *mf*

А лыс тар заң ай,

рэн гэн И рэ мэи кэй лэ тау *mp*

рэн гэн И рэ мэи кэй лэ тау *p*

рэн гэн И рэ мэи кэй лэ тау *mp*

рэн гэн И рэ мэи кэй лэ тау *p*

Как известно, специфика башкирской протяжной песни определяется особыми принципами *метро-ритмической организации*, соотносящимися с её процессуальной природой. Ритмическая усложнённость башкирских озон-кюев, обусловленная их нерегулярной (квантитативной) ритмикой [2], неизбежно становилась камнем преткновения для композиторов, поставивших задачу приспособления монодии к «оковам» акцентно-тактовой метрики. Композиторы с русско-европейской слуховой ориентацией (А. Алябьев, А. Гречанинов и др.), как, впрочем, и многие башкирские композиторы, зачастую решали её с позиций метода редукции, что приводило к схематичной упрощённости мелодико-ритмической составляющей озон-кюя.

Подобная проблема стояла и перед Рахимовым. Тем не менее, в его обработках очевидно стремление к сохранению специфических особенностей протяжного напева, о чём свидетельствует применение нерегулярной ритмики, асимметричных, переменных размеров, создающих эффект свободы развёртывания. Таковы обработки «Колой кантон» (чередование размеров 2/4, 3/4, 4/4, 5/4, 7/4), «Зульхиза» (4/4, 6/4, 3/4), «Буранбай» (3/4, 4/4), «Кэмэлек» (2/4, 3/4) и т. д. В обработке песни «Соловей» преодоление метрической акцентности осуществляется посредством чередования дуолей с триолями и секстолями.

Одна из важных проблем музыкальной стилистики первых многоголосных обработок башкирской

монодии связана с принципами *фактурной и ладо-гармонической интерпретации*⁵. Рахимов, как и его современники, идёт по пути гармонизации напева, что, по сути, противоречит природе монодии, но обусловлено исторической необходимостью. Последнее продиктовано поисками «механизмов» сопряжения монодии с европейским многоголосием.

Сложность решения проблемы многоголосия в обработке башкирских протяжных напевов определяется комплексом факторов, среди которых: однолинейность монодийного мышления в целом [3, с. 22], а также интонационно-ритмическая изощрённость мелодики озон-кюя.

В ладогармонической организации музыкальной ткани обработок Рахимов исходит из основных принципов, свойственных народным напевам. Имеются в виду: модально-ладовая основа с преобладанием ангемитоники⁶: опора на три-, тетра- и пентахордовые структуры; ладовая переменность, приводящая к образованию составных – двухпорных – ладовых структур (T–S, T–VI, t–III); наличие простых диатонических ладов (эолийского, дорийского, миксолидийского и др.).

Основной тенденцией ладо-функциональных связей является *преобладание субдоминантовой сферы*: наряду с нормативными «венско-классическими» кадансовыми оборотами, часто применяются плагальные кадансы, более соответствующие природе ангемитонной пентатоники («Вороной иноходец», «Буранбай», «Ашкадар» и др.).

Уже в ранних обработках Рахимова аккордика обусловлена ангемитонным характером мелодического материала, что влечёт за собой *отказ от вводнотонных гармоний* (аккордов с VII[#]), противоречащих природе народных напевов. В этом же ряду – частое применение аккордов с пропущенной терцией⁷, сцепления кварт и квинт, образующих кварт- и квинтаккорды⁸, квартсекундаккорды. Таковы, к примеру, аккорды h-fis-fis-h, h-e-fis-h, a-e-d-a, d-g-a-d, c-g-a-e («Шаура»), «свёрнутые» в вертикаль трихорды d-e-g, e-g-a, g-a-c (там же), и тетракорды – b-c-d-f («Муглифа» для оркестра), квартсекундаккорд f-b-c-es-f («Рыжий конь со звёздочкой на лбу»).

Кроме того, бифункциональность, характерная для аккордика обработок, оказывается отражением принципа параллельной переменности, широко распространённого в башкирских народных песнях. Имеются в виду созвучия типа es-g-b-c («Азамат»), d-fis-a-h («Русые волосы») и т. д.

Таким образом, в обработках Рахимова *свёртывание горизонтали в вертикаль становится одним из главных принципов аккордообразования*.

Однако, несмотря на явное стремление композитора отразить ладовую специфику народных напевов, основу музыкальной ткани всё же образуют аккорды терцовой структуры: трезвучия, септаккорды, часто побочных ступеней («Русые волосы»), минорной

доминанты – d, d₇, аккорды с внедрённой секундой («Звонящий журавль»).

Кроме того, в лучших обработках Рахимова вертикаль выступает в качестве фонического резонатора мелодии. Причём, интерес к колористической трактовке аккордики продиктован стремлением композитора выявить особые характерные свойства ладовой структуры монодии. Таковы диссонансирующие хроматизированные созвучия в обработке «Ашкадар» для сопрано и трио (пример № 2). В этом же ряду – использование акустического эффекта «пустого» звучания кварт, квинт и октав, а также движения параллельными секундами, квинтами или «лентой» кварт на фоне пролонгированного аккорда⁹.

Пример № 2

«Ашкадар»

[Largo]

Сохраняя в целом гомофонно-гармонический склад изложения, Рахимов следует глинкавскому типу тембрового, фактурного *варьирования остинатной мелодии (soprano ostinato), используя приёмы подголосочности, а также элементы имитационной и контрастной полифонии* («Кусбик»). Использование приёма канона в обработке «Кэмэлек» служит динамизации строфической формы.

В обработках Рахимова получил воплощение и такой немаловажный аспект монодии, как *латентное многоголосие*¹⁰, основными типами которого становятся гетерофония и бурдонное двухголосие, связанные, как в фольклоре, так и в профессиональном творчестве, с «генетической памятью об архаических формах группового гетерофонического музицирования» [11, с. 168].

Часто встречающееся квартное *ленточное двухголосие*¹¹, к примеру, берёт своё начало в «киксовом двухголосии», возникающем в игре на курае, а также при исполнении одноголосной мелодии на двух, трёх кураях или вокальном интонировании в ансамбле с кураем. В то же время данный тип фактуры с терцовым удвоением мелодии (органум) встречается и в западноевропейской, и в русской музыке. Примечательно, что во всех случаях данный приём обычно применяется для воплощения буколических образов.

*Бурдонное двухголосие*¹² – один из важнейших знаков национального стиля, корни которого уходят в многовековые традиции игры на курае, кубызе и горланного пения узляу – получает в обработках Рахимова широкое распространение. Композитор использует разнообразные приёмы как *статичного, так и подвижного бурдонирования*. Примером статичного бурдона может служить тонический бестерцовый аккорд, тянущийся на протяжении 20 тактов в песне «Звонящий журавль».

Подвижный бурдон – в виде ритмического, мелодического и гармонического *ostinato* – встречается в таких обработках, как плясовые «Карабай» и «Перовский». Причём, ритмическое остинато басов воспроизводит дробь народного танца.

Мелодическое остинато – фигурация по звукам нисходящего ангемитонного тетра хорда (e-d-h-a) пиццикато – обнаруживается в обработке «Кэмэлек» (пример № 3).

Пример № 3

«Кэмэлек»

Andante (non troppo)

Гармоническое остинато с равномерной синкопированной ритмической пульсацией пронизывает обработку протяжной «Зульхиза». В сочетании с длительными тоническими органами пунктами, оно создаёт атмосферу статичности, погружённости в психологическое состояние оцепенения, которое определяется эмоциональной атмосферой песни¹³.

Важная закономерность вокальных обработок композитора связана с особенностями *претворения куплетной формы*, составляющей, как известно, композиционную основу народной песни. С одной стороны, Рахимов сохраняет структуру напевов. В то же время он стремится к преодолению её расчленённости путём гармонического и фактурного варьирования, что создаёт предпосылки сквозного развития в более поздних образцах данного жанра. В целом композитор в своих обработках актуализирует тенденцию сквозного развития, заложенную в природе самой башкирской народной песни – и прежде всего, в озон-кюе [6]. Так, в обработках «Карабай», «Кэмэлек» внутренняя расчленённость запевно-припевной структуры преодолевается за счёт фактурно-гармонического обновления. Например, в запеве второго куплета обработки «Карабай» консонантность сменяется напряжённостью звучания уменьшенных созвучий, ясное ритмическое остинато – нисходящим хроматическим ходом от терции к тонике. В результате возникает структура $a\ b\ a_1\ b$, приближающаяся к куплетно-вариационной форме.

В контексте доминирующего типа гомофонно-гармонической или аккордово-гармонической фактуры особое значение приобретает *проблема сопряжения главного – мелодического голоса и аккомпанемента*. В обработках Рахимова наблюдается два пути в трактовке партии аккомпанемента. Первый продиктован стремлением подчеркнуть автономную выразительность монодии: аккомпанемент представляет собой подчеркнuto нейтральный фон, часто основанный на остинатном повторении одной фактурной ячейки, контрастно оттеняющей развитую мелодию («Кэмэлек»). Второй путь, напротив, устремлён к расширению

функций аккомпанемента, в результате чего он приобретает статус полноправного участника «действия», углубляющего песенный образ. Таково вступление к обработке «Соловей», пасторальный образ которого становится сквозным в данном опусе. Этому способствуют разнообразные средства выразительности тембрового, интонационного, фактурного характера, за которыми закрепились определённые семантические значения. Имеется в виду флейтовая трель – «знак свирели» [12] с последующей нисходящей «россыпью» секстолей, построенных по звукам ангемиотонной пентатоники, которые выполняют в данном сочинении лейтфункцию, связанную с образом соловья. Она усиливается характерным «образом пространства», возникающим благодаря разрежённости фактуры, охватывающей диапазон шести октав. В совокупности с названными мигрирующими интонациями, «лейтобраз соловья» создаёт ощущение единения с природой (пример № 4)¹⁴. Воплощённый инструментальными средствами, лейтобраз обрамляет произведение, вводится в инструментальных эпизодах между куплетами, привнося в композицию черты рондальности. Последнее сообщает ей целостность и завершенность, а также свидетельствует о преодолении расчленённости куплетной формы.

Пример № 4

«Соловей»

Умеренно

Среди приёмов, воссоздающих башкирский «национальный образ мира», особое место принадлежит принципу *звукоподражания*, восходящему к древнейшим формам музыкального интонирования (звукоизобразительным напевам, узялю и др.). В частности, в обработках Рахимова обнаруживаются: *имитация тембров* и характерных приёмов игры на традиционных инструментах (*курая* и *кубыза*, *думбыры*, *реже* – *гармони*), моделирование звучания разнообразных ансамблей и узялю. Тембр курая

– художественного знака башкирской культуры – впервые в истории башкирской музыки смоделирован в пьесе «Звенящий журавль»¹⁵. Флейта соло и дополняющая её засурдиненная труба – quasi два курая, в сочетании с тремоло струнных, ассоциирующимся с вибрато думбыры, создают образ наиболее древнего у башкир вида ансамблевого музицирования. Национальный колорит звучания усилен за счёт такого характерного «курайного» исполнительского клише, как форшлаг к начальному «долгому» тону.

Курайный «зачин» – тянущийся доминантовый звук, предвращающий множество народных наигрышей, – воспроизводится композитором во вступительных разделах инструментальных пьес («Рыжий конь со звёздочкой на лбу», «Вороной иноходец» и др.).

Имитация кубыза используется, по преимуществу, в обработках плясовых мелодий. Так, в пьесах «Вороной иноходец» для струнного квартета, «Перовский» для симфонического оркестра применяется «эффект дребезжащего звука» (Н. Гарипова), вызываемый монотонным повторением кластеров в остиной фигуре сопровождения.

Характерное для кубыза нетемперированное интонирование воспроизводится также при помощи форшлагообразных интонаций в партии ксилофона в сочетании с кластерами духовых и пиццикато струнных в оркестровой обработке песни «Муглифа», благодаря чему лирическая тема приобретает юмористическую окраску.

Имитация *гармошечной* фактуры обнаруживается в фортепианном аккомпанементе хоровой обработки «Муглифа», где, подобно игре на гармонии, правая рука дублирует мелодию, а партия левой построена по типу «бас-аккорд».

Музыкальная звукопись – подражание миру природы: пению птиц, журчанию воды, топоту коня, и т. д., – характерная для обработок Рахимова, раскрывает глубокие связи с башкирским фольклором, отражая суть пантеистического мироощущения народа. Вместе с тем данная тенденция неразрывно связана и с музыкой классико-романтической традиции. В арсенале используемых Рахимовым «звуков природы» – трели и фиоритур в партии деревянных духовых (флейта и гобой), имитирующие рулады соловья («Соловей»); арпеджио арф, виртуозные пассажи кларнета, напоминающие всплески воды («Ашкадар» для голоса с оркестром) и т. д.

В воссоздании специфических особенностей мироощущения народа композитор обращается к *мигрирующим интонациям* с закреплённым семантическим значением, отшлифованным на протяжении многих столетий в условиях европейской культуры. Среди таковых – «знак согні», «знак ленточного двухголосия», «знак свирели», «знак бурдона», очерчивающие круг образов, связанных с пантеистическим восприятием природы¹⁶. «Знаки

согні» – квартовые и квинтовые ходы валторны – встречаются в обработках, в образной системе которых центральное место занимает идея незыблемой ценности природы, преклонения перед её красотой («Соловей», «Ашкадар»). В этом же ряду – моделирование специфического тембра курая – «знака Великой степи»; разрежённость фактуры, эффект стереофоничности звучания народных инструментов, порождающий «образ пространства» («Звенящий журавль», «Перовский» и др.).

Обзор творчества Рахимова позволяет определить два пути обращения композитора с фольклорным первоисточником. Первый из них представляет в своём роде расшифровку смысла, выразительных возможностей, заложенных в народном напеве («Соловей», «Ашкадар», «Карабай» и др.). Второй путь сопряжён с глубоким проникновением композитора в дух и законы народного музыкального мышления, инспирировавшим поиски *выхода за пределы собственно народного* [5], что проявляется на уровне как содержания, так и композиции. В частности, субъективное переосмысление исходного материала достигается образной или жанровой трансформацией фольклорного первоисточника. Так, эмоциональный строй песни «Буранбай», известной своим трагическим содержанием, в обработке Рахимова для скрипки и фортепиано приобретает характер романсного излияния¹⁷. Смягчению остроты трагической экспрессии оригинала служит как «перевод» мелодии в ранг кантилены романсового типа, так и отсутствие вербального ряда. Индивидуально-авторское начало в этой обработке настолько велико, что можно было бы вести речь о самостоятельном произведении, навеянном фольклорным образцом.

Попытка выхода за пределы фольклорного оригинала осуществляется и на уровне композиционного решения. Если в вокальных обработках сохраняется куплетно-строфическая структура напева, то в инструментальных заметно стремление к *более свободному обращению с исходным материалом*. Так, в обработке «Русые волосы» два различных варианта песни (в записи А. Ключарева и К. Рахимова) объединены в простую двухчастную форму. Композитор здесь идёт по пути динамизации драматургии, что свидетельствует о стремлении к сквозному развитию как одному из важнейших приёмов, вершиной которого впоследствии станет метод симфонизма. При этом первый напев отличается изысканным лиризмом, орнаментальностью мелодического рисунка, прихотливостью метроритма. Его изящество подчёркнуто полифоническим переплетением голосов примы и альты в высоком регистре на фоне «поддерживающих» квинт тенора и баса. Во второй части общий тонус звучания более сдержан, суров, чему способствует перемещение темы на октаву вниз, её малая орнаментированность, а также активизация басовой сферы (пиццикато) и частая

смена динамики звучания от *p* до *f*. В итоге лирически-трепетный образ претерпевает эволюцию в сторону эпической широты: субъективный взгляд словно сменяется объективным, надличностным отношением к миру.

Стремление к сквозному развитию обуславливает расширение круга принципов развития. Так, средняя часть обработки плясовой «Вороной иноходец» представляет собой небольшой разработочный раздел (16 тактов), построенный на секвентном проведении краткого мотива по звукам хроматической гаммы¹⁸. Аналогичный приём обнаруживается и в среднем разделе обработки «Перовский».

К. Рахимов стал первым композитором, интуитивно услышавшим многозначность смыслов, заключённых в башкирском народном напеве, его открытость к переосмыслению и симфонизации.

Эволюцию творчества Камиля Рахимова немисливо представить себе вне прочной опоры на национальные традиции. Не случайно он считал себя прежде всего фольклористом, и свобода композиторской фантазии сочетается у него с глубоким пониманием специфики народного творчества.

Рахимов подытожил целый пласт культуры, начало которого было заложено деятельностью русских музыкантов – А. Алябьева, А. Гречанинова, А. Эйхенвальда и др. в области обработки башкирского фольклора. Но, в отличие от названных авторов, для Рахимова стихия народной песенности являлась важной составляющей его внутренней слуховой настройки. В в обработках К. Рахимова процесс соединения башкирской монодии с многоголосной тканью происходил наиболее последовательно, что позволило ему применить новые подходы, которые станут определяющими не только для его младших современников.

В обработках Рахимова получила воплощение богатейшая образная система башкирского народно-музыкального творчества, трактуемая композитором с характерной для первой половины XX века тенденцией к воспеванию, поэтизации фольклора. Обращаясь к типовым образцам, преимущественно – к озон-кюй и кыска-кюй, наиболее полно репрезентирующим «национальный образ мира» башкир, композитор стремится к воспроизведению коренных свойств музыкального мышления народа. Это выражается в бережном сохранении имманентно-музыкальных особенностей интонационного строя, ритмики, ладогармонической организации, фактуры, формообразования башкирской народной песни.

В то же время Рахимову свойствен инициативный, творческий подход к интерпретации фольклорного первоисточника. Последнее выражается в актуализации латентного многоголосия и тенденции сквозного развития, изначально присущих башкирским озон-кюям. Важное значение также имеет стремление композитора к выходу за пределы собственно народного, что осуществляется путём индивидуально-авторского переосмысления исходного материала или образно-жанровой его трансформации.

Обработки Рахимова являются в своём роде документом, свидетельствующим о творческих поисках интереснейшей стадии башкирской академической музыкальной культуры – со всеми её «рго» и «сопга», обусловленными исторической ситуацией. Многие художественные открытия Камиля Рахимова, осуществлённые в решении проблемы *композитор и фольклор*, как было показано, предвосхищают творческие перспективы композиторов Башкортостана всех последующих поколений.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ К. Рахимову принадлежат около 400 записей песен башкирского, татарского, русского, чувашского и др. народов, нотированных на высоком профессиональном уровне.

² Та же проблема, как известно, стояла и перед первыми композиторами других республик Урало-Поволжья, Средней Азии, Казахстана, где отсутствовала академическая традиция.

³ Эта тенденция наблюдается не только в национальных республиках России, но и Средней Азии. См. об этом: [4].

⁴ Исследованию различных аспектов башкирских протяжных песен посвящены работы Р. Т. Галимуллиной [2], З. А. Имамутдиновой [6], Л. Н. Лебединского [7], Р. С. Сулейманова [9] и др.

⁵ А. Демченко справедливо полагает, что «самым ощутимым индексом модернизации служили в те годы преобразования в сфере гармонической вертикали» [5, с. 35].

⁶ В работе применена классификация ладов на модальные и тональные, разработанная Ю. Холоповым.

⁷ Примечательно, что в первых опытах обработок башкирских народных песен А. Гречанинова, А. Эйхенвальда и др. композиторов использован фони́зм бестерцовых аккордов, а также «пустых» интервалов.

⁸ Как известно, аккорды квартовой структуры являются одной из приметных черт творчества многих композиторов, обращавшихся к музыкальному фольклору монодийной природы: Б. Бартока в Венгрии, Ф. Яруллина, Н. Жиганова, М. Музафарова в Татарии и др.

⁹ Подобные приёмы в обработках первых национальных композиторов прибалтийских республик М. Саара, Я. Витолса и др. А. Демченко трактует как проявление импрессионистских тенденций [5]. По нашему мнению, в многоголосных образцах обработок башкирских композиторов применение данных аккордов отражает глубинные особенности ладового мышления этноса и не связано с импрессионистской звукописью (в отличие, к примеру, от Дебюсси, Равеля и др.).

¹⁰ На наличие элементов многоголосия «в лоне той или иной монодической культуры» указывают С. Галицкая [3, с. 27], Р. Рахимов [8] и др.

¹¹ Рассматриваемый приём Р. Рахимов обозначает как «национальное двухголосное письмо» [8, с. 85], что представляется не совсем точным.

¹² Выразительные возможности бурдона широко использовали и русские композиторы в работе с башкирским музыкальным фольклором [1].

¹³ Песня повествует о горькой участи девушки, насильно выданной замуж за нелюбимого.

¹⁴ Более подробно об интонационных формулах в обработках К. Рахимова речь пойдёт далее.

¹⁵ Е. Р. Скурко справедливо полагает, что тенденция тембрового подобию является характерной для всех национальных школ бывшего СССР [10].

¹⁶ Отчасти о мигрирующих интонациях уже шла речь выше.

¹⁷ К теме песни «Буранбай» позже обращались Л. Степанов и З. Исмагилов (балет «Журавлиная песнь»), Х. Ахметов (Фантазия для скрипки и фортепиано), Н. Даутов (Поэма для солиста, хора и симф. оркестра) и др., каждый раз по-своему «прочитывая» заложенное в фольклорном материале образно-смысловое содержание.

¹⁸ В целом здесь образуется простая трёхчастная форма со вступлением и кодой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Атанова Л. П. Собиратели и исследователи башкирского музыкального фольклора. – Уфа: Йэшлек, 1992.

2. Галимуллина Р. Т. Башкирская протяжная песня (юго-восточная традиция): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Магнитогорск, 2002.

3. Галицкая С. П. Теоретические вопросы монодии. – Ташкент: Фан, 1981.

4. Дрожжина М. Н. Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века. – Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория, 2004.

5. Демченко А. И. Жанр фольклорной обработки в музыкальном искусстве России начала XX века // Развитие народных традиций в музыкальном исполнительстве, творчестве и педагогике. – Екатеринбург, 2000. – С. 35–41.

6. Имамудинова З. А. Культура башкир. Устная музыкальная традиция («чтение» Корана, фольклор). – М.: Гос. ин-т искусствознания, 2000.

7. Лебединский Л. Н. Башкирские народные песни и наигрыши. – М.: Музыка, 1965.

8. Рахимов Р. Г. Фактура башкирской инструментальной монодии: фольклорное исследование. – Уфа: Узорица, 2001.

9. Сулейманов Р. С. Жемчужины народного творчества Урала. – Уфа: Китап, 1995.

10. Скурко Е. Р. Башкирская академическая музыка. Традиции и современность. – Уфа: Гилем, 2005.

11. Трёмбовельский Е. Б. Гетерофония: типология фактур – эволюция ткани // Музыкальная академия. – 2001. – № 4. – С. 165–175.

12. Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. – М.: Гос. ин-т искусствознания, 1999.

Идрисова Миляуша Абраровна

аспирантка кафедры теории музыки
Уфимской государственной академии искусств
им. Загира Исмагилова



Л. Ф. ИШМУРЗИНА
Уфимская государственная академия искусств
им. Загира Исмагилова

УДК 781.7

ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА БАШКИРСКОГО ПОЛИТЕИЗМА

Башкирский политеизм – тема, ставшая предметом научных разработок сравнительно недавно. Российское музыковедение, многие десятилетия опирающееся на философию материализма, пока не выработало чёткого отношения к представленной проблеме из-за апелляции не к природной сущности, а к смыслу данного явления. Однако первые же исследования показали, что политеизм составляет неотъемлемую часть национальной духовной культуры, существует параллельно моноверованиям и, часто переплетаясь с ними, продолжает активно развиваться.

В терминологических определениях явления часто используются синонимы, что показывают следующие цитаты: «Политеизм, см. Язычество»¹; «Язычество... термин, введённый богословами для обозначения ранних форм религиозных верований – анимизма, фетишизма, тотемизма, магии и др.»². Разночтения существуют в этнической дифференциации, поэтому для определения сугубо национальных музыкально-инструментальных проявлений политеизма нами используется термин мѣжусилек (башк. – язычество, огнепоклонство)³.

Для башкир вся природа традиционно была одушевлённой, а значительный пласт верований составляли тотемы (культы Волка, Коня, Птиц и др.). Их материальным проявлением служили не только условные изображения и символы, но и специфические идиофоны, где сложно увидеть собственно музыкальный инструмент – шонгор, тукмак, кабырсак, комбѣз, кынгырау, сѣсмѣу. Сюда же относятся и корпоромузыкальные проявления⁴ – тыпырзау, бармак сиртеу (шартлатыу) и узляу. Анимистические обряды способствовали развитию звукоподражания, часто с применением природных материалов – кайын-кубыз, улѣн хабагы, сѣтлѣук и др.

Развитая система мѣжусилек требовала контроля над соблюдением традиций. Этим занимались особые личности с экстраординарными способностями (баксы, каракитапсы, имсе и др.), использующие специфические музыкальные орудия, обладающие, по поверьям, магической силой (кыл-кубыз, кубыз, дунгур, хорнай, камыш-курай и т. д.).

Первое и наиболее известное упоминание о соединении музыкального инструмента с верованиями башкир связано с именем Ахмада Ибн-Фадлана⁵,

описавшего краниологический обряд с присутствием некоего инструмента *тумбур*. Судя по названию и сопоставив его с арабским происхождением автора, можно предположить, что речь шла о плекторном или фрикционном хордофоне. Возможно, что это была разновидность кыл-кубыза – именно этому инструменту отдаётся предпочтение в некоторых обрядах мѣжусилек. Описание других культурных музыкальных инструментов можно найти в устном народном творчестве – сказаниях и легендах. Они донесли до наших дней сведения о доисламском периоде жизни башкир, когда все инструменты, от простейших идиофонов до тростниковых аэрофонов и гетероглоттических хордофонов, считались орудиями, обладающими магическими свойствами⁶.

К традиционному инструментарию башкир обращались многие исследователи, которые подробно описывали конструкцию музыкального орудия и способ звукоизвлечения на нём (Н. Ахметжанова), реже анализировался репертуар (Р. Рахимов). Эпизодически инструмент рассматривался с позиций анимизма, когда ему приписывалось мистическое происхождение, а его конструкция уподоблялась живому организму (Г. Макаров, Ш. Монасыпов).

Нами проведён поиск музыкальных орудий башкирского этноса, используемых в ритуальных целях, для чего изучена вся известная литература с прямыми и косвенными упоминаниями данного феномена. Привлечён материал собственного полевого поиска и целевого социологического опроса. Объём статьи не позволяет отметить все преимущества активно используемого метода включённого наблюдения, работа продолжается, поэтому далее отмечаются только общие результаты и даются предварительные выводы.

В статье заявленная тема исследуется с позиций этноорганологии, для чего из всего многообразия обрядовых инструментов выделены наиболее характерные, рассмотренные согласно четырёхклассовой этноорганологической систематизации Хорнбостеля-Закса⁷ по источнику звука и способу звукоизвлечения. В некоторых случаях анализировалась этнофония инструмента. Отдельно обозначено национальное корпоромузичество, до настоящего времени не классифицированное.

Хордофоны

В башкирской музыкальной культуре традиция игры на струнных инструментах развита достаточно широко. Наиболее известный хордофон, используемый в мѣжусилек – кыл-кубыз. Именно этому инструменту, согласно имеющимся сведениям, приписывают мистические свойства и к нему чаще всего прибегают в камлании.



Фото 1. Традиционный цитровидный кыл-кубыз М. Кильмухаметова. Мечетлинский район РБ, 1986 г.

Разновидности фрикционных хордофонов под различными названиями встречаются у многих тюркоязычных народов (кобуз, тын'гыринг, топ-шуур и др.). В древнетуркменском письменном эпосе «Книга моего деда Коркута» есть фантастическая версия об изготовлении кобуза – якобы родоначальника всех струнных фрикционных инструментов:

«...Однажды, бродя по лесу в поисках такого дерева, он [Коркут. – Л. И.] увидел шайтанов ... А они (шайтаны) говорили как раз о нём ...»



Фото 2. Мастер Г. Кубагушев с реконструированным лютневидным кыл-кубызом. Абзелиловский р-н РБ, 1993 г.

– Коркут-ата не сможет сделать кобуз, так как он не знает, что его нельзя изготовить из обычного дерева. Нужно взять ствол сухого дерева лох-жиде ... сломанного диким кабаном, сделать из него желобок, обшить шкурой крикливого верблюда, изготовить струны из хвоста звонкоржущего жеребца, укрепить их на подставке из сухого обломка тыквенки и натереть

струны клеем растения сасык-курай ... – вот это был бы настоящий кобуз.

Коркут-ата подслушал всё это и сделал, как говорили шайтаны...»⁸.

В этой красивой легенде, кроме мистического архетипа (дерево, сломанное диким кабаном, шкура

крикливого верблюда, звонкоржущий жеребец и др.), есть косвенное указание на материал и последовательность изготовления инструмента, которым пользовались многие мастера-реставраторы.

С именем Коркута связан один из наигрышей, которому также приписывалась мистическая сверхъестественность. Согласно легендам, мелодия, приведённая в нотном примере № 1, была сочинена Коркутом и имела название «Коркыт-кюй».

Пример № 1

Коркыт-кюй (фрагмент)⁹



Считалось, что исполнять её мог только избранный музыкант, отмеченный знаком свыше. Мелодия «Коркыт-кюй» выговаривалась на кобузе в медленном темпе, с частым повторением одного и того же мотивного построения и могла продолжаться довольно долго.

Упоминания о башкирском кыл-кубызе многочисленны¹⁰. В настоящее время выявлена традиция изготовления цитровидного (индекс – 314.11.71) и лютневидного варианта (индекс – 321.313.71) (см. фото 1, 2).

Кроме кыл-кубыза в мѣжусилек использовались и другие хордофоны: *гэзле* (башк. – гусли) (Индекс – 316.2.5-6), *жэя-кубыз* (башк. – музыкальный лук) (Индекс – 311.121.5) и др.

Аэрофоны

Аэрофоны – наиболее многочисленная группа башкирских музыкальных инструментов, используемых в мѣжусилек. Самый известный из них – тростниковый курай.

Но есть множество музыкальных орудий, которые остались вне поля внимания этномузыкологии.



Фото 3. Детский бызылдак. Иглинский район, 2008 г.

Часть из них приводится в таблице 1.

По сведениям фольклорных информаторов разновидности бызылдак (см. табл. 1) в виде просверленных в двух местах симметричных бараньих косточек, с проде- тыми в них жилами животного происхождения, использовались при камла-

Таблица 1

Башкирские аэрофоны, используемые в обрядах мѣжусилек

Название инструмента	Конструктивные Особенности	Индекс	Классификация
Кайын- кубыз Тузын- кубыз	Струя воздуха разрывается при движении сквозь берѣсту	411	Аэрофон с перемещением струи воздуха
Сыбырткы	Конец кнута при движении разрывает струю воздуха	411	Вихревой аэрофон
Улэн хабагы	Струя воздуха разрывается при движении сквозь травинку	411	Аэрофоны с перемещением струи воздуха
Сэтлзук	Половинка лесного ореха, плодоножка желудя	411	Аэрофоны с перемещением струи воздуха
Кузак Хызгыртмак	Расщеплённый стручок акации или гороха	412.11	Аэрофон с соударяющимися язычками
Бызылдак Гѣжлѣк	Пуговица, раскручиваемая на нити, или раскручиваемый отрезок трубки	412.22	Вихревой аэрофон
Япрак	Хлопушка из листа дерева, разрываемого ударом ладони	413	Взрывной аэрофон (хлопушка)
Мылтык кѣбѣге	Ствол ружья	421.111.11	Одиночная продольная флейта без боковых отверстий
Камыш-курай	Флейта Пана	421.112.2	Закупоренные флейты Пана
Тал-хызгыртмак	Свисток из тальника	421.221.312	Свисток без игровых отверстий с подвижным донцем
Таштургай (хызгыртауык)	Свисток из глины	421.221.42	Сосудная флейта с боковыми отверстиями, окарина
Шогор / Буз	Волынка	422.121.6	Двойной шалмей (авлос) с двойной тростью и боковыми отверстиями
Хорнай (Сорнай)	–	422.211.2	Шалмей с одинарной тростью или металлическая труба с мундштуком.
Борго	–	423.111.2	Деревянная труба с мундштуком

нии и, чаще, в девичьих гаданиях. В ряде районов инструмент известен под названиями гождлѣк (башк. – жужжалка).

Под названием бызылдак в центральных районах Башкирии бытует и другой инструмент, представляющий собой вихревой аэрофон комбинированного типа. Ранее для его изготовления использовалась трахея крупнорогатого скота, в настоящее время это – отрезок тонкостенной пластиковой трубки, длиной до 50 см., который при раскручивании начинает издавать протяжный звук глухого гудящего тембра.

Пример № 2 Звукоряд башкирского бызылдака



Управление высотой звука достигается увеличением или уменьшением скорости раскручивания. Таким образом извлекались звуки натурального звукоряда (см. пример № 2).

Аналогичный инструмент описан у многих народов. В частности, это киргизский *зулдак* и его многочисленные аналоги у народов Сибири и Дальнего Востока. В настоящее время это – детская игрушка (см. фото 3).

Аэрофоны *шугур* (башк. – скрипеть) или *буз* (башк. – шуметь) представляют собой малоисследованную разновидность национальной волынки. Шугур мог быть заимствован башкирами от чувашского «Шубыра (шувыра)» или марийского «Шапара» – инструмента народов, с незапамятных времён проживающих в тесной близости с башкирами. Но не исключено и конвергентное изобретение.

Нами найдено описание источника звука башкирского шугура, представляющего собой разно-



Фото 4. Исполнитель на шугуре
Ф. Никитин.
Ермекеевский район, 1985 г.

видность авлоса: две трубки из расщеплённого камыша, в деревянной основе с раструбом из берёсты или рога. Данная конструкция, согласно сведениям фольклорных информаторов, крепилась к пузырю животного происхождения, а звук извлекался путём надувания и сдавливания пузыря (см. фото 4). На таком инструменте можно было исполнять несложную мелодию с бурдюном.

Другой инструмент – *бюз* – представлял собой сезонный аэрофон, изготавливавшийся во время трудового обряда *каз умэхэ* (башк. – заготовка гусей). Сырой горловой пузырь гуся (полупрозрачная трубка длиной до 15 см) надувался, в один конец вставлялось расщеплённое гусиное перо, в другой – тонкий камыш. Во время вдувания воздуха через камыш извлекался однотонный звук неограниченной продолжительности. После высыхания пузыря инструмент приходил в негодность.

В настоящее время традиционные *бюз* и *шугур* вытеснены из национального быта детскими игрушками промышленного изготовления. Однако данные инструменты имеют глубокие традиции изготовления и применения, связанные с определёнными трудовыми обрядами.

Мембранофоны

Башкирская музыкальная культура не имеет развитой традиции игры на мембранофонах, куль-



Фото 5. Крепление верхней и нижней дек традиционного мембранофона.
Мишкинский район, 1987 г.

тивируемой многими тюркскими народами. Специальных национальных мембранофонов, используемых при камлании, пока не найдено, однако процесс изготовления и рудименты музицирования на них были зафиксированы применительно к детским игрушкам

под названием *дунгур* (бубен, донгор): «Бубен представляет собой берестяной цилиндр, высотой 40 см,

диаметром до 20 см, обтянутый шершавым слоем баяншей брюховины (оло карын)»¹¹.

Другое региональное название дунгура – *кабак* (в некоторых регионах – *награ*).

В Мишкинском районе Башкирии зафиксирован предположительно использовавшийся в камлании дунгур из выделанной кожи, натянутой на каркас. Нижняя дека этого инструмента изготавливалась из овечьей шкуры, а верхняя – из собачьей. Дека прижимались друг к другу деревянными обечайками путём скручивания жил крупного рогатого скота гусиными косточками (см. фото 5).

К сожалению, ритуалы мѣжусилек с использованием специально изготовленных мембранофонов в настоящее время не проводятся. Все потребности в ударных орудиях башкирской музыкальной и ритуальной традиции удовлетворяются игрой на прикладных идиофонах (*батмус*, *тимер капкас*, *каса*, *бяяла* или *тимер хауыт-хаба*, *йэмкэ* и др.).

Идиофоны

Из всего национального разнообразия самозвучающих орудий, используемых в мѣжусилек, особо



Фото 6. К. Г. Гарипова – исполнительница на агас-кубызе.
Мечетлинский р-н, 1985 г.

выделяется *кубыз* (башк. – *кумыз*) – щипковый идиофон (индекс 121.2). Инструмент под различными названиями бытует практически у всех народов мира (у русских – *варган*, в органологии – немецкое *maultrommel*) и связан как с обрядами политеизма, так и с бытовым музицированием.

В Башкирии распространены две разновидности: *агас-кубыз* (см. фото 6) – деревянный *кубыз* (индекс 121.21 – *idioglottic maultrommel*) и *тимер-кубыз* – железный *кубыз* (индекс 121.22 – *heteroglottic maultrommel*).

Кубыз в башкирской инструментальной культуре – знаковый инструмент, стоящий в одном ряду с аэрофоном *курай*¹². Об использовании *кубыза* в обрядах мѣжусилек существует множество устных преданий и легенд, где ему отводится самая разнообразная роль – от атрибута девичьих гаданий до магического звучания при камлании.

Использование *кубыза* в магических целях можно найти у многих тюркоязычных народов: «... Кан'га (сев.-зап. и амурский), кон'кон (вост.) – щипковый пластинчатый идиофон, разновидность *варгана* (инд. 121.211)... Раньше кан'га был шаманским инструментом и практиковался с обрядово-магической целью...»¹³.

В мѣжусилек *кубыз* используется не только как орудие камлания, но и как традиционный звукопо-

дражательный инструмент, с помощью которого имитируются шум леса, ветра, пение птиц и др.

К идиофонам часто относят *тытыр-зау* (*тытырлау*) (башк. – выбивать дробь ногами) – подчёркивание ритмо-артикуляционного строения мелодики при топывании в наиболее ярких акцентах наигрыша¹⁴. Дробь ногами – начиная с XVII в. наиболее распространённая форма традиционного корпоромузыкального искусства в башкирской культуре, отмечаемая в исследованиях как обрядовые действия.

Обрядовые пляски были основаны на регламентированных движениях и, как у многих народов, связаны с языческими верованиями. Магическую роль при изгнании болезней имели круговые обходы больного *курээ* (башк. – бесогонителем), громкий топот, стук о металлические предметы, удары плётками, пропитанными конским потом, песни-заклинания и даже выстрелы из ружей. Обряд лечения от испуга сопровождался круговым ходом с ритмичным топотом вокруг больного и обращенной к духам умерших предков песней-призывом *харнау*¹⁵.

Обзор всех музыкальных инструментов башкирского политеизма, как и их связь с некоторыми канонами Шарриата, – тема отдельного исследования. Ограниченный объём статьи не позволяет дать развёрнутого анализа заявленной проблемы, поэтому ограничимся вышеуказанными сведениями и далее кратко отметим такие корпоромузыкальные проявления, как *узляу* и *звукоподражание*.

Узляу – сольное двухголосное горловое пение – уникальный вид традиционного искусства, распространённый у башкир, монголов, тувинцев, калмыков и алтайцев. В международной практике имеет определение *overtone singing* (англ. – обертоновое пение).

Региональных названий данного традиционного искусства на территории современного Башкортостана насчитывается несколько: узляу, хоздау, тамак-курай, кукрек-мэнен, кукрек-халып и др.

Подробное исследование узляу было сделано фольклористом Х. С. Ихтисамовым в 1984–1988 гг., который сделал следующий вывод: «...В искус-

стве горланного пения налицо реликты древней идеологии *тотемизма* и *шаманизма* [курсив автора. – Л. И.] ...»¹⁶.

Исследованием феномена горлового двухголосия занимались многие учёные, среди их трудов особое место занимает монография З. К. Кыргыз¹⁷. Башкирскому узляу посвящены работы Р. Г. Рахимова¹⁸.

В настоящее время на территории Башкирии не отмечено использование узляу в обрядовом содержании. Данный вид мѣжусилек получил своё отражение в шоу-постановках вторичного фольклора.

Звукоподражание как разновидность национального творчества отметил в конце XIX в. С. Рыбаков¹⁹. Этот вид корпоромузыкального искусства бытует и в настоящее время. Так, в 2012 году нами были записаны некоторые примеры этого традиционного искусства от информатора Н. К. Ханова (24.08.1963 г. р., Учалинский р-н), который самостоятельно овладел искусством подражания звукам природы и, в их числе, голосам диких и домашних животных, птиц, шуму леса, звуковой палитре сельской жизни и т. д. Некоторые музыкальные проявления звукоподражания трудно отразить в стандартной семиографии, однако в некоторых случаях это можно сделать с помощью диджитальных технологий.

Приводим анализ одной из записей подражания пению птицы путѣм конвертации звука из WAVE в MIDI (см. примеры № 3, 4).

Хотя полученные результаты ещё обрабатываются, но уже по первым данным можно сделать вывод о перспективности представленного метода конвертации в работе с первичным музыкальным материалом (расшифровка и аранжировка, композиторское творчество и др.).

Пример № 3

Запись подражания пению птицы
(WAVE интерфейс)

Пример № 4

Компьютерная конвертация примера № 3
(Нотный интерфейс)

В период 2012–2013 гг. был проведѣн специализированный опрос среди этнических башкир, проживающих в сельской местности, с целью поиска сохранившихся в настоящее время обрядов мѣжусилек. Первые же сведения показали сильное влияние медиа-средств, усилиями которой активно насаждается чуждая башкирам духовная культура: костюмированный Хэллоуин, мистическая экстрасенсорика, сказочные и литературные персонажи народов Западной Европы, фантастические герои голливудских фильмов и пр.

Отражение этого влияния особенно заметно в среде башкирской молодёжи. В социальных же группах старшего и среднего поколения отмечены не только рудименты, но и эмпирические традиции мэжусилек. До сих пор бытует обычай нашивания на одежду различных шумящих амулетов-идиофонов, для чего используются когти животных и птиц, бусинки, раковины, пуговицы, монетки, которые своим звоном создают благоприятную ауру. На кисть руки для этих же целей надеваются шумящие браслеты из ценных металлов. В свадебных обря-

дах широко используются разновидности *кынгырау* (башк. – колокольчики). При рождении детей мать развешивает над колыбелью монетки, бубенцы, погремушки из косточек и ракушек и другие звучащие обереги и т. д.

Эти и другие примеры позволяют сделать вывод, что многие обряды мэжусилек в настоящее время не только используют аутентичную и адаптированную музыкально-инструментальную атрибутику в своём первоначальном виде и значении, но и сохраняют мистическое отношение к звучащим орудиям.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Политеизм // Башкирская энциклопедия. – Уфа, 2009. – Т. 5. – С. 135.

² Сергеев Ю. Н., Шигаева Е. Г. и др. Язычество // Башкортостан: краткая энциклопедия. – Уфа, 1996. – С. 661.

³ Слово «Мэжусилек» имеет иранские корни (И. Г. Галляудинов). В современной трактовке буквально переводится как «язычество» (Башкирско-русский словарь. – М.: ГИНС, 1958. – С. 397) или «огнепоклонство» (Башкирско-русский словарь. – М.: Дигора, Рус. яз., 1996. – С. 448), но имеет труднопереводимые этимологические нюансы.

⁴ Корпоромузыка (от лат. *corpus, corporo* – тело) буквально переводится как «музыка из тела». Отмечает возможность использования человеческого тела в качестве музыкального инструмента. Введён в научный оборот ленинградскими этноорганистами под рук. И. В. Мацеевского в 80-х годах XX в.

⁵ Путешествие Ибн-Фадлана на Волгу / пер., коммент. и ред. И. Ю. Крачковского. – М.; Л.: АН СССР, 1939.

⁶ Каноны Шариата не поощряют пение, кроме таджвида, и игру на музыкальных инструментах, за исключением специальных мембранофонов.

⁷ Hornbostel E. M. von, Sachs C. Systematik der musikenstrumenten. – Zeitschrift für Ethnologie, XLVI, 1914.

⁸ Бартольд В. В. Книга моего деда Коркута. – М.; Л.: Наука, 1962.

⁹ Кыл-кубыз строя *A-D*. Нотный пример приводится по изд.: Гизатов Б. Казахский оркестр имени Курмангазы. – Алма-Ата: КГИХЛ, 1955. – С. 84.

¹⁰ Рахимов Р. Г. Башкирские инструментальные ансамбли устной традиции: этноорганиология. – Уфа: Изд-во БГПУ, 2008.

¹¹ Абсаликова Ф. Ш. Игры и развлечения башкир (конец XIX – первая половина XX в.). – Уфа: Гилем, 2000. – С. 58–59.

¹² Схематичное изображение семи лепестков цветка курая входит в государственную символику Республики Башкортостан.

¹³ Сиськова А. Нивхские традиционные музыкальные инструменты // Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР: инструмент – исполнитель – музыка: сб. науч. тр. – Л.: ЛГИТМИК, 1986. – С. 95.

¹⁴ Мацеевский И. В. Традиционная инструментальная музыка и хореография: к проблеме системного сопоставления // Музыка и танец: вопросы взаимодействия: дистанционная науч. конф. / Адыгейский ГУ, 2002. – URL: <http://www.adygnet.ru/siteold/nauchrab/Konferenc/Music-Dance/Statyi/statyam.htm> (Дата обращения 12.11.12).

¹⁵ «Харнау ... жанр баш. фольклора, заклинательно-заговорные формулы ... Произносится баксы во время обряда камлания. Чёткий ритмизованный текст сопровождается спец. телодвижениями. Исполняется ... в сопровождении дунгура, кубыза или кыл-кубыза» (Башкирская энциклопедия. – Уфа, 2009. – Т. 7. – С. 127).

¹⁶ Ихтисамов Х. К проблеме сравнительного изучения двухголосного гортанного пения и инструментальной музыки у тюркских и монгольских народов // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Ч. 2. – М., 1988. – С. 216.

¹⁷ Кыргыз З. К. Тувинское горловое пение: этномузыковедческое исследование. – Новосибирск: Наука, 2002.

¹⁸ Рахимов Р. Г. Башкирское горловое пение «узляу» в традиционной музыкальной культуре // Музыковедение. – 2005. – № 3. – С. 22–26.

¹⁹ Рыбаков С. Г. Музыка и песни уральский мусульман с очерком их быта. – СПб., 1997.

Ишмурзина Лилия Фанировна

преподаватель кафедры
народного художественного творчества,
соискатель кафедры этномузыкологии
Уфимской государственной академии искусств
им. Загира Исмагилова





И. В. ПОЛОЗОВА

*Саратовская государственная консерватория (академия)
им. Л. В. Собинова*

УДК 783.2.01

ПЕВЧЕСКИЕ РУКОПИСИ ЧЕРЕМШАНСКИХ СТАРООБРЯДЧЕСКИХ МОНАСТЫРЕЙ (ИЗ СОБРАНИЯ ХВАЛЫНСКОГО КРАЕВЕДЧЕСКОГО МУЗЕЯ)

Рукописное певческое наследие средневековой Руси – ценнейший и богатейший пласт нашей отечественной культуры, изучение которого позволяет приоткрыть завесы давно ушедших эпох и реконструировать базовые аспекты древнерусского певческого искусства. Хорошо известно, что в России второй половины XVII в. после церковной реформы традиция создания рукописных певческих книг переходит к старообрядцам, которые вплоть до XX в. последовательно сохраняют и развивают её, переписывая старые кодексы и создавая новые. Эта практика была характерна прежде всего для старообрядческих монастырских скрипториев, а также деятельности частных мастеров-переписчиков, которые распространяли новые памятники рукописной книги по всей России.

В настоящее время в хранилищах государственных архивов, музеев и библиотек находятся тысячи певческих рукописей, созданных русскими певчими. И если крупные певческие коллекции ведущих фондов страны введены в научный обиход, то периферийные собрания, содержащие в себе часто несколько десятков рукописей, только ждут своих исследователей. Неоспоримая ценность локальных собраний заключается не столько в «древности» их рукописных памятников, сколько в том, что они, как правило, имеют общую историю бытования, принадлежат одной региональной традиции. Практическое назначение певческой рукописи, её постоянное использование за богослужением, безусловно, становится аргументом в пользу того, что эти рукописи отражают певческие традиции конкретного региона, монастыря, клироса в определённый исторический период. Маргиналии, invocации, редакторские правки, присутствующие на страницах певческих памятников, являются релевантными и весьма значимыми для исследователя региональной певческой культуры, так как служат своего рода зеркалом, в котором отражены локальные

исполнительские нюансы. С этого ракурса рассмотрения певческих памятников особенную ценность представляют рукописи более позднего происхождения, где подобного рода «поправок» и «комментариев» встречается довольно много.

В силу вышеприведённых причин наше внимание в этой статье будет сосредоточено на одном небольшом собрании певческих рукописей, хранящихся в краеведческом музее г. Хвалынска (Саратовская область). Обращение к фондам музея не случайно. Занимаясь историей саратовского старообрядчества, исследуя певческие традиции Иргизских и Черемшанских монастырей, которые располагались во второй половине XVIII – начале XX вв. на территории Саратовской губернии, мы обнаружили, что рукописное наследие, принадлежащее Черемшанским монастырям, сохранилось исключительно в Хвалынске. К сожалению, большая часть этого наследия безвозвратно утеряна, либо для нас недоступна, в то же время рукописи, имеющие указания на Черемшан, находятся в коллекции музея Хвалынска и до сих пор не являлись предметом серьёзного изучения. Кроме того, до настоящего времени дошло очень мало архивных, исторических и других документов, свидетельствующих об истории бытования Черемшанских обителей. Поэтому в изучении певческих традиций этих монастырей рукописи из собрания Хвалынского краеведческого музея (ХКМ) являются бесценным источником, благодаря которому возможно реконструировать не только типы распевов, виды нотаций, певческие «пристрастия» и вкусы, но и увидеть процессы изменения и обновления богослужебного пения, имманентно присущие любой живой традиции.

Итак, Черемшанские старообрядческие монастыри располагались на территории Хвалынского уезда Саратовской губернии и вели свое начало с 1830-х гг. История их основания связана с реорганизацией Иргизских монастырей, которые на протя-

жении 1827–1841 гг. были преобразованы из старообрядческих в единоверческие. Насельники Иргизских монастырей, отказавшиеся перейти в единоверие, вынужденно отправлены в места их постоянного проживания. Большая часть монахов переселилась с Иргиза в Хвалынский и его окрестности, находившиеся в значительном отдалении от губернских властей. Кроме того, Хвалынский со времён своего основания был населён в основном людьми старообрядческого происхождения. Таким образом, старообрядческие скиты, основанные на Черемшане, – это «ветвь от корени» знаменитых Иргизских монастырей.

Значение Иргизских и Черемшанских монастырей в старообрядческом мире трудно переоценить. В XIX в. они являлись важнейшими религиозными и культурными центрами для старообрядцев, приемлющих священство. «Эти два священных места у раскольников нашего Поволжья. Это та же Палестина, тот же Иерусалим, куда стекаются старообрядцы на поклонение своим святыням, перед которыми местами они благоговейно до обожания их. Такое высокое значение Черемшаны приобрели уже давно, о них говорят по всему Поволжью, о них знают в каждой старообрядческой семье от Нижнего Новгорода до Астрахани»¹.

К началу XX в. на Черемшане существовали восемь обителей. Самым значительным и крупным был Верхний Свято-Успенский (Серапионов) мужской монастырь белокрыницкого согласия (1861–1918). К белокрыницкому согласию также относились пять женских скитов: Фелицатин (Введенский, 1830-е гг. – 1929), Платонидин (Знаменский, 1892–1924), Маргаритин (Верхний Христорожественский, 1890 – 1920-е гг.), Енафин (1908–1918) и Повольгин. Кроме того, неподалеку от белокрыницких монастырей были образованы небольшие обители старообрядцев беглопоповского и федосеевского согласий.

Рассмотрим состав собрания певческих книг ХКМ, принадлежащих Черемшанским монастырям. Коллекция насчитывает 19 певческих памятников. Хронологические рамки собрания охватывают конец XVIII – начало XX вв. В списках представлены все основные типы певческих книг, характерные для этого времени: Ирмологий, Обедница, Обиход, Октоих, Праздники, Триодь. Однако исследуемая коллекция – лишь небольшая часть некогда богатых монастырских библиотек. Известно, что в Черемшанских обителях неоднократно проводилась конфискация книг. Так, в результате обыска в Фелицатином скиту 24 марта 1853 года полиция изъяла иконы, церковную утварь и 54 «древние книги», среди которых были и певческие. В 1858 г. в этой же общине полицией были обнаружены: «Книги: Рукописный канонник; рукописная книга разных Статей; Псалтирь вместе с Новым Заветом, печатанная в Западной типографии; Предварительные беседы к Стоглаву; Псалтирь печатная, с приписками; Часослов с приписками; Меся-

цеслов печатный; Сказание о Святой Горе Афонской и проч., печатное; рукописная тетрадь»². Подобные конфискации производились регулярно (в 1854, 1857, 1858, 1865 и 1866 гг.), а отобранное имущество передавалось в Саратовскую духовную консисторию.

Подавляющее число книг коллекции – рукописи. Вместе с тем, в собрании присутствуют два печатных издания: «Обиход церковного знаменного пения. – Киев: Типография С. В. Кульженко, 1909» (ХКМ 6310/15) и «Круг церковного древнего знаменного пения. В 6 ч. – СПб.: Типография В. С. Балашева, 1884. – Ч. 2: Обиход. Триоди постной и цветной» (ХКМ 7084). Печатные книги, в том числе и певческие, употреблялись за богослужением наряду с рукописными, что для клиросного пения старообрядцев стало характерным в начале XX в. Это подтверждают пометки и редакторские правки, встречающиеся на полях Обихода печатного (ХКМ 6310/15), отражающие процесс «подгонки» напева к местной редакции его исполнения.

Значительным книжным фондом обладал Свято-Успенский мужской монастырь. Один из его насельников указывает на то, что здесь было «множество ценных рукописей и старинных книг, хранившихся в церковной кладовой, куда рукописи и книги поступали со всех концов России. Было и немало подлинных писем знаменитых деятелей старообрядчества». В 1908 г. только в библиотеке этого монастыря находилось 123 книги, из них 8 певчих (ХКМ. Ф. 20/2. Д. 15. Л. 3). На наш взгляд, данную опись нельзя считать полной. Следует учитывать тот факт, что значительная часть рукописей была в личном владении насельников и потому не вошла в общую опись библиотеки. Маловероятным представляется и то, что в крупном Свято-Успенском монастыре было всего восемь певческих кодексов. Практика показывает, что для двух клиросов необходимо большее количество певческих книг, тем более, что здесь проводились торжественные богослужения, в которых участвовало множество грамотных певчих. Кроме того, только нынешняя коллекция ХКМ, в значительной степени составленная из книг Свято-Успенского монастыря, включает около 20 певческих рукописей. Некоторые книги Свято-Успенской обители имеют монастырскую печать «Свято-Успенского мужского скита Старообрядческой Белокрыницкой иерархии на Черемшане» и номер «РДІ» (114) (Октоих ХКМ 7013) или «№ РФ» (№ 109) (Ирмологий ХКМ 7033). Проставленная нумерация свидетельствует о том, что монастырская библиотека была хорошо организована и имела довольно большой книжный фонд, исчислявшийся трёхзначными цифрами. Книжные фонды женских монастырей были также укомплектованы необходимым для богослужения корпусом книг, хотя и значительно уступали в количестве книжнице мужского монастыря. Так, певческая книга, принадлежащая

Введенскому женскому монастырю, имеет запись «№ 20» (ХКМ 7084).

Хвалынское собрание свидетельствует, что значительная часть монастырских библиотек была укомплектована богослужебными книгами, перевезёнными с Иргиза, это подтверждает нумерация в некоторых рукописях, проставленная в Иргизских монастырях. Кроме того, ряд певческих рукописей из собрания Черемшанских монастырей связан с традициями книгописания, выработанными на Иргизе, например, Триодь ХКМ 7009, 7018 или Праздники ХКМ 7029. Созданные в конце XVIII – первой половине XIX вв., эти рукописи содержат богатые украшения растительного орнамента, искусные заставки, рамки и крупные инициалы. Помимо передачи рукописей с Иргиза, часть книг была перевезена из других местностей. Так, в Сборнике ХКМ 7011 имеются владельческие записи: «Сей Октай пренадлежит Оренбургскому мещанину Илье Иванову Тимину» (обкл. нижн. крышки), «Афанасий Ильич Тиминъ» (л. 90) и «Ивана Карповича Исайчева» (обкл. нижн. крышки). Кроме того, большое число певческих памятников было создано на Черемшане.

Весьма значительная часть певческих рукописей относилась к частной собственности насельников монастырей. Судя по сохранившимся рукописям, некоторые монахи имели достаточно большие личные библиотеки, содержавшие, в том числе, и певческие рукописи. Крупной коллекцией певческих рукописей обладал инок Серапион (в миру Семён Игнатьевич Абачин, 1823–1898), основатель Свято-Успенского монастыря. В фондах ХКМ нами обнаружены две певческие рукописи, бывшие в собственности Серапиона, о чём свидетельствуют владельческие записи в Обеднице ХКМ 10673 (№ 21 отца Серапиона, л. 1) и Ирмологии ХКМ 703319. Приведём другие факты присутствия певческих рукописей в личных библиотеках черемшанских насельников. Так, Триодь ХКМ 7009 принадлежала основательнице женского скита инокине Платониде: «сия книга инок. Платониде. Р[озановой. – И. П.]» (л. 1–2). Октоих ХКМ 7018 имеет владельческую запись «матушки Агнии» (обкл. верх. крышки) и т. д.

В рукописном собрании ХКМ певческие книги характеризуются разными типами оформления, выработанными к данному периоду в старообрядческой практике, и, прежде всего, гуслицкому и поморскому. В традициях гуслицкого письма выдержаны Ирмологий ХКМ 7034, Обедница ХКМ 10673 и Сборник ХКМ 7032, для которых характерны искусные украшения, заставки в рамке, вязь, на полях растительный орнамент. В данном случае невозможно атрибутировать эти рукописи как гуслицкие, привезённые из центральной части России, так как, сохраняя гуслицкий тип оформления, они не всегда обладают каллиграфичностью, тщательностью письма и богатством цветовой палитры. Скорее всего, это копирование

гуслицкого типа оформления, выполненное непосредственно в исследуемом регионе. Единичный случай в Хвалынском собрании представляет рукописную книгу беспоповской традиции: Ирмологий ХКМ 12910 первой половины XIX в. записан беспризначной нотацией (что указывает на его беспоповское происхождение) и содержит украшения поморского стиля. Рукопись украшена искусными заставками и инициалами с золотом.

В Черемшанских монастырях, следуя традициям монастырского уклада средневековой Руси, насельники активно занимались переписыванием книг, в том числе и певческих. Саратовский епархиальный миссионер К. А. Попов передал в Братство Святого Креста архив саратовского старообрядческого архиерея Амвросия, куда вошла коллекция рукописных и печатных книг, большинство из них, как явствует из описания Попова, создано или переписано на Черемшане³. К рукописям черемшанского происхождения мы относим Величальник ХКМ 7017, Ирмологий ХКМ 7033, Октоих ХКМ 6972, Праздники ХКМ 7085 и Сборник 7082. Все рассматриваемые рукописи датируются временем существования Черемшанских монастырей и отражают практику богослужения по поповскому чину. Кроме того, названные памятники характеризуются единством оформления: формата, почерка, цветовой гаммой украшений и т. д. Черемшанский почерк довольно крупный и размашистый, что типично для искусства переписывания книги второй половины – конца XIX в. Рукописи черемшанского происхождения нередко богато украшены. Для них характерно употребление светлых акварельных красок с преобладанием жёлтого, голубого и бледно-зелёного тонов, без золота типичные украшения в виде растительного орнамента. Многочисленные красочные заставки и инициалы содержат Праздники ХКМ 7085 конца XIX в. Ирмологий ХКМ 7033 включает миниатюру Иоанна Дамаскина (л. 1 об.), а по листам – красочные и искусные заставки. По колориту письма и типу украшений черемшанское оформление близко гуслицкому, которому также свойственны обилие светлых тонов, крупные украшения, сложный декоративный и растительный орнамент. Однако между ними есть и отличия. Черемшанские книги характеризуются более мягкой и прозрачной цветовой гаммой, акварельной палитрой.

Ряд рукописей второй половины XIX – начала XX вв. выполнен в весьма скромном оформлении. В Величальнике ХКМ 7017 и Сборнике ХКМ 7082 из украшений используется только киноварь, полностью отсутствует вязь. Вероятно, такой тип рукописей, исключая украшения, создавался не опытными писцами, а рядовыми насельниками или певчими Черемшан для их личного употребления. Поэтому состав рукописей подобного рода часто необычен (например, только величания), а также для них свойственны небольшие формат и объём. Кроме

того, часто скромное оформление имеют рукописи, предназначенные для обучения, например, Сборник ХКМ 6310/11, включающий песнопения Октоиха и Обихода или Октоих ХКМ 6972, писанный полууставом с элементами скорописи, в котором полностью исключены украшения, даже инициалы выписаны тушью.

Таким образом, рукописи, имеющие черемшанское происхождение, отражают два важных аспекта в развитии старообрядческого книгописания второй половины XIX – начала XX вв. С одной стороны, в черемшанских скрипториях, на основе выработанных в старообрядчестве типов оформления, формируются местные оформительские черты, а с другой – отражается общий для всего старообрядчества процесс упрощения письма и сокращения количества украшений в певческих рукописях.

Книги Хвалынского собрания являются ценной источниковой базой, на основе которой можно реконструировать певческие традиции, сложившиеся в Черемшанских монастырях. Важным признаком, характеризующим местные певческие традиции, является отражение в рукописях практики многораспевности, столь характерной для позднего русского средневековья и отчасти сохранившейся старообрядцами. В исследуемом собрании мы встречаем указания на разные типы знаменных распевов, среди которых, чаще всего называется «прекрасное демество». Демественным распевом в черемшанских книгах изложена значительная часть песнопений: Блаженны, стихиры по 50-м псалме, задостойники, «Единородный Сын», «Елицы во Христа», «Буди имя Господне», «Святым духом всяка душа живится», «Свят Господь Бог наш», «Слава Тебе, Господи» и др. (Праздники и песнопения Литургии из Сборника ХКМ 7032, Обиход из Сборника ХКМ 6310/11, Обиход печатн. ХКМ 6310/15, Обедница ХКМ 10673, Ирмологий ХКМ 7033). Довольно активное использование песнопений демественного стиля является, на наш взгляд, отражением преемственности на Черемшане певческих традиций Иргизских монастырей, где были созданы новые варианты демественных композиций и демественный распев получил «вторую жизнь»⁴.

Путевой распев в собрании ХКМ представлен гораздо меньшим корпусом песнопений: «Достойно есть» (Обиход из Сборников ХКМ 7014 и 7082), избранные песнопения Литургии (Сборник ХКМ 6310/11) и задостойник Пасхи (Обиход печатн. ХКМ 6310/15, Обиход печатн. ХКМ 7084). Следует заметить, что сокращение круга песнопений, исполняемых путевым распевом в черемшанских рукописях отражает общую тенденцию певческого искусства XIX в., когда в старообрядческой практике путевое пение практически выходит из употребления.

Кроме того, в рукописях Черемшанских монастырей и старообрядцев Хвалынска мы в единичных случаях встречаем мелизматический «большой рас-

пев» («Иже Крестом ограждаеми» – Сборник ХКМ 7082), более простой «сокращенный распев» («Содетелю и Творче» – Обиход печатн. ХКМ 6310/15), песнопение «знаменно-столпового распева» (Херувимская – Обиход печатн. ХКМ 7084) и любимое старообрядцами Трисвятое надгробное «опекаловского распева» (Триодь ХКМ 7018).

Традиционно в рукописях многораспевность приходится на наиболее значимые с точки зрения богослужебного обряда песнопения: Херувимская песнь, Трисвятое, Величания и т. п. Если сравнить число литургических текстов, изложенных несколькими распевами в Черемшанских монастырях с книгами старообрядческих монастырей, существовавших ранее, например, Иргизских, то обнаруживаются определённые закономерности. Во-первых, в рукописях собрания ХКМ присутствует значительно меньшее количество текстов, отражающих практику многораспевности. Во-вторых, значительно сужается круг песнопений, изложенных наиболее распространёнными демественным и путевым распевами. В-третьих, в целом сокращается многообразная палитра вариантов знаменного пения, которая была характерна для старообрядческой культуры XVII – начала XIX вв. На наш взгляд, певческое содержание рукописей Черемшанских монастырей отражает типичную картину развития поздностарообрядческой традиции, когда наблюдается процесс обновления певческой культуры и одновременно некоторого её упрощения.

Аналогичные тенденции проявляются и в использовании песнопений с мелизматическими разводами. Их значительное сокращение приводит к тому, что пространственные распевы сохраняются только в 103-м псалме и величании Иоанна Златоуста. Заметим, что рукописи из черемшанского собрания, имеющие иргизское происхождение, и, соответственно, созданные раньше, имеют больше песнопений мелизматического характера. Здесь даже в такой скромной с певческой точки зрения книге, как Триодь, присутствует мелизматика (ХКМ 7009). Тем не менее, учитывая славу местных хоров и благолепие их пения, можно предположить, что мелизматическое пение в литургической практике черемшанских старообрядцев явно присутствовало. Кроме того, местные певчие сохраняли практику исполнения сложных мелизматических разводов – аненаек. В черемшанских рукописях аненайка встречается только при исполнении 103-го псалма на словах «Слава Тебе, Господи», однако по степени протяжённости она такая же пространная, как и в рукописях более раннего происхождения. Заметим, что употребление аненайки в данном песнопении является нормой для старообрядческой традиции XIX–XX вв.

Показателем постепенного изменения средневековой певческой практики является использование в старообрядческом пении сложных мелизматических

формул – фит. Как известно, фитное письмо было неотъемлемым признаком отечественной певческой культуры XII–XVI вв. Сакральность, «тайнозамкнутость» певческого искусства способствовали проявлению «недосказанности» знаменной нотации, её ориентации на посвящённого певчего. В процессе развития церковнопевческой культуры фитные начертания, оставаясь неотъемлемым атрибутом знаменной нотации, всё чаще даются с разводами. Рукописи отображают картину постепенного внедрения фитных разводов в текст, тогда как собственно фитное начертание выводится на поля, где даётся указание на её название, а ещё позже указание на фиту отсутствует вовсе. Таким образом реализуется процесс десакрализации знаменного пения, что приводит к появлению и других указаний, конкретизирующих развод знака (например, степенные и указательные киноарные пометы).

Рукописи из собрания ХКМ последовательно отражают эту эволюцию. Книги более раннего происхождения (конец XVIII – первая половина XIX вв.), имеют фитные начертания на полях с разводом в тексте и без него (Праздники ХКМ 7029, Триоди ХКМ 7009 и 7018, Ирмологий ХКМ 12910). В рукописях черемшанского происхождения фитные начертания практически везде отсутствуют, в тексте даны только разводы фит, без указания на сами фиты (Величальник ХКМ 7017, Ирмологии ХКМ 7033 и 7034, Октоих ХКМ 7013, Праздники ХКМ 7085, Сборник ХКМ 7011). В качестве исключения можно назвать Сборник ХКМ 6310/11 предположительно черемшанского происхождения, в котором на отдельных листах по полям встречаются указания на фиту («кудрявая», «обычна», «подчашна», «красна», «троична»), при этом её начертание отсутствует, а в тексте дан только развод.

Певческие рукописи Черемшанских монастырей отражают употребление за богослужением техники пения «на подобен», применение которой во второй половине XIX в. в старообрядческой среде сокращается. Во-первых, происходит сужение круга певческих жанров, исполняющихся «на подобен». Во-вторых, наблюдается значительное сокращение количества употребительных песнопений-образцов, по подобию которых осуществлялось исполнение многих гимнографических текстов. В-третьих, процесс сокращения практики пения «на подобен» протекает в тот или иной исторический период с разной степенью интенсивности. На наш взгляд, наиболее динамично он осуществляется во второй половине XIX – начале XX вв., что отражается в монастырских певческих памятниках Черемшан. Так, здесь практика «подобна» отражена только в рукописях иргизского происхождения первой половины XIX в. Например, Праздники ХКМ 7029 содержат подобны «Яко добля», «Всё упование», «Радуйся», «Дом Евфрафов», тогда как в других певческих рукописях

указания на песнопения-образцы отсутствуют. Однако из этого факта нельзя сделать вывод о том, что в Черемшанских монастырях отсутствовала практика пения «на подобен», но, вероятно, здесь она была сокращена и не имела такого многообразия мелодических образцов, как в Иргизских старообрядческих монастырях.

Певческие традиции, сложившиеся в Черемшанских монастырях, в настоящее время не могут быть полностью реконструированы в силу недостаточности документального материала. Тем не менее, некоторые аспекты можно воссоздать по косвенным фактам. На наш взгляд, на Черемшане существовала традиция своеобразного претворения принципов знаменного пения. Черемшанские певчие стремились отразить в зафиксированных ранее песнопениях свои стилевые и исполнительские особенности. Так, в ряде рукописей из собрания ХКМ встречаются правки основного текста, которые проставлены карандашом или чернилами другого цвета и имеют более позднее происхождение. Такого рода пометки и исправления бывают нескольких типов. Во-первых, это знаки, указывающие на сокращение мелизматического распева. Например, в Обеднице ХКМ 10673 в песнопении «Поем Тя» проставлен знак сокращения. В результате большая часть распева на слове «наш» опускается и длительный мелизматический распев не исполняется. Аналогичный знак встречается и в причастных, а также во многих других песнопениях мелизматического стиля. Во-вторых, это внесение исправлений в запись того или иного песнопения. Например, в песнопении «Воздеяние руку мою» (после «Да ся исправит молитва моя») в той же рукописи проставлены другие степенные киноарные пометы при некоторых знаках, а также приписаны задержки, крыжи и т. д. В-третьих, в некоторых рукописях фиксируются дополнительные степенные пометы, позволяющие графически более точно отобразить мелодическое движение напева (например, песнопения Октоиха из Сборника ХКМ 6310/11). Все эти дополнения и исправления отражают певческие традиции Черемшанских монастырей. Проведённые местными певчими текстологические правки свидетельствуют об их стремлении к адаптации зафиксированного в рукописи напева к певческой практике монастырей. Важно и то, что все редакторские правки, сделанные в рукописях Черемшан, направлены на некоторое упрощение стилевых черт знаменного пения, а также уточнения, которые способствуют однозначному прочтению знаков нотации.

Старообрядческая культура на протяжении XVII–XIX вв. сохраняла основные виды певческой нотации. В рукописях, принадлежавших различным старообрядческим библиотекам, мы находим образцы песнопений, зафиксированных столповой, демественной, путевой, казанской и другими нотациями.

В певческих рукописях Черемшанских монастырей мы также обнаруживаем разные типы нотаций. Естественно, что наиболее употребительной является знаменная пометная признающая нотация, общепринятая у старообрядцев, приемлющих священство. Этот вид нотации составляет основу всех певческих богослужебных книг. Из других видов нотаций следует отметить демественную, которая в XVIII–XIX вв. имела большое распространение в старообрядческой среде. Среди рассматриваемых рукописей ХКМ нами не обнаружен ни один Демественник – тип певческой книги, полностью фиксировавший демественной нотацией и получивший значительное распространение в Иргизских монастырях. В сохранившемся наследии Черемшан встречаются только избранные песнопения демественного знамени, входящие в состав рукописей знаменной нотации. Наиболее полно демественная нотация применяется в Сборнике ХКМ 7032 первой половины XIX в., где ею зафиксированы отдельные песнопения Праздников, а также избранные песнопения Литургии. В других рукописных источниках демественная нотация применяется ещё реже (Ирмологий ХКМ 7033, Сборник ХКМ 6310/11). Вероятно, в Черемшанских монастырях певчие владели демественной нотацией. Эту гипотезу подтверждает Сборник ХКМ 7032, в котором по листам с демественной нотацией присутствуют частые пометки на полях (л. 250 карандашом: «почин демеством», л. 251 при знаке зачёркнута указательная помета «ударка», л. 252 – «захват демеством» и т. п.). Значит, по этой рукописи пели на богослужении и, следовательно, разбирались в демественной нотации. В Ирмологии ХКМ 7033, принадлежащем Свято-Успенскому монастырю, содержится песнопение «Исполати деспота», также изложенное демеством. Причём, данное песнопение записано явно позже, другим почерком, когда работа над рукописью уже была завершена. Следовательно, данное песнопение было

знакомо и любимо певчими мужского монастыря, и клирошане пользовались демественной нотацией. Безусловно, что в сравнении с певческими традициями Иргизских монастырей, степень употребительности демества и его нотации на Черемшане была явно не такой значительной.

Итак, рассмотрев собрание певческих рукописей ХКМ, можно сделать следующие выводы. Представленные рукописи репрезентируют певческую культуру старообрядцев Черемшанских монастырей как развитую певческую традицию, которая, с одной стороны, наследует черты старообрядческой литургической практики и, прежде всего, Иргизских монастырей, а с другой, отражает характерную черту старообрядческого богослужебного пения рубежа XIX–XX вв., становясь однообразнее и проще относительно предыдущих десятилетий. В певческой культуре Черемшанских монастырей прослеживается сокращение практики многораспевности и диапазона исполняемых видов знаменного распева; выходит из употребления знание фитных разводов; практически полностью отсутствуют указания на использование системы подобнов, в связи с чем не встречаются и такие разделы певческих рукописей, как подобники; значительно сокращается круг песнопений, изложенных на восемь гласов (так называемые осмогласники).

Тем не менее, авторитет Черемшанских монастырей в старообрядческом мире, расположение на их территории архиерейской резиденции, наличие монастырских школ и скрипториев и т. п. позволяют говорить о высоком уровне певческой культуры монастырских клиросов. На наш взгляд, особенности певческой культуры Черемшанских обителей отражают общие тенденции существования и развития традиций богослужебного пения в старообрядчестве данного исторического периода, что достаточно полно отражено в рукописном наследии хвалынских старообрядцев.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Церковный Вестник, издаваемый при С.-Петербургской духовной академии. – СПб., 1888. – С. 205.

² Государственный архив Саратовской области. – Ф. 407. Оп. 2. Д. 2035. Л. 86.

³ Государственный архив Саратовской области. – Ф. 605. Оп. 2. Д. 67. Л. 45, 49.

⁴ Полозова И. В. Церковно-певческая культура саратовских старообрядцев: формы бытования в исторической перспективе. – Саратов: Саратовская гос. консерватория, 2009. – С. 72–97.

Полозова Ирина Викторовна

доктор искусствоведения,
профессор кафедры истории музыки
Саратовской государственной консерватории
им. Л. В. Собинова



О. А. СВЕТЛОВА

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

УДК 783:271.2

АГИОГРАФИЧЕСКИЙ БОГОСЛУЖЕБНЫЙ ЦИКЛ В СОВРЕМЕННОЙ ПРАКТИКЕ РУССКОЙ ПРАВОСЛАВНОЙ СТАРООБРЯДЧЕСКОЙ ЦЕРКВИ

В ноябре 1996 г. на всестарообрядческом Освященном Соборе в Белой Кринице (Украина) был причислен к лику святых митрополит Амвросий Белокриницкий, восстановивший полноту старообрядческой трёхчинной иерархии¹. Торжество канонизации святителя, приуроченное к 150-летию его присоединения к Старообрядческой церкви, стало новой вехой в истории прославления защитников древнего благочестия после почти векового периода вынужденного молчания². Ежегодно Освященный Собор Русской православной старообрядческой церкви (далее РПСЦ) решает вопросы канонизации общецерковных и местночтимых подвижников. В течение первого десятилетия XXI в. старообрядческий церковный календарь пополнился рядом святых имён. Так, в 2001 г. был канонизирован как местночтимый священикомученик преосвященный Иосиф, епископ Амурско-Иркутский и всего Дальнего Востока (1853–1927), в 2005 г. Собор принял постановление о всецерковном признании святых преподобномучеников Аркадия и Константина, Шамарских чудотворцев. В 2008 г. в 100-летие преставления епископа Арсения Уральского святителю установлено всецерковное почитание. На Соборе 2009 г. причислены к лику святых преподобные отцы Павел и Алимпий Белокриницкие, Андрей (Рублёв) и Даниил (Чёрный) Радонежские иконописцы и праведный диакон Иоанн (Фёдоров), словенским книгам печатник, с установлением общецерковного почитания и совершения служб.

Благодаря появлению больших полиелеосных или среднебденных служб святым, сыгравшим значительную роль в истории старообрядческого движения, существенно пополняется годовой богослужебный круг³. Его насыщение влечёт за собой соответствующие изменения на уровне седмичного и суточного кругов. Два взаимозависимых процесса – сохранение и обновление богослужебной традиции – протекают в типологически единой старообрядческой культуре в равной мере интенсивно как в центре, так и на периферии, что обуславливает активный интерес исследователей к локальным традициям. Объектом нашего внимания является современная

культура практика центра Сибирской епархии, крупнейшей в азиатской части России общины РПСЦ во имя Рождества Пресвятыя Богородицы г. Новосибирска, находящейся в русле общих тенденций современной старообрядческой культуры.

Чинопоследование, определяющее неизменный порядок элементов структуры богослужебного цикла, является инвариантом суточного круга. В настоящее время в качестве инварианта выступает воскресная служба, совершаемая в общине строго еженедельно. В другие дни недели богослужения старообрядческим святым проводятся только по праздникам с Бдением, остальные же, согласно Уставу⁴, обычно переносятся на предстоящее воскресенье. Следовательно, седмичный круг фактически полно не реализуется. Служба святому представляет собой *агиографический цикл* – совокупность богослужебных, в том числе певческих, жанров, помещённых в контекст суточного круга, содержание которых направлено на прославление подвижника. Соответственно, служба совмещает элементы обеих структур – воскресной и агиографической. Несмотря на то, что «Устав стремится, не увеличивая обычного объёма бденя, каждой из двух служб дать примерно равное место, достигая это тем, что воскресные песнопения предпосылает в каждой группе песнопениям святого, но за то даёт первые в меньшем количестве»⁵, всё же такое богослужение отличается масштабностью, насыщенностью, композиционной и стилистической сложностью. Его своеобразие определяется ещё и тем, что на пересечении данных двух типов структур образуется множество вариантов с точки зрения их композиционного решения, содержательного и певческого наполнения. Многовариантность обусловлена двумя факторами:

1) процессом канонизации с предварительным изучением подготовительных материалов для прославления подвижника, результатом чего становится составление особой службы, структурные и жанровые компоненты которой в совокупности составляют агиографический цикл определённого разряда (четверичный, шестеричный, полиелеосный и т. д.);

2) литургической и певческой практикой каждой конкретной общины, то есть реализацией агиографического цикла в зависимости от уставных предписаний, локальных условий проведения богослужения, исполнительских традиций.

Возникновение службы в честь святого является длительным процессом, охватывающим множество этапов, конечный из которых – составление специальной службы с объёмным певческим массивом. Однако память святых может совершаться по Общей минее, если новосоставленные тексты полностью или частично отсутствуют в общине. Кроме того, богослужение разрешено совершать «по рукописи», «по тетради». Рукописные или машинописные тетради и книжечки, в которых зафиксированы жития и службы старообрядческим святым, представляют собой распространённое в старообрядчестве явление. С одной стороны, оно генетически связано с древнерусской рукописной традицией создания богослужебных книг, с другой – репрезентирует новый тип агиографической культуры, который формировался в послераскольный период в условиях преследований и гонений, постепенного утрачивания полноты церковной иерархии и невозможности официальной канонизации подвижников. С точки зрения содержания тетради представлены двумя типами. В одних записаны службы канонизированным в начале XX в. святым, не получившим массового распространения по епархиям из-за прекращения деятельности Церкви в период богоборчества. Другие содержат богослужебные тексты святым, неканонизированным официально, но почитаемым в старообрядческой среде. Составляемые и переписываемые анонимно и тайно, тетради передавались из поколения в поколение и хранились, как правило, у священников, настоятелей, руководителей общин. В настоящее время эти рукописи являются не только агиографическим памятником старообрядческой культуры, но и уникальным документом, свидетельствующим об общенародном почитании святых мучеников и исповедников истинной веры. Содержащиеся в тетрадях тексты изучаются агиографической комиссией митрополии РПСЦ, публикуются и разрешаются для использования в богослужебной практике. Так, в церковном календаре на 1997 год были впервые опубликованы каноны священномученикам Аввакуму, Павлу Коломенскому, преподобномученице Феодоре (Морозовой), страдальцам Соловецким по рукописной тетради начала XX в., принадлежащей иерею Леонтию Пименову, настоятелю храма во имя Рождества Богородицы в г. Орехово-Зуево Московской области⁶. Составителем или собирателем канонов старообрядцы считают выдающегося старообрядческого духовного писателя и апологета, преосвященнейшего Иннокентия (Усова), епископа Нижегородского и Костромского, впоследствии митрополита Белокриницкого (1870–1944).

При создании агиографического богослужебного цикла в первую очередь пишется канон – многосоставный жанр, в определённой степени аналогичный житию. Большинству старообрядческих святых составлен только канон, включающий собственно песни канона, тропарь, седален, кондак, икос, стихеру⁷, Богородичны, прокимен, иногда указание чтения Евангелия, отпуст. В данном цикле отсутствуют стихеры на Господи воззвах, на стиховне, на литии и на хвалитех, величание, причастен и другие песнопения и молитвословия, которые исполняются по Общей минее. Таким образом, на практике суточный богослужебное пространство образуется в результате объединения воскресного и комбинированного агиографического (общеминейных песнопений и особого канона) циклов (схема 1).

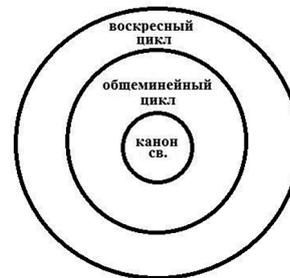


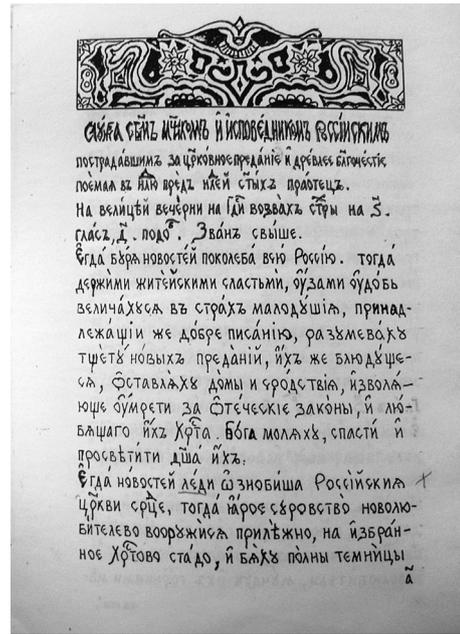
Схема 1. Суточный круг с комбинированным агиографическим циклом

Примером полного агиографического цикла является составленная в 2001 г. «Служба святым священномучеником, мучеником и исповедником, иже за веру Христову в земли Русстей от безбожных пострадавшим» в XX в.⁸, включающая все микроциклы стихер с указаниями гласов и певческих моделей (с преобладанием подобнов), малые формы – тропарь, седалны, величание, стихи аллилуиария, причастен, все чтения и канон. Объёмный цикл в память всего бесчисленного лика святых в сочетании с воскресным отражает схема 2.



Схема 2. Суточный круг с полным агиографическим циклом

Богослужбная практика демонстрирует уникальные варианты «наполнения» структуры суточного круга в зависимости от ряда условий, в числе которых не только устойчивая локальная традиция совершения служб в контексте седмичного цикла и наличие или отсутствие в общине текстов служб святым, но и совпадение дня памяти святого с другим праздником. Один из показательных примеров реализации агиографического цикла представляет служба четырём святым – священномученикам протопопу Аввакуму, иерею Лазарю, диакону Феодору, иноку Епифанию, проведённая в новосибирской общине в 2010 г.⁹ Полиелеосная служба была перенесена со вторника на предстоящее воскресенье (12/25 апреля) и совпала с Неделей О расслабленном, четвёртой по Пасхе – праздником с Бдением 3 гласа. Агиографический цикл исполнялся по рукописной тетради епископа Новосибирского и всея Сибири Силюяна (Килина), в которой записана «Служба святому мучеником и исповедником российским, пострадавшим за церковное предание и древнее благочестие» (см. ил. 1). По словам отца Михаила (Задворного), тетрадь была составлена в конце XIX в. и уже в наше время переписана старообрядцем Сергеем Кудриным в Австралии. Помимо полной службы, рукопись содержит дополнительно два других канона – четырём святым и Аввакуму, поэтому в новосибирской общине по тетради служат в году, соответственно, два праздника.



Ил. 1. Служба святым мучеником и исповедником российским, пострадавшим за церковное предание и древнее благочестие. Страница рукописной тетради.

Расшифровка и нотировка аудиозаписи Всенощного бдения с атрибуцией текстов¹⁰ позволила представить структуру службы в виде таблицы, в которой нашли отражение варианты элементы воскресного, праздничного и агиографического циклов (таблица 1).

Таблица 1¹¹

Вариантные компоненты Всенощного бдения службы четырём святым

Воскресный цикл (Бд) 3 гласа	Праздничный цикл, Неделя 4-я по Пасхе	Агиографический цикл (Пл)
Великая вечерня		
1 антифон 1 кафизмы Кафизмы со Славами		
Стихеры на ГВ (3) на 3 сг: 1. Твоим крестом Христе 2. Просветишася всяческая 3. Славлю Отца и Сына силу Ныне. Б-чен-догматик (3) сг: Како не дивимся	Стихеры на ГВ (1) на 3 сг: 4. Иже дланию пречистою 5. (повтор) 6. Не погребен мертвец Слава. Славник (5) сг: Взыде Иисус во Иеросалиме	Стихеры на ГВ (4) на 4 пд Зван свыше: 7. Егда буря новостей 8. Егда новостей леди 9. Егда новолубцы начаша (6) пд Все возложше 10. Ельма точию новости [Великою злобою Мрачнии темницы Слава (8) Что вам пренесем]
Прокимен: Господь воцарися Евангелие		[паремии: 1. Тако глаголет Господь 2. Праведных души 3. Похваляему праведнику]

Лития. Стихера храма (1) <i>сг</i> : Начало нашему спасению		Стихеры на литии: 1. [1] Страдальческое торжество наста днесь 2. [2] Иже прежде апостольским проповеданием 3. [4] Егда сих новостей Стихеры на стиховне: [5 <i>пд</i> Радуйся] 1. Радуйся мысленный раю 2. Радуйся невесто Иисусова 3. Радуйтесь страдальцы Стихера по 50 пс. [5]: Приидите отцелюбное собрание Слава. Славник литии [3]: Апостольским преданием
Стихеры на стиховне (3) 1. Страстию Твоею Христе Ины стихеры (3) <i>сг</i> : 2. Живоприемное Твое восстание Господи 3. Бог сый неизменен 4. Да род наш от смерти Христе И ныне. Б-чен (8): Безвестная Дево	И ныне. Славник: На овчей купели	Слава. Славник стиховенный (6): Что шум празднующих
Отпуст. Тропарь: Богородице Дево радуися		[Тропарь (4): Яко отеческих законов]
Утреня		
Бог Господь (3) И ныне. Б-чен (4): Иже от века утаенное	Тропарь на Бог Господь (3) Да весе- лятся небесная (дважды)	Слава. Тропарь (4): Яко отеческих законов
Кафизмы	Седалны по кафизмах 1. Христос от мертвых восста [3], дважды Слава, и Ныне. Б-чен: Непостижимаго и неописаннаго 2. Плотию смерти вкушь Господь [3] Слава, и Ныне. Б-чен: Прибежище и сила	[седалны по кафизмах перенесены]
Тропари на непорочнах: Ангельский собор	Ипаккой (3): Удивляя видением, орошая глаголением	
Полиелеос		Величание Величаем вас, страстотерпцы Христови Псалом избранный Седалны по кафизмах [8]: 1. Добра ваша купля 2. Удивишия подвигу По полиелеосе: 3. Отеческия законы Слава, и Ныне. Б-чен: 4. Ни которыи язык
Антифоны степенны (3) 1. Плен Сион ты взят 2. Аще не Господь 3. Боящиися Господа		
Прокимен (3): Рцыте во языцех Евангелие от Луки Воскресная песнь: Воскресение Христово видевшя Стихера по 50 пс. (6) Воскрес Исус		

<p>КАНОН Песнь 1 II. Богородице 5. Смертные верей сломившаго 6. Воставша видевши Сына Своего</p>	<p>I. Пасхе 1, 2 Ирмос: Воскресения день просветимся людие 3. Очистим чувства 4. Небеса убо достойно IV. О расслабленном 11. Во Христове восстание, Действуяи чудеса 12. Иже силою Божественною Слава: В трех лицах И ныне: Чтущий Тя сей Кат.:Ирмос: Дивен в славах</p>	<p>III. Святым 7. Ваши победительная 8. О, чудо предивное 9. Истинный подражатель 10. Б-чен: Древле убо Моисей</p>
<p>Песнь 3 II. 5. В нетленную жизнь 6. Христа его же родила</p>	<p>I. 1, 2 Ирмос: Приидите пиво прием ново 3. Ныне вся исполнишася 4. Вчера сраспинахтися Христе IV. 11. Зря Тебе иногда солнце 12. Иже в летех многих Слава: Слава Отцу вопием И ныне: Безсеменно име зачатие Кат.: Не плотию душе</p>	<p>III. 7. Едино сведьи мученик 8. Подвигположник Спас 9. Старцы и юноши 10. Б-чен: Радости всяческая</p>
	<p>Ныне. Седален: Глаголом токмо единым</p>	<p>Кондак: Твердыя и богодухновенныя исповедники Икос: Озари омрачение ума Слава. Седален: Мученицы добродобеднии</p>
<p>Песнь 4 II. 5. Иже создавыи Адама 6. Его же родила еси</p>	<p>I. 1. Ирмос: На Божии стражи 2. Мужеский убо пол 3. Яко единолетен Агнец 4. Богоотец убо Давыд IV. 11. Еврейский собор 12. Ангел убо Господень Слава: Соединена естеством И ныне: Чистая рцы Кат.: Присенную гору</p>	<p>III. 7. Мняху ересеначальницы 8. Огненным пламенем 9. Приясте Царствие 10. Б-чен: Ни разум, ни витии хитрословесие</p>
<p>Песнь 5 II. 5. Просвещается Божественными зарями 6. Не разверз двери</p>	<p>I. 1, 2 Ирмос: Утренюем утренюю глублику 3. Безчисленное Твое милосердие 4. Приступим светоноснии IV. 11. Вознесся на древе 12. Расслабленнаго яко воздвиг Слава: Равночестная тричисленная единице И ныне: Безсеменное зачатие Кат.: Светом Твоим</p>	<p>III. 7. Отсеченная десница иерея Лазаря 8. Благодатная отрасль 9. Аще и поколебася Феодор 10. Б-чен: Избави страну нашу</p>
<p>Песнь 6 II. 5. Возводится иже древле 6. Сниде в нижния земли</p>	<p>I. 1, 2 Ирмос: Сниде в преисподняя страны 3. Сохранив цела знамения 4. Спаси мой живо IV. 11. Вознесся волею 12. Иже древле на одре Слава: Троицу лица Тя чу И ныне: Иже вся божественным маноением носяи Кат.: Глубина страстей</p>	<p>III. 7. Елико ты нас боле мучише 8. Ужасеся небо 9. Лики святых невидомо 10. Б-чен: Создатель, создася плотию в Тебе</p>

	Кондак: Душу мою Господи Икос: Иже руки Своя	
Песнь 7 II. 5. Умертвив Сын Твой смерть 6. Иже всем царствуяи	I. 1. Ирмос: Отроки от печи 2. Жены с миром богомудрия 3. Яко воистину священная 4. Смерти празднуем умерщвление IV. 11. Распростерга Тя на древе 12. Слежаща в летех мнозех Слава: О, Троице И ныне: Девствуеши и рождыши Кат.: Пламень оросивыи	III. 7. В он же день иудеи 8. От пепла сожженных мученик 9. Процветосте праведницы 10. Б-чен: Истреби прародительный грех
Песнь 8 II. 5. Прииде Тобою в мир Господь 6. Видела еси из мертвых	I. 1, 2 Ирмос: Сей убо нареченный 3. Приидите новаго винограда чада 4. Возведи окрест очи Твои IV. 11. Завеса раздрася 12. В летех многих слежан Слава: Несозданно и несекомо существо И ныне: Свиток Тя древле Хвалим, благословим Кат.: Иже ангелы немолчно	III. 7. Язык исчести не может 8. Нечестия обуздатели 9. Ни шит, ни меч, но Крест Христов 10. Б-чен: Исполняя Твое проречение
Песнь 9 II. 5. Согласно Дево Тебе блажим 6. Веселися и радуися	I. 1, 2 Ирмос: Светися 3. О! Божественнаго 4. О! Пасха велика IV. 11. Ты Исусе на древе 12. Последоваше здравле Слава: Свет и светове И ныне: О светоносных пройде ложесн Кат.: На Синайстей горе Задостойник: Светися, светися	III. 7. Четырми времени 8. Проститесь друго со другом 9. Предстояще престолу Божию 10. Б-чен: Солнце мысленное возсия
Ексапостиларий (3)	Светилен Пасхе: Плотию уснув Светилен О расслабленном: Предста яко человеколюбец [nd: Жены услышите]	Слава: светилен: Свет пламени
Стихеры на хвалитех (3) <i>сг</i> 1. Приидите вси языцы 2. Поведаша вся чудеса 3. Радости вся исполнишася 4. Во свете Твоем, Владыко И ныне. Б-чен (2): Преблагословенна еси Богородице	Стихеры на хвалитех Слава, (8) славник <i>сг</i> Господи расслабленнаго не купель	Стихеры на хвалитех (4) <i>нд</i> Яко добля 5. Священным помазанием 6. Страждущим прославление 7. Много образных ради мучений (8) <i>сг</i> 8. Во святителех и мученицех
Отпуст Тропарь: Днесь спасения		Отпуст (с упоминанием святых)

Отметим ряд особенностей вариативных разделов службы. Канон совместил тексты песен четырёх канонов: Пасхального с ирмосом на 4; Богородичного на 2; священномученикам (по тетради) на 4; О расслабленном на 4 (первый и последний тро-

пари, на Слава, и Ныне). В качестве катавасии исполнялись ирмосы канона «О расслабленном». Микроцикл стихер на Господи возвах объединил песнопения всех трёх служб, а именно три воскресные 3 гласа самогласны, три праздника 1 гласа

самогласны, четыре святым страдальцам, из них три 4 гласа на подобен «Зван свыше» и четвёртая 6 гласа на подобен «Все возложше». Остальные стихеры святым были опущены, на Слава исполнялась Стихера празднику 5 гласа самогласна «Взыде Исус во Иеросалиме» и на Ныне – Богородичен догматик рядового гласа «Како не дивимся». Таким образом, стихеры святым ясно выделяются и стилистической формой – на подобен, и количественно – на четыре стиха, и композиционно, так как помещены в центр микроцикла (пример № 1).

Пример № 1 Стихера на Господи возвах святым первая, глас 4, подобен «Зван свыше»

Е_гда бу_ря но_во_стей по_ко_ле_ба всю Рос_си_ю,
 го_гда дер_жи_ми и жи_тей_си_ми сла_стми
 у_за_ми у_доб_вля_ча_ху_ся встра_х ма_ло_ду_ши_я,
 при_на_дле_жа_щи и же_доб_ре_пи_са_ни_ю,
 ра_зу_ме_ва_ху_гще_ту_ных пре_да_ни_и, их же_блю_ду_ше_ся
 ос_та_вля_ху_до_мы и срод_стви_я
 и_зво_ля_ю_ще_ум_ре_ти за_о_те_чес_ки_е за_ко_ны,
 и лю_бя_ще_го их Хри_ста Бо_га мо_ля_ху_спа_сти
 и про_све_ти_ти ду_ша их.

Литийный раздел, открывающийся по Уставу стихерой храма 1 гласа «Начало нашему спасению», полностью вообрал в себя агиографические тексты, которые традиционно были вычитаны, несмотря на гласовые предписания: три стихеры на литии со славником, три стихеры на стиховне, стихера по 50 псалме. Замыкала их стихера Недели «О расслабленном» «На овчей купели», предписанная на «Ныне». В целом литийный раздел становится средоточием агиографической образности, поскольку в молитвах и прошениях, наряду со святыми апостолами, мучениками и преподобными отцами, митрополитами и архиепископами, а также нарочитыми святыми, паства обращается к священномученикам Павлу Коломенскому, митрополиту Белокриницкому Амвросию, епископу Уральскому Арсению, местночтимым святым священномученикам, мученикам и исповедникам епископу Сибирскому Мефодию, епископу Томско-Алтайскому Тихону, епископу Уральско-Сибирскому Амфилохию, епископу Сибирскому и Алтайскому Арсению, епископу Иркутско-Амурскому Афанасию и иже с ними в Русстей земли за Христову веру пострадавшим.

В последующем за литией стиховенном микроцикле пелись только воскресные стихеры, за исключением славника святым. На утрени седальны по кафизмах святым также были перенесены в полиелеосный раздел, после величания с избранным псалмом. В тетради представлен оригинальный вариант величания: «Величаем вам, святити новии страсто-терпцы, и чтем еже по Христе ваше за отеческия законы крепкое страдание». На службе четырём святым исполнялось иное песнопение по образцу мученического величания (пример № 2).

Пример № 2 Величание четырём святым

Ве_ли_ча_ем вас стра_сто_терп_цы Хри_сто_ви
 и чтем_чест_на_я стра_да_ни_я ва_ша
 я_же за дре_вле_е бла_го_че_сти_е
 пре_тер_пе_ли е_сте.

Замена текстов произошла и в хвалитном микроцикле, который объединил воскресные стихеры самогласны на четыре и стихеры святым на подобен на четыре, после чего пелся праздничный славник самогласен. Стихеры святым из службы в тетради были заменены на общеминейные стихеры священномученикам (пример № 3).

Пример № 3 Стихера на хвалитех общеминейная первая, глас 4, подобен «Яко добля»

Свя_щен_ным по_ма_за_ни_ем и му_че_ни_чес_ко_ю кро_ви_ю
 Бо_гу при_бли_жи_ша_ся свя_щен_по_му_че_ни_цы все_сла_вни_и,
 цвет_е_сте_стве_ны_и, до_бро_та_сло_ве_сна_я, пре_му_дро_сти_вер_хо_вни_ки,
 пра_во_сти_бо_го_сло_ви_я, пра_ви_ло_ве_ре,
 все_со_ста_вно_е ис_пра_влен_ни_е и цер_квям бла_го_ле_пи_е.

Таким образом в богослужении оказались со-вмещены компоненты воскресного цикла, цикла Недели «О расслабленном» с Пасхальным канон и комбинированного агиографического цикла, включающего песнопения святым исповедникам российским, канон четырём святым и общеминейный священномученический хвалитный микроцикл (схема 3).

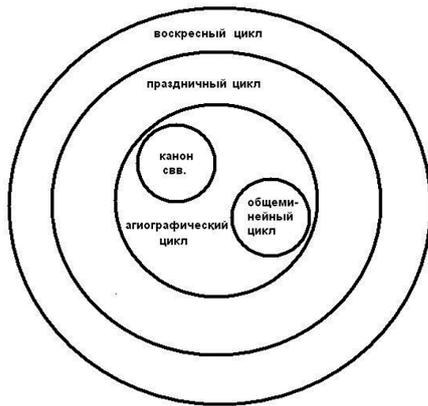


Схема 3. Суточный круг с воскресным, праздничным и агиографическим циклами

Гибкое соотношение всех структурных элементов, принадлежащих разным циклам, выполнено в соответствии с уставными предписаниями, но является примером вариативности трактовки содержания агиографического богослужения, выбора тех или иных текстов и, соответственно, гласовых установок, образцов для певческих форм. Это ещё раз свидетельствует в пользу неоднократно высказываемой исследователями старообрядчества мысли, опровергающей косность и застылость старообрядчества, «консервирующего» древнерусские традиции. Агиографическая деятельность и богослужебная практика Старообрядческой церкви на современном этапе демонстрируют непрерывно развивающуюся и обновляемую живую традицию, находящуюся в рамках церковно-певческого канона.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ После смерти последнего православного епископа Павла Коломенского (ум. 1656) старообрядчество оказалось лишённым полноты трёхчинной церковной иерархии. Митрополит Босно-Сараевский Амвросий (Андрей Попович, 1791–1863) присоединился к Старообрядческой церкви в 1846 г., в период, когда «старообрядческое священство буквально таяло на глазах», и до запрета своей деятельности в 1847 г. успел поставить двух епископов, пять священников и трёх иеродиакон. См.: Вургафт С.Г., Ушаков И.А. Старообрядчество. Лица, предметы, события и символы. Опыт энциклопедического словаря. — М., 1996. — С. 18–22, 44–47; Извещение о канонизации святителя Амвросия // Старообрядец. — 1996. — № 4. — С. 7.

² В период «Золотого века» старообрядчества (начало XX в.) в 1916 г. состоялся последний Освященный Собор, на котором были канонизированы епископ Павел Коломенский, протопоп Аввакум, иерей Лазарь, диакон Фёдор, инок Епифаний.

³ Например, средний праздник без Бдения с полиелеосом и величанием предписан в дни святых священномучеников и исповедников протопопа Аввакума, иерея Лазаря, диакона Фёдора, инока Епифания (1681–1682), святителя Арсения Уральского (1908), «всех святых мучеников и исповедников, пострадавших за древнее благочестие в XVII веке». Службой с Бдением и канонем Богородице на утрени отмечена память святителя Амвросия Белокриницкого (1868), всех пострадавших за веру Христову в XX веке.

⁴ Око церковное. — М.: Печатный двор, 1633 (ФК.1.21. Собр. Отдела редких книг и рукописей ГПНТБ СО РАН).

⁵ Скабалланович М. Толковый типикон. В 3 вып. — Репринт. изд. 1910–1913 гг. — М.: Паломник, 1995. — Вып. 3. — С. 73.

⁶ В предисловии указывается, что «тетрадь, напечатанная машинописным способом, содержит многие службы и жития

святых, пострадавших за правую веру более трёхсот лет назад», однако не все службы из тетради были опубликованы. См.: Православный старообрядческий церковный календарь на 1997 г. — М.: Церковь, 1996. — С. 88.

⁷ Принятое в старообрядчестве написание слова «стихира».

⁸ Православный старообрядческий церковный календарь на 2010 год. — М.: Изд. Митрополии Московской и всея Руси РПСЦ, 2009.

⁹ Аудиозапись службы четырём святым осуществлена автором настоящей статьи 24 апреля 2010 г. в общине РПСЦ г. Новосибирска. Всенощное бдение служил отец Михаил. Продолжительность звучания составляет около 6 ч. (14.00 — ок. 20.00).

¹⁰ Из собрания Отдела редких книг и рукописей ГПНТБ СО РАН: Окоих. Ч. 1: 1–4 гласы. — М.: Печатный двор, 1618 (Тих. К-8. Тихомировское собр.); Минея общая. — М.: Печатный двор, 1600 (QK.1.125. Алтайское собр.); Стихирарь триодный, постный и цветной: Рукопись 80-х гг. XVIII в. (Q.Ш.60. Забайкальское собр.); Триодь (Ф.Ш.4. Бурятское собр.). Обиход церковного знаменного пения. — Киев: Знаменное пение, 1909.

¹¹ Обозначения: Бд — с Бдением (Всенощное бдение), Пл — с полиелеосом, (З) — глас, сг — самогласен, пд — подoben, пс. — псалом, Б-чен — Богородичен, ГВ — Господи воззвах, Кат. — катавасия. Жирным шрифтом выделены разделы, совмещающие праздничные и агиографические жанры. В квадратных скобках мелким шрифтом указаны выпущенные из богослужения агиографические тексты, а также гласы песнопений, исполнение которых было заменено на чтение. Порядок следования четырёх канонных пронумерован римскими цифрами, стихер и тропарей — арабскими.

Светлова Ольга Александровна

проректор по научной и творческой работе,

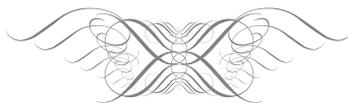
кандидат искусствоведения,

доцент кафедры истории музыки

Новосибирской государственной консерватории

им. М. И. Глинки





А. Н. ПРОНИНА

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

УДК 78.072

К ВОПРОСУ ОБ ИСТОЧНИКАХ ФОРМИРОВАНИЯ ОРГАННОЙ КУЛЬТУРЫ В СИБИРИ (XIX – ПЕРВАЯ ЧЕТВЕРТЬ XX ВЕКА)

Органная культура представляется интересным и вместе с тем малоизученным явлением художественной жизни Сибири. Существуют лишь немногочисленные публикации, связанные с её современным состоянием. Дореволюционный же период становления, наиболее существенный с точки зрения исторических процессов, ещё только ждёт музыковедческого открытия.

Согласно многочисленным данным, выявленным автором в ходе работы с архивной документацией, ранний этап формирования органной культуры в Сибири как совокупности элементов, связанных с материальной, социальной и художественной сторонами бытования и функционирования инструмента, приходится на XIX – первую четверть XX веков. В основе этих процессов лежали два принципиально важных компонента: органной инструментарий и сами исполнители-органисты. И тот, и другой на данном этапе играли ключевую роль в становлении органной культуры, определяя её состояние, вектор и перспективы развития. В этой связи необходимо иметь представление о самих источниках и путях появления обозначенных компонентов в регионе, чему и посвящена данная статья.

Первоначальным фактором распространения в Сибири органного инструментария и появления исполнителей-органистов послужили религиозные потребности переселенцев католического и лютеранского вероисповеданий, среди которых были шведы, поляки, немцы, литовцы, латгальцы, эстонцы, латыши и др. Попадая в Сибирь добровольным или принудительным образом, они стремились к сохранению собственной национальной культурно-языковой среды, религиозных традиций, социальной и культурной самоидентичности, объединяясь в диаспоры. В этом отношении важную консолидирующую роль играла церковь. Она являлась культурно-просветительским центром, оазисом родной культуры, олицетворением того привычного мира, который они стремились вос-

создать и утвердить на чужой земле. В ней осуществлялось отправление религиозных обрядов, организовывалось школьное образование, проводился досуг – чтение в церковной библиотеке книг и периодической печати, встреча праздников, постановка спектаклей, духовные концерты. Таким образом, полифункциональная роль церкви обуславливала стремление западно-христианских переселенцев к строительству храмов.

Первые, преимущественно деревянные, храмовые здания лютеранской и католической конфессий стали появляться с конца XVIII века в крупных административных городах Западной и Восточной Сибири – Омске, Тобольске, Иркутске, Томске, Барнауле, Красноярске. Со второй половины XIX века в губернских, окружных и уездных городах региона получили распространение каменные церкви. К началу XX века было построено порядка семидесяти католических и тридцати лютеранских церквей по планам как местных, так и приезжих архитекторов [20].

Лучшие образцы западно-христианского храмового строительства в Сибири связаны с известными именами представителей трёх столичных архитектурных школ – Императорской Академии художеств (Гаральд Юлиус Боссе), Института гражданских инженеров в Петербурге (Иван Фомич Тамулевич, барон Генрих Владимирович Розен) и Московского Дворцового архитектурного училища (Гавриил Стефанович Вершинин).

Архитектору Императорского двора, академику Боссе, который прославился строительством Немецкой Реформаторской церкви (1862–1865) и дворцовых ансамблей в Петербурге, принадлежат планы евангелическо-лютеранских церквей Барнаула (1857–1861) и Томска (1851–1859) [19]. Вершинин стал автором проекта Омской католической церкви, построенной в 1862 г. По проекту архитектора, статского советника Тамулевича в 1881–1884 гг. выстроен костёл Успения Пресвятой девы Марии в Ир-

кутске, сохранившийся по сей день. Барону Розену принадлежит план лютеранской церкви Вознесения Господня в Иркутске (1885). Воспитанниками Санкт-Петербургского института гражданских инженеров созданы проекты католических церквей в Барнауле (1907–1909, архитектор Иван Коликст Феодосиевич Носович) и Красноярске (1908–1915, архитектор Владимир Александрович Соколовский) [3]. Выпускником Высшего художественного училища Санкт-Петербургской Академии художеств в мастерской Л. Н. Бенуа Викентием Флорентиновичем Оржешко создан проект Бороковского католического храма, построенного в 1900-е гг. [20].

Устройство католических и лютеранских храмов, как внешнее, так и внутреннее, максимально приближалось к западным образцам. Всё в них ассоциировалось с европейской культурой: от самой архитектуры зданий, выполненной в традициях кирпичного храмостроения с использованием романо-готических форм и схем зального типа, иконописи и витражей работ соотечественников до традиционного богослужения и наполняющего его органного звучания, уже много веков неразрывно связанного с сакральным пространством и литургией западно-христианских церквей.

Орган имеет для западных христиан глубочайшее значение. Издавна этот инструмент олицетворял собой идею мироздания. Аллегория «мирового органа» изобразили А. Силезиус, И. Кеплер. А. Кирхер распределил «музыку» мира по шести органным регистрам, соответствующим дням творения. Преториус говорил о мире, как органе, создатель которого одновременно и органист [4, с. 116]. В действительности, органное звучание пронизывает всю жизнь западного христианина в таких событиях, как рождение, крещение, причастие, венчание, смерть, а также в повседневном богослужении и светской жизни.

Однако в Сибири никогда не было, да и не могло быть производства органного инструментария, включающего органы и фисгармонии (так называемые «язычковые органы»)¹. Последние были особенно популярны в Сибири, поскольку не требовали настройки и отличались неприхотливостью в эксплуатации, более простыми способами транспортировки, что было чрезвычайно актуально, учитывая географическую и климатическую специфику региона. Каждый случай приобретения органного инструментария в Сибири уникален. Процесс сопровождался спектром разнообразных проблем: от поиска инструмента и сбора на него солидных денежных средств, до организации перевозки в условиях сурового климата и неразвитости транспортных путей и инфраструктуры.

Покупка органа для католических и лютеранских храмов осуществлялась на средства из пожертвованных прихожан и меценатов. Например, из «Визита» Иркутской католической церкви за 1841 г. известно, что «орган о пяти голосах» куплен на добровольные

пожертвования, собранные в Санкт-Петербурге, Москве и Иркутске кеёндзами бернардинского ордена². В 1899 г. для Омской лютеранской церкви Св. Екатерины приобретён орган за 350 рублей благодаря деятельности пастора Н. Блюмберга и почётного попечителя барона Таубе, капитально отремонтировавшего здание пастората на средства казны³.

Во многих западно-христианских церквях сбор необходимых средств на приобретение и транспортировку органного инструментария занимал продолжительное время. Так, например первый инструмент Томской католической церкви – язычковый орган французской фабрики «Александр» стоимостью в 450 рублей – куплен в 1862 г., спустя тридцать лет после постройки храма⁴. В брошюре «Отчёт о приходе и расходе сумм Томской римско-католической церкви Покрова Пресвятой Богородицы за 1902. Томск. Акцидентная типография В. М. Перельман. 1903»⁵ приводятся подробные сведения о сборе средств на новый орган, приобретённый в 1902 г. Сумму в 1717 рублей 43 копейки на его покупку, доставку и установку составили: тарелочные (258 руб. 35 коп.) и кружечные (31 руб.) сборы, осуществляемые в церкви, доходы от продажи крестиков и молитвенников (31 руб.), проценты от вклада на орган в 300 рублей в Государственном банке (6 руб. 51 коп.), средства от «жертвователей на орган», собранные через католиков станций Зима, Обь, Тайга и других населённых пунктов Томской губернии, поимённый список которых приводится в «Отчёте».

Бывали случаи, когда западно-христианским общинам Сибири инструменты передавались в дар. Например, в описании интерьера Омской католической церкви упоминается орган, по легенде подаренный императрицей Марией Фёдоровной. Другой пример связан с именем ссыльно-заключённого Т. Мрозовского. После побега в 1854 г. из Нерчинского завода во Францию Мрозовский приобрёл там для Нерчинско-заводской католической часовни орган. В те же годы во Франции находился московский купец Николай Боткин – известный чаоторговец, имевший закупочную контору в Кяхте, который осуществил доставку этого инструмента в Сибирь [3, с. 227–229].

Для католической общины поселка Верхний Суэдук орган был подарен частными лицами из Финляндии. Об этом свидетельствует масштабная переписка Евангелическо-Лютеранской Генеральной Консистории, Генерал-губернатора Великого Княжества Финляндского, Департамента Духовных Дел Иностранных Исповеданий и некоторых других организаций «по вопросу о доставлении в Верхний Суэдук, Восточной Сибири, органа, пожертвованного некоторыми частными лицами в Гельсингфорсе» от 1884 г., раскрывающая поэтапно стадии транспортировки инструмента⁶.

Помимо Финляндии, органы привозились из Польши, Литвы и других районов России. Католические

общины региона, состоящие преимущественно из поляков, приобретали органный инструментарий на своей родине. В частности, в «Визитном описании Томской римско-католической церкви» содержатся следующие сведения: «орган американской фабрики “Эстля и Ком”, новый, с двумя клавиатурами, купленный в 1882 г. в Варшаве в магазине Гросмана Вице-Курамом Громадским⁷ – 1000 руб.»⁸. В расходной ведомости (описании ремонта) Читинской римско-католической церкви за 1899 г. имеется следующая информация: «Куплены: мелодикон венской фирмы Коткевич, с двумя ручными и одной ножной клавиатурой на 6 регистров 780 руб. Перевозка из Варшавы до Иркутска 113 руб. 16 коп. До Читы 68 руб. 68 коп. Органисту Боцалевскому за проезд в Читу из Варшавы 100 руб.»⁹.

После постройки в 1906–1909 гг. Каинской католической церкви в ней установили инструмент органостроительного мастера Йонаса Гаралевичуса, привезённый из Литвы.

Важным источником фисгармоний для Сибири являлись Петербург и Москва, в которых находились представители иностранных производителей этих инструментов. Одним из поставщиков фисгармоний популярной французской марки «Дебен» являлся Селим Франсуа Дюфур (1799–1872) – предприниматель из Франции, музыкальный издатель, представитель французской книжной торговли дома Брандуса в Санкт-Петербурге в 1833–1863 гг., располагавшийся на Невском проспекте в здании Голландской церкви. Так, например, в сметах на строительство Томской лютеранской церкви, датированных 1855 и 1857 гг., среди описания необходимых строительных работ, затрат на строительные материалы и рабочую силу и прочее, присутствует пункт расходов «на покупку из С. Петербургского магазина С. Дюфура органа-мелодиума [фисгармонии. – А. П.] работы Дебена в Париже о 8-ми регистрах с доставкой на сумму 350 рублей»¹⁰.

В 1856 г. во время капитального ремонта Иркутской католической церкви было принято решение заменить орган, эксплуатировавшийся в течение тридцати лет, на новую фисгармонию. В том же году выписан «орган-Мелодиум Парижской фабрики Дебена», средства на приобретение и доставку которого собраны с пожертвований прихожан. В одном из архивных документов содержатся следующие сведения: «В 1857 году “Комитет” затеял основательную перестройку Иркутского костёла ... Новый орган привезли из Петербурга, на фасаде поместили большое чугунное распятие, подарок декабриста М. Лунина, которое ему на каторгу прислал сам римский папа...»¹¹.

По свидетельству сибирской периодики на рубеже XIX–XX веков в Сибирь доставлялись фисгармонии марки «Манборг» (Лейпциг) с Центрального склада и фабрики музыкальных инструментов И. Ф. Мюллера в Москве. Кроме того, язычковые ор-

ганы приобретались у Поставщиков Двора его Императорского Величества, имевших филиалы в Петербурге: Королевско-Саксонской придворной фабрики в Дрездене «Эрнст Капс», а также фабрики «Юлиус Генрих Циммерман». Например, в рекламных публикациях последней фирмы дана информация о возможности заказа из Санкт-Петербурга фисгармоний как собственного производства, так и немецкой марки «Шидмайер», со ссылкой на рекомендации композитора Ференца Листа, органиста Мариинского театра, дирижёра и композитора Войцеха Ивановича Главача, пианиста и композитора, профессора Петербургской консерватории Адольфа Львовича Гензельта. В объявлении приводится стоимость инструментов: «... концертные в 400, 600 рублей, с двумя клавиатурами в 800 и 1000 рублей, модель Главача 2000 р.» [11, с. 4].

Указанные фисгармонии представляли собой крупные инструменты концертного типа, именуемые во Франции «Harmonium monumental», в Германии – «Kunstharmonium». Они обладали богатой регистровой палитрой, двумя и более мануалами, педальной клавиатурой, копульной системой, включающей все регистры на всех мануалах и соединяющей мануалы с педалью. Согласно сохранившимся архивным свидетельствам, большие концертные фисгармонии «Шидмайер» имелись в католических церквях Барнаула и Красноярска. Барнаульский католический приход приобрёл двухмануальную фисгармонию параллельно с постройкой церкви в 1907–1909 гг. Такой же инструмент имелся в Красноярской католической церкви. Согласно «Сдаточно-приёмной инвентарной описи имущества Красноярского римско-католического костёла от 4 августа 1914 г.» немецкая фисгармония появилась в храме в качестве замены предыдущего инструмента, утраченного вместе со всей церковной утварью во время пожара 1904 г.¹²

Строительство Транссибирской магистрали открыло возможности для продажи язычковых органов непосредственно на территории Сибири. В крупных городах появились агенты и представительства известнейших в мире компаний по производству фисгармоний, а также собственные склады с инструментами, из центральной России приезжал обслуживающий персонал. Так, в 1899 г. вышеупомянутая компания «Эрнст Капс» открыла очередной склад в Иркутске в торговом помещении А. Я. Прейсмана, где помимо пианино, роялей имелись и фисгармонии [15, с. 4]. Согласно рекламным публикациям старинных сибирских газет, в Томске продажей язычковых органов занимались П. И. Макушин¹³ и В. Ф. Шмидт¹⁴. Это позволило оснастить необходимым инструментарием практически все католические и лютеранские церкви, количество которых в начале XX века возросло в десятки раз. По свидетельству архивных источников, в конце XIX – начале XX веков язычковые органы появились: в католических церквях Тобольска¹⁵, Новониколаевска¹⁶, д. Добринки¹⁷,

п. Белостока¹⁸, Мариинска¹⁹, п. Рогачёвки²⁰, Верхнеудинска²¹, лютеранской церкви с. Ряпина²² и др. Аналогичные данные есть и о Владивостоке²³.

Впоследствии, благодаря активизации торговых отношений, язычковый орган получил распространение также в быту сибирских жителей – в домах интеллигенции и стенах учебных заведений, о чём свидетельствует обилие рекламных объявлений о продаже фисгармоний, обучении игре на этом инструменте, об услугах инструментальных мастеров по их починке и обслуживанию.

Первоначально органной инструментальной в Сибири ограничивался рамками западно-христианских церквей и использовался в двух традиционных ипостасях: духовной в качестве аккомпанирующего инструмента во время богослужений, а также светской во время духовных концертов. Пути появления церковных органистов в Сибири не менее разнообразны. В большинстве своём органисты католических храмов являлись ссыльными, находившимися на каторге и поселении, как в Восточной Сибири, Забайкалье, так и западной части региона. Наиболее ранние из известных нам сведений связаны с именем Адама Гросса – участника Варшавского тайного общества и национально-освободительного движения, приговорённого к четырём годам каторжных работ по делу Г. К. Гзовского «за участие в заговоре произвести в Царстве Польском и Литве вооруженное восстание для введения республиканского правления» [14, с. 39]. В 1845 г. Гросс прибыл в партии ссыльных в Нерчинский завод, где, находясь на каторге, служил органистом в местной католической часовне.

Стали известны имена ссыльных участников польского восстания 1863–1864 гг. Августа Иванского и Карла Гриблевского, в 60–70-х гг. XIX века, выполнявших функции приходских органистов в Иркутской католической церкви [5]. Кроме того, органистами костёла Иркутска в разное время были Станислав Берджицкий, Ян Рыбацкий, Антон Живин, Юзеф Валевиц, Францышек Ксаверий Сокол, Леон Мильчинский, Станислав Плеер и др., многие из которых также являлись ссыльными [18].

В архивной документации выявлены имена польских повстанцев 1863–1864 гг., занимавших должность церковных органистов в Западной Сибири: Ивана Пинцовского – однодворца Виленской губернии, находившегося в ссылке в Томске с 1864 г.²⁴; Флориана Александрова Микульского – дворянина Минской губернии, сосланного с лишением прав на жительство (в 1866 г. он находился в Таре, с 1867 г. – в Семипалатинске, Таре и Омске)²⁵; Иосифа Севастьянова Шиманского, отбывавшего ссылку в Омском округе, а затем непосредственно в Омске²⁶.

Отметим персоналии органистов, специально приглашённых на данную должность в Сибирь. Известно имя латыша Яниса Дритиса, с 1880 г. более двадцати лет прослужившего в лютеранской церкви

латышской колонии села Нижняя Буланка Енисейской губернии, куда он приехал по приглашению пастора [23]. Также в архивных документах значится имя Боцалевского, которого в 1899 г. пригласили из Варшавы в Читинскую католическую церковь на место приходского органиста, параллельно с покупкой инструмента²⁷. В 1910 г. в католическую церковь Омска в качестве официального органиста из Польши был приглашён Мытковский²⁸, имеющий профессиональную музыкальную подготовку²⁹.

Значительное число органистов западно-христианских церквей Сибири, представленных добровольными переселенцами, появились в конце XIX – начале XX веков в период активного освоения Сибири, строительства Транссибирской магистрали. В лютеранских церквях несли службу: в 1892–1912 гг. латышский органист Альберт Браун, получивший органное образование в немецкой гимназии в Риге [8, с. 156–157]; в 1910-х гг. немец Карл Фридрихович Пуфаль в Омске; Арабелла Рудольфовна Гизлер – в Томске³⁰. В 1900-х гг. в Спасской католической церкви (Томская губерния) работал литовский органист Франциска Бовко³¹, в костёлах Томска, с. Белостока и Новониколаевска – Станислав Михайлович Бах, Марьян Цезаревич Войнаровский [16].

Традиция духовных концертов в западно-христианских церквях стала важным фактором, повлиявшим на развитие светской линии органного исполнительства в регионе. На рубеже XIX–XX веков интерес к этой сфере проявили и представители сибирской интеллигенции, принадлежавшие к иным религиозным и национальным сообществам. Показательна в этом отношении роль Андрея Андреевича Ауэрбаха (1839–1903), в 1884–1900 гг. посвятившего себя музыкальной деятельностью в Томске. В своих начинаниях Ауэрбах опирался на опыт органного исполнительства и образования Санкт-Петербурга. Следует отметить в этой связи значение опосредованного влияния А. Г. Рубинштейна, с которым Ауэрбах имел дружеские и творческие контакты [2, с. 62]. Как известно, в 1862 г. Рубинштейн, являясь директором только что открывшейся Петербургской консерватории, учредил органной класс, первыми руководителями которого стали приходские органисты Г. Штиль, Л. Хомилиус, Ж. Хандшин, а первыми учащимися – П. И. Чайковский и Г. А. Ларош. От учеников требовалось: исполнение на органе полифонических произведений, владение регистровой техникой, импровизация на заданную тему, игра гармонии по цифрованному басу [9, с. 216]. Первые тридцать пять лет консерватория не имела своего инструмента, местом для образовательной и исполнительской деятельности класса служила лютеранская церковь Св. Петра и Павла с замечательным органом фирмы «Валькер». Впоследствии занятия, экзамены и концерты учеников и педагогов проходили в разных западно-христианских церквях Санкт-Петербурга, коих в городе насчитывалось

порядка двадцати. Подобного рода практика органного исполнительства и образования распространилась в других регионах страны, в том числе в Сибири.

Будучи директором томских музыкальных классов, Ауэрбах имел договорённость с местной лютеранской церковью, где неоднократно выступал как органист совместно с солистами Томского отделения ИРМО, преподавателями и учениками музыкальных классов, а также созданным им симфоническим оркестром. Издание «Сибирская жизнь» за 1888 г. знакомит с репертуаром одного из таких концертов. В исполнении солистов и органа прозвучали «Tuba mirum», «Lacrimosa» из Реквиема Моцарта, Интродукция, Финал и несколько номеров из оратории Гайдна «Семь слов Спасителя на кресте», «Песнь покаяния» (из Шести песен на слова Геллерта) Бетховена [12, с. 3].

Помимо Ауэрбаха, устройтелем духовных концертов и исполнителем в местных церквях был известный пианист, свободный художник Леонид Александрович Максимов. Музыкант приехал в Сибирь в 1897 г. по приглашению Томского отделения ИРМО сразу после окончания Московской консерватории³², в этом же году заняв пост директора музыкальных классов на время отсутствия Ауэрбаха.

Распространение в Сибири органного исполнительства в его богослужебной и концертной ипостасях, а также в домах интеллигенции и различного рода учебных заведениях, привело к необходимости организации обучения органистов на месте. Первые

шаги в этом направлении были предприняты частными музыкальными школами и народными консерваториями. Так, в школе М. Ф. Кнауф-Каминской, открытой в 1903 г. в Благовещенске, в перечень исполнительских дисциплин входил класс органа и фисгармонии, на что указывает реклама-афиша школы от 1910 г.³³ В Положении от 8 сентября 1917 г. Сибирской народной консерватории (учреждённой в том же году при Сибирском музыкально-певческом Обществе в Томске), в 1910 г. открывавшей специальный класс фисгармонии, а также Иркутской Народной консерватории (реорганизованной в Иркутский государственный музыкальный университет) от 1920 г. значится открытие классов органа [6, с. 398–399; 17, с. 170]. К сожалению, деятельности последних не суждено было осуществиться в силу трагических и разрушительных событий постреволюционного времени, повлёкших уничтожение храмов, инструментов и самих органистов, следовательно – отсутствие инструментария и преподавателей.

Тем не менее, факты учреждения в Сибири органных классов демонстрируют определённый уровень и вектор развития органной культуры в регионе, характеризующейся на рассмотренном этапе потребностью создания органного образования. Данная тенденция найдёт продолжение лишь спустя несколько десятилетий с открытием в 1968 г. класса органа в Новосибирской государственной консерватории, озаменовавшим новую веху в развитии органной культуры в Сибири.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В отличие от трубного органа, фисгармония представляет собой инструмент типа большой гармоники с механическими мехами, одной или несколькими клавиатурами, нередко pedalной клавиатурой. В её основе – свободно проскальзывающие язычки, приводимые в действие воздушной струёй, нагнетаемой мехами [10]. Благодаря технической оснащённости, звуковым характеристикам, например, неограниченному по времени длению звука, приближающим фисгармонию к органу, стало возможным привлечь её к исполнению органного репертуара. Первоначально популярная в бытовом музицировании фисгармония постепенно начала входить в музыкально-литургическую практику. Впоследствии, в начале XX в. Папа Пий X дал официальное разрешение на использование фисгармонии наряду с духовым органом. Обладающая, по словам понтифика, «душой», «непрерывными, полными и богатыми гармониями», «младшая сестра органа» – фисгармония стала литургическим инструментом [22, с. 58]. Показательно, что сами производители фисгармоний в патентных названиях своих инструментов использовали слово «орган» («Орган Александра», «Орган Мустеля», «Кроун Орган» и т. д.) [21].

² Национальный исторический архив Беларуси (НИАБ). Ф. 1781. Оп. 26. Д. 1456. Л. 6 об.

³ Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 821. Оп. 5. Д. 21. Л. 51 об.–52.

⁴ НИАБ. Ф. 1781. Оп. 26. Д. 1503. Л. 105 об.

⁵ РГИА. Ф. 826. Оп. 1. Д. 2319. Л. 98.

⁶ РГИА. Ф. 821. Оп. 5. Д. 159. Л. 72–124.

⁷ А. В. Адрианов писал, что ксендз римско-католической церкви Томска Громадский был «самым усердным и преданным устройтелем костёла, не жалевшим и собственных средств» [1, с. 111].

⁸ НИАБ. Ф. 1781. Оп. 26. Д. 1503. Л. 105 об.

⁹ РГИА. Ф. 826. Оп. 1. Д. 1665. Л. 68–69 об.

В связи с деятельностью ксендза Владислава Коминского на рубеже веков Читинская католическая церковь была перестроена и расширена, куплены язычковый орган, колокол, необходимый инвентарь.

¹⁰ Государственный архив Томской области (ГАТО). Ф. 170. Оп. 1. Д. 102. Л. 18.

¹¹ В старейшем селе Иркутской области Урик у Лунина имелась частная католическая часовня. Его духовниками являлись францисканские монахи-бернардинцы из Иркутска и конвентуальный францисканец о. Тибурций Павловский, также ссыльный. Крест, о котором идёт речь, действительно с папским благословением был передан из Рима Лунину его сестрой (не ранее 1829 г.) [7, с. 271–272].

¹² НИАБ. Ф. 1781. Оп. 26. Д. 1502. Л. 88–94 а.

¹³ Макушин Пётр Иванович (1844–1926) – ведущий деятель образования и просвещения региона последней четверти XIX – начала XX вв., основатель первого в Сибири книжного магазина, учредитель первой публичной библиотеки, Общества попечения о начальном образовании в Томске и др.

¹⁴ В. Ф. Шмидт – предприниматель из Петербурга, где в начале 1890-х гг. открыл магазин музыкальных инструментов. Получив наследство, он организовал собственное дело в Томске, однако не выдержал конкуренции с П. И. Макушиным [12, с. 43].

¹⁵ НИАБ. Ф. 1781. Оп. 26. Д. 1503. Л. 84 об.–93.

¹⁶ НИАБ. Ф. 1781. Оп. 26. Д. 1502. Л. 124–130 об.

¹⁷ Из беседы со сторожилом деревни Добринка Циприаном Соломоновичем Коноваловым (2010).

¹⁸ См.: [16].

¹⁹ НИАБ. Ф. 1781. Оп. 26. Д. 1502. Л. 110 об.

²⁰ Там же. Л. 12.

²¹ Национальный архив Республики Бурятия (НАРБ). Ф. Р–248. Оп. 3. Д. 104. Л. 13, 65, 66.

²² По материалам личного архива В. Ойнец-Николаевой.

²³ Из воспоминаний о. Даниила Мауэра – настоятеля католического прихода во Владивостоке (2008).

²⁴ Государственный архив Омской области (ГАОО). Ф. 3. Оп. 6. Д. 8960.

²⁵ ГАОО. Ф. 3. Оп. 6. Д. 7918. Л. 79–80; Ф. 14. Оп. 1. Д. 520. Л. 31–32.

²⁶ ГАОО. Ф. 14. Оп. 1. Д. 597. Л. 23–32.

²⁷ РГИА. Ф. 826. Оп. 1. Д. 1665. Л. 69.

²⁸ Имя органиста неизвестно.

²⁹ Информация из личного архива профессора Омского гос. университета Михаила Алексеевича Белокрыса.

³⁰ ГАТО. Ф. Р–430. Оп. 1. Д. 10. Л. 16–16 об., 17, 21 об., 22.

³¹ РГИА. Ф. 821. Оп. 125. Д. 681. Л. 23–24.

³² В консерватории Максимов обучался в классах профессоров Н. С. Зверева, А. И. Зилоти, П. А. Пабста.

³³ Реклама-афиша музыкальной школы находится в экспозиции областного краеведческого музея г. Благовещенска.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адрианов А. В. Костёл в Томске // Город Томск. – Томск, 1912. – С. 12–17.

2. Бернандт Г. Б. Кто писал о музыке: био-библиографический словарь музыкальных критиков и лиц, писавших о музыке в дореволюционной России и СССР: в 4 т. – М.: Сов. композитор, 1971. – Т. 1.

3. Гапоненко В. В., Семёнов Е. В. Польские политические ссыльные в хозяйственной и культурной жизни Забайкалья первой половины XIX в. – Улан-Удэ: ВСГАКИ, 2006.

4. Долгов К. М., Тищенко П. Д., Любимова Т. Б. и др. Эстетика природы. – М.: РАН, 1994.

5. Ендрюховская Б. Музыкальная жизнь польских ссыльных в Сибири в XIX веке // Сибирь в истории и культуре польского народа. – М., 2002. – С. 206–216.

6. Куперт Т. Ю. Музыкальное прошлое Томска. – Архангельск: Правда Севера, 2006.

7. Лунин М. С. Письма из Сибири. – М.: Наука, 1987.

8. Майский И. М. Воспоминания советского посла. – М.: Наука, 1964. – Кн. 1.

9. Ройзман Л. И. Орган в истории русской музыкальной культуры. – М.: Музыка, 1979.

10. Ройзман Л. И. Фисгармония // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. – М., 1981. – Т. 5. – Стб. 826.

11. Сибирская жизнь. – 1904. – № 40. – Объявления.

12. Сибирская жизнь. – 1888. – № 23. – Театр и музыка.

13. Сибирская старина: краеведческий альманах, № 19 / [ред.-кол.: Н. М. Барабанщикова и др.; гл. ред. Я. А. Яковлев]. – Томск: Изд-во ТГУ, 2002.

14. Тимофеева М. Ю. Участники польского национально-освободительного движения в Забайкальской ссылке (1830–1850): материалы к «Энциклопедии Забайкалья». – Чита: Изд-во ЗабГПУ, 2001. – Вып. 8.

15. Томские губернские ведомости. – 1899. – № 28.

16. Ханевич В. А. Сибирский Белосток: сб. док. и матер. – Томск: Белый орёл, 1998.

17. Харкеевич И. Ю. Музыкальная культура Иркутска. – Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1987.

18. Шостакович Б. С., Ячменёв Е. А. Польский костёл // Восточно-Сибирская правда. – 1988. – 5 ноября.

19. Ющук Л. А. Архитектура евангелическо-лютеранских церквей св. Павла в Барнауле и св. Марии в Томске архитектора Г. А. Боссе // Интеллектуальный потенциал Сибири: сб. тез. докл. Новосибирской межвуз. науч. студ. конф. – Новосибирск, 1998. – С. 90–92.

20. Ющук Л. А. Архитектура зданий римско-католической и евангелическо-лютеранской церквей в Сибири и на Дальнем Востоке (1792–1917): автореф. дис. ... канд. архитектуры. – Новосибирск, 2000.

21. Gellerman R. F. Gellerman's International Reed Organ Atlas. – Vestal NY: The Vestal Press, 1998.

22. The Harmonium. Its History, Its Literature // The Caecilia. Magazine of Catholic Church and School Music. – Boston, 1934. – P. 58–61.

23. Driķis J. Bulānietis. Sibīrijas atmiņas // Jaunatnes Draugs. – Rīga, 1926. – № 5–12. – URL: <http://www.iclub.lv/life/LB/atminas.htm> (дата обращения: 14.05.2010).

Пронина Анна Николаевна

аспирантка кафедры истории музыки
Новосибирской государственной консерватории
им. М. И. Глинки



Г. С. СЫЧЁВА

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

УДК 78.071.4

**МИХАИЛ ГНЕСИН – «СТРОИТЕЛЬ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЖИЗНИ»
ПРОВИНЦИАЛЬНОГО ГОРОДА РОСТОВА-НА-ДОНУ**

Для многих жителей Ростова-на-Дону не является тайной тот факт, что в городе существует музыкальная школа имени М. Ф. Гнесина. Но далеко не все даже профессиональные музыканты знают, что эта известная школа не просто названа в честь композитора, но непосредственно была открыта им почти сто лет назад. Было ли это событие случайным в жизни композитора или оно отражает характерные черты всей его биографии?

Цель данной статьи – попытаться дать ответ на этот вопрос, показать то значение, которое придавал Гнесин идеям развития музыкального образования и просвещения. Для этого кратко осветим умонастроения российского общества, собственно взгляды композитора и наконец, практическое преломление идей просветительства в деятельности Гнесина в Ростове 1910-х годов.

На рубеже XIX–XX веков перед деятелями культуры России особенно остро встала проблема несоответствия уровня музыкальной жизни провинции и столицы. Нельзя сказать, что этого различия не существовало ранее. Ещё начиная с XVIII века обозначился «культурный отрыв» столицы от периферии. В значительной степени это было обусловлено возможностью культурного обогащения столичных жителей через знакомство с лучшими образцами западного искусства и творчеством приезжих европейских музыкантов. Необходимость развития собственной национальной музыкальной культуры всё более занимала умы русских мыслителей и музыкантов. В заметке «Русская и итальянская опера», датированной мартом 1867 года, В. Одоевский писал: «Художественный элемент – важное дело в общественном устройстве, во всех смыслах ... нигде так явственно не выражается характер народа, как в его музыке ... Развить своё народное музыкальное отличие, провести его со всеми его оттенками и условиями в художественное произведение – есть такая же обязанность для народных деятелей, как развить и народное слово»¹. В XIX веке музыкальная культура России достигла значительного уровня: в столицах открылись консерватории, что дало мощный стимул для развития профессионального образования, композиторского творчества, нотопечатания, концертной жизни, критики. Однако богатство и многообразие музыкальной, и вообще художественной жизни наблю-

дались не по всей России. По мере географического удаления от столичных центров культурная панорама городов выглядела значительно беднее. Общий подъём в Петербурге и Москве подчёркивал пропасть между провинцией и столицей. Так возникла острая и специфичная для России проблема неравномерного культурного развития.

Масштабы проблемы вырисовываются особенно ясно, если сравнить основные показатели культурной жизни городов: количество театров, концертных площадок, оркестров, хоровых коллективов, музыкальных школ и классов, творческих сообществ и кружков, музыкальных периодических изданий. Так, например, в Петербурге на рубеже XIX–XX веков было 37 театров, более 20 дополнительных концертных залов, 44 музыкальных общества и кружка, девять самостоятельно функционирующих оркестров, пять квартетов камерной музыки, 65 музыкальных школ и классов (без учёта школ любительского пения и танцев). В 15 столичных газетах ежедневно публиковались критические статьи о различных театральных постановках, помимо этого выпускались 13 специализированных периодических музыкально-театральных изданий². В провинциальном Ростове картина музыкальной жизни в начале XX века выглядела иначе: всего два театра, один летний театр, один театр миниатюр, два дополнительных концертных зала со сценической площадкой (зал Императорского Русского музыкального общества, зал Общества взаимных кредитов приказчиков), четыре концертных зала без предусмотренной сцены (Коммерческих классов, Общественных классов, Женских классов, Классов Общества капитанов торгового флота), два музыкально-драматических общества, только четыре музыкальных учебных заведения типа школы или курсов (ИРМО, М. Вульфмана, С. Когбетлиева, О. Фритче). Статьи и заметки, посвящённые музыкальному искусству, публиковались нерегулярно на страницах четырёх местных общественно-политических газет. При этом в Ростове не было ни одного специализированного музыкально-театрального издания³. Если сравнить эти показатели по количеству «учреждений культуры» на душу населения в северной столице и в Ростове – факт отставания провинции будет более чем очевиден⁴.

Осознавая проблему отставания провинциальных городов, многие музыканты, движимые идеями просветительства, покидали столицы, выбирая для своей деятельности отдалённые губернии. Упомянем лишь некоторых из них: Р. Гуммерт, В. Виллуан, Л. Шор, И. Слатин, А. Виноградский, О. фон Тидебель, В. Цареградский, А. Дроздов⁵. В числе музыкантов-просветителей русской провинции был и Михаил Гнесин – тогда начинающий и подающий большие надежды композитор, один из последних учеников Н. Римского-Корсакова⁶.

Римский-Корсаков был одним из тех, кто много размышлял о музыкальной жизни в России и сопереживал проблемам музыкального просвещения. Не умаляя значимости «таланта» и «самообразования», композитор выступал за развитие профессионального музыкального образования, «систематического композиторского воспитания»⁷. «Полезна ли консерватория вообще? – писал он. – Да, в высшей степени полезна, особенно у нас в России, для образования художественного ремесла, в котором мы так нуждаемся»⁸. Теме развития музыкального образования Римский-Корсаков посвятил несколько развёрнутых статей и заметок, в которых не только изложил свои взгляды в защиту профессионального образования, но и предложил и обосновал структуру трёхступенчатого музыкального образования: школа, училище, консерватория.

Михаил Гнесин, как и многие из учеников Римского-Корсакова, воспринял от учителя его просветительские взгляды. Именно поэтому ещё в годы обучения в Петербургской консерватории Гнесин ведёт активную лекторскую деятельность, а после окончания консерватории твёрдо решает вернуться в город своего детства – Ростов-на-Дону – для работы на прищипе просветительства.

В начале 1910-го года молодой композитор, временно оставив жену и сына в Петербурге, покидает северную столицу и переезжает в Ростов⁹. Вспоминая об этом периоде своей жизни, композитор писал: «Моя жена плану этому искренне сочувствовала, она глубоко прониклась моими идеями и настроениями. Кроме того, она понимала, что мой замысел связан с прямой душевной необходимостью ... я фанатически рвался к осуществлению своих планов»¹⁰.

Просветительскую деятельность в провинции Гнесин называл «делом своей жизни»: «Я ехал с полнотой осознания, что поступаю так, как нужно поступить; что начинается период по-настоящему самостоятельной жизни, жизни – не только композитора; но и “строителя” жизни»¹¹. Отправляясь в Ростов, композитор не имел ясной программы действий, хотя «основные очертания в плане предстоящей деятельности уже прочувствовались: лекции об искусстве, беседы, устройство концертов с пояснениями, открытие бесплатных музыкальных школ в память Римского-Корсакова, обучение детей, и – взрослых, продолжение

занятий в рабочих кружках и т. д. и т. д. – словом какой-то *охват общества музыкой и музыкальной культурой* [курсив мой. – Г. С.]»¹².

Такой план будущих дел, конечно, был не случаен. Культурная жизнь Москвы и Петербурга стала своего рода «моделью», образцом по которому просветители провинции старались двигать музыкальную жизнь нестоличных городов России. Не был исключением и Гнесин.

Одним из главных просветительских проектов Гнесина, который ему удалось реализовать в Ростове, было открытие бесплатных музыкальных школ в память о Римском-Корсакове, – школ, где любой желающий вне зависимости от социального положения, мог получить начальные музыкальные знания и навыки игры на музыкальных инструментах.

Как вспоминал Гнесин, первый проект открытия таких школ в Ростове был подан им на рассмотрение в городскую думу в 1910 году, но «не удостоился даже никакого ответа»¹³. Вторично проект подавался в 1917–1918 годах, но также без результата. И лишь в 1920–1921 годах, когда композитор возглавлял одно из отделений Донского отдела народного образования в Ростове, удалось открыть три бесплатные музыкальные школы¹⁴. Однако после отъезда Гнесина из Ростова из открытых композитором школ осталась работать лишь одна. Она действует по сей день и носит имя её создателя.

Ростов, как и любой другой город российской провинции, нуждался не только в бесплатных музыкальных образовательных учреждениях. В городе ощущалась потребность в музыкальной библиотеке, так как «в городской Публичной библиотеке в те времена не было музыкального отдела»¹⁵. Именно поэтому, в 1916 году Гнесин, заручившись поддержкой ряда музыкантов, решает открыть в Ростове «Музыкальную библиотеку имени Н. А. Римского-Корсакова»¹⁶. С одной стороны, это было сообщество единомышленников, объединённых идеей развития культурной жизни в Ростове. С другой стороны, созданная структура функционировала как нотная библиотека. На первых порах она размещалась на квартире самого Гнесина, затем под библиотеку было выделено городом отдельное помещение (на сегодня не сохранилось). Из своего личного архива композитор передал в фонд библиотеки ноты, часть своих рукописей, собрание уникальных статей Г. Лароша и Ц. Кюи¹⁷. Музыкальная библиотека им. Н. А. Римского-Корсакова обладала обширным книжным и нотным фондом, которым мог воспользоваться любой горожанин¹⁸. Помимо этого, на базе библиотеки устраивались концерты, в которых принимали участие известные музыканты, гастролировавшие в Ростове. Так, например, в 1918 году Гнесиным была запланирована на весь сезон целая серия концертов с историческим комментарием, каждый из которых был посвящён знаменитому композитору (И. С. Баху,

Ф. Генделю, Й. Гайдну, В. Моцарту, Л. Бетховену). На всех концертах вступительное слово (а по сути, небольшая лекция просветительского характера) принадлежало Михаилу Фабиановичу. В программу первого концерта входили, как сообщал «Театральный курьер»: исполнение одного из Брандербургских концертов, Соната для клавира и виолончели, Хроматическая фантазия и fuga, и Сюита для двух скрипок, альты и виолончели¹⁹.

Публичная просветительская деятельность Гнесина протекала не только в стенах открытой им библиотеки. С лекциями об искусстве, культуре, о важности музыкального образования композитор выступал в самых разных клубах и обществах, которых в городе было немало: Коммерческий клуб, Клуб коммивояжёров, Общество приказчиков, Клуб зерновых рабочих, Клуб водников речного флота, Мастерские Владимирской железной дороги, Общество профессиональных служащих, Знание, Единое потребительское общество, Общество любителей изящных искусств, Общество народных университетов, Социалистический клуб и другие. Хотя существование некоторых из названных обществ было недолгим, но они играли определенную позитивную роль в культурной жизни города: по инициативе этих учреждений в Ростове на протяжении нескольких лет проводились летние концерты симфонической музыки²⁰.

Своеобразной «трибуной» в просветительской деятельности Гнесина стали несколько крупных местных периодических изданий, среди которых особо надо выделить газеты «Ростовская речь» и «Приазовский край», где композитор нередко выступал в качестве автора статей и заметок²¹. В последнем издании Гнесин на протяжении двух лет (1915–1916) состоял в штате редакции как ответственный за рубрику «Театр и музыка».

Круг тем, затрагиваемых Михаилом Фабиановичем, очень широк. Публикации освещали события текущей культурной жизни как Ростова, так и других городов. Они отличались разнообразием жанров: анонсы, краткие заметки, рецензии на концерты, где Гнесин давал оценку искусству исполнителей, знакомил читателей с историей создания звучавших произведений, рассказывал о других исполнениях тех же сочинений, которые ему когда-либо приходилось слышать.

Часть статей Гнесина посвящена отдельным персонам композиторов и артистов, воспоминаниям о встречах с ними и рассуждениям об их творчестве. Гнесин чаще всего писал о современниках, со многими из которых он общался лично: Н. Римском-Корсакове, М. Мусоргском, А. Лядове, А. Аренском, М. Олениной-Д'Альгейм, Н. Забеле-Врубель, А. Алчевском, А. Скрябине, С. Рахманинове, Ф. Шаляпине. Работы о композиторах и их творчестве для ежедневных периодических изданий были рассчита-

ны на людей, порой неискущённых в вопросах музыкального искусства. Основную свою задачу Гнесин, как автор, видел в первую очередь, в просвещении своих читателей. Поэтому он не пытался давать информацию, которая могла бы быть привлекательной, допустим, для консерваторских профессоров. Памятуя о существенном различии в уровне культуры жителей провинциального Ростова и ставя на приоритетное место в публикациях именно просветительские задачи, композитор старался насытить свои работы фактами, интересными для жителей провинциального российского города, мало знакомых с музыкальной историей.

Многогранность личности Гнесина проявилась и в общественной работе: в 1920-1921 годах заведовал Музсекцией в Отделе народного образования, был одним из инициаторов открытия в Ростове Консерватории Русского музыкального общества²².

Преподавательская деятельность музыканта также стала одним из направлений его просветительской работы в родном городе. После возвращения из Петербурга в Ростов он преподавал в классах Фритче, училище ИРМО. Педагогический талант Гнесина, проявившийся рано, ещё в годы обучения у Фритче, когда учитель доверял ему ведение теоретических предметов в своих классах, развивался на протяжении всей его жизни²³. В разные годы его учениками были А. Хачатурян, Т. Хренников, С. Разорёнов, А. Леман, В. Салманов, А. Степанян, Б. Клознер, А. Эшпай, С. Скребков, А. Тер-Гевондян и многие другие. Безусловно, учителя Гнесина – и Фритче, и в особенности, Римский-Корсаков, оказали колоссальное влияние не только на формирование творческой личности молодого композитора, но и на само представление Михаил Гнесина о том, каким должен быть музыкант-педагог. В воспоминаниях один из учеников композитора, А. Леман, охарактеризовал несколько отличительных черт Гнесина-педагога, так схожих с воспоминаниями самого Михаила Гнесина о своих учителях: широта знаний и умение «длительно быть интересным» в процессе занятий, наблюдательность и чуткость к индивидуальности ученика, строгость в отношении к творческому процессу, терпение²⁴. Множество человеческих качеств, таких как честность и смелость, доброта и открытость, простота и порядочность, вызывали особую симпатию учеников к композитору. О том, как студенты Ростовской консерватории, училища и музыкальных школ относились к Гнесину, можно судить хотя бы по нескольким строкам, написанным учениками в прощальных письмах, когда в 1921 году композитор вынужденно покидал Ростов: «Дорогой учитель! Позвольте принести Вам нашу горячую благодарность за то, что Вы всё время стремились привить нам гармонический вкус и любовь к красивым гармониям, за то, что Вы научили нас понимать и боготворить музыку ... Вы умели оживлять

алгебру гармонией, Вы превращали сухие правила музыкальной науки в ароматный, цветущий сад, и каменные стены консерваторского класса в сказочный дворец; Ваши глубоко интересные лекции никогда не забудутся нами»; «Учащиеся консерватории приносят Вам свою глубокую благодарность за заботливое, отеческое попечение, неоднократно проявлявшееся Вами по отношению к каждому из нас. Большое спасибо Вам также за то, что Вы, в годину исхальтуривания искусства и музыкальной жизни страны, доставляли нам возможность слушать по-прежнему хорошую музыку на концертах музыкальной библиотеки им. Н. А. Римского-Корсакова, возникавших и вдохновлявшихся Вами»²⁵.

Личность Гнесина привлекала учеников и коллег ещё и тем, что композитор легко откликался на всё новое, предлагаемое обстоятельствами жизни, отыскивая в каждом событии возможность для реализации своих просветительских идей. Одним из таких событий стало проведение в Ростове Праздника Древонасаждений, с которого, собственно, и началось активное участие композитора в культурной жизни города.

Интересна история участия Михаила Гнесина в этом торжестве и его творческий вклад, о котором сегодня даже не упоминается на страницах краеведческой литературы²⁶. А история такова: несколько лет подряд начальство города планировало проведение массовой высадки деревьев с участием большого числа учащихся школ и лицеев Ростова. В течение нескольких лет организовать этот праздник в Ростове по разным причинам не удавалось. Наконец, в 1910 году руководители городской управы решили провести открытое заседание, на котором любой желающий мог присутствовать и высказывать свои идеи о том, как стоит провести это торжество. О подобных планах композитор узнал из местной газеты, находясь на перроне в день своего приезда в Ростов, весной 1910 года.

Позднее, в воспоминаниях Гнесин писал: «В какой связи, казалось бы, находился этот праздник с моими замыслами музыкально-просветительной деятельности в Ростове? ... я как-то почувствовал, что такого рода праздник может стать совершенно новым моментом жизни для нашей молодёжи ... Я чувствовал, что с этим праздником можно будет связать искусство в самых разных формах»²⁷.

Придя на открытое совещание по подготовке массовой высадки деревьев, Гнесин пламенно изложил свои взгляды на проведение праздника. Первоначально идеи Михаила Фабиановича были отвергнуты: «Кажется, Градоначальник же ответил мне, что не находит практической ценности в большей части моих предложений, а некоторые из них считает и явно ошибочными. “Мы вовсе не предполагали превращать этот праздник в какой-то “Карнавал”. Пение песен на улицах сделает это шествие похожим на

какую-то политическую демонстрацию”, но так как этот праздник меня, по-видимому, интересует, то он предлагает мне записаться в декоративную комиссию»²⁸. Воодушевлённый идеей воплотить свои творческие замыслы, Гнесин не отступал, и вскоре предложения композитора были рассмотрены ещё раз и, как ни странно, поддержаны.

Согласно решению торжество провели в несколько этапов: сначала, 19 марта 1910 года, состоялся большой концерт «Утро», где были собраны значительные средства для организации шествия и посадки деревьев. В концерте, где исполнялись произведения Глинки, Рахманинова, Чайковского, Массне, Шуберта, Шопена, читались отрывки из произведений Чехова и Гоголя, участвовали дети и детские коллективы школ и училищ города. Среди них – пять детских самодеятельных оркестров, включая оркестр мандолин Петровского реального училища (в котором в детстве учился Гнесин), четыре детских хора и 15 солистов. Помимо концертных выступлений, силами учащихся Коммерческого училища исполнялась детская опера «Грибной переполох»²⁹.

Сам же Праздник Древонасаждений проходил 7 апреля 1910 года. Для торжественного шествия из более чем 7000 учащихся, нескольких оркестров и хоров, офицеров и распорядителей, Гнесин сделал переложения фрагментов из опер Римского-Корсакова, с единым исполнением которых вся масса участников должна была двигаться по улицам города³⁰. Гнесину принадлежала и идея украсить шествие рядами колесниц и костюмами, которые каждая из школ должна была подготовить самостоятельно³¹.

Процессия Праздника Древонасаждений 1910 года двигалась по центральным улицам города к месту посадки деревьев. Будущему парку, для которого городские власти выделили выгон у Братского кладбища, было решено дать имя Царя Освободителя Александра II. Парк существует и сегодня, хотя он известен горожанам под совсем иным названием – Студенческий парк.

Соединение разных видов искусств и возможность популяризации русского музыкального наследия – вот что главным образом привлекло композитора-просветителя к участию в этом торжестве. Предложения Гнесина по проведению первого Праздника Древонасаждений стали традиционными и сохранялись в последующие годы, даже когда композитор не принимал в них участия.

Нам представляется, что о вкладе Гнесина в дело музыкального просветительства Ростова можно судить, учитывая нынешнее состояние музыкальной культуры города. Видя себя «строителем жизни» с самых первых лет самостоятельного творческого пути, Гнесин неустанно трудился на поприще просвещения. И Ростов оказался местом, где плоды его трудов видны до сих пор, спустя уже сто лет со дня начала деятельности композитора на его «малой родине».

В 1938 году композитор последний раз посетил Ростов и музыкальную школу, открытую некогда по его инициативе. В архиве учебного заведения сохранилась сделанная в этот год фотография, на которой Гнесин сидит в окружении учащихся. Среди тех, кто изображён на снимке, есть люди, ставшие в дальнейшем известными музыкантами и, в свою очередь, сделавшие немало для развития музыкального искусства в Ростове: Ким Назаретов, впоследствии известный джазовый музыкант, организатор отделения джазовой музыки в Ростовском училище искусств, позже – и в Ростовской консерватории; Михаил Саямов – в будущем известный педагог, пианист, проректор РГК им. С. В. Рахманинова, а затем ректор РАМ им. Гнесиных; пианистка Элла Милейковская, в течение ряда лет заведовавшая фортепианным отделением Ростовского училища искусств. Воспитанниками школы им. М. Гнесина некогда были и многие другие талантливые музыканты, составившие сегодня славу города как в России, так и за рубежом³². Символично, что именно выпускники школы им. Гнесина открыли первую в городе джазовую детскую музыкальную школу, которой присвоено имя Кима Назаретова.

В завершение приведём некоторые цифры. Ныне в Ростове действуют 24 музыкальные школы (и школы искусств), не считая множества частных творческих студий, Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова, Училище искусств; в Ростове – одно из самых больших «нестолличных» отделений Союза композиторов России (более 30 членов). Имеются Государственный музыкальный театр, более 10 драматических театров и творческих мастерских, Государственная филармония с постоянно действующим лекториумом для учащихся общеобразовательных школ; девять оркестров (симфонических, народных, джазовых, духовых); четыре нотные библиотеки, более 20 концертных залов (не учитывая многочисленных концертных площадок в вузах, училищах и общеобразовательных школах), 6 профессиональных хоровых коллективов. Конечно, не только Гнесин причастен к современному состоянию музыкальной инфраструктуры Ростова, но вклад музыкантов его поколения и его лично – огромный.

Семена, посеянные молодым Гнесиным в Ростове, продолжают приносить свои плоды и сегодня. А значит – велика их цена. И в этом заключается колоссальное значение труда «строителя жизни» Михаила Гнесина для современности.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Князь Владимир Одоевский. Дневник. Переписка. Материалы. К 200-летию со дня рождения: тр. ГЦММК им. М. И. Глинки / ред.-сост. М. П. Рахманова. – М.: Дека-ВС, 2005. – С. 13.

² Данные сведения приводятся в изд.: История русской музыки: в 10 т. – М.: Музыка, 2004. – Т. 10 Б: 1890–1917 / под ред. Л. З. Корабелниковой, Е. М. Левашёва. – С. 996–1031.

³ Там же. С. 994–995.

⁴ В Ростове на рубеже XIX–XX веков проживали 205.000 человек. В Петербурге – 2.030.000 человек (см.: История русской музыки. Указ соч. С. 994–996).

⁵ Анатолий Николаевич Дроздов (1883–1950) – пианист, композитор, музыкальный критик и общественный деятель, симфонический дирижёр в Екатеринодаре. *Рудольф Августович Гуммерт* (1861–1921) – композитор, педагог в Казани. *Василий Юльевич Виллуан* (1850–1922) – скрипач, пианист, композитор, дирижёр, педагог, музыкальный и общественный деятель в Нижнем Новгороде. *Василий Михайлович Цареградский* (1874–1948) – композитор в Нижнем Новгороде. *Лев Соломонович Шор* (1858–1922) – педагог в Пензе. *Илья Ильич Слатин* (1845–1931) – дирижёр, пианист и педагог в Харькове. *Александр Николаевич Виноградский* (1855–1912) – дирижёр в Саратове и Киеве. *Отто Федорович фон Тидебель* (1863–1918) – скрипач, педагог и композитор в Воронеже, Тамбове и Петербурге.

⁶ Михаил Фабианович Гнесин (1883–1957) родился в Ростове-на-Дону в семье казённого раввина. В 1901 году поступил в Петербургскую консерваторию, с 1902 обучался в классе Н. Римского-Корсакова, а после его смерти – у А. Лядова. С 1908 года в Петербурге читал лекции в рабочих

кружках, преподавал в театральной студии В. Мейерхольда. В 1910–1921 годах занимался просветительской деятельностью в Ростове-на-Дону, в 1911–1912 – в Екатеринодаре. В 1920–1921 годах заведовал музыкальной секцией Донского отдела народного образования. В 1925–1936 годах – профессор по классу композиции Московской консерватории, а с 1923 года – преподаватель Московского музыкального училища им. Гнесиных. В 1935–1944 годах преподавал теорию и композицию в Ленинградской консерватории. В 1944–1951 годах заведовал кафедрой композиции Музыкально-педагогического института им. Гнесиных в Москве.

⁷ Римский-Корсаков Н. Теория и практика [и] обязательная теория музыки в русской консерватории // Римский-Корсаков Н. ПСС. Т. 2. – М.: Музгиз, 1963. – С. 192.

⁸ Там же. С. 193.

⁹ Первой супругой Гнесина была Надежда Товиевна Марголина, с которой композитор познакомился ещё в годы обучения в Петербургской консерватории.

¹⁰ Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 2954. Оп. 1. Ед. хр. 182. Л. 2–3.

¹¹ Там же. Л. 2.

¹² Там же. Л. 3.

¹³ Гнесин М. Статьи. Воспоминания. Материалы. – М.: Сов. композитор, 1961. – С. 172.

¹⁴ В воспоминаниях Гнесин упоминает об открытии трёх школ, однако указывает точное расположение лишь двух из них (Гнесин М. Статьи. Воспоминания. Материалы. С. 173). Школа на Темернике была открыта благодаря содействию железнодорожных рабочих Владикавказской железной дороги. За несколько лет до того Гнесин выступал с лекцией о важности

сти открытия бесплатных музыкальных школ в железнодорожных мастерских. Страстная речь композитора настолько вдохновила одного из рабочих, что он начал собирать музыкальные инструменты. «Покупал их на базарах, большей частью поломанные и испорченные ... научился их чинить. Теперь у меня восемнадцать инструментов и все в порядке. Настало время, товарищ Гнесин, открывайте теперь нам школу на Темернике» (Там же. С. 172).

¹⁵ Там же. С. 167.

¹⁶ Подобные творческие общества открывались в столицах, одним из ярких примеров чего является «Музыкально-теоретическая библиотека», организованная С. Танеевым в 1909 году.

¹⁷ Гнесин М. Статьи. Воспоминания. Материалы. С. 134.

¹⁸ К сожалению, крупный нотный архив, которым располагала библиотека, сегодня утерян. Часть его, как пишет С. Гурвич, сгорела в годы войны, судьба оставшихся изданий неизвестна (Гурвич С. Имени М. Ф. Гнесина // Гнесин М. Статьи. Воспоминания. Материалы. С. 136–137).

¹⁹ Театральный курьер. – Р н/Д, 1918. – № 5. – С. 11. Также в этих концертах принимали участие «В. Паругалов (скрипка), Н. Авериано (альт), А. Штример (виолончель), А. Люблинский (скрипка), А. Цимбалист (виолончель) ... пианисты М. Высотская, В. Шауб и Ю. Френкель» (цит. по: Театральный курьер. – Р н/Д, 1918. – № 4. – С. 10).

²⁰ Гнесин М. Статьи. Воспоминания. Материалы. С. 161.

²¹ «Ростовская речь» – ежедневная общественно-политическая и литературная газета, выходила с 1915 года. В ней освещались повседневные события Ростова-на-Дону и близлежащих городов. «Приазовский край» – ежедневная общественно-политическая газета юга России (1891– 1919), выходила в печать на восьми страницах, что соответствовало объёму большой столичной прессы.

²² В этом учреждении Гнесин проработал несколько лет, сначала преподавателем, затем профессором композиции, а в 1920–1921 годах – в должности ректора (см.: Гнесин М. Статьи. Воспоминания. Материалы. С. 165).

²³ Там же. С. 123.

²⁴ Леман А. Воспитатель молодых композиторов // Гнесин М. Статьи. Воспоминания. Материалы. С. 239–247.

²⁵ Первое упомянутое письмо датировано 18 октября 1921 года, оно написано на искусно оформленном листе бумаги с изображением греческого храма. Внизу листа стоят подписи 15 человек. Среди подписавших второе приведённое прощальное письмо – подпись 31 ученика. Также в архиве со-

хранились прощальные письма от коллег, и ещё одно из прощальных писем учеников – за подписью 23 человек (цит. по: РГАЛИ. Ф. 2954. Оп.1. Ед. хр. 874. Л. 146–147).

²⁶ В одной из современных многотомных монографий о Ростове есть целый раздел, посвящённый садам и паркам, и, в частности, автор рассказывает об истории знаменитых «Праздников Древонасаждений» 1910-х годов. В разделе названы городские чиновники, описан ход процессии, однако имя Гнесина не упоминается даже вскользь (см.: Поташёв Ф. Град Ростов. Светлые были. Т. 3. – Ростов н/Д: Новый бизнес, 2008. – С. 98–101).

²⁷ РГАЛИ. Ф. 2954. Оп.1. Ед. хр. 187.

²⁸ Там же.

²⁹ Подробное описание истории проведения праздника 1910 года в Ростове, список всех участников и устроителей, фотографии и даже схема шествия по улицам сохранились в опубликованной в 1910 году брошюре: Праздник Древонасаждений в Ростове-на-Дону 1910: бесплатное приложение к журналу «Садовод». – Ростов н/Д, 1910. – 40 с.

³⁰ Для праздника композитор сделал переложения хора «Песня и пляска птиц» из «Снегурочки» и «Хора охотников» из «Китежа», которые разослал заранее во все школы и училища.

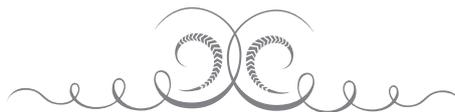
³¹ Композитор мечтал, чтобы костюмированной была вся процессия и её участники, но изготовить тысячи костюмов стоило бы значительных денег со стороны города и школ. Тогда было решено, что «в костюмах, соответствующих стилю колесниц, будут лишь сопровождающие её дети, а всем остальным учащимся будут розданы цветы или какие-нибудь занятные украшения» (цит. по: РГАЛИ. Ф. 2954. Оп.1. Ед. хр. 187).

³² Среди выпускников школы немало известных музыкантов: профессора РК им. С. В. Рахманинова Г. Тараева, А. Рукин, Г. Гонтаренко, доктор культурологии, проректор А. Крылова, лауреат международных конкурсов, и. о. доцента С. Бугаян, кандидат искусствоведения, и. о. профессора, зав. кафедрой музыкальной звукорежиссуры и информационных технологий А. Красноскулов, концертмейстер симфонического оркестра Гостелерадио М. Фадеев, профессор Московской консерватории О. Жукова, лауреат международных конкурсов В. Ресьян (Финляндия), лауреат международных конкурсов, директор джазовой школы им. К. А. Назаретова А. Рустамянц, лауреат международных конкурсов, солист оркестра «Дон» Ростовской областной филармонии А. Шалыгин.

Сычёва Галина Сергеевна

аспирантка кафедры теории музыки и композиции
Ростовской государственной консерватории
им. С. В. Рахманинова





Е. В. БЕРИГЛАЗОВА

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

УДК 782.1

О РОЛИ ХОРА В ОПЕРЕ А. Н. ВЕРСТОВСКОГО «АСКОЛЬДОВА МОГИЛА» (К ПРОБЛЕМЕ КОНЦЕПЦИИ)

Опера А.Н. Верстовского «Аскольдова могила», созданная годом ранее «Жизни за царя» М. И. Глинки, не выдержала конкуренции с образцами русской оперной классики и давно исчезла из театрального репертуара. Не суждено было ей стать и объектом основательного изучения. Исследователи, отмечавшие недостатки «Аскольдовой могилы»¹ не оценили главного – её концепции², отразившей дух и идеи своего времени. А именно она позволяет говорить, что уже у Верстовского отчётливо намечились тенденции, характерные впоследствии для отечественной оперной школы, – представить народ одним из важнейших действующих лиц истории и создать его разноплановый образ.

В «Аскольдовой могиле» привлекают внимание количество сцен с участием хора (22 номера из 34), разнообразие и многофункциональность показанных композитором хоровых персонажей – они представляют мир реальный и фантастический, различные социальные, этнические слои и религии. Назовём коллективных героев, расположив их по степени значимости в опере: это христиане, русичи, киевляне, киевлянки, киевские дружинники, челядь, девушки-селянки, духи. Сказанное убеждает: чтобы постичь суть концепции Верстовского, необходимо выявить роль и степень участия хоровых персонажей в процессе становления и развития основных драматургических линий, реализующих авторский замысел.

«Аскольдова могила» написана по многоплановому историческому роману М. Н. Загоскина, действие которого развёртывается во времена правления киевского князя Владимира I Святославовича. В основе произведения – сочетание нескольких сюжетных линий. Знаменательно, что все они были сохранены композитором в либретто оперы.

Как правило, в поле зрения исследователей всегда попадала одна из них – любовно-лирическая – во многом поэтому она и считается основной. На наш взгляд, это не совсем справедливо. Представлен-

ная достаточно выпукло, она не была доведена либреттистом и композитором до логического конца. А. И. Кандинский замечал, что счастливое завершение злоключений Всеслава и Надежды в музыке не отражено. Мы так и не узнаём о дальнейшей судьбе влюблённых после гибели Неизвестного (никаких ремарок в клавише нет)³. Верстовский не счёл нужным обозначить развязку любовной линии более определённо, что вполне отвечало замыслу Загоскина: в романе писателя любовная линия явно второстепенна по отношению к конфликту «язычество-христианство»⁴.

Сказанное заставляет обратить особое внимание на другие линии «Аскольдовой могилы»: «личностную» – связанную с действиями Неизвестного, историко-патриотическую, религиозную и жанрово-бытовую.

Первая из них – ряд событий, способствующих осуществлению цели Неизвестного – ослабить власть князя Владимира, поколебать таким образом устои новой государственности: появление героя (I к. № 3 – экспозиция образа), попытка подтолкнуть толпу к бунту (№ 7 – конфликтная ситуация), признание Всеслава правнуком Аскольда (II к. № 19 – обострение ситуации), встреча с Всеславом и попытка заговора (III к. № 23 – углубление конфликта), смерть настоящего правнука Аскольда Стемида и крушение замыслов героя (VI к. № 36 – углубление конфликта и кульминационная точка в его развитии), гибель Неизвестного (№ 39 – развязка).

В основе историко-патриотической линии – столкновение русских с варягами: появление варяга Фрелафа (I картина № 1 разговорная сцена, № 2 – экспозиция образа), его замысел завладеть одной из киевлянок (I к. № 3 – завязка конфликта), ссора Фрелафа с Садко (II к. № 16 – углубление конфликта), стычка Фрелафа с киевлянами и Неизвестным (№ 17 – углубление конфликта), победа Неизвестного и киевлян над варягом (№ 18 – кульминационный момент

линии), высмеивание Фрелафа киевским народом (№ 19 – развязка).

Религиозная линия намечена контурно: появление сторонников языческого государства Русичей (I к. № 6 – экспозиция образа), их отъезд (финал), появление христиан (III к. № 20, 22 – экспозиция образа), замысел Неизвестного возродить языческое государство (№ 22 разговорная сцена), смерть Неизвестного (VI картина № 39).

Развиваясь параллельно, все описанные линии способствуют утверждению главной идеи оперы – идеи укрепления государства.

Традиционная жанрово-бытовая линия (отдельные её эпизоды обычно рассматриваются в исследованиях) связана с показом образа киевского народа, а также рядом сольных персонажей (Стеמיד, Любаша, Надежда, Тороп). Она включает две фазы развития — обряд (I к. № 3, II к. № 9, № 10) и праздничную картину народных гуляний (№ 11, 12, 13, 17, финал II картины). Таким образом возникает развёрнутая рассредоточенная обрядово-бытовая хоровая «сюита». Создавая её, Верстовский опирается на опыт Соколовского и Пашкевича⁵. Но в отличие от предшественников, композитор, раздвигая границы номеров, заметно увеличивает «сюиту» в масштабах.

Жанрово-бытовая линия представлена необычно: её развитие на протяжении двух картин прерывается эпизодами, репрезентирующими другую линию – историко-патриотическую. При этом роль опорных точек обеих линий выполняет хоровая «сюита».

Благодаря нетрадиционному решению – взаимодействию и пересечению в кульминационных моментах бытовой и историко-патриотической линий, стало возможным их динамичное развитие, а это, в свою очередь, способствовало многогранной характеристике образа народа.

Начальной точкой развития жанровой линии является восходящий к канту трёхголосный хор киевлянок «Выходите, девки красны» (I картина, № 3). Он предваряет древнеславянский обряд одаривания Днепра⁶. Это первая характеристика девушек. Примечательно, что данный художественный образ сразу закрепляется в сознании слушателя как ярко самобытный, что происходит благодаря стремлению композитора максимально приблизиться к русским народным образцам. Напевная мелодия короткого дыхания, напоминающая хороводные песни, неквадратна, ладовопеременна, развивается вариационно. Желая подчеркнуть мягкое женское начало, композитор своеобразно модифицирует типичную кантовую фактуру: мелодизация функционального голоса (запев), обогащение хоровой и оркестровой ткани певучими подголосками (припев).

На фоне песни киевлянок возникает диалог и завязывается конфликт между варягом и киевлянами (историко-патриотическая линия). То есть, уже пер-

вый жанровый хор – точка соприкосновения двух линий.

Центральные фазы разыгрывающегося обряда – два первых хора II картины (№ 9 и 10). Хор «Просо» (№ 9) – ритуальная игра киевлян, начало священнодействия, в котором принимают участие девушки и юноши. Продолжая намеченную ранее лирическую характеристику киевлян, композитор показывает здесь и новую грань образа народа – молодецкое начало.

Кульминационный момент обряда – песня «Светел месяц во полночи» (№ 10): звучание хора сопровождает шествие толпы киевских горожан, «одаривающих» венками Днепр. Этот хор вносит новые штрихи в характеристику городских жителей: изящество и прихотливый рисунок мелодической линии хора в сочетании с ритмом мазурки подчёркивают кокетливость молодых девушек, игривость и легкомыслие горожан.

Отправной точкой второй фазы развития бытовой линии, воспроизводящей яркую картину народного праздничного гуляния является хор «Во саду, саду, садочке» (№ 11). «Ажурность» хоровых интонаций и ритм полонеза вносят в портрет киевлянок особую тонкость, окрашивают его в сентиментальные тона.

В удалой «Русской пляске» (№ 12) во всю ширь разворачивается молодецкое лихое начало. Кокетливые интонации хора № 10 («Светел месяц во полночи») благодаря стремительному темпу, смене фактуры и лада здесь модифицируются, порождая образ безудержно веселящегося народа.

Следующий номер (№ 13) выполняет двоякую функцию. С точки зрения развития жанровой линии это, своего рода, продолжение характеристики, данной народу в предыдущем номере: хор киевских дружинников вторит застольной песне Стемида. Он же развивает историко-патриотическую линию, нарушая стереотип традиционного показа жанровых образов. Могучий унисон мужского хора и медных инструментов (средний эпизод – «Дай, Перуне боже»), воссоздающий атмосферу архаики, в сочетании с чёткой ритмической поступью мощных аккордов остального оркестра характеризует народ с героической стороны, подготавливая первую конфликтную ситуацию.

После прибауток Торопа и зажигательного танца валахов, представляющих бытовую линию, происходит столкновение варяга Фрелафа и Садко (№ 16 – историко-патриотическая линия). В народно-хоровой сцене № 17 народное веселье резко прерывается⁷. Недопетым остаётся лирический хор «При долинушке», являющийся тематической и тональной репризой жанрово-бытовой линии. Конфликт углубляется⁸ (варягу Фрелафу противостоят киевляне, объединившиеся в данный момент с Неизвестным), что в музыке связано с ладовым переосмыслением сцены

(*A dur – a moll*), резкой сменой фактуры (гомофонно-гармонический склад – фигурации), характера исполнения и темпа (*moderato – allegro, risoluto*). Реакция народа на грубые действия иноземца незамедлительна: в партии мужского хора на словах «Эй ты, варяг заезжий!» грозно звучит мощный октавный унисон. Конфликт обостряет появление Неизвестного, прямо угрожающего Фрелафу: «Гляди, варяг, на Русь нарвёшься и ног не унесёшь!». В этих ярко контрастных предыдущему музыкальному материалу пламенных фраз мужского хора и Неизвестного чувствуется нетерпимость по отношению к варягам. В народно-хоровой сцене № 18 – кульминации⁹ историко-патриотической линии – композитор усиливает это чувство: неизвестный и киевляне гневно обещают прочесть всех «заморских нахалов». Весомость угроз подчёркнута уплотнением хорового состава (четырёхголосие перерастает в пятиголосие) и гармоническим изложением (скандирование мощных аккордов).

В сцене № 19 прерванное народное веселье возобновляется, знаменуя развязку историко-патриотической линии и завершение жанровой. Это хор-хоровод «Плетень», куда Верстовский вновь вводит сентиментальные интонации лирической песни «Светел месяц», придавая им на сей раз скерцозный характер, соответствующий сценической ситуации: киевляне высмеивают трусливого варяжского мечника.

Таким образом, сопряжение двух линий, их взаимодействие, реализованное посредством народно-хоровых сцен, дало возможность композитору ярко показать патриотические чувства киевского народа в целом. Думается, что в рассматриваемой опере жанровое и историко-патриотическое начала преобладают, а романтические переживания отдельных героев «Аскольдовой могилы» (таких, как Всеслав, Надежда и др.) отступают на второй план.

В опере привлекает внимание и явная тенденция к индивидуализации «коллективного» персонажа, об этом позволяет говорить многосторонний и многогранный показ образа: это женственность и мягкость девушек (хоры с господствующим вокальным началом), молодецкая удаль киевлян («Русская пляска»), легкомыслие и кокетство горожан («польские» хоры), героическое начало, характеризующее дружинников князя (№ 13 «Песня Стемида с дружиной»). Подобный подход отвечал духу времени, когда художественное творчество многих деятелей искусства вдохновлялось образами, связанными с жизнью народа, его идеалами и особенностями характера.

В отличие от полноценно развитых и драматургически законченных бытовой и историко-патриотической линий, религиозная намечена контурно: складывается из разрозненных эпизодов. Её основу составляет не столько конфликт (он не реализован), сколько сопоставление, что обусловлено развёртыва-

нием действия в эпоху сосуществования язычества и христианства. Избранный приём отнюдь не мешает автору утвердить идею морального совершенствования через приобщение к христианству.

Значительная роль в становлении «религиозной идеи» «Аскольдовой могилы» отведена двум «коллективным» персонажам – русичам-язычникам и христианам. Рассмотрим подробнее узловые моменты, в которых они задействованы.

Религиозную линию, как указывалось выше, образуют несколько ключевых эпизодов: хор № 6 и хоровой финал I картины, два номера III картины с участием христиан (№ 20 ария Неизвестного, № 22 дуэт Всеслава и Надежды) и сцена № 39 из VI картины.

Хоры № 6 и № 9 (финал) представляют собой экспозицию сторонников языческого государства – Русичей и Неизвестного. Реплика композитора («приезжие») и имя коллективного героя (русичи), отсылающее к образам древней старины, наталкивают на мысль о его «особости». Уже сам тип музыкальной характеристики русичей противопоставлен интонационной и ладовой сферам, закреплённым за другими персонажами оперы.

Мелодия и гармонический язык двух хоровых номеров, исполняемых русичами, восходят к древним пластам. Свободно льющаяся тема хора *a cappella* «Гой ты, Днепр», асимметричная по своей структуре, органично связана с протяжными песнями. Однако обращают на себя внимание такие приёмы, как монотонное чередование натуральных *g moll* и *d moll*, имитация вольночного баса в партии оркестра (хор «Ну, давай, собирайся, други...»), многократное повторение квинты в партии низких мужских голосов (хор «Гой ты, Днепр»). Благодаря этому образ приобретает архаический колорит. Несмотря на то, что в дальнейшем он исчезает (финал I акта), перед нами противопоставляемый киевлянам «коллективный» персонаж, представляющий иную, более древнюю культурную традицию.

Русичи связаны с Неизвестным, также чуждым киевским горожанам. Его «выходная» ария выполняет двоякую функцию: характеризует самого героя и его соратников. Она написана в куплетно-вариационной форме: Неизвестный запекает, а русичи вторят ему, подхватывая реплики в припеве. Такая структура позволила глубоко раскрыть образ Неизвестного – показать его как вождя, способного увлечь за собой единомышленников. Широта раздольной темы солиста (запев) и «графичность» хоровой партии сопровождения придают высказыванию Неизвестного сурово-героический оттенок, создавая портрет эмоционально-сдержанного волевого человека, одержимого одной идеей. В то же время, припев арии с его «покачивающейся» мелодией (унисон теноров и солиста), звучащей в нежном ритме баркаролы на фоне переливающихся фигураций в оркестре, выражает возвышенный строй чувств, связанный с мечтами

о совершенной патриархально-языческой славянской державе. Такой «дуэт-согласие» убеждает в полном единомыслии «коллективного» героя и Неизвестного.

О приверженности традициям свидетельствует и рассказ русичей о предстоящем обряде жертвоприношения. Образ русичей очень важен для Верстовского – он репрезентирует один из слоёв разобщённого христианизацией народа. Глубоко символичны отъезд «коллективного» героя и гибель Неизвестного: воды Днепра ассоциируются здесь с водами Леты, русичи и Неизвестный – с уходящей языческой Русью. Ратующие за древний уклад, они безвозвратно исчезают¹⁰. Будущее – за христианством. Очевидно, что финал I картины и финал оперы, по замыслу композитора, оказываются узловыми моментами в развитии религиозной линии.

Другой коллективный персонаж – христиане. Чтобы показать их идейную сущность Верстовский новаторски строит сцены (№ 20 и 22 III к.): они совмещают три линии и являются центральным моментом в развитии религиозной. Предвосхищая достижения Мусоргского, композитор использует приём полифонии пластов. Происходящее на сцене связано с развитием личностной и любовно-лирической линий: Неизвестный ожидает Всеслава (ария № 20), провожающего Надежду в христианский храм (дуэт № 22). Второй «скрытый» пласт – две молитвы христиан (религиозная линия), звучащие за сценой. Однако роль хора здесь отнюдь не фоновая.

Ария Неизвестного полна тревожных предчувствий: на фоне взволнованного тремоло и угрожающего *pizzicato* струнных герой восклицает – «о чём ты плачешь, сердце...». Безрадостна и предвещающая несчастье¹¹ никнущая тема дуэта молодых влюблённых. Доносящиеся же издали молитвы христиан (ремарка – «за сценой») утверждают идею обретения уверенности и спокойствия – к этому должно привести христианское вероисповедание. Напряжённому звучанию тем солистов противопоставлено аскетичное и эмоционально нейтральное пение хора (хоральный склад, интонационная «скупость» речитации)¹². Ключевые слова молитвы «Отче наш, царю небесный» (№ 20), утверждающие идею спасительной роли христианства, становятся слышны благодаря разрежению фактуры. Практически весь хор «Спаси, сохрани и помилуй нас» (№ 22) исполняется а *carrella*, что сразу вызывает яркие ассоциации с церковным пением. В этом номере претворены особенности многоголосия, идущего от ранних русских образцов: одной из «строительных единиц» музыки молитвы является чистая квинта в специфическом звучании мужских голосов (вспомним квинты хора калик переходящих из «Бориса Годунова» Мусоргского). Этот приём, а также опора на натурально-ладовые обороты, свойственные церковной гармонии (I – VII – III) способствуют созданию сурового, отрешённого и в то же время ярко национального образа.

Учитывая сказанное, можно утверждать, что христиане выступают здесь в качестве яркого образа-символа грядущей православной Руси. Появление такого образа в «Аскольдовой могиле» нельзя не расценить как большую удачу Верстовского: прозревая будущее, он утвердил в русской опере новый тип «коллективного» персонажа¹³ и стал одним из первых художников, положивших начало созданию целой галереи аналогов в отечественном искусстве. Среди них – героини-носители христианской идеи, изображённые в произведениях Ф. Достоевского, Н. Лескова, П. Мельникова-Печёрского, Л. Толстого¹⁴, на полотнах И. Крамского, К. Маковского, В. Навозова и одного из ярчайших выразителей русского духа М. Нестерова, известного живописца «святой Руси», страны юродивых, святых и монахов¹⁵.

Постоянное обращение к образам, олицетворяющим проблему духовного поиска, было глубоко симптоматично. Их реальные прототипы – явление национально-русское. Ряд портретов святых людей даёт В. Ключевский в своей «Истории» и замечает, что именно через таких «добрых людей» народ приходит к постижению высших религиозных ценностей: «завет их жизни таков: жить – значит любить ближнего... больше ничего не значит жить и больше не для чего жить»¹⁶.

Кроме того, люди, посвятившие себя вере, привлекали к себе особое внимание писателей, художников и композиторов, радевших за утверждение «национальной идеи». Вопрос поиска веры всегда был болезненным для России, в чём убеждают труды Бердяева, Хомякова и Соловьёва.

Таким образом, и сам коллективный персонаж, и выполняемые им драматургические функции, позволяют говорить, что композитору удалось в своей опере актуализировать важнейшую составляющую «великой русской идеи», вдохновлявшей многих современников Верстовского. Делая два хора христиан центром развития религиозной линии и обрамляя их эпизодами гибели язычников композитор недвусмысленно выразил своё отношение к ней.

Становление другой линии, «личностной», во многом определяют события, участниками которых становятся сольные персонажи, однако в одном из узловых моментов развития действия (№ 7 из I картины – сцена Вышаты с русичами, ария Неизвестного с русичами, сцена «суматохи») немаловажная роль отведена «коллективному» герою. Он – участник важной в драматургическом плане конфликтной ситуации: движимый чувством мести «смутьян» Неизвестный, предпринимает попытку разрушения государства, подталкивая толпу к бунту¹⁷. В связи с исчезновением Неизвестного локальный конфликт быстро исчерпывается, но сцена подстрекательства к бунту не становится менее значимой. С точки зрения развития сценического действия она предвосхищает

сцену под Кромами Мусоргского. К сожалению, музыка Верстовского не отражает в полной мере драматизм происходящего.

Подводя итог, отметим: «коллективные» герои «Аскольдовой могилы» – киевляне, киевлянки, дружинники, русичи, христиане – играют в опере Верстовского колоссальную роль. С их музыкальной характеристикой связано становление основных драматургических линий произведения: жанровой, историко-патриотической, религиозной и личностной. «Коллективные» персонажи принимают участие во всех ключевых моментах развития действия. Каждый из них по-своему способствует раскрытию и утверждению *«теории официальной народности»*. Она, напомним, была выдвинута и обоснована графом С. Уваровым в 1832 году и подразумевала опору на самодержавие как символ нерушимого государства, народность, ориентирующую на сохранение собственных традиций и христианство, являющееся главным условием для существования России.

Впервые в истории отечественной оперы была предпринята попытка реализовать концепцию такого масштаба через *коллективного героя*, который в операх доглинкинской поры трактовался исследователями по преимуществу как фоновый. Предвосхищая М. Глинку, Верстовский делает носителем основной идеи произведения образ народа. Вероятно, поэтому любовно-лирическая линия, представленная многочисленными персонажами, не была доведена до логического завершения.

Идея православия, самодержавия и народности, как основ, на которых зиждется могущественное государство, была последовательно проведена композитором через всю оперу. Это существенно корректирует взгляд на «Аскольдову могилу» как на своего рода «копию» романтических опер Вебера.

Верстовский сумел сосредоточить внимание, как слушателей, так и исследователей на важнейших проблемах времени, успешная реализация которых, как и у великого Глинки, во многом зависела от трактовки коллективных персонажей.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ К ним относили: нелогичный сюжет, идейно-художественную пустоту, неумение насытить оперу симфоническим развитием и др. См.: Абрамовский Г. К. Русская опера первой трети XIX века. – М.: Музыка, 1971. – С. 72; Левашёва О. Е., Келдыш Ю. В., Кандинский А. И. История русской музыки: учебник для муз. вузов. – 3-е изд., доп. – М.: Музыка, 1980. – Т. 1: От древнейших времён до середины XIX в. – С. 361.

² Только Е. В. Смагина отметила, что Верстовский выразил в художественной концепции оперы почвенно-патриархальные грани русской идеи XIX века. См.: Смагина Е. В. «Аскольдова могила» Верстовского: неклассическая отечественная опера в эпоху национальной классики // Музыкальная академия. – 2009. – № 2. – С. 117–121.

³ Повествование о них заканчивается на том моменте, когда Надежда и Всеслав выходят из укрытия и наблюдают сцену гибели Неизвестного.

⁴ Все основные события произведения связаны с воплощением идеи морального совершенствования людей, принявших православие.

⁵ См. «свадебные сюиты» в операх «Гостиного двор» Пашкевича, «Мельник – колдун, обманщик и сват» Соколовского.

⁶ Киевлянки плетут венки из цветов для «одаривания» Днепра.

⁷ Подобный драматургический приём позже использовали Глинка и Римский-Корсаков.

⁸ Варяжский мечник Фрелаф пытается силой поцеловать Любашу.

⁹ Крушение замысла Фрелафа под натиском киевлян и Неизвестного.

¹⁰ Русичи в финале I картины, Неизвестный в финале оперы.

¹¹ Похищение Надежды.

¹² В обеих молитвах воспроизведена манера читка, произносимого священником во время служб.

¹³ Аналогичные персонажи появятся позже (раскольники, калики Мусоргского, китежане Римского-Корсакова).

¹⁴ Старец Зосима, Алёша Карамазов («Братья Карамазовы»), юродивая Марья Лебядкина («Бесы»), мать Манефа, раскольники («В лесах», «На горах»), Флягин («Очарованный странник»), монах Памва, раскольники («Запечатленный ангел»), Павлин Певунов («Павлин»), юродивый Гриша («Детство. Отрочество. Юность»), Платон Каратаев («Война и мир»), отец Сергей («Отец Сергей») и др.

¹⁵ «Русский монах в созерцании» И. Крамского, «Молодая монахиня» К. Маковского, «Духовное окормление» В. Навозова, «Великий постриг», «Молчание», «Видение отроку Варфоломею» М. Нестерова.

¹⁶ Цит. по: Ключевский В. О. Исторические портреты. Деятели исторической мысли / сост. ст. и примеч. В. А. Александрова. – М.: Правда, 1990. – С. 94.

¹⁷ Попустительство князя Владимира и своеволие бояр вызывает недовольство приезжих Русичей. Неизвестный, пользуясь этим, подталкивает толпу к бунту (ария Неизвестного с хором, см. выше). Боярин Вышата приказывает схватить зачинщика (№ 7, «Суматоха»).

Бериглазова Екатерина Васильевна

преподаватель кафедры хорового дирижирования
Магнитогорской государственной консерватории
им. М. И. Глинки



А. М. ИВАНОВ
 Академия хорового искусства
 им. В. С. Попова

УДК 781.7:782.1

ХОР В СОЧИНЕНИЯХ Р. ЩЕДРИНА ПО Н. ЛЕСКОВУ («ЗАПЕЧАТЛЕННЫЙ АНГЕЛ» И «ОЧАРОВАННЫЙ СТРАННИК»)

В творчестве Родиона Щедрина хоровая музыка занимает особое место. «Хор для меня действительно родной дом», – признавался композитор¹. Очевидно, в увлечённости автора и кроется причина завораживающей силы его сочинений для хора. Внушительен список хоровых опусов Р. Щедрина, в их числе – несколько произведений а саррелла разных лет: цикл «Строфы “Евгения Онегина”» (1981), поэма «Казнь Пугачёва» (1981), Концертино (1982). Огромную роль хор играет в таких произведениях, как «Многая лета» для хора, фортепиано и ударных (1991), опера «Боярыня Морозова» (2006). К перечисленным сочинениям также следует добавить юмористическую «курортную» кантату «Бюрократида» (1963), ораторию «Ленин в сердце народном» (1969).

Николая Лескова композитор называет любимейшим своим автором, считая его повесть ответом на вопрос о загадке русской души. Лесков не был по достоинству признан критиками при жизни. Даниил Андреев в книге «Роза мира» указал на горькую библейскую истину о том, что «нет пророка в своём отечестве»: «Таланты-вестники, как Лесков или Алексей Константинович Толстой, оставались изолированными единицами; они, так сказать, гребли против течения, не встречая среди своих современников ни должного понимания, ни справедливой оценки»². Поэт Игорь Северянин в своё время с горечью писал о Лескове: «Достоевскому равный, / Он прозёванный гений...». «Бегло и недостаточно оценённое современниками»³, слово Лескова привлекло пристальное внимание в середине 20-х годов XX века. Показателем огромного интереса к нему со стороны И. Шмелёва, М. Зощенко, Е. Замятина, А. Ремизова, М. Пришвина, М. Горького. И всё же широко востребованной лесковская проза стала лишь спустя ещё половину столетия, в контексте особого внимания к русскому национальному самосознанию, наблюдаемого в настоящее время.

В музыке литературное слово Лескова впервые зазвучало в опере Дмитрия Шостаковича «Катерина Измайлова» (1932), созданной на сюжет повести «Леди Макбет Мценского уезда». Далее, в начале 1980-х годов последовала оперная диалогия Николая

Сидельникова по лесковскому рассказу «Чертогон» («Загул» и «Похмелье»)⁴.

Тематика двух произведений Родиона Щедрина, связанных с сюжетами Лескова, сходна, – в обоих случаях это поиски Истины, обретение духовного пути.

Литургия «Запечатленный ангел» (1988) – музыка хоровая, звучащая большей частью без сопровождения (лишь в некоторых эпизодах цикла пение хора поддерживается тембром свирели). Хор несёт в произведении основную нагрузку: исполнительскую, смысловую, драматургическую, звукоизобразительную, формообразующую и т. д. Особое внимание хотелось бы уделить рассмотрению приёмов хорового письма, ярко отличающих стиль Щедрина и выделяющих музыку «Запечатленного ангела» на фоне других произведений этого мастера.

В данном контексте следует отметить приём имитирования колоколов в IV части (пение на слог «Бом!»); колокольность в музыке Щедрина Ю. Холопов называет сонорным явлением⁵. Кроме того, красочно воплощается настроение тревоги и предчувствия страшного в III части: хор поёт на звуки «У...а...», прикрывая и открывая рот ладонью *ad libitum* (*quasi tremolo*) (пример № 1).

Пример № 1 «Запечатленный ангел». III ч., ц. 20

Медленные нисходящие *glissandi* у женских сольных голосов перед репризой III части, напоминающие грустные вздохи, при звучании аккорда в мужских голосах создают особую краску (истоки приёма – в русских народных плачах и причетах с характерными глissандирующими окончаниями фраз) (пример № 2).

Пример № 2 «Запечатленный ангел». III ч., ц. 22

Example 2 shows a vocal score for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The Soprano and Alto parts are marked 'I Sopr. solo' and 'I Alto solo' respectively, with dynamics *pp* and *gl. lento*. The lyrics are 'Ан - гел...' and 'вос - та - ни...'.

Наибольший спектр оригинальных исполнительских приёмов представлен в IV части, где по смыслу и происходит вся беда, грех. Для создания особого эмоционального накала, тревоги применяется, в частности, оstinato сопровождение альтов и басов, скандирующих звук «е» – органнй пункт – в условиях полиритмии (альты – ровными восьмыми, басы – триолями) и на разный слог – «та», «не» (пример № 3).

Пример № 3 «Запечатленный ангел». IV ч., ц. 28

Example 3 shows a vocal score for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The Soprano and Alto parts are marked 'div.' and 'meno', with dynamics *f* and *meno*. The lyrics are 'И - у - да - зло - чис - ти - вый' and 'не, не, не...'.

Возникшее в III части glissando используется в IV части четырёхкратно (в том числе, в партии свирели), охватывая каждый раз довольно большой диапазон (октава, децима). Так, перед кульминационным по смыслу словом «...предаёт!» glissando отличается особой напряжённостью (пример № 4).

Пример № 4 «Запечатленный ангел». IV ч., ц. 30

Example 4 shows a vocal score for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The Soprano and Alto parts are marked 'div.' and 'a tempo', with dynamics *fff* and *sim.*. The lyrics are 'Пре - да - ет...' and 'A!!'.

Непосредственно после этого драматичного утверждения следует звук «как крик», но интонируемый⁶ (с точной нотацией) – особый, близкий к театральному эффект (пример № 5).

Пример № 5 «Запечатленный ангел». IV ч., ц. 30

Example 5 shows a vocal score for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The Soprano and Alto parts are marked 'rit.' and 'sff', with dynamics *sff* and *fff*. The lyrics are 'пре - да - ет...' and 'A!'.

С особым порицанием и гневом проводится в последний раз раздел «Егда славили ученицы» – этому способствует пение хористов «с ударом в ладони и ногой об пол»⁷ на каждый слог (пример № 6).

Пример № 6 «Запечатленный ангел». IV ч., ц. 39

Example 6 shows a vocal score for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The Soprano and Alto parts are marked 'div.' and 'sff', with dynamics *sff* and *sim.*. The lyrics are 'Ег - да сла - ви - ни - и у - че - ни - цы' and 'Мм (s.p.)'.

При повторении слова «предаёт» напряжённость ещё более усиливается и достигает своего апогея. Для этого композитор использует особый эффект: хористы должны издать «максимально возможный высокий звук: пение-крик»⁸, подготовленный восходящим glissando (пример № 7).

Пример № 7 «Запечатленный ангел». IV ч., ц. 42

Example 7 shows a vocal score for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The Soprano and Alto parts are marked 'sff', with dynamics *sff* and *fff*. The lyrics are 'Пре - да - ет...' and 'A!!'.

Терпкие гармонии, секундовые созвучия, встречающиеся в каждой части «Запечатленного ангела», также позволяют говорить о современности музыкального языка произведения. Так, яркий момент наблюдается в IV части: на текст «...и незаконным судиям» и в музыке, действительно, нарушаются за-

коны классической гармонии: появляются аккорды нетерцово́й структуры, аккорды с расщеплением, с внедрёнными тонами (пример № 8).

Пример № 8 «Запечатленный ангел». IV ч., ц. 29

и без - за - кон - нам

и без - за - кон - нам
• unis.

В момент «пения-крика» звучит аккорд квартовой структуры (пример № 9).

Пример № 9 «Запечатленный ангел». IV ч., ц. 30

S. *fff (как крик)* V

A. *fff (как крик)* V

T. *div. fff (как крик)* V

B. *fff (как крик)* V

Оригинальные краски современного хорового звучания придают неповторимый колорит, свежесть музыкальному языку литургии.

Полтора десятилетия спустя после «Запечатленного ангела» Щедрин снова обратился к творчеству писателя, на этот раз в оперном жанре. Логично продолжившая линию литературных привязанностей Родиона Щедрина, опера «Очарованный странник» была написана по заказу Нью-Йоркской филармонии и её директора Лорина Маазеля. Мировая премьера состоялась 19–21 декабря 2002 года⁹. В России опера была исполнена пятью годами позже, в 2007 году в Мариинском театре (дирижёр Валерий Гергиев)¹⁰.

Использование хора в опере «Очарованный странник» многофункционально. Хоровая партия создаёт своеобразную эмоционально-психологическую и смысловую «декорацию» к развитию действия. Следует отметить момент условности в распределении ролей между голосами и партией хора: в качестве повествователя выступают все персонажи оперы, в частности, её главный герой. Так, во втором номере сочинения – «Засечённый монах (Знамение)» – особенность распределения функций рассказчика по голосам проявляется в том, что речь,

обращённая монахом к Ивану, звучит и в его партии тоже: «... А как придёт погибель настоящая, вспомнишь знамение и пойдёшь в монастырь, в Валаам остров...». Хор является непосредственно участвующим в событиях оперы действующим лицом, а также «вторым рассказчиком» – в его партии проводятся фразы, описывающие происходящие события или те, которые должны произойти. Приёмом «предвосхищения» достигается слитность повествовательного плана оперы. Так, в № 2 последняя фраза, звучащая в партии хора – «А потом татарский плен был» – предвосхищает название следующего номера «Татарский плен». В № 2 «Засечённый монах» наиболее значимая фраза монаха – «Ты Богу обещан матерью своей» – вслед за Рассказчицей повторяется хором: «... от матери твоей, моленный сын ... Обещан ты Богу, обещан».

В роли рассказчика хор выступает и в номерах, связанных с судьбой Груши. Это № 9 «Цыганка Груша» («... Взял Иван все деньги князя, да сразу все их Груше под ноги и бросил!»); № 10 «Речитатив-диалог: Иван, князь, хор» («А князь купил у цыган в таборе Грушу за пятьдесят тысяч золотом и увёз к себе в дом»); № 12 «Помолвка князя с богатой невестой и монолог Ивана Северьяновича» («А Грушу князь велел на болото под надзор отправить»). Содержание этих номеров оперы насыщено событиями, поэтому и возникает необходимость прибегнуть к речи, приобретающей особую эпичность в исполнении хоровой партии.

К составу хора могут также присоединяться все солисты – так композитор подчёркивает масштабность и значимость происходящих событий. В качестве примера приведём № 3 «Татарский плен», где пытка Ивана горячими углями сопровождается распевом хором и всеми солистами в унисон слов: «Где деньги, говори, говори – где деньги?» (пример № 10).

Для того, чтобы создать определённый эмоциональный фон событий оперы, Щедрин использует церковнославянские тексты молитв, применяющиеся в богослужении и вне его. К первым относится великопостное песнопение «Чертог твой вижду, Спасе», звучащее в начале Пролога. Ко вторым – девятая молитва из Молитв на сон грядущий, ко Пресвятой Богородице, Святого Петра Студийского: «Пресвятая мать владычица».

Использование богослужебных текстов было органичным и для стиля Лескова. Он «разбрасывает» на страницах повести заглавные строки старообрядческих песнопений, литературные тексты которых частично положены Щедриным на музыку.

В своём либретто композитор избегает точного цитирования сакральных текстов, и у слушателя возникают ассоциации с особым типом духовности: опосредованной, народной религиозностью. Композитор передаёт обобщённый образ церковного пения,

торых характерна лирическая тематика, связанная с образами несчастной любви: «Ах, да не вечерняя ты моя ли, моя ли ты заря. Ах, как и зоря спотухалася».

Сочетание эмоционально-фонового использования хоровой партии и наполнения её смысловой нагрузкой наблюдаем в № 12 оперы («Помолвка князя с богатой невестой и монолог Ивана Северьяновича»). Здесь хор исполняет песню, которая могла бы восприниматься только как фон к действию, но таковым не является. Слова песни оказываются более развёрнутым изложением мысли, высказанной Грушей в конце предыдущего номера («Дуэт Груши и князя и речитатив»): «Ревность меня тягостно мучит... Уж не к свадьбе ль то?». О свадьбе и поёт в следующем за этой репликой номере хор: «Пролегла, эх, да путь дорожка широкая по чистому полю... Как на той дорожке, да стоит белый шатёр – там невеста ждёт, там невеста ждёт... Как у той дорожки ждёт невеста».

Как непосредственно участвующее в событиях оперы действующее лицо, хор выступает в № 3 «Татарский плен». В партии хора звучат слова татар, обращённые к Ивану: «Где, идучи к нам, деньги свои закопал?!... Где деньги?». Функции хора многообразны: текст хоровой партии имеет непосредственное

отношение к происходящим событиям (пытка Ивана горячими углями), хотя смысловой ряд и распадается на отдельные лексемы, звучащие как символы: «Конь гнедой, огонь копыта, конь гнедой, огонь копыта ... Кони, кони, дарда!... А!». Важна и формообразующая роль хоровой партии. Так, повторение текстовых фрагментов создает рефренность, способствующую единству драматургии произведения.

В качестве примера приведём и начало № 6 («Рассказ Ивана Северьяновича, речитатив»), где речь главного героя, как и в № 1, накладывается на хоровой фон, смысл которого определяется текстом «Бог Господь и явился нам благословен грядый во имя Господне, во имя Господне». Последняя реминисценция этой темы звучит в конце оперы, в № 16 (Эпилог), после драматической кульминации и оркестровой постлюдии (Плачи). Таким образом, произведение замыкается в кольцо, – это является одновременно и признаком эпической драматургии, сразу ставящим оперу Щедрина в положение сочинения-преемника великих традиций русской композиторской школы, – и окутывает его покровом тайны, неразгаданности, «запечатленности», который оказался для музыки Щедрина не менее органичным, чем для творений горячо любимого им Лескова.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Дараган Д. Обращение к истине // Советская музыка. – 1989. – № 5. – С. 12. – О музыке Р. Щедрина по Н. Лескову «Запечатленный ангел».

² Андреев Д. «Роза мира» // Собр. соч.: в 3 т. – М.: Московский рабочий, 1995. – Т. 2. – С. 413.

³ Чудакова М. Избранные работы. Т. 1. Литература советского прошлого. – М., 2001. – С. 112.

⁴ Её мировая премьера, в рамках Международного фестиваля «Дягилевские сезоны», прошла на сцене Пермского театра оперы и балета лишь в мае 2007 года.

⁵ Холопов Ю. Щедрый Щедрин // Музыкальная академия. – 2007. – № 4. – С. 47.

⁶ Щедрин Р. Запечатленный ангел: хоровая музыка по Н. С. Лескову. – Партитура и клави́р. – М.: Сов. композитор, 1989. – С. 26.

⁷ Там же. С. 32.

⁸ Там же. С. 35.

⁹ Партию Ивана Флягина исполнил эстонский бас Айн Ангер, партию Груши – меццо-сопрано из Финляндии Лилли Паасикиви, князя – солист Мариинской оперы Евгений Акимов.

¹⁰ Партию Ивана Флягина исполнил Сергей Алексашкин, Монаха, Князя и Магнетизёра – Александр Тимченко, Груши – Кристина Капустинская.

Иванов Антон Михайлович

аспирант Академии хорового искусства им. В. С. Попова





Е. Ю. АНДРУЩЕНКО

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

УДК 782.8

О РЕЖИССЁРСКИХ ТРАКТОВКАХ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНЫХ ПРОЕКТОВ Э. ЛЛОЙД-УЭББЕРА: КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЕ «ВАРИАЦИИ»

Мюзиклы Эндрю Ллойд-Уэббера принадлежат к числу вершинных достижений легкожанрового музыкального театра XX столетия. Такие произведения английского мастера, как «Иисус Христос – суперзвезда», «Эвита», «Кошки», «Призрак Оперы», прочно утвердились в числе выдающихся явлений музыкального искусства современности. Исходя из этого, представляется закономерным ярко выраженный интерес к творчеству Ллойд-Уэббера со стороны авторитетных кинорежиссёров. Следует напомнить, что на протяжении примерно тридцати лет – с 1973 по 2004 годы – в прокат вышли четыре киноэкранизации мюзиклов и рок-опер Ллойд-Уэббера («Иисус», «Эвита», «Лики любви», «Призрак Оперы»), а также был выпущен целый ряд телевизионных и видеоверсий его музыкально-театральных проектов. Естественно, в исторической перспективе художественная значимость упомянутых интерпретаций может оцениваться по-разному. Кроме того, аналитическое рассмотрение указанных киномюзиклов позволяет выявить некоторые примечательные тенденции в развитии данного жанра, а также наиболее перспективные подходы к будущим экранизациям уэбберовских сочинений. Вот почему вышеперечисленные моменты занимают центральное место в настоящей статье.

Первый из киномюзиклов, о которых пойдёт речь, – «Иисус Христос – суперзвезда», воплощённый на киноэкране канадским режиссёром Норманом Джуисоном в 1973 году. Названная экранизация изначально задумывалась как антипод нашумевшей бродвейской постановки «Иисуса» – эклектичной, претенциозной, сверх всякой меры эксплуатирующей внешние эффекты. Джуисон намеревался, по его словам, бережно воссоздать художественную концепцию авторского тандема (Эндрю Ллойд-Уэббер – Тим Райс), сведя к минимуму сюжетно-драматургические и музыкально-композиционные «отклонения» от оригинала. Фактически же роль авторов прославленной рок-оперы в этой экранизации оказалась едва

ли не номинальной, что вызвало у них откровенное неудовольствие [3; 5, с. 4]. В частности, специально сочинённая для будущего фильма новая песня «Then We Are Decided» (дуэт Анны и Кайафы) была исключена режиссёром из окончательной версии. «Переработанная» оркестровка именитого Андре Превена ограничивалась преимущественно малозначительными ретушами (хотя необходимость отграничить в этом плане экранизацию от театральной постановки оговаривалась Джуисоном заранее).

Главная же проблема заключалась в том, что режиссёрская концепция представляла собой некий компромиссный вариант между музыкальным спектаклем, разыгрываемым на фоне «естественных» декораций, и музыкальным фильмом, предполагающим автономное изобразительное решение и соответствующую логику сопряжений между «реалистическим» и «условным» планами «единого киноповествования» (термины Л. Березовчук). Как отмечает современный исследователь, «...при экранизации мюзикла... в качестве места действия была выбрана натура, не потребовавшая никакого преобразования, чтобы выглядеть для европейского зрителя экзотически условной, – пустыня и руины храма в Израиле. Помимо этого, в сценарии фильма используется ход, по которому герои евангельских событий – актёры по профессии. Это они разыгрывают в реальных “декорациях” – на натуре – сцены жизни и смерти Иисуса Христа. И по природе киноискусства, в его отличиях от искусства театра, реалистичность природы – места действия, в котором производились съёмки фильма, – начинает преобладать над условностью сценария, расчлennённого на музыкально-хореографические эпизоды. В результате актёры, как живые реальные люди, ещё раз повторяют события Евангелия» [1, с. 22].

Особенно уязвимым, по мнению авторов мюзикла, оказался финал рассматриваемой киноверсии: «И вот режиссёр в последний раз кричит: “Снято!” Актёры избавляются от исторических костюмов, пе-

редеваясь в современное платье. Мы возвращаемся к автобусу съёмочной группы. Но что это? Где же исполнитель главной роли? В последний раз оборачивается Карл Андерсон [исполнитель роли Иуды. – *Е. А.*], провожая задумчивым взглядом распятого Тэда Нили [исполнителя роли Христа. – *Е. А.*], и присоединяется к труппе. Автобус уезжает, оставляя Иисуса на кресте...» [6, с. 318]. Явная двусмысленность, присутствующая упомянутому финалу, его нарочитая театральность не соответствовали намерению Ллойд-Уэббера и Райса подчеркнуть «актуальный и злободневный» потенциал вечного сюжета [там же, с. 319]. Именно поэтому, невзирая на внешний успех фильма «Иисус Христос – суперзвезда» (он был удостоен ряда престижных кинопремий и номинировался на «Оскар»), композитор и либреттист в дальнейшем гораздо более позитивно оценивали видеофильм 2000 года, запечатлевший постановку Гейл Эдвардс.

Диаметрально противоположным образом складывалась история недавней экранизации «Призрака Оперы», осуществлённой американским кинорежиссёром Джоэлом Шумахером (2004). Роль композитора в данном проекте выглядела не просто значительной, но приоритетной. Ллойд-Уэббер выступил в качестве продюсера и одного из авторов сценария, преследуя при этом вполне конкретные цели: с необходимой полнотой осветить жизненную предысторию главных героев мюзикла и наметить пути дальнейшего продолжения сюжета (как известно, в этот период композитором уже был задуман сиквел «Призрака Оперы» – мюзикл «Любовь не умирает никогда»). «Развёрнутая в фильме ясная логическая цепь стремительных событий держит в постоянном напряжении, придаёт произведению Уэббера ещё большую стройность и совершенство. Здесь всё от первого до последнего звука подчинено раскрытию тайны Призрака – единой сквозной линии двойственности, внутренней противоречивости Призрака, его преображения-перерождения из монстра в Человека и великого сострадания к нему. Эта мысль, конечно, проведена в романе Г. Леру и, соответственно, мюзикле, но чрезвычайно углублена, укрупнена и усилена в фильме», – полагает отечественный музыковед [7, с. 41].

Между тем, в результате подобных «углублений» первоначальная концепция мюзикла, балансирующего на грани романтической мелодрамы и волшебной сказки, «готического» триллера и постмодернистского «театра в театре», оказалась отягощённой множеством «реалистических» мотивировок и бытовых подробностей. Лишь в малой степени приближаясь к «жизненной правде», обновлённый «Призрак Оперы» утратил обаяние загадочности и недосказанности, дающих простор зрительской–слушательской фантазии и многочисленным интерпретациям знаменитого спектакля. Стремление Ллойд-Уэббера и Шумахера к исчерпывающей «понятности» сюжетных перипетий и подчеркнутое внимание к соответствующим «объ-

яснениям» [4] предопределило закономерную «внутрижанровую модуляцию» и, по сути, безраздельное господство мелодраматической сферы.

В полном согласии с упомянутой идеей «реальности» режиссёр насыщает видеоряд разнообразными (порой откровенно избыточными) деталями происходящего, «...вплетая в ткань сюжета всё, что происходит за кулисами оперного театра, – штуркатуров, реквизиторов, парикмахеров, декораторов, танцоров и певцов» (из интервью Шумахера накануне мировой премьеры фильма; цит. по: [4]). При этом отмеченное «изобилие», равно как и дидактически наглядная «синхронность кадров, движений, жестов с звучащей музыкой» [7, с. 41], отнюдь не всегда обусловлено логикой музыкально-драматургического развития, что представляется крайне желательным для киномюзикла. Режиссёр, скрупулезно иллюстрирующий разнообразные хитросплетения сюжета, умудряется отодвинуть на периферию не только заведомое большинство новых музыкальных эпизодов, сочинённых Ллойд-Уэббером специально для фильма, но даже некоторые признанные хиты (например, октет «Примадонна» из финала 1 действия).

Более продуктивным оказался подход к экранизации рок-мюзикла «Эвита», предложенный британским режиссёром Аланом Паркером (1996). С одной стороны, Паркер стремился в полной мере сохранить и развить социально-обличительные мотивы, доминирующие в театральной версии «Эвиты», с другой – отстаивал трактовку будущего фильма как психологической драмы с «очень сильным политическим сюжетом», выдержанной в «строго драматическом» ключе. Декларируемый режиссёром принцип максимальной достоверности и убедительности («Нужно, чтобы это оставалось реалистичным и правдивым на экране») предопределил особую роль объективного тона в сценарном повествовании. Расстановка же эмоциональных акцентов осуществлялась благодаря многообразному и гибкому взаимодействию музыкального и зрительного рядов: «То, что фильм строится на музыке, представляется сегодня совершенно естественным, поскольку с внедрением MTV выросло целое поколение, с которым следует общаться через музыку и картинки» (цит. по: [2, с. 41]). Строгая упорядоченность и логическая закономерность музыкальной драматургии способствуют усилению эмоционального воздействия на аудиторию целого ряда эпизодов, переосмысленных и переработанных Ллойд-Уэббером и Райсом (например, «Requiem for Evita», «Another suitcase in another hall» и др.).

Разумеется, повышенное внимание к музыкальному ряду отнюдь не равнозначно индифферентному отношению к словесному тексту. Показательна, в частности, коренная переработка песни «The Lady's Got Potential», осуществлённая композитором и либреттистом по инициативе Паркера. Лаконичный и беспощадно меткий «политический репортаж»,

облечённый в оригинальную художественную форму, органично сочетается с нервной пульсацией рок-н-ролла (вокальная партия) и агрессивным напором маршевой ритмики (партия оркестра). При этом «...динамика, присущая музыкальному началу... активно влияет на временную организацию экранного изображения» [1, с. 12], что органически свойственно киномузыке и предопределяет безусловную убедительность композиционного решения данного музыкального номера («в духе видеоклипа»). Впрочем, аналогичная клиповость заведомо присутствует в некоторых эпизодах театральной версии «Эвиты», благодаря чему режиссёр соответствующим образом выстраивает визуальный ряд без каких-либо изменений в ряде музыкальном. В качестве показательного примера можно упомянуть номер «Rainbow High», на протяжении которого калейдоскопическая смена кадров подчинена подобным же чередованиям разнохарактерных музыкальных фраз.

Значимость музыкального ряда в киноверсии «Эвиты» наглядно подтверждается кульминационной ролью, отводимой песне «You Must Love Me». Эта песня, созданная Ллойд-Уэббером и Райсом специально для фильма, знаменует собой позитивное жизнеутверждающее разрешение трагедийных сюжетных коллизий. По замыслу режиссёра, перед лицом неминуемо приближающейся смерти главная героиня открывает для себя единственную ценность человеческого существования – Любовь. Комментируя данную сцену киномузыки, Ллойд-Уэббер подчёркивал: «Эва умирает, и она знает об этом. Одна из причин, почему она говорит: “Ты должен любить меня”, – это отчаяние. И она повторяет: “Ты должен любить меня, потому что ты всегда должен был лю-

бить меня?”. Здесь за игрой слов, которые написал Тим Райс, скрывается большой смысл» (цит. по: [2, с. 41]). Убедительность данного художественного решения была подтверждена и Американской академией киноискусства, удостоившей в 1997 году песню «You Must Love Me» специального «Оскара» в номинации «Original Song» (песня, сочинённая для кинофильма).

Подытоживая сказанное, представляется необходимым заметить, что каждый из упомянутых киномузыкальных номеров явно коррелирует с приоритетными тенденциями музыкального кинематографа определённого десятилетия. Так, в фильме «Иисус Христос – суперзвезда» запечатлелись «эксперименты в стиле рок», характерные для соответствующих экранизаций 1970-х годов (достаточно упомянуть «Томми» К. Рассела, «Волосы» М. Формана, «Стену» А. Паркера и др.). «Призрак Оперы» оказался весьма близок голливудскому музыкальному кинематографу рубежа столетий, наглядно подчеркнув тем самым ощутимый кризис, переживаемый жанром мюзикла в наши дни. Фильм «Эвита» продемонстрировал весьма плодотворное преломление некоторых особенностей историко-биографического кинематографа 1990-х годов (так называемых «байопиков») и т. д.

Вместе с тем, и сегодня творчество Эндрю Ллойд-Уэббера представляет собой богатый материал для кинематографических интерпретаций. Допустимо предположить дальнейшее возрастание их количества и появление новых, оригинальных трактовок, переосмысливающих не только знаменитые сочинения Ллойд-Уэббера, о которых шла речь выше, но и менее известные проекты, чьи художественные достоинства пока ещё не обрели подлинно убедительного воплощения на киноэкране.

ЛИТЕРАТУРА

1. Березовчук Л. Жанровый канон мюзикла в зарубежном кино с 1972 по 2002 год: учеб. пособие. – СПб.: СПбГУКИТ, 2003.
2. Евдокимов А. Великолепный британец // Медведь. – 1997. – № 5. – С. 37–41.
3. «Иисус Христос – суперзвезда» [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.timrice.narod.ru/2455.html>.
4. Кузнецова М. «Призрак Оперы» [о фильме Дж. Шумахера] [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.vostokinform.ru/antik/films/3458.html>.
5. Музыкальное кино идёт в наступление [о «Призраке Оперы» Дж. Шумахера] // Фильм. – 2004. – № 12. – С. 2–6.
6. Опрышко Е. «Иисус Христос – Суперзвезда» // Великие мюзиклы мира: популярная энциклопедия. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. – С. 303–386.
7. Полупан Е. Тайна «Призрака оперы», или Музыкальные лабиринты Э. Л. Уэббера // Путь в большую науку: к 10-летию Диссертационного совета: сб. ст. – Ростов-на-Дону, 2007. – С. 40–51.

Андрущенко Елена Юрьевна

кандидат искусствоведения,

и. о. доцента кафедры музыкального менеджмента

Ростовской государственной консерватории

им. С. В. Рахманинова



Т. С. ЕКИМЕНКО

Петрозаводская государственная консерватория (академия)
им. А. К. Глазунова

УДК 782.91

О ТОТЕМИЧЕСКИХ ОБРАЗАХ В БАЛЕТЕ А. БЕЛОБОРОДОВА «СКАЛА ДВУХ ЛЕБЕДЕЙ»

История профессиональной музыки Карелии насчитывает немного балетов, навеянных образами карело-финского эпоса «Калевала». Это ставшие уже классическими «Сампо» и «Кижская легенда» Г. Синисало (постановщик И. Смирнов), а также развивающий национальную линию балет «Скала двух лебедей» А. Белобородова¹. Основой последнего явилась поэма нашего современника Т. Сумманена «Скала двух лебедей», сюжет которой, близкий по духу легендам Карелии, умело преобразован литературным даром поэта. Поэма привлекла композитора оригинальной трактовкой народных преданий и, несомненно, родством с идеями, поэтическим языком «Калевалы»².

В поэме Тайсто Сумманена³ «Скала двух лебедей» [4]⁴ доминирует линия «тотемических»⁵ представлений и образов. Т. Сумманен кропотливо изучал иконические знаки, тотемическое начало карело-финского эпоса для того, чтобы соединить его важнейшие черты с собственным художественным замыслом. Время создания поэмы совпало с глубоким научным изучением наскальных рисунков Карелии, появлением опубликованных археологических трудов (работы В. И. Равдоникаса, К. Д. Лаушкина, Ю. А. Савватеева), возрождением интереса к «Калевале». Тотемические образы незримо присутствуют в каждой главе, управляя жизнью и главных героев, и членов племени. Понять их значение помогают петроглифы – изображения, выбитые камнем на прибрежных скалах Онежского озера, иконические знаки Карелии. Как отмечает музыковед Н. Ю. Гродницкая, «Мир поэмы Сумманена навеян “первой летописью Карелии” – онежскими петроглифами» [1, с. 58]. Вслед за этнографом К. Д. Лаушкиным Н. Ю. Гродницкая акцентирует мысль о том, что скопление петроглифов в Карелии следует рассматривать как святилище – место поклонения и почитания небесных святых. «Солнцепоклонниками» называет Лаушкин создателей наскальных рисунков. К этой мысли учёный склоняется вследствие того, что «любимыми образами творцов и почитателей онежских петроглифов... являлись солнце и луна» [цит. по: 3, с. 352], солярные знаки, символизирующие «верхнее небо», защиту от тёмных сил.

В поэме «Скала двух лебедей» мотивы поклонения солнцу пронизывают всё повествование. Люди

племени обожествляли солнце: «Солнцу утра поклонялись, / солнце дня искали в тучах, / солнце вечера на запад / провожая, песни пели» [4, с. 59]. И обращались к солнцу как праоснове жизни, молились ему: «Матерь жизни, Свет Великий, / Солнце, милое навеки» [там же, с. 95].

Главенствующий в поэме тотем – *тотем лебедя* – выбран автором не случайно. Ведь лебедь является доминантным символом архаической системы древней Карелии⁶. Образ лебедя «весьма многозначен, что обусловлено целым рядом [его] природных качеств. Прежде всего, это способность перемещаться в “иные миры” во время ежегодных перелётов, что позволяло использовать образ водоплавающей птицы в ритуалах в качестве посредника – медиатора между миром людей и миром духов, миром живых и миром предков» [2, с. 40].

Среди наскальных рисунков лебедей особое значение уделялось фигуре с одним туловищем и двумя головами, направленными в разные стороны, либо парному изображению птиц, расположенных параллельно друг другу. Речь идёт о *парных образах*, которые в архаической системе связаны «с двоичной символической классификацией... универсальным средством описания устройства мира... космогонического принципа... с помощью которого раскрывается смысл мира, жизни и человеческого общества» [там же, с. 46–48].

И действительно, в поэме Сумманена преобладает образ лебединой пары, а также используется расплостранённое представление о способности души после смерти странствовать по небу в образе лебедя, чтобы «свидеться с родными / в лебединой белой стае» [4, с. 62]. Являясь проводником между миром живых и миром мёртвых, Ауру выбивает заклинание в камне (будит «камень камнем»), а в сущности, вырезает петроглифы), высекает на скале «лебедь-птицу». В финале поэмы Вирмо, прежде чем расстаться с миром живых, оставляет на скале изображения *двух лебедей*⁷.

Неповторимое художественное чутье подсказало поэту способ сплетения собственной поэтической идеи и древнего контекста в одно целое.

Балет «Скала двух лебедей» А. Белобородова создавался в два этапа. Первый вариант, написанный в 1988 году, был инструментован с учётом неполного

состава театрального оркестра, имеющегося в распоряжении композитора. Осенью 2006 года сюита из балета прозвучала на IX Всемирном съезде финно-угорских писателей, проходившем в Петрозаводске, после чего у А. Белобородова зародилась идея создания второй редакции балета⁸. К её премьере⁹ автор сделал вариант для тройного симфонического оркестра; по словам композитора, практически каждый номер был заново переписан, удлинен, развит, инструментован¹⁰. В оркестр введено большое количество ударных инструментов (флексатон для изображения ветра, ксилофон, коробочка), добавлены бас-кларнет, английский рожок, контрафагот.

События в балете делятся на две части. Прошлое время – далекое минувшее героев, связанное со счастливыми воспоминаниями. Эти события сконцентрированы в I картине балета. Настоящее время, где царят зависть и злоба, борьба за власть – II и III картины балета. Три картины балета соответствуют трём фазам развития драмы: I картина – пролог (№ 1–6), II – завязка, развитие, кульминация драмы (№ 7–17), III – развязка драмы, лирическая кульминация (№ 18–23).

Следуя традиции жанра, в балете Белобородова большинство номеров – танцы. При помощи танца экспонируются основные образные линии, главные герои и иные участники балета. Танцевальные номера преимущественно сосредоточены в I картине. Среди них – «Танец ведуна» № 3, «Танец девушек» № 5, «Танец Ромашки» № 6. В последующих картинах выделяются «Танец Роммо» № 9, «Танец воинов» № 11.

Рассмотрим тематизм номеров балета, связанных с *тотемическими образами*¹¹. Один из них – «Ветер»¹² – имеет сквозное значение. Он открывает и I (звучит после Вступления), и II картины, предвосхищает развитие событий как «счастливого прошлого», так и «сурового настоящего». Кроме того, этот номер играет роль своеобразной анафоры – в связи с повторением начальных эпизодов в обеих картинах. Его функция сравнима с эпическим/сказочным зачином (и, кстати, аналогична выражению «Вначале было...», «В первый раз... во второй раз... в третий раз» кумулятивной сказки). Таким образом, «Ветер» в балете – это надвременной образ, источник всего живого на земле, праоснова любого существования. И то, что ветер становится доминирующим тотемом в балете Белобородова, создаёт нужную для музыки неповторимую атмосферу древних языческих представлений и верований.

В мелодической линии номера «Ветер» (№ 2 и № 7) наряду с квартовостью подчёркивается тритон как опорный интервал мелодического движения (в примере № 1 он выделен скобками). Охватывающая широкий амбитус начальная взлетающая септима (сумма кварты и тритона) повторяется и в конце мелодии (но в заполненном виде). На нижней строке примера выписан звукоряд мелодии. Вариантная

третья ступень (ре-бемоль–ре-бемоль) указывает на модальную неустойчивость – переменность гемольного и лидийского ладов. Излюбленный Белобородовым пятидольник (вариант калевальского размера) подчёркивает архаический колорит мелодии.

Пример № 1

«Ветер» № 2, т. 46–49



«Тотемический танец» (№ 4) – один из самых загадочных номеров балета. Ни автор музыки, ни либреттист не уточняют названия зооморфного образа, не выписывают его. Слушателю необходимо самостоятельно домыслить и определить его. Сам композитор в беседе признавался, что в музыке этого танца он задумывал воссоздать тотем хищного животного – волка или медведя.

«Тотемический танец» строится на соединении контрастных тематических образований. Одно из них основано на краткой малообъёмной мелодической интонации, утолщённой плотной аккордовой вертикалью. Заметим, что тема Белобородова связана с ритуально-заклинательным характером благодаря тому, что она имеет тенденцию развиваться аналогично рассчитанной полиметрии (известной в условиях мотивно-мелодической организации музыки, например, у Стравинского). Кроме того, налицо заготовленная перегармонизация мелодической линии верхнего голоса. Если в первом четырёхтакте примера № 2 мелодия трубы выступает в качестве терцового тона каждого вертикального комплекса, то во втором четырёхтакте (при перегармонизации) она же выступает в качестве квинты (причём – повсеместно – уменьшённой квинты). Неустойчивость опоры подчёркивает зыбкость и «шаткость» темы. Но главное её качество – опора на тритон. Амбитус каждого из восьми голосов в примере № 2 (удвоенное четырёхголосие) в обоих четырёхтактных отрезках не выходит за пределы малой терции. А комплексное двухголосие (имеются в виду два голоса в малотерцовом отношении) разворачивается в объёме уменьшённой квинты, охватывая, таким образом, часть звукоряда тон-полутон. Звукоряд (выписан под примером) в первом четырёхтактном отрезке связан с минором, включающим варианты II и V ступени (II^г, II^{нат.}, V^г, V^{нат.}), что указывает на ладовую переменность (эолийского и локрийского). Во втором четырёхтактном отрезке диссонантность ещё более усиливается благодаря введению многосоставных аккордов терцовой структуры и расщеплённых тонов (например, первое созвучие в такте 5 примера № 2 можно расценить как нонаккорд с двумя квинтами).

Пример № 2

«Тотемический танец», № 4, т. 200–207

2 Tr-be+4 Corni

3 Tr-ni e Tuba

Образец современного типа языка находим в «Фантастическом танце» III картины (№ 22). Это одно из самых грандиозных оркестровых полотен балета, в котором дар композитора-симфониста проявился наиболее очевидно. Танец появляется в тот кульминационный момент, когда главные герои (Вирмо и Ромашка), выбив на скале петроглифы, «перевоплощаются» в лебедей, то есть уходят в «иной» мир, трансформируются из физического, реального мира в потусторонний. Здесь – развязка драмы взаимоотношений главных героев и племени, после которой следует эпилог «Рассвет».

В «Фантастическом танце» композитор использует комплекс тематических образований. Их объединяет единая основа – пронизывающий весь номер остинатный ритм, порученный ударным инструментам. Белобородов применяет принцип, использованный Равелем в знаменитом «Болеро» – ритмическое остинато, создающее ощущение безостановочного движения и безудержно надвигающейся растущей силы. Но в отличие от «Болеро» (где остинато поручено одному инструменту – малому барабану), в «Фантастическом танце» Белобородова остинатный ритм передаётся от одного инструмента к другому (коробочка, малый барабан, бонги), неизменной остаётся лишь метроритмическая основа мотива, его протяжённость. На ритмическое остинато наслаиваются, а затем и соединяются в одновременности несколько тем. Отметим некоторые особенности номера:

– Две темы, экспонируемые в «Фантастическом танце», основаны на серийном материале. В основе каждой темы лежит своя индивидуальная девятизвучная серия. В номере используются четыре линейные формы этих серий – оригинал (или основной вид – O), обращение (инверсия или противодвижение – I), ракоход или возвратное движение (R), и обращение ракохода (IR). Одна из важнейших особенностей данной композиции – стремление к серийной «монотоникальности». Под термином здесь понимаем использование лишь первых транспозиций указанных форм, приводящих в высотной устойчивости. Тем самым автор предельно рационально расходует серийный материал, «экономно» обновляя и без того сверхсложную полимелодическую ткань.

– Две указанные темы во многом родственны друг другу. Более того, вторая тема строится на основе переинтонирования предшествующей. Обе имеют совершенно аналогичные начала (звуки 1 и 2 в обеих строчках примера № 3). Окончания тем также тождественны, различаются лишь высотным положением – в серии 2 звуки 3–9 сдвинуты на полутон выше. Таким образом, серии различаются единственным интервалом в середине

(в примере № 3 это изменение выделено). Иными словами, композитор сознательно образует две похожие девятизвучные серии, и на их основе создает похожие темы-мелодии.

Пример № 3

«Фантастический танец»

№ 22, две серии

серия 1

-1 +4 -1 -5 -3 +2 +5 +3

серия 2

-1 +5 -1 -5 -3 +2 +5 +3

Появление двух подобных тем в партитуре «Фантастического танца» не случайно. Напомним, что по сюжету танец связан с переходом главных героев из мира живых в мир мёртвых, их перевоплощением в двух лебедей. И здесь композитор, следуя за сюжетом, достигает нескольких целей. Во-первых, он «показывает» процесс превращения одного тематического материала в другой (то есть процесс метаморфозы). Во-вторых, при помощи родства обеих тем автор «рисует» парный (двойной) образ (напомним, что и в поэме, и в балете это – образ *пары лебедей*), символизирующий родство, единство двух противоположностей.

– Обе темы номера, наряду с обычным – прямым – изложением, развиваются и как *темы-палиндромы*, то есть, они представляют собой соединение (слияние) прямого и возвратного (ракоходного) движения. Использование подобного приёма даёт возможность не разграничивать прямой и ракоходный варианты одной темы, не разделять их непреодолимой стеной, а показать слитный переход одной линейной формы в другую (что иллюстрирует неустойчивость и зыбкость положения главных героев). С другой же стороны, симметричность темы-палиндрома снова даёт основание интерпретировать её как парный – двойной – образ, структурированный музыкальными средствами (вспомним наскальное изображение пары лебедей с одним туловищем и двумя головами, направленными в разные стороны). При этом не каждое проведение темы представляет собой палиндром. Он возникает в канонических (стреттных) эпизодах, где пропостой является проведение основного вида в соединении с ракоходом (собственно палиндром), а

риспостой – тема в обращении (противодвижении). Таким образом, имитационная ситуация создаёт прецедент канонической – фугированной – формы. Инверсия (обращение) темы, возникающая, как правило, в риспосте, также является разновидностью зеркальной симметрии. Соединение в одном построении и горизонтальной, и вертикальной инверсий демонстрирует не только идею многопараметрового отражения, но и предельного насыщения музыкальной ткани парными симметричными образами.

Темо-ответная пара фуги:	
О	R – пропоста (палиндром)
I	– риспоста (обращение)

– Форма «Фантастического танца» напоминает двойную фугу с раздельной экспозицией, в которой обе темы структурно преобразуются (имеются в виду четыре линейные формы) и соединяются в контрапункте (схема № 1).

Аккордовые комплексы «Фантастического танца» строятся на основе девятизвучных полей. По сути, они представляют собой интегрированные в вертикаль темы (их функция – интермедии фуги). Наслаивающиеся друг на друга тянущиеся звуки образуют многозвучные аккордовые вертикали, оттеняют тематическое движение фуги.

– И, наконец, грандиозное, политематическое по своему замыслу симфоническое полотно пронизано ещё одним мелодическим пластом. На его основе строятся вступление и заключение номера (обозначены в схеме № 1), связки между разделами, контрапункт (противосложения) к темам фуги. Эти мелодические образования (мотивы), производные друг от друга, создаются на основе «взлетающего» (гаммообразного) движения, которое каждый раз продлевается иначе (в примере № 4 по-

казаны три варианта окончания мотива). Главные их особенности – ограничение начальной фазы тритоновым амбитусом и использование локрийского лада. В третьем мелодическом отрывке (самом протяжённом и развитом) очерчивается движение по звукам квартаккорда (*es-as-des*). Также здесь акцентирован прилегающий к аккорду полутон. Он, в свою очередь, обрисовывает ещё один тритон *d-as* (но теперь не в плавном, а скачкообразном движении). Амбитус мотива ограничен уменьшённой октавой, которая выделяется предельно неустойчивым звучанием (вспомним, что с уменьшённой октавой связан также аккорд Б. Бартока).

Пример № 4

«Фантастический танец» № 22



Переплетаясь, чередуясь, накладываясь друг на друга, указанные тематические комплексы образуют полифоническую форму, масштабную и неповторимую по замыслу. Контрапунктическое соединение тем, разные варианты их сочетаний свидетельствует о глубоком композиторском замысле и хорошо продуманном музыкальном воплощении идеи, заданной сюжетом балета. Многочисленные интонационные, ладовые, структурные «превращения» тематических образований в «Фантастическом танце», проанализированные выше, свидетельствуют о полном слиянии с сюжетным началом хореодрамы.

Комплексом тем в балете представлен ведун и знахарь Ауру¹³. Так, первая тема вступления – *тема рока, предостережения или тема ведуна* – становится ещё и лейттемой балета. Появляясь в ключевых моментах сюжетной коллизии («Предостережение Ауру» № 10, «Видение призрака Ауру» № 21) тема «носит драматически-императивный характер, звучит как заклинание и предостережение народу, вставшему на несправедный путь» [1, с. 61]. Движение параллельными квартами в начале темы обеспечивает ей архаически-заклинательный, жёсткий характер (пример № 5).

Пример № 5

Вступление № 1, т. 1–5



Схема 1

Форма «Фантастического танца» № 22

Такты:	1–66	67–98	99–111	112–148	149–160	161–188	189–194	195–108
Разделы фуги:	Вст.	1 тема O, I, R	2 тема O, I, R	1 тема O, I, R	2 тема O, I, R	1 тема IR, O, I, R	1 тема ув. + 2 тема IR	Закл.

Вторая тема Ауру (лейттема впервые звучит в «Танце ведуна» № 3) совсем иного склада; здесь ведун предстаёт в лирическом облике, как любящий и заботливый опекун Вирмо. Близкий к хоральному склад, преобладание диатоники, движение параллельными секстами придают теме мягкий и светлый колорит (эти черты роднят её с темой Патера Лоренцо из балета «Ромео и Джульетта» С. С. Прокофьева; пример № 6).

Пример № 6

«Танец ведуна» № 3, т. 1–4



В I картине происходит экспозиционный показ тотемических образов (танцевальные номера). Во II картине (завязка) выделяются две линии – образы зла и любви. Здесь драматургия напоминает скорее «слоёный пирог» – номера разных сфер чередуются друг с другом. Продвижение действия здесь определяют ключевые номера: «Спор Ауру и Роммо» № 8, «Вирмо обличает Роммо» № 12, «Ссора» № 14, «Поединок Вирмо и Роммо» № 15. В III картине (развязка) нагнетание ослабевает (преобладают любовная, тотемическая сферы). Номерная структура

балета имеет тенденцию к слиянию и образованию крупных сцен. Этому способствуют ладово-интонационная общность номеров балета, тематические связи, лейтмотивная техника, хорошо продуманная драматургия, а также ярко выраженная симфоническая природа музыки Белобородова.

Итак, тотемическое начало в балете А. Белобородова «Скала двух лебедей» представлено многопланово. Это и традиционные зооморфные образы и явления природы (лебедь и лебединая пара, ветер), и герои, олицетворяющие тотемические символы (Ауру), и даже магические ритуалы, связанные с основной идеей сочинения (превращение, переход главных героев из мира живых в мир мёртвых). Тотемическая линия вносит необходимое архаическое начало в сюжетную канву, хореографию и музыку балета. Музыкальное воплощение тотемических образов, основанное на органическом синтезе карельской и европейской музыкальных культур, модального и серийного мышления, а в конечном счёте, традиции и новаторства, привносит неповторимый северный колорит в музыку балета. С полным основанием можно констатировать, что это сочинение не только в полной мере отражает поэтический замысел легенды Т. Сумманена, но и является воплощением того направления академической музыки, которое неотделимо от эпитетов «современный», «национальный», «карельский».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Александр Сергеевич Белобородов (1948) – композитор, заслуженный деятель искусств Республики Карелия (1995), заслуженный деятель искусств Российской Федерации (2005), почётный деятель Союза композиторов России (2000), Лауреат Республиканской премии Сампо (1999), профессор кафедры теории музыки и композиции Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова (работает с 1973 года). Является членом Союза композиторов России с 1978 года; с 1989 – председатель Союза композиторов Карелии, с 2000 года входит в секретариат Союза композиторов России. Музыка балета «Скала двух лебедей» А. Белобородова отмечена Премией СК РФ имени Д. Д. Шостаковича (2010).

² Известно, что А. Белобородов довольно часто преломляет эпические образы Карелии в своём творчестве. Среди таких сочинений – Симфония «Куллерво» (1984), Музыкальные картинки по мотивам «Калевалы» для фортепиано в 4 руки (1988), вокально-хореографическая картина «Рождение огня» (1984) на оригинальный текст «Калевалы» и многие другие произведения. В каждом из них автор находит неповторимую литературную, музыкальную идею, развивающую сюжет и образы «Калевалы».

³ Тайсто Сумманен (1931–1988) – поэт, переводчик, писатель. Ему принадлежит около 20 поэтических книг, опубликованных на финском языке и переведённых на русский, сре-

ди которых наиболее известны поэмы «Скала двух лебедей» (1984), «Легенда о Муйккала» (1985). На русский язык он переводил произведения карельских прозаиков (Н. Яккола, А. Тимонена, У. Викстрема), на финский – стихи русских поэтов (А. Пушкина, А. Блока, А. Ахматовой).

⁴ В основу сюжета поэмы Сумманена положена идея, близкая народным легендам древней Карелии. Оставшегося сиротой мальчика Вирмо берёт на попечение Ауру – ведун, прорицатель, «богознатец». Вскоре счастливое детство сменяется тяжёлыми временами голода и раздоров. Племя распадается на два лагеря. Один из них возглавляет Роммо. Он подстрекает род на военный захватнический поход, из которого возвращается лишь небольшая часть потерпевших неудачу соплеменников. Ища оправдание неудаче, Роммо объявляет, что во всём виновата принёсшая им несчастье девочка, имя которой – Солнечный Цветок. Её и решают принести в жертву тёмным силам – «Тьме Великой, Духу Ночи». Вирмо вступает в схватку с Роммо и случайно, не желая того, убивает его. Разъярённое племя преследует Вирмо, желая мщения. Беглецы укрываются на безлюдном камне-острове. Поджидая рассвета, Вирмо выбивает на скале рисунок двух лебедей. Оставив наскальные рисунки, увековечив себя в них, утром они решают броситься вниз со скалы. Превратившись в птиц, Вирмо и Солнечный Цветок недоступны для тёмных сил. Но когда их поступок становится известен людям рода, он при-

миряет все внутренние распри, приносит мир в племя. Тем самым Вирмо выполняет завет мудрого Ауру – названного отца – вернуть согласие и свет в племя.

⁵ В данной работе используется широкое понимание термина: тотемизм как система религиозных верований, связанная с культом животных, растений. В тексте поэмы широко использованы зооморфные имена, явления природы.

⁶ Как отмечает исследователь А. М. Жульников, «самую многочисленную группу петроглифов Онежского озера составляют изображения водоплавающих птиц. Среди примерно 1300 изображений на Онего имеется около 580 фигур уток, гусей, лебедей... Тотальное преобладание изображений водоплавающих птиц... обусловлено существованием у создателей петроглифов ритуала, в котором данному образу отводилось исключительное место» [2, с. 36].

⁷ Этот красивый мотив удачно использован и укрупнён художником постановки. На заднем плане декораций красовалось огромное, во всю стену, полотно, изображавшее пару лебедей, направленных головами друг к другу.

⁸ Сравнение двух редакций балета показывает, что автор музыки перерабатывал сценарный план и драматургию балета, переименовывал номера. Изменилось число разделов балета (в первой редакции – IV действия, во второй – III картины), названия номеров (по сравнению с первоначальной редакцией сокращены один из «Ритуальных танцев» № 2, «Траурное шествие» № 15, во второй редакции появились «Ветер» № 2, «Мизансцена» № 16). В статье анализируется вторая редакция балета.

⁹ Премьера балета «Скала двух лебедей» состоялась в Финляндии 9 августа 2008 года в городе Савонлинна на фестивале «Российско-карело-финский уик-энд в крепости Олавилинна». В балете были задействованы народный танцевальный коллектив «Кантеле» (балетмейстер И. Зоточкина, солисты ансамбля «Кантеле» О. Смирнова, П. Мехтелев, О. Сафронова, Т. Тойкка, Т. Популова), Симфонический оркестр Карельской государственной филармонии (дирижёр М. Стравинский). В главных ролях выступили солисты Челябинского академического театра оперы и балета О. Шемякина и К. Юганов. Несомненно, сюжет балета, корнями связанный с карельскими и финскими истоками, сыграл свою роль в выборе сочинения для фестиваля.

¹⁰ В настоящее время балет содержит 23 номера.

¹¹ Напомним, что в поэме Т. Сумманена преобладают два тотемических начала – солнца (или небесных светил) и лебеда. В музыке балета эти тотемы дополнены новыми образами.

¹² Наравне с образом лебеда, этот образ воздушной стихии – многозначный символ. Ветер – сверхъестественное явление, осязаемое, но невидимое (беспредметное). Он связан с миром религиозных представлений, верований древних людей, а также с тотемом лебеда.

¹³ Ауру имеет косвенное отношение к тотемическому началу в балете. Он – один из основополагающих героев поэмы, олицетворение стихии света, солнца (автор поэмы называет его «солнцевед»).

ЛИТЕРАТУРА

1. Гродницкая Н. Ю. Оперы и балеты композиторов Карелии: исторический очерк. – Петрозаводск, 2003.

2. Жульников А. М. Петроглифы Карелии: образ мира и миры образов. – Петрозаводск, 2006.

3. Савватеев Ю. А. Вечные письмена (на скальные изображения Карелии). – Петрозаводск, 2007.

4. Сумманен Т. К. Скала двух лебедей: стихи, поэмы [пер. с фин.]. – М., 1989.

Екименко Татьяна Сергеевна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры теории музыки и композиции
Петрозаводской государственной консерватории
им. А. К. Глазунова





Маклыгин А. Л. Музыкальные культуры Среднего Поволжья: становление профессионализма / Казанская гос. консерватория. – Казань, 2000. – 311 с.

Maklygin Alexander L. Musical Cultures of Middle Volga River Basin: Formation of Professionalism. – Kazan: Kazan State Conservatory, 2000. – 311 p.

ОБ ЭПОХЕ ПАРАДИГМАЛЬНЫХ ПЕРЕМЕН

Во введении к книге казанского музыковеда Александра Маклыгина «Музыкальные культуры Среднего Поволжья: становление профессионализма» внимание останавливает маленькая сноска на странице 23 – о том, что автор в какой-то мере принимает методологическое замечание Е. С. Зинкевич (со ссылкой на Ю. М. Лотмана) об изучении современных национальных музыкальных культур России как некой «донаучной стадии» на пути от незнания к знанию». В самом широком плане этот тезис, безусловно, имеет под собой основание. Речь идёт о краеведческом накоплении материала «на местах», при котором собственно научно-теоретические вопросы и задачи, характерные для музыковедения, остаются вне поля зрения и порой вне компетенции исследователя.

Книга же самого А. Л. Маклыгина в данном контексте обозначает заявку на переход от такого «краеведения» к собственно научному изучению национальных музыкальных культур российского Поволжья.

В историко-культурологическом плане исследование А. Л. Маклыгина заставляет задуматься над динамикой одной из характерных особенностей российской цивилизации.

На протяжении столетий в России перманентно существует контраст (или, если угодно, разрыв) центра и периферии: концентрация сил и средств – как материальных, так и интеллектуальных – совершается в отдельных динамично развивающихся столицах, а на огромных пространствах за их пределами жизнь течёт замедленно, как бы в другом измерении. Сосредоточение высоких профессиональных форм художественной культуры в столицах приводит к тому, что на долю многочисленных провинций остаются любительские подражания, зачастую откровенно вторичные. Соответственно и искусствоведческая рефлексия «на местах» не поднимается выше местного краеведения, этого школьного подражания науке и художественной критике. В то же время в центрах почти не замечают художественную культуру про-

винций.

Такой контраст время от времени становится побудительным мотивом для усилий просветителей и реформаторов. Так, в эпоху Петра Великого была основана вторая столица, поощрялось предпринимательство на далёком Урале; тогда же начались и попытки научно познать огромный полиэтнический и поликонфессиональный мир, открывшийся на Восток и Юг страны, – в многочисленных экспедициях Российской Академии наук в Поволжье, Урал, Сибирь, на Дальний Восток.

Во второй половине XIX и начале XX столетий в этих процессах обнаружились новые социокультурные доминанты: вслед за «золотым веком» русской художественной культуры переживали свои «эпохи Просвещения» с зачатками профессионального литературного, музыкального, театрального творчества и другие крупные народы Империи.

И, наконец, в XX веке многие национальные провинции России конституируются в республики. Ускоренное развитие художественной культуры в них подстёгивается обострённым чувством самосохранения в бурных перипетиях исторического развития и, соответственно, стремлением к национально-культурной самоидентификации. Приобщение к европейской цивилизации означает включение их культуры в общемировые процессы Нового времени. В частности, в музыкальном искусстве обозначается унаследованный от классико-романтической эпохи «композиторцентризм», сквозь призму которого рассматриваются и оцениваются все культуры Нового времени. В истории музыки XX столетия суть этих процессов лаконично охарактеризовала В. Дж. Конен: «От Кавказа и Средней Азии до Северной Америки, от Японии до Африки, от Ближнего Востока до Латиноамериканских стран – всюду (или почти всюду) в наше время возникают местные композиторские школы, развивающиеся в русле оперно-симфонической традиции (или появляются хотя бы отдельные произведения), в которых «ориентальные» музыкальные черты органически сплавлены с европейскими»¹.

Таковы всемирные последствия «смены культурной парадигмы, начавшейся приблизительно в XVIII веке», о чём напоминает А. Л. Маклыгин (с. 3), переходя к Поволжью, где с некоторым запозданием или почти синхронно наблюдаются точно такие же явления. Изучаемая им эволюция здешних национальных культур – это «... время романтически ярко-красочной первопрородческой деятельности великих национальных музыкантов... В этом контексте фигура художника – первого профессионального деятеля культуры, основоположника – становится олицетворением высших этических и художественных представлений народа» (с. 5). Эти первопрородцы, при всей их многогранности, входят в историю прежде всего как композиторы. Вокруг их деятельности расцветает и местное музыкально-исполнительское искусство, складывается

инфраструктура современной музыкальной культуры. Исследование А. Л. Маклыгина раскрывает механизмы духовной жизни народов региона на этапе глубочайших инноваций и парадигмальных перемен: становления профессионализма европейского образца в культурах, которые на исторически обозримых отрезках времени были принципиально бесписьменны в своём музыкальном искусстве.

Практика национальных художественных культур России второй половины XIX столетия в ряде направлений перешла от ускоренного («догоняющего» или имитирующего) развития к внутреннему развитию – *саморазвитию*. Была создана почва для появления в каждой республике музыкальной критики и науки, более или менее успешно отображающих местный музыкально-исторический процесс.

А. Л. Маклыгин – один из немногих исследователей музыкального искусства народов Поволжья, базирующихся не на монокультурном («мононациональном») подходе. Учитывая и анализируя специфику каждой из рассматриваемых национальных культур, он подводит их под типологические характеристики, объединяющие внешне независимое параллельное движение в единый музыкально-исторический поток. Исследование посвящено начальному этапу процессов, продолжающихся уже более столетия в музыкальном искусстве Средневожского региона на примере трёх крупнейших коренных неславянских народов России – татар, чувашей и марийцев. Автор не оговаривает причины и критерии выделения этих культур из большого числа представленных в регионе, характерном своей полиэтничностью (во введении к книге названы семь народов, населяющих Среднее Поволжье; думается, это число – не предел). Остаётся предполагать, что с его точки зрения татарская, чувашская и марийская культуры в совокупности репрезентируют основные грани как традиционного, так и профессионально-письменного музыкального искусства всего региона.

Актуальность темы тем более ощутима по завершении XX столетия, в котором *непознанность* самобытного культурного потенциала народов Поволжья не только сохранилась, но и усугубилась в советский период. Ибо в нём доминировала установка не на познание культурных традиций самих по себе, а на диктуемое «сверху» «развитие» в свете теории «двух культур в каждой национальной культуре». Иначе говоря, предлагалось преодоление, отказ от «отжившего» (с точки зрения классовых позиций) наследия, так или иначе функционирующего в каждом сообществе. Государство не жалело сил и средств, чтобы «нового человека» и всю «единую интернациональную общность» обеспечить искусством, унифицированным по моделям искусственно культивированного метода социалистического реализма. Результаты такой политики закономерно вызывали и вызывают двойствен-

ное отношение. Наряду с безусловным прогрессом, в каждой культуре (в том числе и великорусской) часто налицо и очевидная вторичность вновь создававшихся художественных ценностей. Конкретная задача для исследователя – выделить в рассматриваемом процессе случайное и необходимое, существенное и несущественное, вечное и преходящее. Иначе говоря, понять его структуру и найти контекстуальные критерии для оценок его результатов. Конечную цель автор формулирует как «теоретическую разработку принципов генезиса новых культурных традиций» в многонациональном регионе, рассматриваемом во всей сложности его специфики.

Александр Маклыгину одному из первых удалось музыковедчески вскрыть целые пласты интонационной практики, замалчиваемые ранее ввиду прямой связи их с религиями – как православной, так и мусульманской. Если о музыкальной практике в условиях ислама, имеющей в Поволжье свою специфику, уже написано несколько исследований, то по поводу роли регентского музицирования в культуре христианизированных народов региона именно Маклыгин первым переходит от констатаций к анализу. Ему удалось найти оптимальную композиционную структуру для раскрытия многоаспектности проблемы. Рецензируемая книга состоит из четырёх глав, разбитых на подразделы, посвящённые важнейшим факторам генезиса рассматриваемых явлений и важнейшим аспектам проблемы. Автор проявил себя как теоретик, притом самостоятельно мыслящий, когда чётко ограничил свой предмет и не пошёл по достаточно шаблонному пути описания традиционных свойств устной музыки изучаемых культур – в книге такие разделы просто отсутствуют. Из всего тысячелетнего «фонда» музыкальных традиций народов региона во введении коротко обозначены самые необходимые и общеизвестные – пентатонность и монодичность. В четвёртой главе именно проблемы формирования многоголосной вертикали в условиях пятизвучковой музыкальной системы и станут главным объектом музыковедческого анализа. Вместе с тем, было бы бесполезно и для содержания глав «культурологического» характера лаконично охарактеризовать и другие общетипологические стороны традиционной системы, существенные в той же степени, что и пентатоника.

Имеется в виду, например, следующее. Одно из ключевых понятий монографии – профессионализм. Сущность его рассматривается последовательно на протяжении всей книги, начиная с введения. Совершенно справедливо А. Л. Маклыгин отмечает ограниченность обиходного понимания профессионализма только в его «европейской» (композиторской, наиболее полно выраженной в величайшей исторической фигуре Людвига ван Бетховена) разновидности. Здесь он опирается на современную концепцию типологии профессионализма, разработанную в трудах П.

Г. Богатырёва, М. Г. Харлапа, Н. Г. Шахназаровой, М. А. Сапонова (я бы добавил в этот перечень книгу В. Д. Конен с её анализом музыки «третьего пласта»²). Одним из серьёзных обобщений современного музыковедения Татарстана (в частности, в работах самого Маклыгина) является открытие существования здесь своеобразных форм профессионализма устного типа. Автор последовательно отмечает его проявления в культуре татарского городского населения. О чувашах и мари, видимо вследствие запаздывающего развития у них городской культуры, он осторожно высказывается, что на основании *имеющегося материала* о нём говорить «представляется сложным» (с. 18).

Спорить с этим не приходится. Но если расширить подход, снять самоограничение и теоретически рассмотреть собственно *музыкально-поэтическую систему*, отчётливо сохраняемую в устной культуре народов региона, то появляется основание для дальнейших размышлений. Весьма высокий уровень рационализации структуры, например, относительно хорошо исследованной чувашской народной музыкально-поэтической системы (укажу строго организованный и легко классифицируемый квантитативный ритм, пентатонную систему, сохранённую волжскими народами, как писал К. В. Квитка, «в ещё более чистом виде, чем китайцы»³, наконец, доминирующий в характерных формах обобщённо-афористический тип сюжетосложения) позволяет с большой степенью вероятности предполагать в тысячелетнем прошлом интенсивные взаимодействия с архаичными музыкально-поэтическими цивилизациями Востока и пластами профессионального творчества в них⁴.

Одна из огромных трудностей стадийного характера на пути изучения проблематики, занимающей А. Л. Маклыгина, – малая «потревоженность» глазами и руками исследователей обширнейшей источниковой базы. В связи с тремя изучаемыми культурами в научный оборот до сих пор весьма неравномерно вовлекались лишь отдельные пласты архивных и разнообразных отчётных и статистических материалов Казанской и Симбирской губерний (а к ним можно добавить соседствующие Вятскую, Самарскую, Уфимскую, Оренбургскую) и архивы современных трёх республик. Автору удалось собрать и обобщить данные большого количества источников по истории культуры края. Немало накопилось также собственно музыковедческих исследований, которые освещают отдельные грани проблемы. Список использованных источников содержит свыше трёх с половиной сотен наименований разного характера. В целом перечень источников довольно велик, хотя понятно, что исчерпывающе полным он не может быть в принципе.

Из трёх названных культур на страницах монографии наиболее подробно освещены татарская и мари́йская. В меньшей степени освоена автором чувашская, хотя в плане исследуемой темы она не только равнозначима, но и сравнительно хорошо изучена.

Ощущается некоторая недооценка масштабов самостоятельной деятельности И. Я. Яковлева – на фоне более известного всей России Н. И. Ильминского – и, соответственно, уровня музыкальной подготовки в основываемых им народных школах (таковых было не менее четырёхсот). В книге отсутствуют ссылки на источники, характеризующие музыкальные грани деятельности этой выдающейся просветительской фигуры. В частности, он лично руководил работой по составлению первого симбирского нотного сборника чувашских народных песен и написал к нему предисловие⁵. Кроме них, работу обогатило хотя бы упоминание таких заголовков:

– Музыкальное воспитание и обучение в Симбирской чувашской школе // Ученые записки ЧНИИ. Вып. 42. – Чебоксары, 1969. – С.104–115 (автор Илюхин Ю. А.);

– Поездка воспитанников Симбирской чувашской учительской школы и воспитанниц женского при ней училища в Казань, Нижний Новгород, Кострому, Ярославль, Сергиеву Лавру и Москву летом 1896 года в сопровождении инспектора И. Я. Яковлева и друг. // Циркуляр по Казанскому учебному округу. Октябрь, 1896 г. № 10. – С. 494–509;

– Чувашские народные песни в исполнении воспитанников Симбирской чувашской учительской школы // Циркуляр по Казанскому учебному округу. Приложения. Январь, 1909. № 1. – С.5–7;

– Опера у чуваш // Симбирянин. – 1913. – 26 февр.

В свете этого представляется недостаточно обоснованным некоторый скептицизм А. Л. Маклыгина по поводу распространённости у «инородцев» пения по нотам, высказанный во второй главе. Косвенно об этом можно судить по тому, что тиражи изданий партитур «Хоровых церковных песнопений» на чувашском языке объёмом в 162 страницы после 1887 года (300 экземпляров) полностью повторялись в 1893–1894, 1898–1900, 1904, 1910 гг. и составляли уже по 3000 (три тысячи) экземпляров.

Рецензируемый труд родился в Казани, одном из самых «восточных» – не буквально-географически, а по своему духовному наполнению – центров России. Со своей стороны, этот регион и сам теперь вносит новые штрихи в общую картину отечественной культуры. Так, значительно расширилось представление о деятельности выдающегося хоровика и исследователя древнерусской музыки С. В. Смоленского, придававшего настолько важное значение своей музыкальной работе в «инородческом» крае, что лично занимался переводами (это известно и по другим исследованиям) и собственноручно вписывал в оригиналы для литографии подтекстовки на чувашском языке – что становится известным только после исследований Маклыгина. Кстати, через эту работу, как показал автор книги, Смоленский сумел понять и некоторые важные моменты освоения церковных песнопений в древнерусской культуре.

Особо отметим прекрасный, образный, меткий литературный язык, которым написана книга А. Л. Маклыгина, чем нечасто отличаются музыковедческие работы. Читается она, без преувеличения, с удовольствием. Мелкие технические недоработки и опечатки в таком тексте вызывают даже не досаду, а сожаление. Они же нередки. Так, псевдоним историка культуры А. И. Иванова пишется Ехвет, а не Эхвет (многократно повторено в тексте, начиная со с. 20); источник: «Н. Егоров, 1985» отсутствует в списке литературы (с. 17); музыкант-этнограф «Т. Филиппов» (кстати, инициал его Г., не Т.) описывает не «жанровые гибриды», а молькеевскую культуру – особый этнокультурный феномен, хорошо известный в этнологии и этномузыковедении (с. 37); перечисляя «новые инструменты» в народном быту («гармоника, скрипка, балалайка», с. 39), неправомерно называть в этом ряду скрипку, поскольку смычковые инструменты употреблялись «инородцами» (особенно, кочевниками в прошлом) столетиями; «наиболее активно» христианизация народов Поволжья шла не с XVI, а с XVIII века (с. 76); о «терпимости» болгарских мусульман к христианству (с. 76) есть свидетельства и иного рода: в летописях зафиксирован и факт убийства купца-христианина, приехавшего по торговым делам в их город и не желавшего отречься от своей веры; Казанская инородческая семинария не была «единственным учебным заведением», доступным «инородцам» во второй половине XIX века, рядом следовало бы назвать Казанскую крещено-татарскую и Симбирскую чувашскую учительскую школы, последняя возникла в 1868 году (с. 83); В. П. Воробьев не учился в Симбирской школе (с. 135); фамилия известного музыкального критика – Чечотт В. А., не «Чечот» (с. 207); в списке литературы в одной позиции смешаны два разных издания сочинений Ф. П. Павлова (с. 292). И т. п.

Приходится вспомнить, что издание книги приурочивалось к защите докторской диссертации талант-

ливого казанского музыковеда. Прошла она блестяще в стенах Московской консерватории. Однако диссертация и монография – разные жанры научной работы. Сложившаяся с 1990-х годов практика *предварительного* издания монографии по диссертационной теме имела негативную сторону, особенно в становлении молодых учёных. Степень выношенности текста книги должна быть иной, по сравнению с «квалификационным» текстом, особенно в гуманитарных науках. Не случайно ведь присуждение учёной степени за монографию – сравнительно редкое явление.

Итак, по прочтении рецензируемого труда, можно сделать вывод, что региональное музыковедение, как и само творчество, поднимается на новую ступень, претендуя быть наукой. С тех пор, как музыкально-издательское дело перестало быть монополией столиц, появление музыковедческих монографий в провинции никого не удивляет. Разумеется, это не отменило факта, что некоторые новые книги (если не большинство таковых) имеют недолгую жизнь, не входя в орбиту активного функционирования в культуре. Другие же с годами всё более раскрываются в своём значении. Книга А. Л. Маклыгина «Музыкальные культуры Среднего Поволжья: становление профессионализма» среди музыковедческих изданий Казанской консерватории представляется едва ли не наиболее востребованной. За годы, прошедшие с момента выхода в свет, стало очевидным, что её значение возрастает, изложенные в ней идеи по-прежнему актуальны и получают отражение во многих новых исследованиях. Уже по этой причине пожелаем автору не оставлять без внимания свой труд. Думается, и новые поколения читателей с интересом будут знакомиться с эпохой глубочайших инноваций и парадигмальных перемен в национальных культурах Волго-Уральского региона по его книге – особенно, если появится её второе, «исправленное и дополненное» – издание.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Конен В. Дж. Очерки по истории зарубежной музыки. – М.: Музыка, 1997. – С. 493.

² Конен В. Дж. Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века. – М.: Музыка, 1994.

³ Квитка К. В. Избранные труды: в 2 т. – М.: Сов. композитор, 1971. – Т. 1. – С. 281.

⁴ К сожалению, автор, по-видимому, не знаком с нашей статьёй «О предыстории и зарождении профессиональных

форм в чувашском музыкальном искусстве» (Чувашское искусство. Вопросы теории и истории. Вып. 1. – Чебоксары, 1994. – С. 145–156).

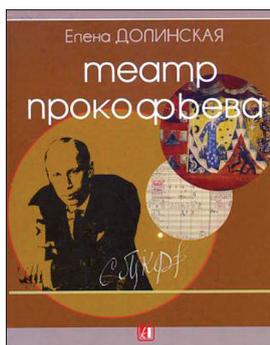
⁵ Образцы мотивов чувашских народных песен и тексты к ним. – Симбирск, 1908. – 116 с.

Кондратьев Михаил Григорьевич

доктор искусствоведения, профессор,
главный научный сотрудник

Чувашского государственного института гуманитарных наук,
Зав. Отделом национальных проблем
журнала «Проблемы музыкальной науки»





Долинская Е. Б. Театр Прокофьева: исследовательские очерки. – М.: Композитор, 2012. – 376 с.
Dolinskaya Elena B. The Musical Theater of Prokofiev. Research Essays. – Moscow: Kompozitor, 2012. – 376 p.

О ТЕАТРЕ И ТЕАТРАЛЬНОСТИ СЕРГЕЯ ПРОКОФЬЕВА

В отечественном музыкознании фундаментальные работы о творчестве С. С. Прокофьева не появлялись с 80-х годов прошлого столетия. Тем большую значимость и актуальность приобретает издание монографии Е. Б. Долинской «Театр Прокофьева: исследовательские очерки».

Театр и театральность как парадигма, тип мышления, охватывающий все «уровни» художественного творчества композитора, становятся главной идеей данного почти четырёхсотстраничного труда, определяя, в том числе, и особенности его структуры. В театральном мире Прокофьева уже изначально вводят сами названия разделов монографии. «Пролог», «Эпилог», четыре «Действия», соединённых «Антрактами» и включающие 12 «Картин», остроумно и точно в смысловом отношении – «стильно»! – вписываются в общую концепцию книги.

Так, в «Прологе» акцентируется мысль о «театральности как имманентном свойстве композиторского слуха Прокофьева, определяющем стилистические особенности всего его творчества» (с. 6). В «Эпилоге» обобщаются основные ракурсы проявления театральности мышления композитора в разных сферах творчества. «Действия» последовательно показывают становление универсального театрального метода Прокофьева во всех областях его творчества.

Три «Картины», составляющие «Действие первое. В начале было слово», раскрывают характерные признаки театрально-музыкального мышления в литературных опусах композитора, вокальном цикле «Гадкий утёнок» и режиссёрских экспликациях, заметках на полях партитур, вводя, таким образом, в театральный мир композитора. Впервые предпринимается попытка текстологического анализа рассказов и сказок С. Прокофьева с точки зрения проявления на уровне драматургии, лексики, структуры литературного текста музыкальных принципов письма, что приводит автора монографии к обоб-

щению об «образцах прозы, принадлежащей перу музыканта, где царит музыка как преображающая сила» (с. 25).

Е. Б. Долинская находит в прозе Прокофьева, в тексте Андерсена («Гадкий утёнок») «тему-процесс», эмоциональное *crescendo*, связанное с рождением звука (с. 25), короткие реплики-рефрены, «текстовые вариации на два смысла», «текстовое остинато» (с. 26, 37), музыкальные формы (с. 30) и другие закономерности, подтверждающая их также аналогиями из собственно музыкально-театральных опусов композитора. Важное внимание уделяется вопросам «режиссёрской поэтики», анализ которой показывает «специфику режиссёрского слышания композитора ... формы взаимосвязи двух текстов – музыкальных и немзыкальных, чисто режиссёрских» (с. 44). Подлинным открытием становится анализ раритетного клавира «Сказки о шуте» с многочисленными режиссёрскими ремарками Прокофьева, конкретизирующими музыкальные «ситуации» партитуры и направляющими действия постановщиков на более точное раскрытие музыкальных смыслов. Тем самым доказывается факт «режиссёрского слышания» Прокофьева с «последующей фиксацией постановочных идей, что и составляло неотъемлемую грань его многокомпонентного творческого процесса» (с. 53).

Следующие «Действия» раскрывают разнообразные грани театральности Прокофьева в опере, балете, музыке к драматическим спектаклям и симфоническом творчестве. Так, «Картины» «Действия второго. В мире оперы» представляют панораму оперного творчества Прокофьева от детских опытов к «Маддалене» и далее – к зрелым опусам композитора. Парадоксальность мышления автора особенно ярко раскрывается в процессе сравнительного анализа столь различных сочинений, как «Семён Котко» и «Обручение в монастыре» («Картина шестая. Две оперы по одной модели»). Сопоставление разных параметров этих опусов позволяет убедительно доказать общность как подхода к литературной основе, так и некоторых особенностей музыкальной драматургии и формообразования – «с опорой на принципы микроформ» (с. 123) и др. Данный метод оказывается плодотворным и применительно к «Дилогии опер о войне и мире» («Картина седьмая»).

Исследуя балетное творчество, Е. Б. Долинская рассматривает его как компонент «единого текста музыкального театра» С. Прокофьева (с. 185). И действительно: балеты от «Алы и Лоллия», «Стального скака» до «Золушки» и «Каменного цветка», а также балетные версии «небалетной музыки» («Иван Грозный») и сценические – других композиций («Петя и волк») создают целостную картину балета Прокофьева – в его неразрывной связи с другими областями творчества композитора.

Важное методологическое значение книги состоит в исследовании самого феномена театральности в целом и принципов его преломления в музыке Прокофьева разных жанров («Действие четвёртое. Театр и театральность»). Апелляции к творческому методу Дягилева, Стравинского, Таирова, Мейерхольда, Эйзенштейна позволяют понять многие принципы театральности Прокофьева. Это приводит автора монографии к важному заключению о характерной роли Прокофьева, выступающего «как драматург, автор либретто и даже отчасти как постановщик» (с. 260) не только в театральных, но и в симфонических, инструментальных, вокально-хоровых сочинениях. Что ярко и убедительно раскрывается в соответствующих разделах заключительного «Действия».

Особое место в драматургии и композиции исследования принадлежит двум «Антрактам», в которых, с одной стороны, подводятся итоги наблюдениям над оперой и балетом, соответственно, а с другой – создаются сквозные переходы к следующему «Действию». Именно благодаря концентрации мысли, в «Антрактах» с особенной чёткостью формулируются основные свойства прокофьевского мышления, его талант режиссёра, принципы построения музыкальной драматургии. Дав второму «Антракту» название «Стилевая вертикаль», исследователь прочерчивает константные, специфические свойства формообразования, инструментального мышления, фактуры, систематизирует типы образов и сценических ситуаций, жанров и др.

Одним из важнейших обобщений монографии становится мысль о том, что именно «со страниц балетов композитора в сонату, симфонию, инструментальный концерт входит танец, заменяющий

собой традиционное скерцо, вторгается развернутая сцена, возникают темы, имеющие вокально-вербальное либо хореографическое происхождение» (с. 249).

Работа поражает энциклопедическим характером информационного поля, широтой историко-культурного, эстетического контекста. Важной составляющей являются параллели с русским, западноевропейским музыкальным театром XIX–XX веков, симфонической музыкой Прокофьева, творчеством его предшественников и современников. Факты, связанные с историей создания и постановок, сценическими судьбами театральных опусов Прокофьева в сочетании с точностью отбора исследовательского материала, современной научной методологией составляют одно из наиболее ценных качеств исследования.

Через всю книгу проводится основная сверхидея: театральность – это стержень, обуславливающий единство и целостность такого удивительного феномена, как музыка Прокофьева. Театральность также становится свойством содержания и структуры книги Е. Б. Долинской. Сложнейшие проблемы поэтики, стиля, драматургии, режиссуры «театра Прокофьева» изложены с удивительным артистизмом и выразительностью литературного слога. В сочетании с разнообразными параллелями, «перекрёстными связями», охватывающими основные грани художественного мира композитора, всё сказанное способствует – по законам театра! – созданию в монографии сквозной «симфонической» драматургии, направленной на читателя, превращает её изучение в увлекательное чтение и делает «равнодокладной» как для музыкантов-профессионалов, так и для просвещённых любителей музыки.

Скурко Евгения Романовна

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



ВЕНСКАЯ АКАДЕМИЯ МУЗЫКИ – 2013
приглашает

Musiklehranstalt Spielstatt,
Kaiserstrasse 10, 1070 Wien
Tel.: + 43 (0) 676 7 603 603
Mail: music@musicacademy.at
www.musicacademy.at

**SUMMERMUSICACADEMY
VIENNA 2013**

invites you to participate
in its educational
and cultural program

WE OFFER

**MASTER CLASSES
LEISURE COURSES
SEMINARS FOR
PEDAGOGUES
CRASH COURSES**

under direct personal
supervision of experienced
professors and world-class
musicians

**COURSE
DATES 2013**

06. 05. - 10. 05.
05. 08. - 09. 08.
12. 08. -16 .08.
19. 08. - 23. 08.

**THE PROGRAM
INCLUDES**

- Guided musical tours
through Vienna and its
suburbs
- Attendance of musical
exhibitions and museums

PIANO JAZZ-PIANO
VIOLIN CELLO
FLUTE GUITAR
SAXOPHONE
CHAMBER MUSIC

**WIENER SOMMERMUSIK
AKADEMIE 2013**

lädt zur Teilnahme
an ihrem kulturellen
Bildungsprogramm ein

UNSER ANGEBOT

**MEISTERKURSE
HOBBYKURSE
SEMINARE FÜR
MUSIKPÄDAGOGEN
CRASH-KURSE**

unter der direkten
persönlichen Leitung von
erfahrenen Professoren und
Musiker vom Weltrang

**KURS
TERMINE 2013**

06. 05. - 10. 05.
05. 08. - 09. 08.
12. 08. -16 .08.
19. 08. - 23. 08.

**DAS PROGRAMM
UMFASST**

- musikalische Führungen
und Ausflüge in Wien und
Umgebung
- Museums- und
Ausstellungsbesuche

KLAVIER JAZZ-KLAVIER
GEIGE CELLO
FLOTE GITARRE
SAXOPHON
KAMMERMUSIK

For detailed information about course contents and instructors,
as well as the application form please consult our webpage
www.musicacademy.at

Email: music@musicacademy.at | Phone: +43(0) 67 67 603 603



Ausführliche Angaben zu Kursinhalten und Pädagogen, sowie
das Anmeldeformular können Sie über unsere Homepage
beziehen: www.musicacademy.at

Email: music@musicacademy.at | Tel.: +43(0) 67 67 603 603



Положение о фестивале-конкурсе

Второй Международный фестиваль-конкурс «Музыкальная электроника и мультимедиа» («МЭММ» – 2013)

Москва
(ноябрь 2013)

УЧРЕДИТЕЛИ ФЕСТИВАЛЯ-КОНКУРСА

ГБОУ ДОД г. Москвы «Детская школа искусств им. М.А. Балакирева»;

Международный центр «Искусство и образование» (ООО);

Благотворительный центр «Гармония» (РООИ)

При поддержке Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, г. Санкт-Петербург.

СПОНСОРЫ

Дистрибьюторы музыкальных инструментов, компьютерных программ и оборудования.

ИНФОРМАЦИОННЫЕ СПОНСОРЫ

Журналы: «Музыка и электроника», «Музыка в школе», «Искусство и образование», «Медиамузыка», «Проблемы музыкальной науки», «Креативное обучение в ДМШ»

ЦЕЛИ И ЗАДАЧИ ФЕСТИВАЛЯ-КОНКУРСА

- Развитие образовательных форм музыкально-мультимедийного творчества.
- Консолидация и обмен опытом музыкантов, работающих в области педагогики электронного музыкального творчества и мультимедиа.
- Выявление и поддержка талантливых исполнителей, композиторов, аранжировщиков, применяющих возможности электронно-музыкальных инструментов и компьютерных технологий в творческом процессе.
- Распространение лучшего опыта преподавания в области электронно-музыкальных инструментов, компьютерной аранжировки, мультимедийных технологий.

УСЛОВИЯ ФЕСТИВАЛЯ-КОНКУРСА

Конкурс проводится среди композиций мультимедийного музыкального искусства, то есть имеющих в своих средствах выразительности тексты, графику, аудио или видео – в сочетании или синтезе с музыкой, создаваемой на основе музыкально-электронного инструментария или цифровых технологий. Рассматриваются **мультимедийные композиции как в непосредственном исполнении на сцене, так и в записи**. Отбор на заключительные фестивальные концерты проходит в процессе работы членов международного жюри **заочно** – на основе присылаемых участниками конкурсных композиций в цифровой записи (или их демонстрационных версий).

На конкурс необходимо представить оригинальные или демо-записи одной, двух или более композиций общей

продолжительностью не более 5 (7) минут, которые выполнены с применением электронных музыкальных инструментов и компьютера и/или компьютерных программ.

Приветствуется представление не только **индивидуальных** авторских работ, но и **коллективных** (в том числе сделанных совместными усилиями разных отделов учебного заведения), а также **сольных** выступлений (в случае «живой» сценической игры) или **ансамблей**, в частности, смешанных (с акустическими инструментами, чтецами, вокалистами и т. п., а также с ранее сделанными записями).

Возможные жанры — мультимедиа-проект (имеющий сценическое воплощение в случае живой музыкальной игры, в том числе на синтезаторах), музыкальный медиа-клип (аудиоролик, видеоролик), музыкально-графическая композиция, музыкально-текстовая композиция, музыкально-речевая композиция. Выбор стилей не ограничен.

Творческие работы распределяются **по 2-м направлениям**:

1. **Концертный Мультимедиа-проект**, предполагающий важную роль компонента «живой» игры на музыкально-электронных инструментах (в том числе синтезаторах) в её сценическом варианте.
2. **Мультимедиа-продукт**, предполагающий запись готовой композиции (без сценического воплощения).

ИНФОРМАЦИЯ ОБ УЧАСТНИКАХ

В конкурсе принимают участие школьники, студенты (средних профессиональных учебных заведений и вузов), педагоги в области искусства, профессионалы современного художественного творчества, использующие электронные музыкальные инструменты и цифровые технологии в творческо-образовательной практике, связанной с мультимедиа.

Распределение участников по категориям и возрастам:

1. **Школьники**: Младшая возрастная группа – от 7 до 10 лет; Средняя возрастная группа – от 11 до 13 лет; Старшая возрастная группа – от 14 до 17 лет.
2. **Студенты и аспиранты**.
3. **Педагоги** в области искусства (возраст не ограничен).
4. **Профессионалы** современного художественного творчества.

Подача заявок на участие: **до 1 июня 2013 г., крайний срок – 15.06.2013 включительно** (по почтовому штемпелю на бандероли 1 июня).

Списки участников, приславших материалы, будут публиковаться на сайте www.muzelectron.ru

Вступительно-организационный взнос для каждой заявки (из расчёта максимальных общих 5-минутных рамок независимо от числа представляемых композиций) – 1500 руб. Для ансамблей – 750 руб. с каждого участника.

В случае выбытия участника из конкурса вступительный взнос не возвращается.

Для всех участников фестиваля-конкурса и всех желающих присутствовать на заключительных мероприятиях возможна организация именных и адресных приглашений для принятия участия в итоговых учебных семинаре, мастер-классах, «круглом столе» и Гала-концерте (участие слушателей – бесплатное, с возможной выдачей справки о посещении мероприятий по повышению квалификации).

ЖЮРИ ФЕСТИВАЛЯ-КОНКУРСА

Присланные работы оцениваются профессиональным международным жюри. Состав жюри определяется Оргкомитетом конкурса. Ученики членов жюри могут демонстрировать свои работы без участия их педагогов в общем голосовании жюри.

Важнейшим критерием оценки работ является мастерство использования ресурсов музыкальной электроники, а также исполнительское мастерство при игре в реальном времени. При этом также учитываются ценность мультимедийного материала и художественное решение в целом.

ПОРЯДОК ПРОВЕДЕНИЯ ФЕСТИВАЛЯ-КОНКУРСА

- После ознакомления с присланными работами жюри, Оргкомитет 10 октября сообщит участникам предварительный план проведения Гала-концерта и др. заключительных мероприятий. Эта информация будет размещена на сайте www.muzelectron.ru, отправлена эл. почтой или сделана по телефонам (в случае отсутствия эл. адреса) всем участникам.

- Информация об условиях проживания в гостиницах и общежитиях присылается по запросам участников накануне события.

- **ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЙ ЭТАП ФЕСТИВАЛЯ-КОНКУРСА (мастер-концерты, мастер-классы, обучающий семинар, «круглый стол» и Гала-концерт)** состоится в Москве **5-6 ноября 2013 г.** (Концертный зал ДМШ им. М.А. Балакирева) /Дата заключительного этапа может быть скорректирована с учётом возможного переноса выходных дней/;

- Гала-концерт в Москве включает показ мультимедиа-проектов в сочетании с живыми выступлениями лауреатов и дипломантов. Лучшие конкурсные работы будут также показаны на концерте в Санкт-Петербурге **в начале декабря 2013 г.** – на базе Российского гос. педагогического университета им. А.И. Герцена **в рамках Международной конференции «Современное музыкальное образование» и размещены в Интернете.**

- Всем представившим свои работы на фестиваль-конкурс предназначаются Грамоты участников Второго Международного фестиваля-конкурса «Музыкальная электроника и мультимедиа», специализированные издания.

- Победителям по каждой возрастной группе или категории участников присуждаются **Дипломы Лауреатов 1, 2, 3 премии** Второго Международного фестиваля-кон-

курса «Музыкальная электроника и мультимедиа» или **Дипломы Дипломантов**», а также **Призы спонсоров** фестиваля-конкурса, в том числе и по дополнительно учреждаемым ими номинациям.

Конкурсный репертуар в аудио- и видеоформате с записью на CD или DVD для предварительного отбора присылается до **1 июня 2013 г.** бандеролью вместе с заявкой, резюме, фото участника и копией квитанции об оплате по почтовому адресу:

127576, Москва, Илимская ул., д. 2, под. 9, эт. 1, п/я 430-А. БЦ «Гармония» (на Фестиваль-конкурс).

Все присылаемые тексты заявок, резюме, а также фото должны быть **не только распечатаны на бумаге, но и в записи на электронном носителе** – компакт-диске или дискете (при этом файлы заявок-анкет и резюме набираются на компьютере в текстовом редакторе Word, а не сканируются).

В случае отправки материалов экспресс-почтой адрес другой (обязательно уточнить перед отправкой)

- Телефон для справок: 8-903-529-89-27.
- Эл. почта: izdatelstvo@list.ru

РЕКВИЗИТЫ для перечисления орг.-вступительного взноса:

ПОЛУЧАТЕЛЬ: ООО «Международный центр «Искусство и образование»

ИНН 7715576892, КПП 771501001

р/сч. 40702810651000013375 в ЗАО «М БАНК» г. Москва, БИК 044525209, кор. сч. 30101810400000000209

В платежном документе (квитанции) **обязательно указывать назначение платежа (на Фестиваль-конкурс) и от кого он произведён!!!**

АНКЕТА-ЗАЯВКА

участника (участников) Фестиваля-конкурса

Фамилия, имя (отчество)

Дата рождения (возраст на момент 01 июня 2013 г.)

Почтовый адрес (с почтовым индексом)

Все контакты (конкурсанта, педагога, учеб. заведения): телефоны, эл. адреса (e-mail).

Год обучения (если учащийся)

Учебное заведение (если учащийся)

Руководитель /преподаватель/ (если учащийся)

Возрастная группа или категория

Программа выступления и хронометраж каждого произведения или проекта

Инструментарий и технологии, использованные в работе

Краткие результаты творческой деятельности (если профессионал)

Дата

Возможные уточнения см. на сайте www.muzelectron.ru

Орлова Елена Владимировна, директор журналов «Музыка и электроника» и «Музыка в школе».

Конт.: 8-903-529-89-27;

izdatelstvo@list.ru; harmonia@mtu-net.ru;

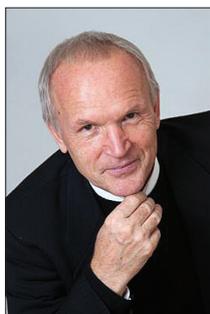
www.muzelectron.ru; www.art-in-school.ru



ПОЗДРАВЛЯЕМ С ЮБИЛЕЕМ!



Александр Иванович Демченко – 70 лет. Его многогранная деятельность учёного, педагога, музыкального критика, просветителя, общественного деятеля поражает и своими масштабами, и не менее весомыми достижениями, за которыми стоит постоянный целеустремлённый труд, с годами не снижающий интенсивности. Он сумел соединить в себе всё то, что становилось объектом его исследований – возрожденческий универсализм, барочное стремление к изобилию изучаемых явлений, про-



свещенческий энциклопедизм, романтический экстремизм в создании переворачивающих устоявшиеся представления концепций и современный структурализм в организации творческого процесса, позволяющий подчинить себе само время. А. И. Демченко воплощает собой нестандартный тип учёного, являет живой пример неистощимого творческого горения. Его имя чаще других появляется на страницах прессы в силу неумности его профессионального темперамента, требующего приложения во всех доступных ему областях художественной ноосферы Саратова и ряда других городов. Мы поздравляем Александра Ивановича с юбилеем и посвящаем ему следующие страницы.

Энциклопедическая справка

Демченко Александр Иванович – доктор искусствоведения, профессор Саратовской государственной консерватории (академии) имени Л. В. Собинова, Саратовского государственного университета, Саратовского государственного социально-экономического университета, Саратовского областного колледжа искусств, Оренбургского государственного института искусств имени Л. и М. Ростроповичей и Тамбовского музыкально-педагогического института имени С. В. Рахманинова.

Директор Центра комплексных художественных исследований, действительный член (академик) Российской академии естествознания, действительный член (академик) Европейской академии естествознания, заслуженный деятель искусств России, заслуженный деятель науки и образования РАЕ. Председатель объединённого докторского диссертационного совета при Саратовской государственной консерватории (академии) имени Л. В. Собинова и член докторского диссертационного совета при Ростовской государственной консерватории (академии) имени С. В. Рахманинова.

Один из инициаторов создания и член редакционной коллегии общероссийского журнала «Проблемы музыкальной науки», член редакционной коллегии журналов «Фундаментальные исследования», «Современные проблемы науки и образования», «Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение», а также журнала «Искусство и культура» (Республика Беларусь).

Лауреат Всесоюзного конкурса на лучшую музыковедческую работу (1974), лауреат Всероссийского конкурса на лучшее учебно-методическое пособие (2009), лауреат Всероссийского конкурса на лучшую научную книгу

2009 года (2010), лауреат премии имени Д. Д. Шостаковича (2010). Обладатель знака Министерства культуры РФ «За достижения в культуре» (2001), Золотой медали имени В. И. Вернадского за успехи в развитии отечественной науки (2009), почётного звания «Основатель научной школы», сертификата «Золотая кафедра России», медали П. А. Столыпина (2012).

Признан одним из ведущих отечественных музыковедов, его труды последних двух десятилетий открывают новое научное направление – всеобщее (универсальное) искусствознание. Автор свыше 600 научных публикаций, более 130 книг и брошюр. Широкий резонанс имеет его просветительская деятельность – масштабные циклы лекций по различным направлениям мировой художественной культуры проведены им в целом ряде городов страны.

Подготовил более 40 кандидатов и докторов наук, успешно защитивших диссертации. Принимал участие в 150 международных, всероссийских и региональных научных конференциях (в том числе в качестве руководителя). Выступает в качестве научного редактора и редактора-составителя ряда изданий (свыше 30 книг и брошюр). О его творческой деятельности имеется более ста публикаций.

Член Союза композиторов и Союза журналистов РФ, заместитель председателя правления Саратовской организации Союза композиторов России. В его активе более 900 статей и заметок в общей прессе, около 500 выступлений по радио и телевидению. Организатор множества различных художественных акций, в том числе трёх музыкальных фестивалей.

Автор либретто нескольких опер и балетов, режиссёр-постановщик двух телеопер. Автор сочинений в различных музыкальных жанрах, стихов, рассказов, двух романов, а также ряда графических и живописных работ.

ПУТЕШЕСТВИЕ ОТ ТВЕРИ ДО АСТРАХАНИ (интервью с А. И. Демченко)

Говорят, с возрастом человеческая способность удивлять иссякает, но Александр Иванович Демченко всем своим образом жизни доказывает обратное. Своё 70-летие он встречает, не столько оглядываясь назад, подводя итоги многолетнего труда, сколько стремясь реализовать новые идеи, удивляя очередными большими свершениями. Казалось бы, ему, как человеку, который сумел «объять необъятное» – охватить всю мировую художественную культуру, – трудно найти необотанные «земли». Но, как оказалось, далеко ходить не надо: почву для новых энциклопедических разработок Александр Иванович обрёл буквально под ногами, соединив в одно целое любовь к родному краю с научно-исследовательскими интересами. Не так давно, в декабре 2012 года, он завершил крупный цикл лекций под общим названием «Художественная сокровищница Поволжья», который провёл в Саратове на базе

Областной научной универсальной библиотеки и Социально-экономического университета, выступив с отдельными лекциями в Тамбове, Оренбурге, Ростове и Астрахани. Некоторое представление об этом цикле можно было получить на конференции «Саратовская консерватория в контексте отечественной художественной культуры», посвящённой 100-летию нашего вуза, где Александр Иванович для гостей научных чтений провёл виртуальную экскурсию по Саратову и Саратовской области, развернув на экране проектора, точно скатерти-самобранке, всё художественное богатство нашего края в рамках мастер-класса «Региональная культура как объект всеобщего искусствознания». Этот цикл и деятельность А. И. Демченко как учёного-просветителя – одна из многих граней его плодотворной многожанровой самореализации – стали темой нашей беседы.

Вопрос (Н. В. Королевская)

– Александр Иванович, каковы горизонты Вашей научно-просветительской деятельности и какие цели Вы ставите перед собой, делая региональную культуру объектом всеобщего искусствознания?

Ответ (А. И. Демченко)

– Публичную научно-просветительскую деятельность я веду очень давно. Самое большое и грандиозное, что мне удалось сделать, это цикл под названием «Панорама столетий. Мировая художественная культура от истоков до наших дней», который я читал в Областной библиотеке в течение шести лет. Потом это преломилось в письменном варианте – в виде двух книг, изданных сначала в Саратове, потом в Москве, – «Мировая художественная культура как системное целое». Для меня этот цикл был очень дорог как эскиз той уникальной работы, которую я планомерно осуществляю на протяжении уже двух десятилетий – «Вселенная слова, цвета, звука» в 12 томах, где намерен проследить эволюцию художественного творчества во всех его проявлениях от истоков до наших дней. Потом уже возник цикл «Художественная сокровищница Поволжья». У него были совершенно определённые внутренние, так сказать, идеологические цели. С одной стороны, это локально-патриотический акт, поскольку мы – волжане, и нам должно быть близко и дорого всё, что создано на этой земле. Но была и глобальная, надлокальная задача, связанная с преодолением того дисбаланса, который сложился в научной и популярной литературе об искусстве. В ней всё культурное достояние России

на 95 процентов сконцентрировано в двух столицах – Москве и Санкт-Петербурге. Получается, что вся Россия – это только два города, за пределами которых практически ничего не находим. В результате возникает ущербное представление о русской культуре в целом. Столицы – это действительно кладёзы художественных достижений, но всё остальное (а сегодня мы насчитываем 87 регионов в нашей огромнейшей стране) как бы не существует. И третий акцент состоял в том, чтобы увидеть искусство как целое (к чему я стремлюсь уже многие десятилетия), соединив обычно существующие в отрыве друг от друга музыку, литературу, изобразительное искусство, архитектуру и кино. В ходе проведения этого цикла я ни разу не пожалел о том, что избрал для себя эту тему на определённый период, потратил довольно много усилий на выкачивание из многочисленных информационных потоков того драгоценного, что так щедро рассыпано во всей российской земле, и в конечном итоге испытал очень большое удовлетворение. Региональная культура Поволжья, безусловно, займёт своё место и во «Вселенной слова, цвета, звука» как неотъемлемое звено российской художественной культуры, подтверждающее высокую духовность России по всей её территории.

В перспективе я предусматриваю акцент ещё вот какого рода. Недавно у меня вышли заметки «Мы и Запад», инспирированные озабоченностью многих учёных тем, что русская культура третируется на Западе. Когда просматриваешь иностранные труды глобального рода, в охвате всей мировой культуры или

отдельных эпох, в глаза бросается резкая диспропорция между вниманием, обращённым к культуре Запада и культуре России, что не может не тревожить. И если Западу Россия видится как далёкая периферия, то русскому менталитету свойственно то, что А. Блок обозначил одной фразой – «Нам внятно всё». Наш менталитет отличается всеобъемлющим складом, глубоким уважительным отношением к чужим культурам, толерантностью, которой Запад может позавидовать. Поэтому в этих своих перспективных работах, которые рассчитаны на русскоязычного читателя (если им повезёт, и они будут переведены, возможно, они станут примером пропорционального, гармоничного соотношения двух культур), отечественный акцент будет очень и очень силён. Это моя постоянная забота – не обойти то драгоценное, что создано нашей культурой.

Вопрос (Н. В. Королевская)

– Главным атрибутом всех Ваших выступлений в рамках этого цикла была географическая карта, наглядно представлявшая «маршрут» трёхлетнего культурного путешествия. Расскажите подробнее, как строился этот цикл?

Ответ (А. И. Демченко)

– У этого цикла действительно был свой географический маршрут, проходивший по течению Волги, – от её верховьев (это старинные русские города Тверь, Ярославль, Кострома), через Иваново и Нижний Новгород вниз по Волге, где она резко меняет направление и движется уже не с запада на восток, а с севера на юг – от Ульяновска и Самары через Саратов и Волгоград – в Астрахань, включая, помимо губернских центров, малые города, небольшие территориально и по населению, но со своей замечательной историей, – такие как Углич, Торжок, Ростов Великий, Хвалынский и другие. Я сознательно опустил национальные республики (Марий Эл, Татарстан и т. д.) – не стал втягиваться в национальную специфику, потому что это очень деликатный вопрос: культуру надо знать изнутри, чтобы в своих оценках не допустить ошибок, которые представителям этой национальности будут неприятны.

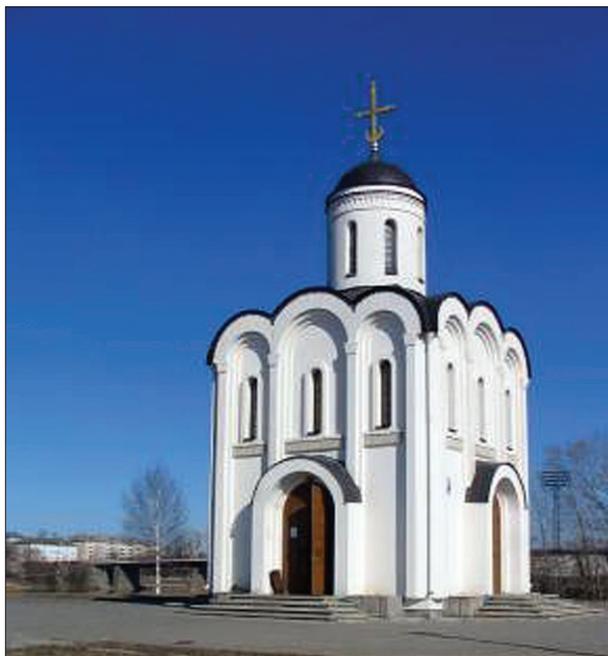
Вопрос (Н. В. Королевская)

– Александр Иванович, Вы проходили этот маршрут, сидя за компьютером, или Вам довелось все те объекты, которые Вы включаете в свои каталоги, увидеть вживую?

Ответ (А. И. Демченко)

– Не все. Хотя эти земли я посетил не один раз. Мы с Вами волжане, и хотим мы того или нет, эта большая река несёт для нас определённую эмоционально-психологическую нагрузку. Ещё в молодости (в 1976 году) мы с друзьями прошли всю Волгу, и это были незабываемые впечатления! Мы прошли её от самых истоков – от того болотца в Тверской губернии

площадью 10 на 50 метров, из которого вытекает еле приметная струйка (её даже ручейком не назовёшь), – именно так начинается Волга. Дальше проходишь сто метров и видишь уже ручей, ещё через сотню метров замечаешь, как быстро он расширяется, причём не видно нигде, чтобы в него впадали какие-то притоки. Где-то через полкилометра это уже маленькая речка, и ты видишь, как быстро, буквально на глазах, она наполняется водой, расширяется в берегах. Потом начинаются Верхневолжские озёра, в которые она втекает, и когда ты выходишь туда, где снова начинается Волга, это уже по-настоящему большая река. Дальше, к Твери и Ярославлю, она становится всё шире и пол-



Храм Михаила Тверского (Тверь)

новоднее. Сначала мы плыли на плоту. Потом, ближе к плотинам, пришлось пересесть на катера. И так мы добрались до Астрахани. Единственное, что нам не удалось, это вплыть в Каспий, так как теплоходы не ходили из-за карантина, а самим не пробиться по этому устью, очень похожему на запутанный лабиринт. Потом я эту возможность восполнил лет через двенадцать. Это я говорю к тому, что великая русская река обладает очень сильным притяжением...

Вопрос (Н. В. Королевская)

– ... и если раньше Вы путешествовали по Волге как турист, то сейчас – как исследователь-искусствовед. Может быть, эта могучая река, которая даёт жизнь природе и людям, даёт жизнь и культуре? Ведь столько больших имён, которые Вы называли, – Петров-Водкин, Борисов-Мусатов, Машков, Кузнецов, Кустодиев и другие, – родилось именно здесь? Вы не пробовали сопоставить то, что дали Москва и Волга русской культуре?



Церковь Димитрия на крови (Углич Ярославской области)

Ответ (А. И. Демченко)

– Паритета всё равно не получится. Так было, есть и будет: центры, как спруты, стягивают к себе лучшие силы. Мы – поставщики дарований. Обильные факты такого рода присутствуют в истории русской культуры на всём её протяжении. Например, в Ярославле в середине XVIII века, во времена Елизаветы, Фёдор Волков создал театральную труппу, о которой прослышали в Петербурге и переманили её к себе. Так родился русский театр, вышедший из Ярославля. Неизбежно возникает этот процесс перекачивания. Мы гордимся нашей театральной школой, откуда вышли Борис Бабочкин, Борис Андреев, Олег Табаков, Олег Янковский, Евгений Миронов. Но где они все? Они все там. Разумеется, были авторы, кого я упоминаю в связи с жизнью в провинции, например, Алексей Венецианов, кото-



Дом И. Гончарова (Ульяновск)

рый уехал из Петербурга и именно в уездной усадьбе сделал своё самое колоссальное открытие для искусства, связанное с темой русского крестьянства. Или уникальные примеры творчества Аркадия Пластова в Ульяновской губернии, Михаила Шолохова на Донской земле – всё это люди, которые жили в сельской

местности и сумели стать выдающимися представителями русской культуры. Но это всё-таки редкость. В основном, провинция поставляет столицам богатейший человеческий материал, а дарования, питаюсь тем, что они когда-то получили в родной глубинке, обретают известность именно в столичных центрах. Там – учебные заведения, школы, выставки, музеи и перекрёстки всех путей – культурных и коммерческих. Вот почему в центрах, выражаясь современным бытовым языком, удаётся, при благоприятных условиях, лучше «раскрутить» талант, чем в провинции. Тот же Кустодиев, который любил повторять «душа моя – астраханка», жил и работал в центре. Такова судьба многих даровитых людей: для того, чтобы реализовать себя, они жили в мегаполисах. Наш великий земляк А. Г. Шнитке прямо задавался вопросом: если бы я не уехал из Энгельса, что было бы со мной? Чтобы стать художником такого глобального масштаба, ему нужен был и Запад в лице Вены, которая стала для него драгоценнейшим оазисом западной культуры, и Москва.



Саратовская консерватория

Вопрос (Н. В. Королевская)

– Насколько значим «провинциальный след» в биографиях великих русских художников? Ведь если Кустодиев на протяжении всей жизни был связан с малой родиной прочными духовными узами, то Шнитке почти не вспоминал об Энгельсе.

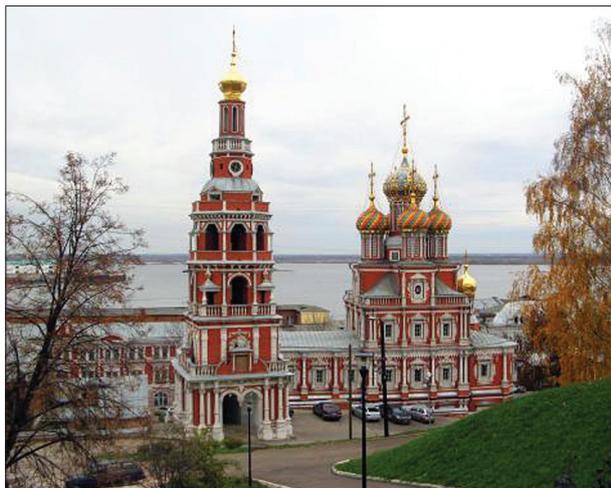
Ответ (А. И. Демченко)

– В своей книге «Гений из Энгельса» я привожу целую цепочку аргументов, подтверждающих, что пребывание здесь, на той стороне Волги, оставило свой неизгладимый отпечаток в творчестве А. Г. Шнитке. В частности, его обращение к низовой музыкальной культуре было в какой-то степени предопределено тем, что он жил в этой провинциальной глубинке, которая стала для него питательной средой. На каком-то этапе он подсознательно вышел на эти пласты, и, например, в финале Третьего скрипичного концерта волжские страдания очень внятно подают голос. Некоторые выходцы из российской глубинки настаивают на процессе отчуждения, не

желают считаться с провинциальным фактором, рассматривая это как что-то унижающее, другие, наоборот, говорят об этом как о драгоценности, которая была заложена в их дух. В любом случае, на этот счёт существует формула: все мы родом из детства, это – фундамент.

Вопрос (Н. В. Королевская)

– Если художники уезжают, то здания и храмы уж точно никуда не денутся.



Рождественская церковь (Нижний Новгород)

Ответ (А. И. Демченко)

– Это другое дело. Поэтому то, что стабильно привязано к территории, я и хочу представить как самое драгоценное, что является неотъемлемым от культуры региона, и ставлю перед собой задачу во что бы то ни стало изменить сложившуюся ситуацию с разделением культурного пространства России на центр и периферию, чтобы все знали, что не только столицы, но и многие города провинции, в частности Поволжья, располагают удивительными сокровищами. На лекциях я говорил о Строгановской церкви в Нижнем Новгороде, об Ивановском монастыре в Астрахани – это чудо из чудес, такого нет даже в Москве. Меня привёл в восхищение строящийся в Волгограде микрорайон «Волгоград-сити». Нечто аналогичное возводится и в Москве, но московский проект, по сравнению с продуманностью ансамблевого решения в Волгограде, просто безобразен в архитектурном отношении: пёстрое нагромождение грубых, эстетически отталкивающих вертикалей. Таким образом, сегодняшний Волгоград располагает тем, чего нет ни в одном мегаполисе России. В очень многих точках российской периферии мы можем найти подобные уникальные шедевры, а шедевр – это мой материал.

Вопрос (Н. В. Королевская)

– По какому принципу Вы отбираете шедевры?

Ответ (А. И. Демченко)

– Прежде всего по принципу субъективного ощущения. Причём, я совершенно спокоен в этом отношении. Отбирая и иногда жёстко отбрасывая что-то как материал, которым я не буду заниматься, потому что он бесконечен (это невероятный океан), я исхожу из собственных вкусовых представлений, из того, что в ходе моего художественного развития приобрело какие-то определённые стандарты и параметры, когда я знаю, что хорошо и что не очень хорошо. От последнего я могу совершенно спокойно отказаться или упомянуть в русле определённой тенденции. Но заниматься капитально буду только тем, что мне кажется шедевром. Моё время не безгранично. Я приближаюсь к некоему очень большому юбилею, и сколько мне ещё удастся сделать – это вопрос. Поэтому я должен дорожить оставшимся в моей судьбе временем. Бывает очень досадно: просмотришь фильм целиком, и только к концу поймёшь, что это не твой фильм, что этим заниматься не стоит. Полтора часа экранного времени ты затратил – и ничего. Или читаешь роман, доходишь до середины, прежде чем осознаешь, что это не того уровня литература, чтобы дочитывать её до конца и заниматься ею. Даже если я в этих слу-



Микрорайон Волгоград-сити

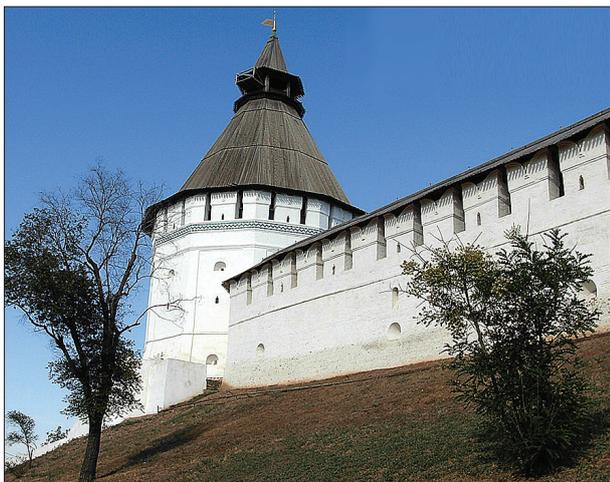
чаях ошибся, это не страшно – это я ошибся, пусть другие это возьмут на вооружение и посчитают, что вот это и есть «мейнстрим». Осмысливая, я привожу те характеристики и поднимаю на поверхность те качества, которые мне кажутся несомненными, не подлежащими какой-то половинчатости, когда мне кажется, что это настоящее искусство – в слове ли, в камне ли, в звуках.

Вопрос (Н. В. Королевская)

– Александр Иванович, будут ли опубликованы материалы «поволжского» цикла по примеру предшествовавшей ему «Мировой художественной панорамы столетий»?

Ответ (А. И. Демченко)

– Я делаю два письменных выхода из этого цикла. Первый – издание лекций, достаточно компактное, отражающее тот объём материала, который был изложен в публичных выступлениях, с мультимедийным



Астраханский Кремль

приложением, где будут собраны все необходимые изображения, музыкальные отрывки и кинофрагменты. Но неизмеримо более обширный труд – это энциклопедия под тем же названием «Художественная сокровищница Поволжья», в которой будут 10 больших глав, по количеству регионов от Твери до Астрахани, с подробным обстоятельным рассмотрением основополагающих явлений. Планируется, что это издание

будет совместным, при участии всё тех же десяти Поволжских областей. Они собирают средства и заказывают свой тираж, а Саратов берёт на себя роль организационного центра. Выход в печати ожидается летом 2013 года. А уже с осени я планирую начать следующий публичный цикл – «Художественные музеи мира».

Вопрос (Н. В. Королевская)

– У меня остался последний вопрос: Вам никогда не хотелось переселиться в столицу?

Ответ (А. И. Демченко)

– Я никогда не сожалел о том, что живу не в Санкт-Петербурге или Москве, хотя предложения были. Мне очень хорошо на Волге во всех отношениях. Я комфортно чувствую себя, потому что живу рядом с работой, в нескольких шагах – Соколова гора, за мостом – великолепная лесопарковая зона. Здесь много чудесного, и сама Волга – главное чудо. Я вспоминаю, как несколько раз, возвращаясь из каких-то морских путешествий, я окунался Волгу и чувствовал, насколько более ласковая и нежная это вода, в сравнении с морской. Мне здесь хорошо. Для творческого самодвижения (не постесняюсь сказать, что каков бы ни был результат, я знаю, что я делаю совершенно уникальное и грандиозное дело), здесь у меня есть всё – это и наша консерваторская библиотека, и Областная научная библиотека, и Университетская библиотека, которые располагают достаточными фондами, и компьютер... Живя здесь, нужно проникнуться ощущением, что это – твоя земля, именуемая малой родиной, твой дом, в котором надо знать все его уголки, что где стоит и о чём говорит и помнит.

Беседу вела

Королевская Наталья Владимировна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры истории музыки СГК



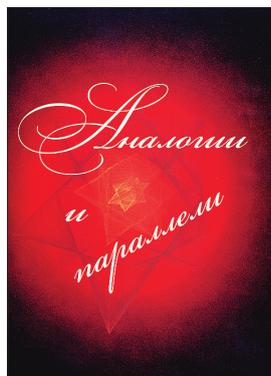
ГЕОМЕТРИЯ СУДЬБЫ: рецензия на сборник статей, посвящённый 70-летию со дня рождения А. И. Демченко

В январе 2013 года редакционно-издательский отдел Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова выпустил сборник статей «Аналогии и параллели», подготовленный к 70-летию со дня рождения и 50-летию творческой деятельности доктора искусствоведения, профессора Саратовской консерватории, заслуженного деятеля искусств России, академика Российской академии

естествознания А. И. Демченко. Это издание являет собой одну из попыток осмыслить и суммировать многолетнюю деятельность известного саратовского музыковеда, его работу в области изучения художественной культуры, педагогики, руководства научными исследованиями.

Книга содержит около 30 статей, среди которых представлены как тексты самого А. И. Демченко, так

и работы исследователей, научным руководителем которых он выступал в разные годы. Объёмное издание



включает в себя также раздел, составленный из фрагментов отзывов на труды А. И. Демченко. Своеобразной кодой-кульминацией сборника становится каталог основных публикаций А. И. Демченко, включающий более 500 позиций. Его открывают статьи, относящиеся ко второй половине 70-х годов XX столетия, а венчает внушительный перечень работ

2012 года. Тем самым рассматриваемое издание даёт возможность в полной мере оценить масштаб деятельности учёного, многоплановость его исследовательских интересов.

Статьи, представленные в сборнике, демонстрируют широту взгляда на художественную сферу, присущую А. И. Демченко. Интересы исследователя простираются от осмысления сравнительно локальных художественных явлений до изучения масштабных теоретических проблем искусствознания (проблемы восприятия, герменевтика). Охват феноменов, принадлежащих разным видам художественной деятельности, разным уровням арт-бытия, соотносится с концепцией комплексного подхода к искусству, которую А. И. Демченко развивает на протяжении двух последних десятилетий своей деятельности.

Материалы издания позволяют высветить некоторые точки притяжения научных интересов А. И. Демченко, своеобразные магистральные направления его мысли. Это, в первую очередь, традиционное для музыковедения обращение к культуре прошлых эпох, таковы, например, статьи А. И. Демченко «Генри Пёрселл в спектре художественной культуры Барокко», «Феликс Мендельсон-Бартольди: ракурсы романтического мироощущения», «Ференц Лист: вехи эволюции». Несомненно, значимы статьи, посвящённые авангардному искусству, они демонстрируют внимание музыковеда к ярким художественным событиям XX–XXI столетий («Космогония авангарда», «Форпост мирового музыкального авангарда»).

Особую группу работ составляют тексты, так или иначе связанные с духовной тематикой: «Religiosus как нравственный постулат творчества Альфреда Шнитке» А. И. Демченко; «Духовная тематика в творчестве Елены Гохман» А. Г. Трухановой.

Ряд текстов А. И. Демченко и его соискателей демонстрируют вовлечённость в проблемы исполнительства, фольклористики, метаязыка искусства, языка современного массового искусства.

Рассматриваемое издание, редактором-составителем которого является сам юбиляр, не только

сумма научных достижений, но и своеобразная попытка соотнести профессиональное и личное, судьбу исследователя и судьбу человека. Думается, не случайно сборник открывается автобиографической повестью.

Развёрнутый автобиографический очерк, познанием читателя с главными событиями и впечатлениями, сформировавшими будущего исследователя, расскажет о наиболее значимых вехах его жизненного и творческого пути. Заглавие очерка – «Зигзаги прямой» – как нельзя лучше характеризует «неклассический» для исследователя-музыковеда путь А. И. Демченко в профессию. «Домузыковедческий» период жизни заполняют как эпизоды, связанные со сферой искусства, так и моменты, далёкие от художественной деятельности: станкостроительный техникум в Пскове, комсомольская стройка под Ленинградом, Ленинградский инженерно-строительный институт, занятия хоровым дирижированием в Псковском музыкальном училище, изучение композиции в Минской консерватории, и одновременно театральные, литературные, журналистские, живописные опыты. Эти этапы биографии рисуют человека ищущего, всегда увлечённого жизнью, работой, тягой к новому.

Ценность очерка ещё и в том, что среди всех представленных в книге материалов именно в нём совершенно отчётливо слышится живой голос самого автора, его характерные интонации, стиль речи, с меткими, иногда неожиданными эпитетами, добродушно-ироничным тоном, хорошо известным людям, лично знакомым с А. И. Демченко.

Эта увлекательная, одновременно трогательная и философская повесть открывает человека с уникальным взглядом на мир. За традиционным для автобиографии перечислением этапов жизни и профессиональной деятельности постепенно прочитываются ключевые, определяющие установки личности. Угадывается и то центральное, что движет и определяет судьбу автора – жадность до событий, впечатлений, неистощимый интерес к жизни в её полифоничности, многомерности, вечной изменчивости. Проекцией этой установки на профессиональную деятельность становится тот особый подход к искусствоведению, который А. И. Демченко отстаивает уже много лет. Искусство в единстве его видов как воплощение многообразия и целостности бытия. Изначальная принципиальная синкретичность искусства, а шире – глубинная синкретичность искусства и жизни, – тот предмет исследования, который не перестаёт волновать учёного.

Думается, что представленное издание – далеко не последний отрезок на творческой прямой А. И. Демченко, и самые плодотворные зигзаги судьбы у учёного ещё впереди.

Серова Наталья Сергеевна
кандидат искусствоведения,
старший преподаватель
кафедры истории музыки СГК

Заключительный фрагмент из автобиографической повести «Зигзаги прямой»

В ходе работы над докторской диссертацией, подзаголовком которой значилось «*К проблеме создания художественной картины мира*», многое побуждало обращаться к так называемому контексту, то есть вводить всякого рода параллели и аналогии из других видов искусства рассматриваемого периода. И вдруг однажды голову озарила ослепительная мысль: на кой нужно это вокруг и около, когда можно просто-напросто и полноправно заниматься всем этим вместе взятым. Не какой-то контекст-периферия, а комплексное изучение художественного материала, осмысливаемого как целое.

Ведь если человеческое сообщество существует в каком-либо историческом времени, то оно одно и то же. И если оно проходит сквозь «сито» литератора, живописца, композитора или кинорежиссёра, то сущность-то одна, жизненный материал всё тот же, только средства его отображения разные: слово, цвет, звук и т. д. Недаром же существует такое огромное понятие, как эпохальный стиль, или стиль эпохи. И сам я, когда писал повесть или оркестровую сюиту, мазал на холсте или снимался в кино, был всё тем же, кем я был.

Эврика, тысячу раз – эврика! Вот что мне нужно, вот для чего я произведён на свет Божий! Ведь недаром я изведал жизнь во всевозможных её проявлениях и соприкоснулся с разными искусствами, перепробовал их на вкус и на ощупь. Вот для чего нужны были эти бесконечные *зигзаги*, которые наконец-то вывели меня к *прямой*, а ведь без этих *зигзагов* не могло быть этой *прямой*. И что потрясающе: без всяких извинений и оговорок я могу плыть в океане художественного творчества, наслаждаться его богатствами, осмысливать и оценивать. Вот это моё, жить в таком бескрайнем пространстве – это настоящее.

Открыв для себя столь захватывающую перспективу, сразу же занялся уникальным проектом «*Художественная энциклопедия. Литература. Изобразительное искусство. Архитектура. Музыка. Театр и кино*». Уникальность состоит в том, что впервые «под крышей» одного компендиума находят пристанище все виды художественного творчества, и в том, что всё здесь делается головой и руками одного автора, обеспечивая стилевую и концептуальную монолитность издания.

«Эврика» с нащупыванием путей к ней засияла в моей судьбе в конце 1990 года, когда мы с женой и дочерью находились во время каникул в Доме отдыха как раз неподалёку от райцентра Маркс. Они были свидетелями моего «сумасшествия», когда я стал с рвением фанатика набрасывать статью за статью будущей энциклопедии. Глоток чая, пробежка в сосновом бору, немного сна и снова за стол. Этот неистовый старт закончился тем, что я переписал пра-

вую руку. Пришлось даже заняться её лечением, но радость открытия категорически и безусловно *своей* жизненной цели, счастье погружения в желанную стихию с лихвой перекрывали подобные переходящие помехи.

«*Наших планов громадьё*» – восклицал когда-то Владимир Маяковский. Не постесняюсь сказать о своих планах: громадьё небывалое. Генеральный из этих планов – двенадцатитомная «*Вселенная слова, цвета, звука*», где полнометражный художественный процесс должен быть прослежен от Древнего мира до Постмодерна.

После защиты докторской диссертации бросился в осуществление этого «прожекта» во все «тяжкие». Осуществимо ли его осуществление и не «прожект» ли это на самом деле? И нужно ли кому-нибудь то, что делал и хочу сделать? Главное и неоспоримое состоит в том, что это нужно мне самому, в этом моя личностная реализация. Одного японского исследователя спросили, зачем он занимается ранним творчеством Андрея Белого, зачем ему такое далёкое наше, до чего даже нам самим нет никакого дела. Тот ответил: «*Это мне интересно, и этим всё сказано. Больше для меня не требуется никаких мотиваций*».

Одно время меня тревожил вопрос: хватит ли жизни, чтобы одолеть задуманное «громадьё»? Потом успокоился. Когда-то идеологи марксизма клеймили ревизиониста Бернштейна, который изрёк: «*Процесс – всё, результат – ничто*». В отличие от Бернштейна, результаты я до известной степени ценю и более того – радуюсь им. Но, как и он, считаю самым важным именно процесс, когда независимо от итога ты счастлив находиться в дальнейшем плавании по морям самого замечательного изобретения человечества, каким является искусство в его неисчерпаемом многообразии и богатстве.

Пишу эти строки, приближаясь к своему семидесятилетию. Ни о чём не молю Господа Бога. Только благодарю за вот такую подаренную мне судьбу. Но если бы небеса не поскаредничали и преподнесли ещё десятка два-три здоровых лет, успел бы вволю поработать. Вот единственное моё желание.

Так заканчивалась эта автобиографическая повесть. И вот совсем недавно, завершая монографию, приуроченную к 140-летию Сергея Васильевича Рахманинова, осознал неожиданный факт. Для нашего восприятия Рахманинов – это некая классическая глыба, нечто освящённое чуть ли не столетиями давно ушедшего прошлого. Но ушёл из жизни Сергей Васильевич всего 70 лет назад, 28 марта 1943 года, а я родился 23 января того же года. Следовательно, хотя бы два месяца мне довелось быть его «современником». Вот почему, с согласия главного редактора журнала Л. Н. Шаймухаметовой, позволю себе в свой юбилейный год предложить читателям статью к юбилею выдающегося русского композитора.



Эссе

А. И. ДЕМЧЕНКО

*Саратовская государственная консерватория (академия)**им. Л. В. Собинова*

УДК 78.01

К 140-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

ПОЗДНЕЕ ТВОРЧЕСТВО С. В. РАХМАНИНОВА

При всех несомненных достижениях творчества Рахманинова 1910-х годов приходится констатировать следующее: в условиях происходившего тогда кардинального обновления художественных принципов его музыка оказалась оттеснённой на второй план. И вскоре композитора настигает второй по счёту творческий кризис, неизмеримо более затяжной, чем первый, конца 1890-х. Молчание длилось почти десятилетие. Характерно, что началось оно в 1917-м году, как раз в момент колоссального слома, перевернувшего всё и вся в социально-политической жизни страны. Рахманинов покидает родину, долго приспосабливается к быту Запада, что тоже, конечно же, не способствовало быстрому «возвращению к жизни». Медленно и тяжело это началось только со второй половины 1920-х годов, когда он заканчивает Четвёртый концерт и пишет «Три русские песни» для хора с оркестром.

Именно тогда композитор вступил в период *окончательной адаптации* к новому. Плодотворности этого процесса способствовало то обстоятельство, что теперь и само время повернуло навстречу ему, поскольку после бума «современничества» свою востребованность заново приобретало искусство, по образному строю более объективное, прояснённое и классичное (разумеется, всё это в модернизированном облике, что отчётливо представлено и в рахманиновской музыке тех лет). Полосу бунтарства и ниспровержения классики сменяет стремление вернуться к традиционным устоям. В этой ситуации творчество Рахманинова, как былого представителя классико-романтической эпохи, становится заново востребованным.

Особенно отчётливо смыкались с актуальными художественными направлениями «Три русские песни» (в русле фольклорного движения XX века) и выполненные по единой структурной модели «Вариации на тему Корелли» и «Рапсодия на тему Паганини» (в духе неоклассицизма), причём в каждом из двух случаев Рахманинов предложил совершенно самобытное истолкование общеэстетических принципов.

Остальные крупные произведения не были ориентированы на какое-либо из конкретных течений, но с достаточной целенаправленностью отвечали той

или иной локальной исторической ситуации: «балансирующая» стилистика Четвёртого концерта резонировала сложному перепутью времён 1910–1920-х годов, Третья симфония стала проекцией противоречивого брожения действительности первой половины 1930-х, а в «Симфонических танцах» осязаемо воплощены кануны смертоносных баталлий Второй мировой войны (два последние из названных произведений содержат явные параллели к создававшимся в те же годы Четвёртой и Шестой симфониям Шостаковича).

Постепенно складывалась та поздняя метаморфоза рахманиновской манеры, которая при всей своей умеренности и классичности вполне вписывалась в контуры современного стиля. Наиболее заметные перемены состояли в том, что привычные для композитора поэтичность и эмоционально-лирическая наполненность корректировались теперь с позиций достаточно трезвого, рационально-осознанного мироотношения. И что очень важно – во многом преодолевалась мучительная противоречивость взаимоотношений с новой эпохой. Именно это и сделало возможным завершающий взлёт его творчества в 1930-е годы, о чём особенно красноречиво свидетельствуют две блистательные партитуры – «Рапсодия на тему Паганини» и «Симфонические танцы».

Имеет смысл сразу же обсудить вопрос о переживании композитора в связи с вынужденным отъездом из России. То, что это были сильнейшие переживания – факт несомненный. В одном из интервью времён второго творческого кризиса, он объяснял происходящее так: *«Уехав из России, я потерял желание сочинять. Лишившись родины, я потерял самого себя. У изгнанника, который лишился музыкальных корней, традиций и родной почвы, не остаётся желания творить»*. В том же тоне были выдержаны и другие его публичные реплики: *«Россия без нас проживёт, а мы без России... тени...»*, *«Я так изголодался по России!»*

А. Гольденвейзер передаёт рассказ московского музыканта С. Пульвера, который в 1920-х годах был в Париже, зашёл в музыкальный магазин, стал рассматривать разложенные на прилавке ноты и вдруг заметил, что рядом стоит Рахманинов. Сергей Васи-

льевич узнал его, они поздоровались, и Рахманинов начал расспрашивать о Москве и московских делах, но после нескольких слов зарыдал и, не простившись с Пульвером, выбежал из магазина. Гольденвейзер добавляет: *«Обычно Рахманинов не был особенно экспансивен в проявлении своих чувств; из этого можно заключить, до какой степени болезненно он ощущал отрыв от Родины».*

Добавим к этому суждение Мариэтты Шагинян, хорошо знавшей композитора: *«Рахманинов был глубоко русский человек. Он любил русскую землю, деревню, крестьянина, любил хозяйничать на земле... И ему пришлось умереть и быть похороненным в чужой земле. Убедена, что Рахманинов тосковал по родине, очень страдал от разлуки с ней».*

Находясь последнюю четверть своей жизни вдалеке от России, композитор неизменно хранил в сердце её образ. Это нашло массу самоочевидных проекций в его поздних произведениях, что ниже будет отмечаться не раз. Знавшие его в последние годы жизни вспоминали, что страдания, которые выпали на долю соотечественников во время войны, *«Сергей Васильевич переносил очень тяжело. Каждое известие о поражении, о потере города или области причиняло ему почти физические страдания, но зато как он радовался каждому известию о хотя бы маленьком успехе на русском фронте!»*

В годы Второй мировой войны он давал в Соединённых Штатах концерты, сбор от которых шёл в фонд поддержки Красной Армии. Очередному из таких взносов, Рахманинов предпослал слова: *«От одного из русских посильная помощь русскому народу в его борьбе с врагом. Хочу верить, верю в полную победу!»*

Опираясь на факт снедавшей композитора «тоски по Родине», нередко говорят об усилении драматизма в его музыке, созданной за рубежом: *«Все эти произведения проникнуты глубоким трагизмом, настроениями фатальной обречённости, мучительной тоски об утраченном»* (Ю. Келдыш).

Как бы ни была соблазнительна и ситуативно вроде бы оправдана подобная мысль, объективное восприятие рахманиновской музыки не даёт для неё достаточных оснований. К этому в чём-то предрасполагало и его творчество предшествующих десятилетий, когда в ряде случаев, раскрывая состояния обречённости, он сообщал завершающим тактам свет надежды, мудрое ощущение нескончаемости жизни, её обязательного возрождения (среди показательных разноплановых примеров – романс «Ты помнишь ли вечер», Прелюдия *h moll*, кода кантаты «Колокола»).

В рахманиновской музыке 1930-х годов оптимистическая настроенность базировалась на всеобщей переориентации мироощущения, важнейшей доминантой которого вопреки глобальным бедствиям и конфликтам становится неискоренимое жизнелю-

бие. Последующее рассмотрение конкретных произведений, думается, подтвердит высказанное сообщение.

Вначале остановимся на двух произведениях, нацеленных на запечатление противоречий окружающего мира – это Четвёртый концерт и Третья симфония. Однако сразу же оговоримся: при сходстве смыслового посыла, они принадлежали разным историческим этапам, отметив движение из времени начала XX века в следующий период, обозначившийся в 1930-е годы.

В свою очередь, *Четвёртый концерт* в некотором роде даёт срез эволюции от 1910-х годов в 1920-е, поскольку он с большими перерывами обдумывался и создавался с 1914 по 1926 годы. Здесь в тематизме побочной партии I части и основном материале II отчасти ещё присутствует романтика больших чувств и открытых эмоциональных порывов, а также негача мечтательной меланхолии с сильным восточным акцентом. Но «классика» побочной партии уже далеко не та, что прежде: ей присуща определённая отстранённость, из неё как бы выветриваются непосредственность лирического переживания и ностальгический налёт.

Музыку следующей части отличает неожиданный сплав: в мягкое колыхание колыбельной привносится сурово-мужественный тон, элегичность наделена флёром завуалированной иронии, что ставит чувство в рамки интеллектуальной дисциплины и передаёт несколько снисходительное отношение ко всякого рода меланхоличности. В целом на всём лежит отпечаток сдержанности и трезвого жизнелюбия, а сфера лирического «ориента» выступает не столько как противопоставление ведущей динамической стихии, сколько как дополняющий контраст к ней.

Господство деятельных проявлений в этом концерте несомненно. Активнейший импульс им задаёт тема главной партии I части с её ритмической энергией и созидательной настроенностью. Следующая важная веха – бурное вторжение реалий современного динамизма в центре II части. И уже полновластно токкатно-скерцозный поток царит в финале, подчиняя себе отзвуки лиризма предыдущих частей и выходя к завершающему торжеству шумной двигательной бравуры, вбирающей в себя интонационные пучки главной партии I части. Это торжество тем значимее, что оно становится итогом весьма напряжённого диалога с окружающим миром, пробиваясь сквозь тревожные вихри смутного времени, в том числе вытесняя флюиды демонизма.

Так на трудном жизненном перепутье 1910–1920-х годов складывался позитивный контакт с современностью, причём отличался он безусловно оптимистической настроенностью. Стилистически балансируя между прошлым и будущим, музыкальная

ткань Четвёртого концерта заметно склоняется к модернизации всех параметров. Здесь немало заострённо-резких ритмоинтонаций, композитор часто оперирует «открытыми» тембрами оркестра с главенством трубы, и обращает на себя внимание такая деталь: заключительный пассаж рояля во II части явно ведёт своё происхождение от джазовых импровизаций. В теме главной партии I части с её функцией зачина концепции ощутима конструктивно-рациональная заданность, и примечательно, что её контур напрямую отзовется в аналогичной по положению теме Первого фортепианного концерта Р. Щедрина (1954).

Противоречивость иного рода осмысливается в *Третьей симфонии* (1935–1936). Здесь зафиксирована напряжённая атмосфера брожения и жизненного поиска, чрезвычайно характерная для первой половины 1930-х годов как переходной фазы от начала XX века к следующему историческому периоду. Объёмная, многоракурсная картина бытия того времени воссоздаётся в симфонии через множественность и многоликость художественного материала, через интенсивнейшее напластование контрастов.

В этом пёстром ворохе всеобщей сумятицы безусловной определённости наделяются только два образа. Один из них представлен взаимодействующим сцеплением тембров в побочной партии I части: «рожки» (так, сугубо по-русски трактовал Рахманинов звучание деревянных духовых) и струнные – то и другое как по-разному изливаемые волны горячего эмоционального признания в любви, и это, конечно же, любовь к России. Другой образ дан в теме, обрамляющей II часть – это лирическая жемчужина симфонии, «лагуна» душевной отрады, связанной с высокой усладой созерцания красоты.

Всё остальное подчинено сугубо процессуальной драматургии. Во вступительных тактах симфонии запрограммирован её главенствующий тонус – взрывчатый, импульсивный, передающий вздыбленную патетику грозовой эпохи. В последующем множественный образный субстрат с непрерывными перебросами состояний во всех подробностях воспроизводит драму жизненных исканий: смута и разноречивость времени, бурелом и грохот бытия, метания, пробы, нащупывания, преодоления, схватки жизненной борьбы.

Во II части отмеченная «лагуна» благодатного созерцательного покоя быстро затуманивается скользящими бликами и наплывами тревожащей смуты. Высшего накала летящий поток противоречий бытия достигает в финале, но здесь же в полную силу заявляют о себе два смысловых вектора, принципиально важных для этой концепции жизненного поиска.

Первый из них связан с идеей необходимости подчинения мятущегося личностного духа надличному императиву, воспринимаемому как вердикт Истории – и мысль о верховенстве общезначимо-

го-всеобщего герой повествования принимает как должное. Второй вектор определяется стремлением вырваться из состояния брожения-поиска к чёткости и ясности существования, что в конечном итоге и осуществляется в завершающем праздничном кипении деятельных усилий торжеством бодрости и жизнеутверждения.

В отличие от сугубо «процессуальной» Третьей симфонии, законченный «кристалл» подобных устремлений уже был обретён в «Рапсодии на тему Паганини» (1934) и будет подтверждён в «Симфонических танцах» (1940), но в ряд этих произведений Третья симфония безусловно вписывается своей стилевой «тональностью». Композитор оперирует здесь средствами той умеренно современной манеры, когда уже не может быть речи о каком-либо традиционализме.

Помимо общих примет такого стиля, обращают на себя внимание по крайней мере два момента. В способах формирования звуковой ткани симфонии ощущается несомненное воздействие техники монтажа «кадров», идущей от кинематографа. И, как ни парадоксально, отмеченная выше «лирическая жемчужина» заглавной темы II части оказывается, в сущности, очень умело и красиво сконструированной (вдобавок к тому, своё происхождение она частично ведёт от блюзовых секвенций).

Помимо только что названных, Рахманинов стал на данном этапе автором ещё двух «кристаллов» художественной выразительности. Это были «Три русские песни» и «Вариации на тему Корелли» – оба произведения открывали новые грани в творчестве композитора, связанные с важнейшими направлениями в музыкальном искусстве XX века.

«Три русские песни» для хора и оркестра (1926) стали в высшей степени оригинальной страницей рахманиновского творчества. Это одно из немногих произведений композитора, в котором он прибегает к подлинному фольклорному материалу. Обрядовая «Через речку, речку», рекрутская лирическая «Ах ты, Ванька» и плясовая «Белолицы, румяницы вы мои» в сумме своей дают не только три разнохарактерные зарисовки народной жизни, но и три разные грани национального характера. Построение цикла и по фактуре, и по смыслу репрезентирует песню «мужскую» (мужские голоса), «женскую» (только женские) и «сводную, общую» (смешанный хор). За этим прочитывается сюжет: издалека возвращается муж удалой, женщина горюет о своей доле, грядёт момент расправы ревнивица над ней.

«Три русские песни» можно попытаться вписать в русло фольклоризма начала XX века, представив их в качестве одного из итогов этого, может быть, самого мощного направления в музыкальном искусстве того времени. Однако творческий подход Рахманинова настолько своеобразен и необычен, что его шедевр

воспринимается скорее как прогноз на далёкую перспективу с предвосхищениями «новой фольклорной волны» второй половины столетия, ближе всего к Г. Свиридову времён «Курских песен» (1963).

В любом случае перед нами образец поразительной свободы взаимоотношений композитора с фольклорной моделью. При всей корректности подхода к народно-песенному материалу, Рахманинов работает с ним как с собственным, ему принадлежащим. Это начинается с вариантного развёртывания мелодической основы, попевочная структура которой не только растягивается или сжимается, но при необходимости допускается и вычленение её отдельных звеньев.

Но главный путь «авторизации» фольклорных прототипов пролегает по линии развития оркестровой фактуры. Это ни в коем случае не сопровождение, это совершенно автономный пласт музыкальной ткани, выделяя который, композитор сознательно ограничил возможности хора однополосием. «*Унисонное изложение делает звучание напевов экспрессивным и рельефным, что позволяет одновременно развёртывать сложную инструментальную партию*» (В. Брянцева). Оркестровый массив насыщает целое ритмической пульсацией, множеством образных граней и оттенков, в том числе подавая через тембры и звукоизобразительные детали целый ряд знаковых штрихов русского национального бытия.

Особенно ощутима значимость «авторских комментариев», привносимых через оркестровую партию, в плане психологизации народно-песенного материала. То посредством исключительно чутких звуковых намёков, то на основе «густого» эмоционально-экспрессивного настоя передаются сложные амбивалентные состояния внутреннего напряжения и насторожённости, томительного ожидания и тяжёлых предчувствий. Этому сопутствует затемнённый, почти сумрачный колорит. Так, в завершающем номере сквозь внешний покров разбитного гулянья высвечивается мысль о горькой женской доле, что в конце подчёркнуто замедлением темпа, снятием плясовой фактуры и раздумчивым произнесением последних фраз: «*Право слово, хочет он меня побить, / Я ж не знаю и не ведаю, за что*».

«Три русские песни» формально можно причислить к жанру фольклорной обработки. На самом деле это ярко новаторская *разработка* народно-песенного материала с прорывом в его совершенно новое звукоощущение. Причём при всей интенсивности авторских привнесений удержана безупречная органика воссоздания национального духа, а глубина его постижения во многом базируется именно на этих привнесениях.

На волне возвращения к традициям на рубеже 1930-х годов в качестве ведущего художественного направления в мировой музыке выдвинулся неоклассицизм. Рахманинов деятельно откликнулся на его

веяния созданием в первой половине этого десятилетия двух очень близких между собой вещей, выполненных, в сущности, по одной композиционной модели. Это были «Вариации на тему Корелли» и «Рапсодия на тему Паганини».

В обоих случаях он воспользовался формой вариаций как важным устоем многовековой истории музыкального искусства. К тому же Рахманинов обращается здесь к темам, которые не раз использовались в классические времена: старинная португало-испанская мелодия «*La Folia*» (её, помимо А. Корелли, использовали в своих сочинениях Д. Скарлатти, И. С. Бах, Ф. Э. Бах, А. Гретри, Л. Керубини, Ф. Крейслер и ряд других композиторов) и 24-й каприс Н. Паганини, также неоднократно служивший темой вариации (например, у Ф. Листа, Й. Брамса, В. Лютославского).

Своеобразие рахманиновского неоклассицизма состояло в подчёркнутой классичности. Но это ни в коем случае не стилизация и это качественно модернизированная классика, что сказывается в остроте ритма, гармонии и артикуляции, а также в жёсткости тона, внутренней нервности, в динамичном тоне и холодке *ratio*, идущем от мироощущения «прагматической» эпохи. Кроме того, современное наклонение обоих вариационных циклов Рахманинова в ряде случаев оттеняется подключением специфики джазового музицирования (VIII из «Вариаций на тему Корелли», IX, X и XVI вариации в «Рапсодии на тему Паганини», а позже в коде II части «Симфонических танцев»).

«*Вариации на тему Корелли*» для фортепиано (1931) близки романтической традиции, в том числе типу шумановских свободных вариаций. Этому сближению способствовал характер самой темы, притягивающей своей глубиной и проникновенностью. От романтической эпохи наследована и адаптированная к современности метаморфоза фортепианного стиля *brillante* со свойственным ему изысканным шармом и блестящим артистизмом. Потрясающе мастерство, с которым композитор изобретает из краткого тематического зерна и щедро преподносит россыпи всё новых и новых образно-смысловых граней.

В остальном это произведение можно рассматривать как подготовительный этюд к «Рапсодии на тему Паганини». Здесь были намечены соответствующие контуры импульсивно-динамичного жизнеощущения с безусловной доминантой оптимистического тонуса, апробированы приёмы варьирования исходной темы и её фактурно-ритмической разработки, найдены очертания развёрнутой трёхчастной композиции, где вариации деятельно-двигательного характера сосредоточены в крайних разделах, а лирические отступления в среднем.

«*Рапсодия на тему Паганини*» для фортепиано с оркестром (1934), в сущности, является в творческом

наследии Рахманинова последним, пятым по счёту фортепианным концертом, хотя по облику своему он совершенно не похож на предыдущие. Разумеется, кардинальные различия начинаются с самой избранной композитором формы вариаций, сложившихся в большой трёхчастный цикл: I часть (или «экспозиция») – вариации I–X, II часть («лирический центр») – вариации XI–XVIII, финал («реприза») – вариации XIX–XXIV.

Однако неповторимость «Рапсодии» в сравнении с четырьмя концертами состоит главным образом в её художественном содержании. На пути к его объективному осмыслению необходимо отказаться от некоторых сложившихся стереотипов. Первый из них связан с достаточно расхожим мнением о трагедийности этого произведения, что обычно выводится из факта активного присутствия в его драматургии мотива *Dies irae*.

Второй из стереотипов сложился вследствие прямого проецирования на рахманиновскую концепцию фигуры самого Паганини и легенды о его «демонизме», что как бы подтверждалось программными расшифровками, которые композитор подготовил для предполагавшегося на эту музыку балета М. Фокина.

Тем не менее, собственно музыкальная реальность «Рапсодии», если отвлечься от разного рода внемузыкальных наслоений, позволяет внести определённые коррективы в видение смысловых опор данной концертной композиции.

Важнейшая из них определяется тем, что перед нами концерт-скерцо, а если позволить себе уточнения, то ещё и каприччо, арабеска, импровизация – настолько неотразимы изобретательно-виртуозная разработка материала, живость, артистический блеск, остроумие, подчас даже с оттенком пикантности (всему этому в частности служат преобладающий лёгкий стаккатный штрих и жемчужные россыпи пассажей). Разумеется, скерцозность не выступает здесь как нечто самоценное, более всего она служит выражению духа молодости, искрящейся бодрости, полноты и раскованной игры сил.

Временами скерцозность приобретает черты серьёзности, подтянутости и сосредоточенности – тогда присущие ей подвижность, стремительность и заострённость ритмов трансформируются в импульсивно-динамичные образы активно-волевого преодоления (нередко с героической окраской). Может показаться парадоксальным, но эта энергетика порой начинает ассоциироваться с созидательным энтузиазмом первых пятилеток «страны Советов» – с наибольшей отчётливостью в центре среднего раздела (напоминая тему главной партии Шестнадцатой симфонии Н. Мясковского), а затем в марше-токате начала «финала».

Упомянутый средний раздел конденсирует совершенно неотъемлемую от образного мира «Рап-

содии» сферу лирических чувствований, которая в рассредоточенном виде пронизывает и крайние разделы произведения. Неотъемлемую, поскольку господствующий здесь слой скерцозно-деятельных побуждений просто немислим без сопутствующих ему эмоциональных проявлений, так что складывается неразрывный художественный сплав, выливающийся в скерцозно-лирическую концепцию. Этот сплав был весьма характерен для музыкального искусства 1930-х годов, в том числе в формах лирической комедии (в числе её лучших образцов опера С. Прокофьева «Дуэнья»).

Собственно лиризм в «Рапсодии» преподносится в очень широком спектре: проникновенно-одухотворённые излияния нежности души и чарующие миражи мечтательной ворожбы с подключением роскоши импрессионистской звуковой палитры, сугубо интимные признания с хрупкой истончённостью оркестровых красок и восторженные гимнические произнесения «во всеуслышание». Отдельную, сугубо демократическую «струю» образуют лирические высказывания, восходящие к современной шансон эстрадного толка со свойственной ей терпкостью и раскованностью.

Но мир «Рапсодии» отнюдь не безоблачен. Не раз набегают тень тревожных раздумий, возникают наплывы мрачных предчувствий, появляется витающий над жизнью зловещий призрак смерти. В этом случае композитор, как и в ряде других своих сочинений, использует секвенцию *Dies irae*, издавна служившую в музыкальном искусстве символом некой надлично-роковой силы. Здесь данный мотив становится по сути второй темой вариаций.

Однако в полном согласии с главенствующей направленностью произведения персонифицированный этой темой «негатив» затемнений колорита и давящих воздействий неизменно перекрывается или просто сметается потоком жизнелюбивых настроений. Кроме того, происходит своеобразное перерождение, когда преодолевается её трагедийно-фатальное предназначение, и она подчиняется громаде торжествующей жизни (таков итоговый штрих, представленный в коде).

Следовательно, данным произведением Рахманинов самым действенным образом ответил на столь насущную этико-психологическую приметку 1930-х годов: несравненный, поразительный оптимизм – оптимизм несмотря ни на что и вопреки всем грозам и бедствиям того времени. Конечная суть рассмотренной партитуры состоит в том, чтобы всеми силами утверждать веру в жизнь, её свет и радостное приятие. Этому всемерно служит и истинная классичность звукового строя: органичный синтез традиционного и современного, ясность и чёткость музыкальных построений, выверенность и сбалансированность всех компонентов, законченное совершенство деталей и целого.

Вряд ли можно оспорить тот факт, что две самые высокие вершины позднего творчества Рахманинова – «Рапсодия на тему Паганини» и «Симфонические танцы» (1940). Вторая из этих партитур стала последним произведением композитора, и создавалась она, когда мир уже был объят пожаром Второй мировой войны. Именно эта жгуче актуальная ситуация определила направленность рахманиновской концепции, которую можно обозначить хрестоматийной фразой «война и мир».

Сразу же следует оговорить три момента. В ходе сочинения композитор ввёл несколько автоцитат, о которых будет упомянуто ниже, и воспользовался темами неоконченного балета «Скифы», над которым работал в 1915 году, то есть опять-таки во время войны, но Первой мировой. Очевидно, второе из этих обстоятельств и подтолкнуло его к тому, чтобы дать своему произведению название «Симфонические танцы», хотя оно весьма условно, так как собственно танцевальной может считаться только II часть.

Кроме того, существуют сведения, что Рахманинов предполагал назвать части следующим образом: I – «День», II – «Сумерки», III – «Полночь» (в конце вступительного раздела финала колокола бьют 12 ударов). Как и в случае с «Рапсодией на тему Паганини», руководящим для себя принципом примем не столько подробности авторского замысла, сколько восприятие музыки как таковой, в том числе связывая её с реалиями общеисторической ситуации.

С этой точки зрения естественно прийти к заключению, что в «Симфонических танцах» с исключительной чуткостью отражена атмосфера начального разворота грозных событий Второй мировой войны. Композитор вводит здесь резко разведённые контрасты, поляризация которых подчёркивает нарастающее размежевание противостоящих явлений, и суть этого размежевания сводится к очень простой «формуле»: мир, неотвратно ввергающийся в пучину войны.

Антитеза «война и мир» начинает формироваться в I части через сопоставление её среднего раздела с крайними. В её центре широко экспонируется столь дорогой для Рахманинова образ Родины. Композитор возвращается к тому, что впервые было найдено в написанной за несколько лет до этого Третьей симфонии – звучание «рожков», представленное здесь тембрами гобоя, кларнета и саксофона. Просто и безыскусно выводят они нескончаемую лироэпическую песнь русских полей, родного приволья.

Но смысл этого ласкового распева выходит за пределы сугубо национальной адресованности. В данной пейзажной пасторали с её светлой мечтательностью чувствуется благодать и покой жизни вообще, отрада души, её пристанище, то желанное, к чему тянется сердце человеческое. В коде I части состояние очарованности возобновляется с новой си-

лой в хорале струнных, расцвеченном блёстками поэтичной звончатости (вводя здесь лейттему из своей Первой симфонии, композитор как бы вспоминает о далёкой юности).

В некоторой заторможенности течения этой музыки ощущимо желание до бесконечности продлить идиллию мирных дней, а завалированная здесь ностальгическая нота несёт с собой определённый подтекст. Нетрудно понять: именно в ситуации надвигающихся бедствий до предела обостряется чувство жизни. Каким особенно драгоценным и притягательным становится то, что завтра может быть потеряно навсегда! Вот чем объясняется стремление удержать минуты ускользающего счастья. Отсюда же тоскливая меланхолия, порождённая пониманием неизбежных утрат на пороге больших испытаний.

Во II части это щемящее чувство раскрывается с наибольшей остротой, даже с болезненной экспрессией. Практически единственный раз во всём своём творчестве Рахманинов создаёт здесь вальс как таковой, что совпало с возрождением и расцветом этого жанра в отечественной музыке тех лет: в опере «Война и мир» и балете «Золушка» С. Прокофьева, в музыке к «Маскараду» и балете «Гаянэ» А. Хачатуряна и вплоть до советской песни (например, «В лесу прифронтовом» М. Блантера).

Нити ко II части «Симфонических танцев» тянутся также от психологических поэм «Вальса» М. Равеля и особенно «Грустного вальса» Я. Сибелиуса. И у Рахманинова это именно «*Valse triste*», но с переводом второго слова не как *грустный*, а *печальный*. У него это вальс-элегия последнего бала, поэма прощальных услад и вздохов, томительная в особой плавности и медлительности своего кружения (вальс-бостон). И сама лирическая эмоция также особая – «густая», насыщенная, с приступами жгучей тоски (композитор использует здесь аккордовые структуры кластерного типа, понижения ступеней, поникающие «оползания» минорных созвучий и тональностей).

Зловещей приметой происходящего становятся вторжения пронзительной сигнальности засурдиненной меди с её устрашающими «раздуваниями» и металлическим скрежетом. Для Рахманинова этот тембровый знак давно уже служил эквивалентом враждебного человеку XX века, но в данном случае, исходя из контекста военного времени, подобные звучания становятся угрожающим призраком неизбежных тревог и смертоносных опасностей.

Под нависающей сенью подобных предостережений и страхов прощальный вальс становится «танцем на пороховой бочке» или, по меньшей мере, кружением над обрывом. Присущие этой музыке гнетущие ощущения и сумрачная настороженность закономерно выливаются в стремительный вихрь коды – словно спешно-судорожные завершающие штрихи расставания (ещё одна яркая психологическая деталь).

«Война» разворачивается в крайних частях цикла по линии неуклонной эскалации. Это два скерцо, но весьма отличающиеся по смысловому наполнению. Скерцо I части носит открыто воинственно-наступательный характер: характерная моторно-токатная пульсация на маршевой основе, подчёркнутая острота упругих, пружинистых ритмов, ключевая роль духовых инструментов вообще и медных в особенности с выделением трубных фанфар и холодного блеска тембрового облачения.

При всём том, этой музыке нельзя отказать в таких качествах, как суровая бодрость и целеустремлённость, собранность, подтянутость и внешняя импозантность, броский рельеф, яркая зрелищность (в том числе через красочные тонально-гармонические сопоставления типа *f-Des-E-A-As-D-Des-G-c*). Так что на первых порах энергия, горячий напор и зажигательный темперамент молодцеватой бравуры «гарцующего» воинства может невольно увлечь, даже захватить. Это пока что не сама война, а военные игры, собиранье сил, накачивание мускулов, парад на плацу, готовность к действию.

Но уже в репризе I части мы являемся свидетелями начального этапа водоворота военной эпопеи. Атмосфера становится тревожно-возбуждённой, грозной, звучание – колючим, пронзительным, в нём прослушивается грохот орудий, а динамично-импульсивный ход-бег военной машины приобретает хищный «оскал» – примечательно, что на кульминации (ц. 26) вводится «набухший» кластер из четырёх больших секунд. В финале наращивание агрессивности выливается в вулканическую лаву сумбурно-лихорадочного хаоса разгорающихся битв.

С самого начала репризы последней части в кипение этой лавы активнейшим образом включается мотив *Dies irae*. В сравнении с «Рапсодией на тему Паганини» здесь его обличье совсем иное. Он выступает как знак грозящих бедствий, как карающая десница войны и как призрак смерти (в моменты «костлявого» перестука ксилофона).

Демченко Александр Иванович

академик ЕАЕ, академик РАЕ,

доктор искусствоведения,

профессор кафедры истории музыки

Саратовской государственной консерватории

им. Л. В. Собинова

Дьяволиада XX века, которая заинтересовала Рахманинова ещё в опере «Франческа да Римини» и во II части Второй симфонии, а затем в некоторых из этюдов-картин и Четвёртом концерте, получает теперь законченное воплощение в полуфантастически-гротескном преломлении мрачного батального действия. Одиозный, оргиастический, сатанинский разгул милитаризма перерастает в настоящий шабаш вооружённой нечисти.

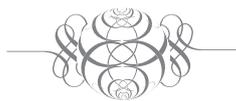
И всё-таки экспансия сил зла не носит в финале исчерпывающе тотальный характер. Его средний раздел посвящён горестным раздумьям о неразумии человеческого, а в ламентозных вопрошаниях, скорбных столах души и тоскливых причетах слышатся опасения за судьбы мира и гуманизма. И главное: в самом конце произведения намечена потенция действительного противостояния.

Вырастающий из inferнально-демонического потока эпилог произведения основан на теме № 9 «Всенощной» («Благословен еси Господи»). Она построена на интонациях знаменного распева, но восходит скорее к раскольничьим песнопениям – вот почему веет от неё праведной истовостью. Наполненная динамизмом, суровой решимостью и грозной былинно-богатырской мощью, эта тема знаменует собой могучий эпос сопротивления, реального отпора беснованию военщины.

То было пророчество грядущей миссии России, спасшей мир от гитлеровского порабощения. То был последний взгляд композитора на реалии XX столетия и последний штрих в запечатлённом им образе России, которая всегда оставалась для него святыней из святынь.

Такова последняя нота, поставленная Рахманиновым в созданной им полувекковой художественной летописи о человеке, проделавшем трудный путь из «серебряного века» в «век огнедышащий», с его неслыханными катаклизмами и робким светом надежды на грядущее от них избавление.





EDWARD GREEN
Manhattan School of Music

UDC 781.135

A NEW LOOK AT THE PLOYER/ATTWOOD NOTEBOOKS, OR, MOZART: A TEACHER OF CHROMATIC COMPLETION

The 1784 notebooks of Barbara Ployer and those from 1785 to 1787 of Thomas Attwood reveal a surprising fact: that Mozart taught them the technique of chromatic completion – the gradual unfolding of the 12 members of the chromatic aggregate in such a way that the last tone arrives at a moment of definite musical importance.¹

A representative instance of how Mozart employed the technique in his own music can be found in K. 453, a piano concerto which he wrote for Ployer in 1784. As we look at its orchestral exposition, we can verify that it is designed to have four moments of chromatic completion, all clearly arriving at points of structural significance.

The first occurs in m. 35, precisely as the “secondary theme” arrives. The 12th note to appear is *D#*. The next happens on the downbeat of m. 49, just as the music plunges unexpectedly into the key of *Eb*. Here the final element is a *Bb*. The third point of completion is in m. 56, on the dominant 7th chord which re-establishes *G major*. *F#*, the leading tone, ends this unfolding. The final cycle of chromatic unfolding fulfills itself in m. 69, with the arrival of *D#*, as the orchestral exposition concludes. The solo piano then sets off the next round of chromatic unfolding.

The question this essay deals with, making use of the Ployer and Attwood Notebooks, is whether Mozart taught this technique to his students. Let’s begin with Ployer. In the opening pages of her notebook, Mozart sketched out a short minuet for string quartet, giving only the first violin and cello lines, and asking his student to fill in the interior parts – in keeping with a figured bass he also provided.

Example 1 indicates that the opening eight measures of the minuet require the diatonic set plus *C#* and *Bb*. What remains? *Eb*, *Ab* and *F#*, and these tones dutifully appear in the second grouping of eight measures. The full aggregate having been unfolded, the final two measures, by contrast, are entirely diatonic.

Example 1

Two entries later – (example 2) – we find Mozart leading Ployer into an awareness of the varying degrees of chromatic density which a given instance of music might sustain. Notice: this entry has three versions. The first uses 9 pitch-classes; the second, 10. By the third, Mozart has arranged matters so that these eight bars express the complete chromatic universe: all 12 tones.

The evidence of conscious pedagogy is hard to resist. Were there space in this journal, we could traverse her entire notebook and see just how richly the evidence accumulates. It is, one might say in slang, “chock full” of similar things. Meanwhile, it is useful to go on to Attwood – for unlike Ployer, who was in essence a pianist, Attwood went on to become one of the important English composers of his generation; and chromatic completion is, fundamentally, a compositional technique.

Attwood’s notebooks begin with a short section devoted to harmony, followed by a longer one on counterpoint. The section on harmony is full of examples of chromatic completion; the one on counterpoint, by contrast, is severely diatonic.

Example 2

It seems that having introduced Attwood to the richness of chromaticism, Mozart now wanted his student to develop an equal respect for its tonal opposite: something lean, strict.

A third section – on free composition – now follows, and here again chromaticism reigns. On its first page, Mozart presents a model illustrating the difference between the fundamental bass and the actual bass of a four-voice texture. What is fascinating is that this entry (example 3) likewise illustrates how chromatic completion can help define musical form. Eight measures long, it begins in *G* and concludes in *E_b*. Where is the point of chromatic completion? On the downbeat of m.6, with the arrival of a *B_b*: the dominant of the new key. From this point on, the music is strictly diatonic. The form-defining contrast is thus double: a contrast of key center, and a contrast of chromaticism versus diatonicism.

Example 3

As this example illustrates, chromatic completion is a technique that in no way supersedes other, and far better known, form-building procedures of 18th-century music. In fact, one of the reasons the technique of chromatic completion has “hidden in plain sight” all these years, and is yet to be included in any “standard” teaching texts – either of music history or of music theory – is precisely because it is most often used in close coordination with traditional concepts of modulation and formal cadence. Among the few musicologists who have spent time with the issue, other than myself, are James H. Baker, and Henry Burnett.²

At this point, we can summarize our findings by noting that there appear to be, for Mozart, three characteristic paths to chromatic completion. Either the 12th tone arrives at the very end of a musical unit, or (option 2) it comes in the midst, with everything afterwards staying purely diatonic; a third path, however, is how Mozart most typically employs the technique in his own work – namely, ending a musical unit with a sense of incompleteness, with only 11 tones expressed. This makes the arrival of the missing tone at the beginning of the next musical unit a way of “linking” them.

This third method is the most dramatic. It makes a listener – if only subconsciously – yearn for the moment of fulfillment: the moment when all the possible tones have been expressed. And as we know, Mozart was a dramatist even in his non-theatre works.

As we consider the technique of linkage, let me suggest a rough parallel from the world of traditional theory. We all know the impact of a half-cadence; especially when such a cadence separates – and yet joins – otherwise independent movements. We feel, at such a moment, a sense both of discontinuity and continuity; of incompleteness and fulfillment. Opposites come together musically: a very significant fact, about which I’ll have more to say later in this essay.

Returning to the Notebooks and the section on the art of “free composition” – we find there several short works by Attwood, nearly all of which illustrate chromatic completion. Consider example 4, a 28 measure Allegro; we see in it a single unfolding of the aggregate. The twelfth tone, *F* natural, arrives in m. 25, and its enharmonic equivalent, *E[#]*, is heard in the next measure. Everything that follows is diatonic.

Attwood returned to England in 1787, and became a leading figure in its musical theater, eventually creating thirty-four dramatic scores for the London stage. He also distinguished himself both as a church musician – he was organist at St. Paul’s and at the Chapel Royal; and as an educator – he was named professor at the Royal Academy in 1823. Meanwhile, in keeping with the focus of this essay, the point to note is this: throughout his career as a composer, we see the continuing presence of chromatic completion.

Example 4

The technique is present as early as his Piano Trios, Op. 1, published soon after his return to England. Let's begin, however, with his first full-length stage composition: *The Prisoner*, a romance premiered at the Haymarket Theatre on October 18, 1792. Early on in it, we meet the Trio, "And will you soothe my anguish?" It is 32 measures long. The vocal parts conclude in m. 28; the aggregate is completed soon afterwards: the final tone, *D#*, arrives in m. 30 during the orchestral coda.

It is worth noting that there is one extra chromatic tone in this coda: a *C#*. Just as composers throughout history often waver a bit in their employment of otherwise strict techniques – canons, for example, may have an occasional altered interval in order to preserve musicality – so composers who employ chromatic completion sometimes use the technique with a degree of flexibility. This is hardly surprising; what is surprising is how often the technique is used with almost adamant strictness.

Returning to Attwood's music: the aria which follows the Trio is titled "Come from Horror's Dreary

Cell," and is surely modeled on the Queen of the Night's aria, though it is cast in *D major*, rather than the Queen's *D minor*. As with its Mozartian predecessor, the words call for revenge, and its highly melismatic melody has quite a high tessitura. But there is another, deeper parallel: both arias display chromatic completion as a simultaneously structural and expressive principle.

This essay is not the place to take up Mozart's masterpiece, though I did so in my NYU doctoral thesis, which studied – in an over-arching way – the place of chromatic completion in the late vocal music of Haydn and Mozart, with some subsidiary study of how it was employed by Bach and Gluck.³ Nor, unfortunately, is there room to survey a larger swath of Attwood's theater music, or even to go deeply into the rest of the music for *The Prisoner*. But here are three observations about the opening two pages of the aria just mentioned.

1. The orchestral introduction employs all twelve tones.
2. The first vocal climax is the high *C* of m. 41, during the phrase "revenge, her fang in mortal poison steeps." This is likewise the first point of chromatic completion in the aria proper, and the second such point since the music began over-all.
3. The sudden presence of a German 6th chord in the dominant key at m. 57 marks – with the arrival of the note *D#* – the third point of completion. This chord and its resolution comprise the remainder of the "A" section, leading, at m. 61, to a stunning fermata on the word "hell."

This last point is significant, and has to do with the creative flexibility mentioned before. Gluck, Haydn, Mozart – and Attwood, too – often linger on the crucial 12th note. As a result, it is highlighted; it is marked for our awareness. I've noticed that this kind of "extra emphasis" almost always comes at a moment crucial to the cadential design of a work. How right! – and how 18th-century!

These measures at the end of the aria's "A" section are very obviously expressive and emotional. They also function structurally as a pivotal half cadence, setting up the "B" section of the aria which immediately follows. Emphasizing the *D#* – and the German VI chord – makes sense therefore both on traditional grounds (harmonic and dramatic), as well as in terms of the logic of chromatic completion.

Just to forestall a possible misunderstanding: saying that Mozart and Attwood were deeply committed to the technique of chromatic completion is not the same as asserting that they used it in all – let alone a majority – of their compositions. Beethoven and Bach were enamored of fugue, but each wrote many works that were not fugues!

As we turning from Attwood's dramatic music to his choral work, we can see his sustained interest in the technique. Consider, first, his anthem, "Come, Holy Ghost." It is in three stanzas, and each unfolds just eleven members of the aggregate. What is lacking? An *Ab*; and where do we hear it? At the start of the instrumental

(Mozart→Attwood→Mendelssohn→(?)→Sullivan), this much can objectively be established: there are many instances of chromatic completion the work of Sir Arthur. Among them is this charming example from the operetta *Patience*: a chorus of “twenty love-sick maidens,” whose opening melody, as you can see, is shaped as a single unfolding of the chromatic aggregate. *Patience* premiered in 1881; roughly a century after the concerto by Mozart with which I began this essay.

In this essay so far, I’ve emphasized the “technical” aspect of chromatic completion; but the aesthetic and philosophic meaning of this musical phenomenon is likewise important. I explored it at length in my doctoral dissertation as well as in various publications since, including “Haydn’s Secret Dodecaphonic Art” – an essay which is easy to access on-line in the *Journal of Music and Meaning*.⁴ I write there of how chromatic completion evidences the truth of Aesthetic Realism, which I see as the one authentic universal theory of aesthetics. The central principle of this great philosophy is a statement by its founder, Eli Siegel – with whom I had the honor to study: “*All beauty is a making one of opposites, and the making one of opposites is what we are going after in ourselves.*”⁵

Chromatic completion instances the universal human need to make sense of life as a drama of completeness and incompleteness; a drama, likewise, of what is discontinuous and what is continuous. It meets this need through the symbolic drama of sounds organized in time: that is, through music. And insofar as it allows a composer to coordinate the structural and the expressive aspects of his or her work, chromatic completion also arises from our undying need to make a one of the desire

to be precise and logical, clear and strict—and our equally inevitable desire to be expressive, passionate, and deeply and adventurously full of emotion.

When opposites are experienced as one, Eli Siegel explained, we have what makes for happiness and sanity. We also have, when opposites are felt as one, a true picture of the world: the world where it begins, the world in its enduring ontology, its permanent philosophic structure.

In this writing, I’ve dealt largely with the opposites of continuity and discontinuity, the complete and the incomplete. They are central to the experience of music – any music, from any time and from any culture. Meanwhile, chromaticism and diatonicism, while not opposites in the metaphysical sense, were often taken by theorists and composers of the late 18th and early 19th centuries as capable of standing for contrary things. There was a feeling that these two ways of understanding the tonal universe represented a certain relation of simplicity and complexity; harmony and conflict; even the ‘natural’ world and the ‘artificial’ efforts of man. As the Attwood Sanctus indicates – and there are other pieces that do so with even greater aesthetic impact: pieces by Mozart, Haydn, and Gluck, for instance – many composers of the time used the contrast between diatonicism and chromaticism as a means of dramatizing opposites present in the text they were setting.

So I conclude this essay with another of Eli Siegel’s classic philosophic statements: “*In reality opposites are one; art shows this*”⁶ – and I hope that I’ve raised your interest in the phenomenon of chromatic completion: both as a little-known datum of historical musicology, and, more importantly, as a technical illustration of the great philosophic ideas just spoken about.

NOTES

¹ The examples taken from these notebooks (Examples 1–4 in this essay) can all be found in the Neue Ausgabe of Mozart’s works. The first two examples are in Vol. 2. of Werkgruppe 30, and are, respectively, on pages 18 and 22. Examples 3 and 4 are found in Vol. 1 of Werkgruppe 30, on pages 166 and 198.

² Among Baker’s works are «Chromaticism in Mozart’s “Jupiter” Symphony» in *Mozart-Jahrbuch*, 1991, Vol. II (Kassel: Bärenreiter, 1992) and “Chromaticism in Classical Music” in *Music Theory and the Exploration of the Past*, ed. Christopher Hatch and David M. Bernstein (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1993). Burnett, in collaboration with Shaugn O’Donnell, published “Linear Ordering of the Chromatic Aggregate in Classical Symphonic Music” in *Music Theory Spectrum*, Vol. 18, #1, (Spring, 1996), and with Roy Nitzberg wrote *Composition, Chromaticism, and the Developmental Process* (Farnum: Ashgate, 2008). Among Burnett’s independent

writings on the topic is “Levels of Chromatic Ordering in the First Movements of Haydn’s London Symphonies: A New Hypothesis,” which appeared in *International Journal of Musicology*, Vol. 7 (1998).

³ *Chromatic Completion in the Late Vocal Music of Haydn and Mozart: A Technical, Philosophic, and Historical Study*.

⁴ Issue 8. (Winter, 2009–2010). Another recent article by me on the subject appeared in the premiere issue of the on-line journal *Haydn*: “Chromatic Completion in the Late Masses of Haydn.”

⁵ Cited in *The Modern Quarterly Beginnings of Aesthetic Realism: 1922–1923*, ed. Ellen Reiss (New York: Definition Press, 1997), p. 13. For a fuller sense of the range of this philosophy, the best source is the web-site of the Aesthetic Realism Foundation: www.AestheticRealism.org.

⁶ Siegel, *Aesthetic Realism: Three Instances* (New York: Definition Press, 1961), p. 1.



ЭДВАРД ГРИН
Манхэттенская школа музыки

УДК 781.135

**НОВЫЙ ВЗГЛЯД НА ТЕТРАДИ ПЛОЙЕР И АТТВУДА,
ИЛИ МОЦАРТ – УЧИТЕЛЬ ТЕХНИКИ
ХРОМАТИЧЕСКОГО ЗАПОЛНЕНИЯ***

Тетради 1784 года Барбары Плойер и 1785–1787 годов Томаса Аттвуда раскрывают удивительный факт: Моцарт обучал их технике хроматического заполнения, то есть технике постепенного развёртывания двенадцати членов хроматического агрегата¹ таким способом, что последний его член появляется в форме в самый решающий момент².

Образец того, как Моцарт сам применял такую технику, можно обнаружить в фортепианном Концерте К. 453, который он написал для своей ученицы Плойер в 1784 году. В оркестровой экспозиции первой части чётко представлены четыре примера хроматического заполнения с завершением каждого в структурно значимых местах.

Первый пример появляется в такте 35 точно в момент звучания второй темы. Двенадцатой нотой здесь является *Dis*. Следующий пример хроматического заполнения возникает на сильной доле такта 49 в тот момент, когда происходит неожиданная модуляция в *Es dur*. В этом примере последней нотой хроматического агрегата является *B*. Третий момент заполнения возникает в такте 56 на доминантсептаккорде, который возвращает тональность *G dur*. Звук *Fis* – вводный тон – завершает цикл развёртывания агрегата. И последний цикл хроматического развёртывания находится в такте 69 по достижении звука *Dis*, в момент завершения оркестровой экспозиции. После этого солирующий инструмент – фортепиано открывает следующий круг хроматического развёртывания.

Вопрос, который ставится в данной статье и рассматривается на примере тетрадей Плойер и Аттвуда, следующий: обучал ли Моцарт своих учеников этой технике? Начнём с тетради Плойер. В начале тетради Моцарт представил набросок короткого менюэта для струнного квартета, выписав только партии первой скрипки и виолончели, а также цифры фигурационного баса, предложив своей ученице дописать внутренние голоса.

В примере № 1 видно, что начальные восемь тактов менюэта требуют использования диатонической коллекции³ плюс звуков *Cis* и *B*. Ещё остаются тоны *Es*, *As* и *Fis*, и именно они появляются, по мере необходимости, в следующих восьми тактах. И хотя за всё это время был развёрнут полный хроматический агрегат, последние два такта полностью диатоничны (пример № 1 см. на с. 141).

Двумя записями позже (см. пример № 2) мы обнаруживаем то, как Моцарт показывал Плойер разные уровни хроматического насыщения, которые музыка в каждый момент времени может удержать. Обращаем внимание на то, что запись имеет две версии. Первая использует 9 звуковысотных классов⁴, вторая – 10 (пример № 2 см. на с. 142). Явных тому свидетельств так много, что их невозможно отрицать. Если бы рамки данной статьи позволяли, можно было бы пройти по всем записям в тетради этой ученицы и увидеть, как работа с данным методом происходит и углубляется. Можно лишь сказать, что подобных примеров хватает «с лихвой».

Обратимся к тетрадям другого ученика – Аттвуда, в первую очередь потому, что в отличие от Плойер, пианистки по профессии, Аттвуд стал в своё время одним из видных английских композиторов. И важно то, что хроматическое заполнение является, по существу, аспектом композиторской техники.

Тетради Аттвуда начинаются коротким разделом, посвящённым гармонии, и сменяются последующим, более пространным разделом о контрапункте. Раздел о гармонии содержит множество примеров на хроматическое заполнение, а раздел о контрапункте, по контрасту – строго диатонический. Очевидно, что после того, как Моцарт представил Аттвуду богатство хроматизма, он пожелал развить у него такое же уважительное отношение к противоположному аспекту тональности, более суровому и строгому.

Продолжает тетрадь третий раздел – на свободную композицию, и здесь снова царит хроматика. На его первой странице Моцарт представляет модель, иллюстрирующую разницу между фундаментальным басом и басом четырёхголосного склада. Удивительно то, что эта запись (пример № 3) также показывает, как хроматическое заполнение может помочь определить музыкальную форму. Продолжительностью в восемь тактов, он начинается в *G* и заканчивается в *Es*. Где находится вершина хроматического заполнения? На сильной доле 6-го такта, с приходом *B*, доминантой новой тональности. С этого момента музыка становится строго диатоничной. Определяющий форму контраст, таким образом, имеет двойной характер: контраст тонального центра, и контраст хроматики с диатоникой (пример № 3 см. на с. 142).

Как показывает этот пример, хроматическое заполнение – техника, никоим образом не подменяющая никакие другие, гораздо более известные способы

* Перевод доктора (Phd) Ильдара Ханнанова.

формообразования XVIII века. По сути, одной из причин, по которой техника хроматического заполнения была «скрыта из вида» все эти годы и до сих пор не включена ни в один «стандартный» учебник истории или теории музыки, является то, что она чаще всего используется в тесной координации с традиционными представлениями о модуляции и классической каденции. Среди немногих музыковедов, которые занимались этим вопросом, можно назвать Джеймса Х. Бейкера и Генри Бёрнетта⁵.

Подытожим результаты наблюдений: оказывается, у Моцарта существуют три характерных варианта хроматического заполнения. Двенадцатый тон появляется либо в конце диатонического раздела, либо (вариант 2) – в середине с чисто диатоническим последующим материалом. И третий путь – метод, который Моцарт чаще всего использует в работе, – окончание музыкального раздела с чувством незавершённости, только с одиннадцатью использованными тонами. Такое завершение представляет отсутствующий тон как связующий с началом следующего музыкального раздела. Третий метод оказывается наиболее драматичным. Он направляет слушателя к подсознательному ожиданию завершения в тот момент, когда все возможные тоны уже использованы. И, как мы знаем, Моцарт был драматургом даже в своих «нетеатральных» произведениях.

Останавливаясь на связующей технике, позволим себе провести самые общие параллели с областью традиционной теории. Всем известно значение половинной каденции, особенно когда такие каденции отделяют и в то же время присоединяют независимые части. В этот момент возникает одновременно ощущение как прерывности, так и непрерывности, незавершённости и завершения. Противоположности в музыке сходятся: об этом весьма существенном факте речь пойдёт ниже.

Возвращаясь к Тетрадам и к разделу, посвящённому искусству «свободной композиции», мы в нём находим несколько небольших произведений Аттвуда, почти все из которых иллюстрируют хроматическое заполнение. Рассмотрим пример № 4, 28-й такт Allegro, где видим развёртывание агрегата. Двенадцатый тон *F* появляется в такте 25, а его энгармоническая замена *Eis* звучит в следующем такте. Далее следует диатоника (пример № 4 см. на с. 143).

Аттвуд вернулся в Англию в 1787 году и стал ведущей фигурой в музыкальном театре, в конечном итоге создав тридцать четыре драматические партитуры для лондонской сцены. Он также проявил себя и как церковный музыкант (был органистом в соборе св. Павла и королевской часовне), и как педагог (был профессором Королевской академии в 1823 году). Между тем, в соответствии с предметом исследования данной статьи, отметим следующее: на протяжении всей карьеры композитора в его сочинениях повсеместно присутствует приём хроматического заполнения.

Эта техника находит применение уже в фортепианном Трио ор. 1, опубликованном вскоре после возвращения композитора в Англию. Начнём, однако, с его первой полной сценической композиции: романтической

постановки «The Prisoner»⁶, впервые представленной в Haymarket Theatre 18 октября 1792 года. В самом её начале звучит «And will you soothe my anguish?»⁷ продолжительностью в 32 такта. Вокальные партии завершаются в 28-м такте, развёртывание хроматического агрегата происходит немного позже, окончательный тон *Dis* появляется в 30-м такте, в оркестровой коде.

Имеет смысл отметить, что в этой коде есть один дополнительный хроматический тон: *Cis*. Так как в целом композиторы на протяжении всей истории часто колебались в применении строгих канонов и правил техники (например, могли иногда изменить интервал, чтобы сохранить музыкальность), и композиторы, опирающиеся на технику хроматического заполнения, иногда также использовали её с некоторой свободой. Это не удивительно; удивительно то, как часто данная техника используется с практически несокрушимой строгостью.

Вернёмся к музыке Аттвуда: ария, которая продолжает трио, начинается со слов «Come from Horror's Dreary Cell»⁸ и, безусловно, построена по образцу арии Царицы Ночи, хотя написана в *D dur* в отличие от *d moll* оригинала. Как и в оригинале Моцарта, слова призывают к мести, и её богато украшенная мелизмами мелодия звучит в высокой tessiture. Но есть и другая, более глубокая параллель: обе арии показывают хроматическое заполнение как в структурном, так и в выразительном планах.

Данная статья – не место для критики шедевра Моцарта, что уже было сделано нами ранее в докторской диссертации в Нью-Йоркском университете⁹. В ней были представлены результаты исследований хроматического заполнения в поздней вокальной музыке Гайдна и Моцарта с некоторым дополнительным освещением путей его использования у Баха и Глюка. К сожалению, в ней не нашлось места для многочисленных примеров из театрального наследия Аттвуда, не говоря о более тщательном анализе музыки из «The Prisoner». Выскажем несколько замечаний о двух первых страницах только что упомянутой арии. Во-первых, в оркестровом вступлении используются все двенадцать тонов. Во-вторых, первой кульминацией в вокальной партии является верхнее *C* в 41-м такте на словах «...revenge, her fang in mortal poison steeps»¹⁰. Здесь – начальная точка хроматического заполнения в арии, а также и точка хроматического заполнения музыки всего сегмента с самого начала этого номера, и наконец, с внезапным появлением в такте 57 дважды увеличенного терцквартаккорда второй ступени в тональности доминанты, знаменующим приход *Dis*, – третий момент заполнения. Этот аккорд и его разрешение составляют заключительный фрагмент экспозиционного раздела (A), что в такте 61 приводит к ошеломляющей фермате на слове «hell»¹¹. Последний пункт весьма важен и показывает творческую свободу, о которой упоминалось ранее. Глюк, Гайдн, Моцарт и также Аттвуд слишком часто задерживаются на решающей 12-й ноте. В результате она подчёркнута, маркирована для нашего внимания. Отметим, что такого рода «дополнительный акцент» почти всегда приходится на

решающий, предкаденционный момент. Как это верно, и как это в стиле XVIII века!

Такты в конце раздела А арии, безусловно, очень выразительны и эмоциональны. Они также важны структурно, как представляющие половинную каденцию, подготавливающие следующий раздел – В. Подчёркивание *Dis* и дважды увеличенного терцквартаккорда второй ступени, таким образом, имеет смысл как в традиционном смысле (с точки зрения гармонии и драматургии), так и с точки зрения логики хроматического заполнения.

Предупредим возможные недоразумения: говорить, что Моцарт и Аттвуд были глубоко привержены технике хроматического заполнения – не то же самое, что утверждать использование её во всех (используем слово «в большинстве») композициях. Бетховен и Бах были очарованы фугой, но каждый написал много произведений, которые фугами не являются.

Переходя от драматической музыки Аттвуда к его хоровым работам, можно заметить устойчивый интерес к этой технике. Рассмотрим, во-первых, гимн «Come, Holy Ghost»¹². В нём три куплета, и в каждом охватывается только одиннадцать агрегатов. Какого не достаёт? – *As*! И где же мы его слышим? В начале инструментальной постлюдии. Техника напоминает то, что мы находим в трио из «The Prisoner». Затем в его «Collect for Epiphany» (1814)¹³: «O God, Who by the Leading of a Star»¹⁴ протяжённостью в 54 такта текст (исключая «Аминь» в коде) заканчивается в такте 38. Хроматическое заполнение достигается в такте 37.

Рассмотрим далее самое известное произведение церковной музыки Аттвуда: рифмованный Антем «Teach Me, O Lord»¹⁵. Его удивительно сложная структура напоминает «Credo» из «Heiligmesse» Гайдна. В каждом из этих произведений церковной музыки, в разделе за разделом, присутствуют только одиннадцать тонов, отсутствующий же тон появляется в новой секции, тем самым их соединяя. Поражает то, что у Гайдна, как и у Аттвуда, отсутствующий тон – один из двух возможных. Дело в том, что принцип хроматического заполнения в применении к музыке, написанной в мажоре, как правило, позволяет добавить 5 возможных тонов заполнения – тонов за пределами диатонической гаммы. В «Credo» Гайдна, написанном в *B dur*'е, все циклы заполняются либо на *Des*, либо на *E*, а в гимне Аттвуда *F dur* – либо на *Fis*, либо на *Cis*. Конечно, Аттвуд – не Гайдн, Моцарт или Глюк. Но он – композитор несравненно более значимый, чем предполагалось ранее. Чтобы получить об этом представление, обратим внимание читателя на пример № 5: «Sanctus» из «Church Service» in *F*¹⁶ Аттвуда. Здесь хроматическое насыщение достигается в такте 22, с появлением *As* в теноре, и затем в альтовом голосе. С этого момента музыка возвращается к строгой диатонике, причём диатоническая кода приходится на слово «Amen»¹⁷ – простое слово, выражающее полное согласие. В противоположность этому, Божья слава – Её невыразимо великолепное богатство, ощущаемое через Небо и Землю, – выражается в богатстве полного хроматического агрегата. Как теологически выстроена композиция! (пример № 5 см. на с. 144).

Хотя в данной статье представлены только простейшие образцы применения агрегата, смеем предположить, что их достаточно для подтверждения основного тезиса статьи о том, что Моцарт учил хроматическому заполнению, и что его ученик Томас Аттвуд перенял концепцию с большим энтузиазмом. Между тем, есть также доказательства того, что педагогическая традиция была продолжена, и что Аттвуд передал технику своему любимому ученику Джону Госсу (ему он завещал свои Тетрады, заполненные во время обучения у Моцарта), и молодому композитору из Германии, с которым он подружился, – Феликсу Мендельсону. Представим, например, два речитатива, которые звучат в начале «Elijah». Каждый выстроен как один разворачивающийся агрегат, после чего немедленно наступает каденция.

Педагогическая цепь на этом не прерывается; молодой Артур Салливан учился в Лейпциге в качестве первого обладателя стипендии Мендельсона. Его учителями были несколько музыкантов, коллеги Мендельсона, в ту пору, когда тот ещё занимал пост директора в Лейпциге. Хотя не так просто провести прямую линию передачи педагогического мастерства (Моцарт–Аттвуд–Мендельсон–Салливан), многое можно установить объективно, поскольку имеется много случаев хроматического заполнения в произведениях сэра Артура. Среди них – очаровательный пример из оперетты «Patience»¹⁸: хор «Twenty love-sick maidens»¹⁹, где вступительная мелодия, как в этом можно убедиться, выстроена как единый развёрнутый хроматический агрегат.

Премьера «Patience» состоялась в 1881 году, примерно через столетие после концерта Моцарта, о котором шла речь в начале статьи. До сих пор в ней подчёркивались «технические» аспекты хроматического заполнения, но эстетическое и философское значение данного музыкального феномена также важно. Оно исследовано в докторской диссертации, а также в различных более поздних публикациях автора статьи, включая «Haydn's Secret Dodecaphonic Art»²⁰ – эссе, доступ к которому легко получить в интернете в «Journal of Music and Meaning»²¹. Там сообщается о том, как хроматическое заполнение доказывает правоту эстетического реализма, к которому можно подходить как к подлинно универсальной теории эстетики. Центральным принципом этой философии является заявление её основателя, Эли Сигеля, у которого автор статьи имел честь учиться: «Красота заключается в создании противоположностей, и создание одной из противоположностей – это то, что мы пытаемся найти в себе»²². Хроматическое заполнение подтверждает универсальные человеческие потребности поиска смысла жизни как в драме полноты и неполноты, так и в драме того, что прерывно и непрерывно. Оно удовлетворяет эту потребность через символические звуковые события, организованные во времени, то есть через музыку. И поскольку приём позволяет композитору координировать структурные и выразительные аспекты своих произведений, хроматическое заполнение возникает из нашего неугасающего желания слить воедино стремление к точ-

ности, логике, чёткости и строгости, с одинаково неизбежным стремлением к выразительности, страстности, к полноте и непредсказуемости эмоций.

Когда противоположности воспринимаются как одно целое, объясняет Эли Сигел, мы испытываем радость. В то же время, когда противоположности составляют единое целое, возникает истинная картина мира: мир, в котором всё создаётся, мир в его непреходящей онтологии, в его постоянстве философской структуры.

До сих пор в основном рассматривались противоположности *продолжительности и прерывности, полного и неполного*. Они занимают центральное место в восприятии музыки – любой музыки, любого периода и культуры. Между тем, хроматизм и диатоника, не будучи противоположностями в метафизическом смысле, часто воспринимаются теоретиками и композиторами конца XVIII и начала XIX веков как возможность выражения противоположных понятий. Существовало ощущение, что эти два

способа понимания тональной вселенной представляют собой определённое соотношение простоты и сложности, гармонии и конфликта, и даже «естественного» мира и «искусственного» усилия человека. Как показано в «Sanctus» Аттвуда (есть и другие произведения, в которых достигается ещё большее эстетическое воздействие: например, произведения Моцарта, Гайдна, Глюка), многие композиторы того времени использовали контраст между диатоникой и хроматизмом как способ драматизировать противоположности, заложенные в тексте.

Таким образом, хотелось бы завершить статью другим классическим философским высказыванием Эли Сигела: «На самом деле противоположности составляют целое; искусство это доказывает»²³, – и будем надеяться, что нам удалось привлечь интерес к феномену хроматического заполнения и как к малоизвестному историческому музыковедению приёму, и что более важно, как к техническому воплощению глубоких философских идей.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *12-tone aggregate* – термин, применяемый в англоязычной теории музыки XX века. Означает сборную коллекцию из всех возможных звуковых высот (12), полученную объединением двух или нескольких коллекций. Играет важнейшую роль в теории 12-тоновой музыки и понимается как аспект новой гармонии (заполнение всего хроматического поля, момент полноты и завершенности). – *Прим. пер.*

² Музыкальные примеры этих тетрадей (примеры № 1–4 данной статьи) заимствованы из «Полного собрания сочинений Моцарта» (Neue Ausgabe). Первые два примера см.: Vol. 2, Werkgruppe 30, S. 18, 22. Примеры № 3 и № 4 см.: Vol. 1, Werkgruppe 30, S. 16, 198.

³ *Diatonic set* переведено здесь как «диатоническая коллекция». В русской терминологии часто используется термин *ряд* для перевода термина *set*. К сожалению, этот перевод – неверный, так как *set* и в математике, и в американской теории музыки означает коллекцию (звуков), никаким образом не организованную во времени и пространстве (что подразумевает «ряд») и не предполагающую функциональной дифференциации элементов. – *Прим. пер.*

⁴ Здесь, конечно, можно было бы указать – «9 звуковых высот», но переводчик счёл нужным точно передать смысл термина *pitch-class*. Впрочем, имеются в виду 9 звуков (класс образуют все октавные и энгармонические эквиваленты каждого звука). – *Прим. пер.*

⁵ Среди работ Бейкера (James H. Baker): «Chromaticism in Mozart's "Jupiter" Symphony» in *Mozart-Jahrbuch*, 1991, Vol. II (Kassel: Bärenreiter, 1992); «Chromaticism in Classical Music» in *Music Theory and the Exploration of the Past*, ed. Christopher Hatch and David M. Bernstein (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1993). Бурнет (Henry Burnet) совместно с Шоном О'Доннеллом (Shawn O'Donnell) опубликовал: «Linear Ordering of the Chromatic Aggregate in Classical Symphonic Music» in *Music Theory Spectrum*, Vol. 18, #1, (Spring, 1996); совместно с Роем Ницбергом (Roy

Nitzberg): *Composition, Chromaticism, and the Developmental Process* (Farnham: Ashgate, 2008). Среди отдельных публикаций Бурнета: «Levels of Chromatic Ordering in the First Movements of Haydn's London Symphonies: A New Hypothesis» in *International Journal of Musicology*, Vol. 7 (1998).

⁶ «Узник». Здесь и далее англ. названия произведений, литературные тексты даны в переводах д-ра Ильдара Ханнанова.

⁷ «И можете ли вы успокоить мою боль?»

⁸ «Выйди из страшного заточения».

⁹ Chromatic Completion in the Late Vocal Music of Haydn and Mozart: A Technical, Philosophic, and Historical Study. [Хроматическое заполнение в поздней вокальной музыке Гайдна и Моцарта. Техническое, философское и историческое исследование].

¹⁰ «..мечь, её клык пропитан смертным ядом».

¹¹ «Ад».

¹² « Приди, Святой Дух».

¹³ «Сборник для Крещения».

¹⁴ «Боже, Кто управляет звездой».

¹⁵ «Научи меня, Господи».

¹⁶ «Церковной службе» в F dur.

¹⁷ «Аминь».

¹⁸ «Терпение».

¹⁹ «Двадцать влюблённых дев».

²⁰ «Гайдновский секрет додекафонного искусства».

²¹ Вып. 8. (Winter, 2009–2010). Другая статья недавно опубликована в первом выпуске журнала «Haydn» (online) под названием «Chromatic Completion in the Late Masses of Haydn» [Хроматическое заполнение в поздних мессах Гайдна].

²² Цит. по: *The Modern Quarterly Beginnings of Aesthetic Realism: 1922–1923*, ed. Ellen Reiss (New York: Definition Press, 1997), p. 13. Для более полного знакомства с философией Э. Сигела см. веб-сайт: www.AestheticRealism.org.

²³ Siegel, *Aesthetic Realism: Three Instances* [Эстетический реализм. Три примера] (New York: Definition Press, 1961), p. 1.

Эдвард Грин

доктор теории музыки,

профессор истории музыки и композиции

Манхэттенской музыкальной школы



DIMITAR NINOV
Texas State University School of Music

UDC 781.3.01.037

THE CRAFT OF HARMONIZATION*

The Power of Harmony

To demonstrate how harmony can change the character of a melody, I have harmonized the descending line VIII–VII–VI–V in eleven different ways. The style gradually shifts from classical to popular music and jazz:

Example 9

Another illustration of stylistic diversity produced by means of harmony follows. In examples 10a and 10b, two different harmonizations of the popular melody *Lightly Row* are offered: a simple one in classic-romantic style, and a complex one that uses extended chords, pertinent to standard jazz progressions.

Example 10 a. *Lightly Row* (simple harmonization)

Notice how the concept of functional relationships is expanded in the following harmonization, where, along with chromatic harmony and modal mixture (borrowed chords), chord substitution is used. Probably the most striking example of this functional substitution occurs at the end of the piece, where a circle of fifths sequence brings about a dominant seventh chord located a tritone away from the tonic. This chord resolves into the tonic, creating the impression of a modified plagal cadence. The notation is one of convenience rather than one that reflects precisely the supposed function.

Example 10 b. *Lightly Row* (complex harmonization)

More Harmonizations

Chromatic Harmony: Really Altered Chords, Borrowed Chords, Ellipsis

The following harmonization makes use of really altered chords and modal interchange, or modal mixture

* The ending. See the beginning in *PMN* 2012, no. 2 (11).

(chords borrowed from the opposite mode or from the old modes). A simplified system of labeling has been adopted here that does not reflect such details as chords' inversions, Roman numerals, or altered tones within the chords. The abbreviation "alt." denotes really altered chords, that is – structures that reside outside of the purely diatonic system of the old modes.¹ The label "DD" means "a dominant of the dominant", and the labels "Ts" and "Ds" are used to indicate "tonic substitute" and "dominant substitute", respectively. This abbreviated system is appropriate when those who study harmony have mastered voice leading and chromaticism sufficiently to be able to think in more general functional terms. This way of thinking opens a wider perspective in the process of deciphering melodies, as details related to size, inversion, and spelling are temporarily removed.

The harmonized melody presented below is divided in four phrases, and its design may be defined it as a phrase group or as a compound period:

Example 11. Dimitar Ninov – compound period, altered chords, and modal mixture

This harmonization uses a number of interesting altered chords, and I strongly encourage the reader to investigate all of them thoroughly on the piano. Here I will focus on some more unusual formations. For example, the dominant in measure 1 may be explained in two different manners: 1) as a V7 chord with an omitted root, whose fifth is simultaneously altered in two different directions: V7b5#5; or 2) as a VII chord, with a simultaneously altered third: VIIb3#3.² Notice the presence of two augmented sixth intervals in the structure of this inverted dominant as well as its enharmonic equality with a dominant ninth chord with an omitted fifth (Db9). This coincidence is practically explored by jazz musicians in their concept of "tritone substitution": they will not think of this chord as an inverted altered dominant built on G, but will consider the tone Db as a root. Hence, Db9 will function as a *tritone substitute for*

the dominant of C (TTS for V of C). This logic extends to all dominant chords built on Db when they resolve into C major/minor. Theoretically viewed, these chords are inverted altered dominants in the key of C, but there is a great practical value in this manner of thinking, for it allows the performer to resolve dominant chords a half step downward without wasting time to analyze their specific structure during the performance!

The unique altered subdominant in measure 10 only exists in minor, where its root may be lowered and raised at the same time: IVb1#1. It contains one augmented fifth and one very special interval: a doubly augmented octave. Enharmonically equal to an augmented triad with an added major ninth (E+add9), this chord is rarely used, but it has an exceptional flavor as a linear subdominant.

The altered dominant in measure 13 is frequently employed in jazz, where it would be played in full sound and root position, revealing a V7#5b9 chord. At the level of the seventh chord it will be explained as a diminished seventh chord with a raised third: VIIb7#3. Presented in a typical inversion that reveals an augmented sixth, the chord's enharmonic equality with a half-diminished seventh chord (Fhalfdim7) is underscored. This feature may be explored in an enharmonic modulation: a half-diminished chord will be introduced as a diatonic subdominant in a certain key, and then re-interpreted as an altered dominant into another key, or vice-versa.

An interesting case of de-alteration (canceling of one or more alterations) is seen in the conversion of the altered subdominant in measure 14 into a diatonic one in measure 15: the supertonic in harmonic major, whose root and third are raised,³ resumes its half-diminished quality after the two alterations are cancelled. This illustration reveals the diatonic basis of the altered chord.

Several points must be mentioned in regard to the harmonic syntax, voice leading and cadence in this harmonization:

1. In measure 5 a subdominant function follows the dominant from the previous measure. This happens at the beginning of a new phrase, after the first phrase has concluded with a half cadence;
2. The six-four chord in measure 6 does not function as a cadential one but as a passing tonic six-four falling on a down beat;
3. The sign *N.B.* (nota bene = a good remark) in measure 7 shows that some liberty has been taken in the spatial arrangement of the Neapolitan chord, namely – a stretch of a tenth between the soprano and the alto has been allowed. Occasional tenths between a pair of upper voices (primarily alto and soprano) may occur if they create some melodic interest by trading of tones or by facilitating the voice-leading otherwise;
4. The harmonization ends with an imperfect cadence involving an inverted dominant. The cadence is imperfect both melodically and harmonically (in

soprano and bass) but it is stylistically idiomatic and closes the musical idea in a convincing manner.

Let us review the following harmonization in *F major*:

Example 12. Dimitar Ninov – three-phrase period, altered chords, modal mixture and *ellipsis* (deceptive resolutions)

The altered subdominant in the first measure converts into a diatonic one through de-alteration. Then the altered dominant resolves deceptively into a secondary dominant (*ellipsis*). At the first *N. B.* sign in measure 3 there is an overlapping within the same harmonic function – the alto descends lower than the level previously occupied by the tenor – that is acceptable when a single chord is rearranged. In measure 4 the prolonged dominant function incorporates an implied tonic. This by-functional complex is followed by a diminished seventh chord that is enharmonically re-interpreted: introduced as a dominant of the dominant (VIIb7 of V) but resolved as a dominant of the *E-flat major* triad. The latter, marked as a borrowed chord (bVII), comes in the form of an arpeggiated six-four that does not function as cadential. This enharmonic tonicization creates surprise, and in this sense its effect is similar to the phenomenon of deceptive resolution, or *ellipsis*.

The *E-flat* chord turns into a secondary dominant and resolves into an *A-flat major* triad, also labeled as a borrowed chord (bIII). In measure 5 one can observe two “violations”: an overlapping between the alto and the soprano, and a *direct fifth or hidden fifths*⁵ on the second beat, marked with the sign *N. B.* Both of these “violations” occur in the re-arrangement (arpeggiation) of a single chord – not in the connection between two different chords. Therefore the overlapping will be performed with no difficulties, and the “direct fifth” will go unnoticed, because there are no *hidden fifths* within a single chord, and because the dissonant chord and its conversion to an augmented dominant seventh chord (V7#5 of *A-flat*) dissolve any possible spoiled effect in this regard. Of course, this secondary dominant might have been presented in first inversion, thus eliminating the overlapping and the quasi direct fifth, but I chose in favor of the root to root resolution, which creates a more convincing tonicization of the remote *A-flat* area.

Modulation

The following harmonizations incorporate chromatic harmony and modulation. The passage in example 13 represents a modulating period. The modulation is executed through the *C minor* triad which serves as a common chord between *C minor* and *B-flat major*:

Example 13. Dimitar Ninov – modulating period

So far we have reviewed harmonizations in the form of a period or a phrase group. The passage in example 14 illustrates conventional modulations in a simple binary form of contrasting type. The form combines one parallel period and one sentence, each one exploring different melodic material. The *N. B.* sign in measure 8 shows the anti-parallel octaves between the dominant and the tonic in *D minor*, as perfect cadences of this type occasionally happen:

Example 14. Bentzion Eliezer – simple binary form, chromatic harmony, and common modulation. (Harmonization by Dimitar Ninov)

The next harmonization illustrates common modulations as well as enharmonic modulations executed through a dominant seventh chord and a diminished seventh chord. This melody is composed in the genre of march, and it is organized in a simple binary form that combines one parallel period and one sentence.

Example 15. Bentzion Eliezer – simple binary form, chromatic harmony, common modulation and enharmonic modulation. (Harmonization by Dimitar Ninov)

Harmonic analysis for Example 15:

Measures 1-5: T S S alt. T D → SH D T D → S alt. K[♯] D

Measures 6-9: T D VI=II D T VI S D T D/IV S alt. (E): C:

Measures 10-12: K[♯] D T D/IV=S alt. K[♯] D T=III D Ab: f:

Measures 13-15: T S D T D T S alt.=S alt. (K[♯]) T S D T Ab:

All the parts begin in unison/octave, and at the end of measure 4 they resume that motion again; the overlapping at such moments is something natural. At the asterisks at mm. 10–12 there are parallel fifths of unequal size between the alto and the soprano that occasionally occur in the K6/4 – D7 connection. In measure 11 there is another overlapping within a single chord as it is arpeggiated to accommodate the leaping melody. In measure 14 a leap at an augmented fourth is applied in the tenor to complete the dominant chord, and in the next measure the tenth between the alto and the soprano facilitates the voice leading within the altered chord. In the next-to-last measure the cadential six-four could have been connected directly to the dominant chord as usual, but, instead, it is followed by a tonic sixth chord to allow the re-introduction of a subdominant function. This is a rare, but an elegant procedure. It sounds as if there is a fusion between a cadential six-four and an arpeggiated six-four on a down beat; the chord is introduced as a typical cadential six-four anticipating a dominant function, but is connected to a tonic sixth chord, thus also evoking the aural effect of a two-beat arpeggiated tonic.

The following two examples demonstrate how harmony can subordinate a fully chromatic scale to a single key. By controlling the texture with the three main functions T, S, and D, this procedure is easy to achieve. Notice that the second chord in the first measure is not necessarily a secondary dominant of II which resolves

deceptively into the dominant; in this context it functions as a secondary altered subdominant of the dominant (a common tone diminished seventh chord of V). In other words, in the key of G, this is simply the II7 chord whose root and third have been raised.⁶

Example 16 a. Chromatic scale in C major

Harmonic analysis for Example 16 a:

Measures 1-4: T S alt. → D alt. T D S alt. T D alt. → S ♭VII D

Measures 5-8: T D D → S D T DD D T ♭VI S D alt. T

Example 16 b. Chromatic scale in C minor

Harmonic analysis for Example 16 b:

Measures 1-4: T S alt. → D T D → S alt. T S D → ♭VII D

Measures 5-8: T D D → S D T DD D D → S alt. S D alt. T

Conclusion

A careful review of the examples presented in this paper would reveal a certain logic inherent in the process of harmonization: *the richer the harmonic means, the greater the freedom in the voice leading*. Such elements as overlapping, leaping at an augmented interval, parallel fifths of unequal size, or parallel fifths sliding downward at a minor second (Mozart fifths), incomplete chords, non-normative doublings of chord tones, and others – when masterfully employed – become a part of one’s vocabulary and bring creativity in the work. Naturally, the more chromaticism we apply in our melodic and harmonic writing, the more we deviate from the style of classical composers and move through the world of Romanticism to the tonal idioms of our present time. Some musicians tend to think of the so-called “common practice period” as a historical period whose parameters are somewhat fixed between the music of Bach and Schubert. Consequently, they keep restricting the part writing of their students in terms of style and technique, imposing rules that only seem to exist in their own minds. In fact, instead of rules, a sensitive theorist must talk about principles of epoch and style, and instead of violating *a rule* they should talk about *expanding a principle*.

Many other musicians, including the author of this paper, are convinced that the common practice period has not ended; it is still alive today, and its features may be identified in a variety of genres, including some popular music and film music styles. Much of the beautiful music that is being created nowadays is rooted in the classic-romantic tradition, and this fact obliges a creative theorist and pedagogue to break the mold of restrictions and to cover more ground in their teaching of tonal harmony. For example, one cannot study comprehensively modal interchange and expanded tonality without exploring some music pieces from the 20th century; or the study of modulation will be incomplete without first exploring the world of really altered chords.

As already mentioned in the beginning, the manner most undergraduate theory curricula are organized in American colleges does not give students the opportunity

to study harmony in depth. Jazz Departments are better off in this regard, for they manage to teach harmony in a more practical manner.

A true music theorist must possess both theoretical and practical knowledge in the fundamental discipline of their choice. Practical knowledge can be gained through dealing with the subject in a creative manner, for example through composing, harmonizing, or arranging. Genuine insights arise from solving problems in the field – they develop one’s proficiency and analytical skills, and make one’s teaching and research authentic and enjoyable.

I hope that some of the revelations shared in this essay will stimulate a number of colleagues to think of the creative side of teaching harmony, and to contemplate and solve problems related to music theory curricula and professionalism in teaching.

NOTES

¹ The diminished seventh chord is also a really altered chord, but it has been domesticated so much as a leading-tone dominant, that I generally label it as D. On the other hand, when it functions as an altered subdominant (a common tone diminished seventh chord) I label it as S alt.

² The Roman numerals I use throughout this paper are capital letters only. The quality of the chords is implied by the key signature, and the alterations are marked additionally.

³ English speaking musicians will recognize the so-called *German augmented sixth chord* in root position.

⁴ Ellipsis is a term applied to various deceptive resolutions, especially when two dominants connect each other.

⁵ “Hidden fifths” is an expression used in plural, for it comes to suggest a pair of quasi parallel fifths – the first one being hidden (implied), and the second one present. In the United States, the term “direct fifth” (in singular) is used more frequently than “hidden fifths”.

⁶ Some musicians mark this chord as #viii, but I think such a function does not exist – this is simply a secondary altered supertonic of V.

Dr. Dimitar Ninov
Lecturer in Music Theory
Texas State University
School of Music



ДИМИТАР НИНОВ

Школа музыки Техасского государственного университета

УДК 781.3.01.037

ИСКУССТВО ГАРМОНИЗАЦИИ*

Сила гармонии

Чтобы продемонстрировать, как гармония может изменить характер мелодии, нисходящий мелодический оборот VIII–VII–VI–V гармонизован одиннадцатью разными способами. Их стиль плавно переходит от классического к поп-музыке и джазу:

Пример № 9

Example 9 consists of 11 numbered measures of piano accompaniment. Each measure shows a different harmonic realization of the descending melodic line VIII–VII–VI–V. The accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs). The first measure (1) is in a simple, classical style. As the measures progress, the harmony becomes more complex and modern, incorporating chromaticism and modal mixture. The final measure (11) features a more sophisticated and jazz-influenced harmonic treatment.

Следующий пример предлагает ещё одну иллюстрацию стилистического разнообразия, создаваемого гармонией. В примерах № 10 а и 10 б предложены две версии гармонизации известной мелодии «Lightly Row»: одна выдержана в более простом классико-романтическом стиле, а другая, посложнее, использует

расширенную аккордику, свойственную джазовым гармоническим последовательностям.

Пример № 10 а

«Lightly Row»
(простая гармонизация)

Example 10 a shows a simple harmonic realization of the melody «Lightly Row». The score is written in a grand staff. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The harmony is simple and follows a classical/romantic style.

Обратите внимание на то, как функциональные отношения расширены в следующей версии, где вместе с хроматической гармонией и модальной смесью (с заимствованными аккордами мажоро-минора) использованы также и аккордовые замены. Вероятно, наиболее внушительный образец такого заимствованного аккорда возникает в конце пьесы, где квинтовый круг приводит к доминантсептаккорду, расположенному на тритон от тоники. Этот аккорд разрешается в тонику, создавая впечатление модифицированной плагальной каденции. Обозначения аккордов далее следуют удобству, а не точности предполагаемых функций.

Пример № 10 б

«Lightly Row»
(сложная гармонизация)

Example 10 b shows a complex harmonic realization of the melody «Lightly Row». The score is written in a grand staff. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The harmony is more complex and jazz-influenced, featuring extended chords and chromaticism.

* Окончание. Начало см. в ПМН 2012, № 2 (11).

Ещё несколько гармонизаций

Хроматическая гармония: реально альтерированные аккорды, заимствованные аккорды, эллипсис

Наша следующая гармонизация использует собственно альтерированные аккорды и модальный обмен, то есть, модальную смесь (аккорды, заимствованные из противоположного лада или из старых ладов). Мы используем здесь упрощённую нотацию аккордов, не учитывающую обращения, римские цифры и альтерированные тоны аккордов. Сокращение alt. означает собственно альтерированные аккорды, то есть, структуры за пределами чисто диатонических систем старых ладов¹.

Гармонизованная мелодия, представленная ниже, состоит из четырёх предложений, и её структура может быть определена как группа предложений или как составной период:

Пример № 11 Димитар Нинов. Составной период, альтерированные аккорды и модальная смесь

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. Each system shows a treble and bass clef with chords and a melodic line. Chords are labeled with letters and 'alt.' or 'NB'.

System 1 (measures 1-4): T, D alt., T, D alt., T, S alt., K[♯], D, S alt.

System 2 (measures 5-10): (T), S, DD, D, Tm, D alt., Tm, S alt.

System 3 (measures 11-15): Tm, D, Ts, Ds, T, D alt., T, S alt., S, D alt., T.

В этой гармонизации использованы несколько интересных альтерированных аккордов, и я убедительно прошу читателя досконально исследовать их за роялем. Хотелось бы выделить некоторые наиболее необычные образования. Например, доминанту в такте 1 можно объяснить двумя разными способами: 1) как V7 с пропущенным основным тоном и с расщеплённой квинтой, или 2) как аккорд VII ступени с расщеплённой терцией². Обратите внимание на присутствие двух увеличенных секст в структуре этого обращения доминанты, так же, как и его энгармоническое равенство с доминантноаккордом с пропущенной квинтой (Db9). Это совпадение практически исследовано джазистами и обозначено как «тритоновая замена». Они не воспринимают данный аккорд как альтерированное обращение доминанты, построенной на звуке G, но считают его основным тоном Des. Таким образом, Db9 функционирует как

тритоновая замена доминанты (TTS к V в C). И такая логика касается всех доминант на Des, разрешающихся в C. Это имеет большое практическое значение, позволяя музыканту разрешать аккорды на полтона вниз, не задумываясь об их анализе во время исполнения.

Уникальная альтерированная субдоминанта в такте 10 существует только в миноре, в котором её основной тон может быть понижен и повышен одновременно (IVb1#1). Этот аккорд содержит одну увеличенную квинту и ещё один очень необычный интервал – увеличенную октаву. Энгармонически равный увеличенному трезвучию с добавленной малой ноной (E+add9) аккорд используется редко, но он имеет исключительное свойство линейной субдоминанты.

Альтерированная доминанта в такте 13 часто используется в джазе. Она исполняется полным звуком и в основном положении, представляя структуру V7#5b9. На уровне септаккорда она может быть рассмотрена как уменьшённый септаккорд с повышенной терцией (VIb7#3). Представленный в типичном обращении, которое выявляет увеличенную сексту, он проявляет энгармоническое равенство с полууменьшённым септаккордом (Fhalfdim7). Это его свойство может быть использовано в энгармонической модуляции: полууменьшённый аккорд будет введён как диатоническая субдоминанта в одной тональности и далее переинтерпретирован как альтерированная доминанта в другой, или наоборот.

Интересный момент дезальтерации (отмены одной или нескольких альтераций) возникает в конверсии альтерированной субдоминанты в такте 14, в диатоническую – в такте 15: аккорд второй ступени в гармоническом мажоре с повышенными основным тоном и терцией восстанавливает своё качество полууменьшённого после отмены двух альтераций. Это явление иллюстрирует диатоническую основу альтерированного аккорда.

Отметим несколько пунктов, касающихся гармонического синтаксиса, голосоведения и каденций в данной гармонизации:

- 1) В такте 5 субдоминанта идёт после доминанты в предыдущем такте. Это происходит, однако, в начале новой фразы, после заключения первой фразы половинной каденцией;
- 2) Квартсектаккорд в такте 6 функционирует не как каденционный, а как проходящий на сильной доле;
- 3) Знак NB в такте 7 подчёркивает, что неаполитанский аккорд расположен достаточно свободно – допущено расстояние в дециму между сопрано и альтом. Иногда можно так расположить голоса (в основном, сопрано и альт), если они создают определённый мелодический интерес путём обмена тонов или облегчения голосоведения;

4) Гармонизация заканчивается несовершенной каденцией, включающей обращение доминантового аккорда. Эта каденция – несовершенная как в гармоническом, так и в мелодическом смысле (и в сопрано, и в басу), но она стилистически уместна и завершает музыкальный материал весьма убедительно.

Теперь рассмотрим следующую гармонизацию в *f moll*:

Пример № 12 Димитар Нинов. Период из трёх предложений, альтерированные аккорды, мажор-минор и эллипсис (прерванные разрешения)

Chord symbols: T S alt. S D alt. D/VI alt. VI S

Chord symbols: K[♯] V7 (T) DD ♭VII D→III D→III S D alt. T

Альтерированная субдоминанта в первом такте переходит в диатоническую посредством дезальтерации. Затем альтерированная доминанта разрешается прерванным оборотом во вторичную доминанту (эллипсис). У первого знака NB в такте 3 происходит наложение в рамках одной и той же гармонической функции – альт опускается ниже, чем предшествующий тон в теноре, – что допустимо, когда один и тот же аккорд перестраивается. В такте 4 пролонгированная доминантовая функция включает предполагаемую тонику. Этот бифункциональный комплекс переходит в уменьшённый септаккорд, который энгармонически заменяется: введённый сначала как двойная доминанта (VII^{dim}7 к V), он разражается как доминанта в *Es dur*'е. Последний рассматривается как заимствованный аккорд (bVII), представленный в форме арпеджированного квартсекстаккорда, но не функционирующий как каденционный. Такая энгармоническая замена создаёт эффект сюрприза, родственного прерванному обороту и эллипсису.

Es dur'ный аккорд становится вторичной доминантой и разрешается в *As dur*'ное трезвучие, также обозначенное как заимствованный аккорд (bIII). В такте 5 можно увидеть ещё два «нарушения»: перекрещивание между альтом и сопрано и прямые или скрытые квинты на второй доле, помеченные знаком NB.

Модуляция

В следующей гармонизации применяются хроматическая гармония и модуляция. Пример № 13 пред-

ставляет модулирующий период. Модуляция происходит через общее трезвучие *c moll*, объединяющее *C dur* и *B dur*:

Пример № 13

Димитар Нинов.
Модулирующий период

Chord symbols: T D T S DD D

Chord symbols: D T=II S alt. T K[♯] D T

До сих пор мы рассматривали гармонизации в форме периода или группы предложений. Последовательность в примере № 14 иллюстрирует распространённый вид модуляции в простой двухчастной форме контрастного типа. Форму образуют параллельные периоды, в каждом разрабатывается свой мелодический материал. Знак NB указывает на противоположные октавы между доминантой и тоникой в *d moll*'е, так как совершенные каденции этого типа встречаются достаточно часто.

Пример № 14 Бенцион Элизер. Простая двухчастная форма, хроматическая гармония, обычная модуляция (гармонизовано Димитаром Ниновым)

Chord symbols: T S K[♯] D T S D T D→S

Chord symbols: K[♯] D→VI=IV K[♯] D T (III in Bb) D→SII DD

Chord symbols: D D→S=VI S alt. K[♯] D7 Ts S K[♯] D T

Следующая гармонизация иллюстрирует обычную модуляцию, а также энгармоническую модуляцию через доминантсептаккорд и через уменьшённый вводный септаккорд. Мелодия написана в жанре марша в простой двухчастной форме, соединяющей период повторного типа и большое предложение.

Пример № 15 Бенцион Элизер. Простая двухчастная форма, хроматическая гармония, простая и энгармоническая модуляция (гармонизация Димитара Нинова)

Harmonic analysis for Example 15:

Measures 1-5: T S Salt. T D → SII D T D → Salt. K⁴ D

Measures 6-9: T D VI=II D C: T VI S D T D/IV S alt. (E:)

Measures 10-13: K⁴ D T D/IV=S alt. K⁴ D T=III D f: Ab: N.B.

Measures 14-17: T S D T D T S alt.=S alt. (K⁴) T S D T Ab: N.B.

Все голоса начинают в унисон и в октаву, и в такте 4 возвращаются к исходному положению: в данном случае перекрещивания весьма естественны. Около звёздочек в тактах 10–12 возникают параллельные квинты неравных размеров между альтом и сопрано. Они правомерны в соединении K⁶/4–D⁷. В такте 11 образуется ещё одно перекрещивание в рамках одного и того же аккорда в результате арпеджиажи, компенсирующей скачки в мелодии. В такте 14 возникает скачок на увеличенную квинту в теноре с целью завершить построение доминантсептаккорда, и в следующем такте возникает децима между альтом и сопрано, чтобы облегчить голосоведение в альтерированном аккорде. В предпоследнем такте кадансовый квартсекстаккорд мог бы перейти непосредственно в доминантовый, но вместо этого ведёт к тоническому секстаккорду с целью возвращения к субдоминантовой функции. Это редкое, но весьма элегантное решение. Оно звучит, как смешение кадансового квартсекстаккорда и арпеджированного тонического квартсекстаккорда на сильной доле: он введён как типичный квартсекстаккорд и предполагает следование в доминанту, но на самом деле соединён с тоническим секстаккордом, вызывая тем самым эффект двудольной арпеджиажи тоники.

Следующие два примера демонстрируют, как гармония может скрепить полную хроматическую

гамму одной тональности. Данную процедуру легко освоить, если есть контроль трёх функций – T, S и D. Обратите внимание на то, что второй аккорд в первом такте не обязательно должен быть доминантой ко второй ступени с прерванным разрешением в доминанту; в данном контексте он функционирует как вторичная альтерированная субдоминанта к доминанте (уменьшённый септаккорд общего тона к доминанте). Другими словами, в тональности G это предполагает лишь звучание септаккорда второй ступени с повышенными основным тоном и терцией³.

Пример № 16 а Хроматическая гамма в C dur³e

Harmonic analysis for Example 16a:

Measures 1-4: T S alt. → D alt. T D S alt. T D alt. → S VII D

Measures 5-8: T D D → S D T DD D T VI S D alt. T

Пример № 16 б Хроматическая гамма в c moll³e

Harmonic analysis for Example 16b:

Measures 1-4: T S alt. → D T D → S alt. T S D → VII D

Measures 5-8: T D D → S D T DD D D → S alt. S D alt. T

Заключение

Тщательное рассмотрение примеров, представленных в данной статье, раскрывает определённую логику процесса гармонизации: чем богаче гармонические средства, тем больше свободы в голосоведении. Такие элементы, как перекрещивание, скачки на увеличенные интервалы, неравные квинты, или движение параллельными квинтами (моцартовские квинты), неполные аккорды, ненормативные удвоения аккордов, – когда используются умело, становятся частью музыкального словаря композитора и творческим аспектом работы. Естественно, чем больше хроматизма в нашей гармонизации, тем более мы отклоняемся от стиля композиторов классицизма и приближаемся, через мир романтиков, к тональным идиомам наших дней. Некоторые музыканты представляют общий стиль в границах от Баха до Шуберта.

Соответственно, они стараются ограничить свободу четырёхголосных упражнений своих студентов, их стиля и техники, насаждая правила, которые, кажется, существуют только в их головах. На самом деле, вместо правил тонкий музыкант-теоретик должен говорить о принципах эпох и стилей, и вместо «нарушения правил» он должен говорить о «расширении принципов».

Многие музыканты, включая автора статьи, убеждены, что жизнь периода ещё не завершилась; он ещё жив и сегодня, и его черты можно идентифицировать в разнообразных жанрах, включая поп-музыку и музыку кино. Много прекрасной музыки, создаваемой сегодня, имеет корни в классицистической традиции, и это заставляет творчески мыслящего теоретика и преподавателя преодолевать окопы ограничений и охватывать большую территорию в освоении тональной гармонии. Например, трудно изучать сколько-нибудь полно явления мажоро-минора и расширенной тональности без упоминания произведений XX века; а изучение модуляции будет неполным без освещения альтерированных аккордов.

Как уже упоминалось в начале, форма организации преподавания теории в американских колледжах не позволяет студентам изучить гармонию по существу. Джазовые факультеты справляются с этим лучше, так как им удаётся преподавать гармонию в более практическом виде.

Настоящий теоретик музыки должен обладать как теоретическими, так и практическими знаниями в фундаментальных дисциплинах. Практическое знание можно получить в работе с предметом в творческом плане, как например, при помощи композиции, гармонизации или аранжировки. Оригинальные озарения возникают в процессе решения проблем в этой области. Они развивают умения и аналитические навыки и делают процесс преподавания и исследования аутентичным и приносящим удовольствие. Я надеюсь, что некоторые аспекты, которыми я поделился в этой статье, помогут стимулировать моих коллег к мысли о творческой стороне гармонии и рассмотреть и решить проблемы, относящиеся к теоретическим дисциплинам и профессионализму в их преподавании.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Уменьшённый вводный также является собственно альтерированным аккордом, но он был освоен как доминанта на вводном тоне, поэтому я обозначаю его как D. С другой стороны, когда он функционирует как альтерированная субдоминанта (уменьшённый септаккорд общего тона), обозначаю его как S alt.

² Я использую только заглавные римские цифры. Качества аккордов можно определить по ключевым знакам, а альтерации отмечены отдельными знаками.

³ Некоторые музыканты обозначают этот аккорд как #viii, но я думаю, что такого аккорда не существует. Это всего лишь вторичный альтерированный аккорд второй ступени к доминанте.

Доктор Димитар Нинов
профессор теории музыки
Школы музыки
Техасского государственного университета



Dear readers of *Music Scholarship!*

The International Division continues the rubric on nationalism in music. This time, we offer an article by Professor of Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Dr. Natalia Alexandrovna Gavrilova on Czech music,

an article by Professor of North-Osetian Pedagogic University, Dr. of Philosophy Elvira Georgievna Panaiotidi on the problems of contemporary views of Russian music, and a short text by the author of these lines on nationalism in music of the common practice.

Dr. Ildar Khannanov

Уважаемые читатели журнала
«Проблемы музыкальной науки»!

Международный отдел продолжает публикации в рубрике о национализме в музыке. В этом номере мы предлагаем вашему вниманию статью профессора Московской государственной консерватории, доктора искусствоведения Наталии Александров-

ны Гавриловой о чешской музыке, статью профессора Северо-Осетинского педагогического университета, доктора философии Эльвиры Георгиевны Панаиотиди о проблемах современной западной интерпретации русской музыки и статью автора данных строк о национализме в музыке западно-европейской классико-романтической традиции.

Доктор Ильдар Ханнанов

NATALIA GAVRILOVA
Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory

UDC 78.037 (2)

“CZECHNESS” IN MUSICAL CULTURE OF CZECHOSLOVAKIA

Czech land, which is located on the European crossroads in the middle of Europe, has always been “open to all winds:” the Czech people, while holding tight onto its own lifestyle, habits and customs, was also perceptive to everything which would bring the relationship with other peoples, whether forced on by the foreigners, or born in mutual cooperation.

And although, from time to time, the influences from abroad suppressed the national self-determination in the Czech people and in Czech culture, they also awakened the national consciousness and strengthened the Czechs in their resolve to retain their national values. Such historic fate of the Czech people is reflected in the specificity of its culture, which molded together its own various features and multifaceted interaction with the cultures of other nations. The contemporary cultural situation in Czech and in Slovak republics (which were united in 1918–1992 as Czechoslovakia) seems to stem from this fusion.

Circumscribing the elements of the Czech style, the Western musicology coined the term “Czechness,” signifying the Czech element – as the result of a series of permanent features – in the context of the world culture. The proponents of this term were Jarmil Burghauser, Jiří Vysloužil, and Jiří Fukač.

The drive toward all-European ideas, artistic tendencies and social-typological forms of contemporary

language of appear in the national style exactly in the national interpretation and often enter not from outside but from inside, as development of specifically national resources, primarily from the folklore.

The classics of Czech and Slovak music of the 20th century, such as, Leoš Janaček, Bohuslav Martinů, Eugen Suchoň, Ján Cikker, Miloslav Ištvan, Ilja Zeljenka, realized the main premises of the national aspect in music, imprinted the reflections of the national character, and formed the personality of an artist within the national spiritual tradition.

We can distinguish four main components of the sound being of a nation: the speech intonatsia of the verbal language that can affect with its intonational and rhythmic content the structure of musical text; the national tradition of music making, including folklore and secular professional tradition; the music of church rite; and, finally, the history that forms of the tradition.

Among various universal stylistic trends, appropriate for the European music of the 20th century, the Czech musical culture emphasized neo-folklorism and neo-classicism – the two currents appealing the most to the national spirit of Czechs and Slovaks and grounded most deeply in their history. Thus, the development of previously not used in professional music, ancient layers of folk music throughout the whole century served for the Czechs and Slovaks as the stimulus of search for

innovations of musical language through embodiment of its idioms of rhythmic-intonational, modal and timbral content, all bearing national semantics.

Neo-folklorism (or folklore trend) in music of Czechoslovakia was defined mostly by the method of Leos Janacek, who's style has become a classical model of realization of the national idea in music of the 20th century. His choice of the means of expression of national musical tradition was based upon the use of various modal scales, chromatic tonality (including the microtonal structure and in the principle of "tectonic montage," with which a musical work is formed on the basis of ostinato repetitions and variation of the constant thematic elements, similar in character with the *popevka* (Russ. "short motives") of the folk music. This method has been used later by Ctirad Kohoutek, Miloš Štědroň, Arnošt Parš, and Ján Kapr.

In the music of Czech and Slovak composers of the 20th century the national character is also revealed through the repetition of speech intonations. It was Janacek, who discovered in his music and theoretically founded the principles of reflection of speech intonation in music – realistic and genuine musical reflection of the specificity of the native tongue. Janacek's individual style is largely defined by the interaction of speech, vocal and instrumental intonation.

The followers of this method were the students of Janacek: Vilém Petželka, Osvald Chlubna, Václav Kaprál, Jaroslav Kvapil, Pavel Haas, and M. Garašta. Strong influence of Janacek is seen also in the use of folk materials of the classic of Slovak music Eugen Suchoň. The same method of composition played the role of the lighthouse for the leading composers of the post-WWII period, such as Josef Berg, Jiří Pauer, Ctirad Kohoutek, Alois Piňos, and others. Bright examples of implementation of Moravian folklore are found in the music of composers of the Brno school (Miloslav Ištvan, Miloš Štědroň, Svatopluk Havelka, Emil Globil, Klement Slavický, and Jiří Matej. And, after a period of shifting of the interests of Czech and Slovak composers toward the new compositional techniques post-WWII avant-garde in the 1960, already in 1970-80 the appeal of the use of folk materials reappears in the music of Ján Cikker, Zdeněk Zouhar, Viktor Kalabis, Arnošt Parš, Ilja Zeljenka, and others. Each of them builds an individual style on the basis of tradition.

The firm foundation of the national musical tradition of Czechoslovakia has been laid out by Leoš Janáček, but it was Bohuslav Martinů who ushered it on the latitude of global geographic and historic space of contemporary music. After surviving the peripeteia of his life, as the wanderer in many countries, including France, United States, Italy and Switzerland, and appearing in the center of world musical events, Martinů ascertains himself as both national and European artist. His art incorporates both national image of the world and the universal worldview. On the path of synthesis of multiple sources, supporting himself on the national and pan-European culture (primarily, on neo-classicism), Martinů comes to the self-assertion as a personality and to the building of the original concept of the world and genuine concept of style.

The unity of the national tradition is rooted in the heritage, with which even the most adventurous pioneer must oblige. This unity is cemented by constant references to the sources of tradition, from which national musical tradition receives the power of permanent renovation. And, if by referring to musical styles of each period, we can trace the development of universal stylistic tendencies, then the national style leads us to the rootedness of this or that stylistic system — to its roots, in which it grows.

The warrant of longevity of national tradition in the 20th century is, on the one side, the presence in it of the firm foundation, solid national models in music and, on the other side, the breadth of contacts with other musical cultures, whether other composer's schools or other historic-stylistic periods.

The embodiment of all-European tendencies carries two inseparable aspects, present in the thinking of contemporary composers: to raise, by means of art, the national cultural themes to the level of the international, the all-human, the universally significant; and to perceive and absorb both universal, all-human values and the culture of other peoples, widening by doing composer's own cultural boundaries.

Such combination of interest toward the present and the past of one's own nation with the openness to the dialogue with others, including the most different cultures – in the depth of historic retrospective and live interaction with the immortal classical monuments of arts – define the work of Czech and Slovak composers throughout the 20th century.

Natalia Gavrilova

Doctor of Arts,

Professor

of the Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory



Н. А. ГАВРИЛОВА
Московская государственная консерватория
им. П. И. Чайковского

УДК 78.037 (2)

«CZECHNESS» В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ ЧЕХОСЛОВАКИИ

Чехия, расположенная на перекрестке европейских путей, в центре Европы, была «открыта всем ветрам»; народ чешский, крепко державшийся за свой жизненный уклад, обычаи и нравы, был восприимчив и ко всему, что несло с собой общение с другими народами, каким бы это общение ни было – навязанным чужестранцами или рождённым в содружестве. И хотя влияния извне подавляли порой национально самобытное в чешском народе и его культуре, в то же время они будили национальное самосознание, укрепляли чехов в намерении сохранить свои национальные ценности. Историческая судьба чешского народа отразилась в специфике его культуры, сплавившей собственные истоки и многообразное взаимодействие с культурой других наций в процессе своего исторического развития. Такой представляется культурная ситуация и в современной Чехии и Словакии (с 1918 по 1992 – Чехословакия). Фиксируя совокупность элементов чешского стиля, зарубежное музыковедение выработало термин «Czechness», обозначающий «чешское начало» – как результат сложения определённой, устойчивой группы признаков – в контексте мировой культуры (Я. Бургхаузер, Й. Вислоужил, Й. Фукач). Общеευропейские идейные устремления, художественные тенденции и социально-типологические формы современного языка в национальном стиле выступают именно в национальной интерпретации и часто входят в контекст национального стиля не извне как признаки инонационального, а возникают на основе разработки специфически национальных ресурсов, прежде всего фольклорных.

Основные предпосылки национального в музыкальном искусстве, влияние на национальную специфику музыки особенностей национального характера, личности художника, сформировавшейся в рамках национальной духовной традиции, выявляются в творчестве классиков чешской и словацкой музыки XX века Л. Яначека, Б. Мартину, Э. Сухона, Я. Циккера, Я. Циммера, М. Иштвана, И. Зельнки.

Можно выделить четыре основные составляющие звукобытия нации: это – речевая интонация вербального языка, которая может воздействовать особенностями своего интонационного и ритмического содержания на структуру музыкального текста; это – национальная традиция музицирования, включающая в себя фольклор и светскую устную профессио-

нальную традицию; это – музыка церковного ритуала, и исторически складывающаяся традиция. Они являются источниками национального своеобразия, основой в формировании национального художественного менталитета и национального стиля.

Среди множества универсальных стилевых направлений, присущих европейской музыке XX века, в условиях чешской музыкальной культуры наиболее ярко проявились неофольклоризм и неоклассицизм, оказавшиеся наиболее близкими национальному духу чехов и словаков, воплотившемуся в их истории. Так, разработка новых, не использованных ещё в профессиональной практике старых пластов фольклора на протяжении всего столетия стимулировала у чехов и словаков поиски средств обновления музыкального языка через претворение его идиоматики из арсенала ритмоинтонационного, ладового, тембрового содержания, имеющего ясную национальную семантику.

Неофольклоризм (или фольклорное направление) в музыке Чехословакии был во многом определён творческим методом Леоша Яначека, стиль которого стал классическим образцом реализации национальной идеи в музыке XX века. Избранные Яначекком способы претворения национальной музыкальной традиции состояли в использовании различных модальных звукорядов, хроматической тональности (вплоть до обращения к микрохроматике) и принципе «тектонического монтажа», при котором музыкальное произведение строится на основе остинатной повторности и варьирования константных тематических элементов, по своему характеру сходных с попевами народной музыки. В творчестве чешских и словацких композиторов XX в. национально-характерное начало выявляется и через претворение речевой интонации. Именно Яначек открыл в своём творчестве и обосновал теоретически приёмы отражения в музыке речевой интонации, реалистической и достоверной передачи в музыке специфики родной речи. Его индивидуальный творческий почерк во многом определяется взаимодействием речевого, вокального и инструментального интонирования. Особенно перспективным оказался яначекковский метод работы с модальными интервалами и звукорядами, характерными для народной музыки трихордовыми и тетрахордовыми структурами. Вариантная повторность

и остигатность такого рода структур, комбинации их расположения в фактуре, наслоения, перемещения этих «постоянных структурных моделей» уже в творчестве Яначека становятся основой для возникновения формообразующего метода «тектонического монтажа», применявшегося впоследствии М. Иштваном, Ц. Когоутеком, М. Штедром, А. Паршем, Я. Капром и другими композиторами для построения целостной композиции.

Продолжателями яначековского метода в 1930–1940-е годы стали ученики композитора В. Петржелка и О. Хлубна, В. Капрал и Я. Квапил, П. Хаас и М. Гарашта. Сильное влияние Яначека в обращении к собственной фольклорной традиции испытал и классик современной словацкой музыки Э. Сухонь. Яначековский метод композиции служит ориентиром для крупнейших композиторов послевоенного периода – Й. Берга, Й. Пауэра, Ц. Когоутека, А. Пиньоса и др. Яркие образцы претворения моравского фольклора возникают в это время у композиторов, вышедших из брненской школы (М. Иштвана, М. Штедрона, С. Гавелки, Э. Глобила, К. Славицкого, Й. Матея). После того, как в 60-е годы центр творческих интересов чешских и словацких композиторов смещается в сторону изучения и освоения новых техник композиции европейского авангарда 50–60-х годов, в 70-е и 80-е годы использование фольклорного материала вновь привлекает повышенное внимание музыкантов (в сочинениях Я. Циккера, Зд. Зоугара, В. Калабиса, А. Парша, И. Зельенки и др.). Каждый из них приходит к построению своей стилевой концепции, развивая традиции.

Прочные основы национальной музыкальной традиции Чехословакии заложил в XX веке Леош Яначек, вывел же её на широту географического и исторического пространства мира современной музыки Богуслав Мартину. Переживший сложные перипетии жизненной судьбы, связанные с пребыванием в течение многих лет в других странах – Франции, Америке, Италии, Швейцарии, и оказавшийся в силу жизненных обстоятельств в гуще мировых музыкальных событий, Богуслав Мартину утверждает себя как национальный и европейский художник. В искусстве

Мартину национальный образ мира слит с универсальным в рамках единой концепции. На пути синтезирования множества истоков, в опоре на традицию национальной и общеевропейской культуры (прежде всего неоклассицизма) приходит Мартину к самоутверждению личности, построению оригинальной концепции мира и стилевой концепции.

Единство национальной традиции зиждется на прочной основе преемственности, на которую «обречён» даже самый смелый новатор, и скрепляется постоянным обращением к истокам традиций, из которых национальная музыкальная культура черпает силы для своего постоянного обновления. И если, обращаясь к музыкальным стилям эпохи, мы можем отчётливо проследить развитие универсальных стилевых тенденций, то национальный стиль отсылает нас к укоренённости той или иной стилевой системы – к её корням и почве, на которой она произрастает.

Залогом жизнестойкости национальной традиции в XX веке оказывается, с одной стороны, наличие в ней прочной основы, надёжных ориентиров национального в музыке, с другой, – широта контактов с другими музыкальными культурами, будь это другие национальные композиторские школы или иные историко-стилевые музыкальные эпохи.

В претворении общеевропейских тенденций есть две нерасторжимые стороны, присутствующие в сознании современных композиторов: возвышать посредством искусства национальную культурную тематику до масштабов интернационального, общечеловеческого, универсально значимого; с другой, – воспринимать и усваивать как универсальные, общечеловеческие ценности, так и культуру других народов, расширяя тем самым собственные культурные границы.

Сочетание интереса к прошлому и настоящему своего собственного народа с открытостью к диалогу с другими, в том числе и весьма непохожими культурами, глубина исторической ретроспекции и живое общение с нетленными, классическими памятниками искусства – всё это определяет творчество чешских и словацких композиторов на протяжении XX столетия.

Гаврилова Наталия Александровна

доктор искусствоведения,
профессор кафедры истории зарубежной музыки
Московской государственной консерватории
им. П. И. Чайковского



Э. Г. ПАНАИОТИДИ

Северо-Осетинский государственный педагогический институт

УДК 78.037

«НОВАЯ» ИСТОРИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ

Период, последовавший за окончанием холдной войны, как сегодня можно констатировать, ознаменовался активизацией на Западе исследований по истории русской и советской музыкальной культуры. Безусловно, претендующий на полноту охвата обзор работ, созданных на протяжении последних десятилетий, требует специального изучения и в рамках данной статьи не может быть осуществлён. Однако даже селективное, поверхностное «сканирование» литературы позволяет утверждать, что тенденция к пересмотру и переоценке истории русской и советской музыки занимает в ней центральное место. При этом идеологическая заострённость, как это ни парадоксально, не только не улетучилась с исчезновением «противника», но ещё более усилилась, приобретая порой гротескные формы. Выбранные мною из внушительного и постоянно увеличивающегося корпуса западных исследований по русской музыке работы занимают особое место в этом ревизионистском проекте. Ричард Тарускин, автор многочисленных публикаций, считается «пионером», сыгравшим ведущую роль в коренном перевороте в изучении русской музыки и одним из главных авторитетов современного англоязычного музыковедения¹. Монография нидерландского учёного Фрэнсиса Маса «История русской музыки. От „Камаринской“ до „Бабьего Яра“», которая в 1997 году была издана на голландском языке, а в 2002 – в английском переводе, не является самостоятельным исследованием. Свою задачу Мас, по его собственному признанию, видел в том, чтобы обобщить, подытожить результаты ревизии, осуществлённой на протяжении последних двух десятилетий американскими учеными². Особенно велико здесь влияние Тарускина, присутствие которого бросается в глаза чуть ли не каждой странице; Мас сам предупреждает об этом читателя, и в его словах нет ни грана преувеличения³. Значение его собственного труда, без упоминания которого не обходится сегодня ни одно исследование, посвящённое русской музыке, состоит в том, что он содержит целостное изложение «новой» истории русской музыки, предназначенное для широкой аудитории⁴. Тем более примечательны восторженные отзывы о ней рецензентов и её значение как главного источника сведений об истории русской музыки для западных читателей.

В чём заключается суть, цели и методы ревизионистского проекта «новых» историков? Эти вопросы будут ниже освещены на отдельных примерах.

В работах Тарускина Стасов фигурирует как создатель мифа об аутентичности русской музыки, который благодаря чрезвычайно активной журналистской деятельности и пропаганде этого критика просуществовал вплоть до XXI века, в том числе и на Западе, где его продвигали и поддерживали, помимо прочих, непосредственно «индоктринированные» самим Стасовым и Цезарем Кюи Роза Ньюмарч в Великобритании, Камиль Беллэг во Франции и их последователи. Излишне упоминать, что предлагаемая самим Тарускиным интерпретация отражает, по его убеждению, объективную картину становления и развития русской музыки⁵.

Представления о русской музыке на Западе за последние десятилетия были перевёрнуты с ног на голову, вторит ему Мас, поясняя, что причиной этого явилось то обстоятельство, что они основывались на идеях Стасова. Последний, являясь другом и наперсником русских композиторов XIX века, был свидетелем становления русской композиторской школы. Однако представленная им картина отражает прежде всего идеалы самого Стасова, который был не столько историком, сколько пропагандистом. Тем не менее на Западе идеи Стасова были приняты на веру, а в Советском Союзе в силу важности, которую он придавал прогрессивным и популистским идеалам, они получили официальное признание⁶.

Перелом наступил с появлением работ таких американских учёных, как Ричард Тарускин, Малькольм Браун и Кэрил Эмерсон, которые продемонстрировали, что идеи Стасова – это тенденциозные, лишённые объективности утверждения. Деконструкция стасовской точки зрения автоматически повлекла за собой крах старого, стасовского представления о русской музыке, которое держалось на чёрно-белом противопоставлении художников, стремящихся к свободе, и репрессивной государственной машины; новизна, фольклоризм, национализм рассматривались Стасовым как выражение протеста против подавления и жажды свободы. В новой концепции исторического пути русской музыки, созданной американскими учёными, менее однообразной и схематичной и потому бесконечно более интересной, дихотомии исчезли, а отношения

между музыкой и идеологией стали менее однозначными, – отмечает Мас. При этом он подчёркивает, что столь принципиальное отличие старого и нового подходов делает их примирение невозможным, и это ставит современного исследователя русской музыки перед выбором⁷. Но о каком выборе может идти речь, если голландский учёный не оставляет никаких сомнений в своей уверенности, что «новая», пост- или, скорее, анти-стасовская, интерпретация является единственно верной?

В том же духе британский музыковед и бывшая соотечественница Марина Фролова-Уолкер заявляет, что музыкальные критики XIX века создали мифы, которые впоследствии были канонизированы советскими учёными и даже оказали влияние на западных коллег. В подтверждение она поведала о том, как поделившись однажды с одним из своих учителей планами рассказать о Глинке западной аудитории, она услышала в ответ, что «они не смогут понять нас: они не могут понять Пушкина» – перепев тысячу раз повторенной жалобы Достоевского «иностранны не могут нас понять», поясняет Фролова-Уолкер. Свою миссию она видит в демифологизации и деромантизации истории русской музыки. «Для российского музыковеда, живущего сегодня в России, избавление от националистического наследия представляет даже более сложную задачу, чем стоявшая перед ним несколько лет назад проблема преодоления марксистско-ленинской эстетики, точнее представляло бы, если бы у кого-то возникло такое желание», – отмечала Фролова-Уолкер в 1997 году. И констатировала с сожалением, что несмотря на усилия целого ряда названных нами выше западных учёных, «час окончательной победы ещё далеко» (!)⁸.

В основе радикального пересмотра истории русской музыки лежит стратегия, которую уместно назвать *двойным разоблачением*: с одной стороны, развенчанию подвергаются воззрения и личностный облик русских мыслителей, композиторов и музыкантов до- и послереволюционной эпох, а с другой, – их трактовка советскими и российскими учёными. Как именно?

Как ранее упоминалось, для Маса (via Тарускин) главным грехом советского музыковедения является, с одной стороны, постулирование необходимой связи между национализмом и «прогрессивными общественными идеями» и непонимание того, что национализм может быть консервативным и даже реакционным, каким этот принцип и был в творчестве «кучкистов» (Мас демонстрирует это на примере Балакирева)⁹, а с другой стороны, – стремление представить композиторов XIX века как борцов за социальное и национальное освобождение. Даже такого консервативного композитора, как Чайковский умудрились затащить в «прогрессивный лагерь» («Чайковский всего народа»),

– сокрушается не без иронии Мас, – человека, который недвусмысленно выразил своё отвращение к коммунизму в письме к Н. Ф. фон Мекк¹⁰. Но кто, где и когда увидел в Чайковском коммуниста или человека, симпатизирующего коммунистической идеологии? Кто из советских музыковедов употреблял понятие «прогрессивный» в *таком* смысле применительно к Чайковскому и «кучкистам»? Об этом мы ничего не узнаем, ибо Мас не считает нужным подкреплять ссылками на источник то, что он выдаёт за «советские версии». Между тем, например, в книге Ю. А. Кремлёва «Симфонии Чайковского», созданной в 1955 году, сказано: «Как представитель прогрессивного русского музыкального искусства, Чайковский выступил сторонником программности»¹¹. Сам Мас, сделав сенсационное открытие о негативном отношении Чайковского к коммунизму, позже характеризует противостояние «кучкистов» и представителей консервативного направления как «конфликт между консервативным и прогрессивным музыкальными идеалами»¹², поясняя далее, что под прогрессивной музыкой в то время подразумевались произведения Листа, Берлиоза и Вагнера¹³. О Чайковском же в этом разделе сказано лишь то, что Герман Ларош в связи с обсуждением симфонической поэмы «Фатум» советовал Чайковскому «отказаться от его ошибочного подхода к музыке» и обратиться за примером к великим мастерам прошлого¹⁴. Так к какому же лагерю принадлежал Чайковский и как этот вопрос связан с его отрицанием коммунизма?

Широко известно, что Чайковский активно выступал в печати против монополии итальянской оперы, унижительного положения русских музыкантов и т. д., и в *этом* смысле, безусловно, тоже был представителем, как выражается Мас, прогрессивного лагеря. Но об этом нидерландский учёный не упоминает, как обходит молчанием и другой, не менее известный, факт из биографии композитора – его выступление в печати с осуждением отстранения Балакирева от руководства концертами ИРМО в 1869 году («было бы очень грустно, если бы изгнание из высшего музыкального учреждения человека, составлявшего его украшение, не вызвало протеста со стороны русских музыкантов»¹⁵). Видимо потому, что этот поступок никак не вписывается в картину личных взаимоотношений Чайковского и Балакирева, как они обрисованы Масом. А именно, он сообщает, что охлаждение отношений с «кучкистами» и Стасовым вынудило Балакирева к поиску новых учеников, и взор его пал на выпускника Петербургской консерватории Чайковского, несмотря на принадлежность последнего враждебному лагерю. Оказав Чайковскому поддержку в связи с постановкой «Воеводы» и пообещав помощь в «развитии его таланта», Балакирев предложил сюжет «Ромео и Джульетты» и

детальный план композиции, но Чайковский был к тому времени уже вполне самостоятельным музыкантом¹⁶. Нет необходимости комментировать этот «новый», «дифференцированный» и т. д. по сравнению с «советской версией» взгляд.

Важное место в «новой» истории русской музыки занимает тема антисемитизма. Все великие композиторы прошлого поколения за исключением Римского-Корсакова были, конечно, антисемитами, заявляет Мас¹⁷ в унисон с Тарускиным. Основное внимание он уделяет Мусоргскому, пьесе которого «Два еврея. Самуил Гольденберг и Шмуля» из «Картинок с выставки» Мас называет «грубым примером русского антисемитизма»¹⁸, опуская факт посвящения этого произведения памяти друга композитора, художника Виктора Гартмана. Заголовок указывает на то, что речь идёт об одном и том же лице, аргументирует Мас; и «если эта интерпретация верна, то лежащий в его основе антисемитский смысл является, мягко говоря, шокирующим: с одной стороны, внешняя респектабельность героя, а с другой – его презренная внутренняя природа. К сожалению, многочисленные проявления антисемитизма в письмах Мусоргского подтверждают эту интерпретацию»¹⁹, – резюмирует Мас.

Учитывая декларируемую претензию на объективность и дифференцированность «нового» подхода, удивляет отсутствие малейшего упоминания о том, что большинство учёных предпочитают говорить об амбивалентности позиции Мусоргского. Эда Добровецкая, например, в своей статье «Еврейские мотивы в русской музыке, искусстве и художественной критике девятнадцатого века» подчёркивает искренний интерес композитора к еврейской музыке, нашедший непосредственное отражение в его собственном творчестве, а также освещает отношения Стасова с Мусоргским и скульптором Мар-

ком Антокольским²⁰. Но эта страница из истории русской культуры и, в частности, позиция Стасова, вырваны из «новой» истории, и это понятно – иначе ведь будет поколеблен образ «главного злодея», националиста и ксенофоба.

Можно бесконечно приводить подобные примеры, недвусмысленно свидетельствующие о том, что «новые» историки русской музыки оперируют старыми, апробированными методами: формулируется тезис, а затем выбираются факты в его поддержку и полностью игнорируются противоречащие ему; конструируется миф, а затем его автор возлагает на себя «благородную» миссию по его разоблачению. Неудивительно поэтому реакция одного из рецензентов книги Фроловой-Уолкер «Русская музыка и национализм от Глинки до Сталина», которая, комментируя рассуждения этого британского музыковеда о корнях мифа о загадочной русской душе, решительно отвергла сформулированные ею западные стереотипы о русской музыке. Полина Фэйркло также отметила, что «не узнаёт» созданную Фроловой-Уолкер картину рецепции русской музыки и музыкальной критики в британском музыковедении. Она, в частности, обратила внимание на то обстоятельство, что единственный предлагаемый Фроловой-Уолкер пример в доказательство того, как западные учёные «проглотили русский миф о том, что композиторы „кучки“ впитали народную песню в деревенском быту, где прошло их детство», заимствован из статьи 1938 года, то есть семидесятилетней давности²¹.

Остаётся добавить, что в тиражируемых представителями «новой» истории русской музыки «русских мифах» и «советских версиях» не менее трудно распознать и саму отечественную музыковедческую традицию.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Francis Maes. *A History of Russian Music. From Kamarinskaya to Babi Yar*. Translated by A. J. Pomerans and E. Pomerans. – Berkeley: University of California Press, 2002, p. XIII. Фрагменты книги в свободном доступе: http://books.google.de/books?id=SqWcR336iW0C&pg=PA134&lpg=PA134&dq=maes+chaikovsky&source=bl&ots=ozeTBbDe2b&sig=37drtUN2eCAUGxIMRij_ki4oz4g&hl=en&sa=X&ei=hiGEUO2OGc7RsgadjGIBA&ved=0CEkQ6AEwBg#v=onepage&q&f=false

² Ibid., p. XII.

³ Ibid., p. XIII.

⁴ Ellon D. Carpenter. Review of *A History of Russian Music. From Kamarinskaya to Babi Yar* by Francis Maes // *Notes* 51 (1), 2002, p. 75.

⁵ Richard Taruskin. *Defining Russia Musically. Historical and Hermeneutical Essays*. – Princeton: Princeton University Press, 2000, p. XIII.

⁶ Maes. *A History of Russian Music*, p. XII.

⁷ Ibid.

⁸ Marina Frolova-Walker. On Ruslan and Russianness // *Cambridge Opera Journal* 9 (1), 1997, p. 21f.

⁹ Maes. *A History of Russian Music*, p. 8.

¹⁰ Ibid., p. 5. Имеется в виду письмо из Парижа от 16 апреля 1883 года: «То, что Вы говорите о коммунизме, совершенно верно. Более бессмысленной утопии, чего-нибудь более несогласного с естественными свойствами человеческой натуры нельзя выдумать. И как, должно, быть, скучна и невыносимо бесцветна будет жизнь, когда воцарится (если только воцарится) это имущественное равенство. Ведь жизнь есть борьба за существование, и если допустить, что борьбы этой не будет, то и жизни не будет, а лишь бессмысленное произрастание. Но мне кажется, что до сколько-нибудь серьёзного осуществления этих учений ещё очень далеко»

(цит. по: П. И. Чайковский – Н. Ф. фон Мекк: переписка. В 4 т. Т. 2 / сост., ред. П. Е. Вайдман; Дом-музей П. И. Чайковского. – Челябинск: МРІ, 2010.)

¹¹ Кремлёв Ю. А. Симфонии П. И. Чайковского. – М.: Музгиз, 1955. – С. 34.

¹² Maes. *A History of Russian Music*, p. 49.

¹³ Ibid., p. 54.

¹⁴ Ibid., p. 53.

¹⁵ Чайковский П. И. Голос из московского музыкального мира // Современная летопись. – 1869. – 6 мая.

¹⁶ Maes. *A History of Russian Music*, p. 44.

¹⁷ Ibid., p. 364.

¹⁸ Ibid., p. 86.

¹⁹ Ibid., p. 87.

²⁰ Eda Dobrovetsky. Jewish Motifs in Mid-Nineteenth-Century Russian Music, Art and Art Criticism. In: Rachael Langford (ed.), *Textual Intersections: Literature, History and the Arts in Nineteenth-Century Europe*. – Amsterdam: Rodopi, 2009. Добавлю, что Добровецкая сочла необходимым указать на не совпадающую с её собственной точку зрения Тарускина.

²¹ Pauline Fairclough. Review of *Russian Music and Nationalism from Glinka to Stalin* by Marina Frolova-Walker // *Music & Letters* 90 (1), 2009, p. 127.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кремлёв Ю. А. Симфонии П. И. Чайковского. – М.: Музгиз, 1955.

2. Чайковский П. И. Голос из московского музыкального мира // Современная летопись. – 1869. – 6 мая.

3. Carpenter Ellon D. Review of *A History of Russian Music. From Kamarinskaya to Babi Yar* by Francis Maes // *Notes* 51 (1), 2002. – P. 74–77.

4. Dobrovetsky Eda. Jewish Motifs in Mid-Nineteenth-Century Russian Music, Art and Art Criticism // Rachael Langford (ed.). *Textual Intersections: Literature, History and the Arts in Nineteenth-Century Europe*. – Amsterdam: Rodopi, 2009. – P. 193–200.

5. Fairclough Pauline. Review of *Russian Music and Nationalism from Glinka to Stalin* by Marina Frolova-Walker // *Music & Letters* 90 (1), 2009. – P. 126–129.

6. Frolova-Walker Marina. On *Ruslan* and Russianness // *Cambridge Opera Journal* 9 (1), 1997. – P. 21–45.

7. Maes Francis. *A History of Russian Music. From Kamarinskaya to Babi Yar*. Translated by A. J. Pomerans and E. Pomerans. – Berkeley: University of California Press, 2002.

8. Taruskin Richard. *Defining Russia Musically. Historical and Hermeneutical Essays*. – Princeton: Princeton University Press, 2000.

Панаиотиди Эльвира Георгиевна

доктор философских наук,
профессор кафедры
общих гуманитарных и социальных наук
Северо-Осетинского государственного
педагогического института



UDC 78.037(2)

THE NATIONAL ASPECT VS. "NATIONALISM": HOW "ABSOLUTE" IS GERMAN MUSIC?

Musicologists in Russia and in the West agree on at least one issue: that music of Austria and Germany (after its unification), written approximately between 1750 and 1850, is "supernational" and universal in its style and significance. They often expand this time limit to music of J. S. Bach, from below, and Mahler and Schoenberg, from above. In the literature one can see the term "Austro-Italian style"; in Anglo-Saxon terminology the "common practice period" is widely used as its synonym. "Absolute music" lies in the core of these two categories.

The very fact of existence of such style is hardly debatable, yet the way those who, by the fact of birth, are destined to present it to others varies from an intelligent and weighted suggestion to a rude value judgment, which borders with the idea of racial supremacy. Indeed, why is it that the German music has received the honor to be "absolute," while the Czech, Polish, Hungarian, Norwegian and Ukrainian traditions had to be content with the label "nationalism in music?" Can it be true that the racial supremacy has played its role here? Does racial supremacy really exist?

Upon a closer examination it becomes evident that the "absolute" style rose from certain sources. This question has not been discussed until the recent formation of European Union, in which the cultures, formerly silenced, received a better access to the mass media. Paradoxically, one musical culture that has been silenced for centuries is Italian, or, more precisely, Neapolitan.

Today, it is enough to read the book *La musicadel Sole* by a Neapolitan musicologist Enzo Amato, or to get acquainted with the research of *solfeggi e partimenti* by the Roman theorists Giorgio Sanguinetti, in order to get an impression that it is time to give the credit to the tradition which gave birth to the "absolute" style. Of course, it is difficult to agree with all the statements by Amato, but it is true that when we, teachers of music in the West, offer a course in counterpoint or in music of Baroque, our course materials contain mostly the information from the German books, written by amateurs (like Fux or Mattheson), while Italian music and Italian musical pedagogy is intentionally thrown outboard.

Amato does not miss an opportunity to criticize the Wiener Klassik. However, it is possible that he has a point: indeed, the biography of Haydn started as a copyist of orchestral parts for Niccolò Porpora. Who knows, if not for the financial difficulties, experienced by this great composer of the "music of the Sun" that brought him to Vienna, perhaps, there would be no Wiener Klassik?

German tradition absorbed the *intonational* treasure of Italian music. For the Russian musician, whose ear is trained in *intonational* analysis, it is not difficult to fish

out the snippets of properly German melodicism from the ocean of Italian musical element that gives life to the scores of Haydn, Mozart and Beethoven. These snippets are small (after all, that is why the style is called Austro-Italian), but they play an important role. The actual German component in music was, is and will be such, entirely different from English or French *intonational* lexicon.

Dahlhaus shamefully turns his eyes away from the fact that it was exactly German music (which he calls "absolute") in which the nationalism was introduced for the first time in Western history. Indeed, in all national anthems, the lyrics point to relationship of people with God. The Russian Imperial anthem asks God to save the Tsar. The national anthem of the United Kingdom suggests that God should save the Queen. Canadian national anthem praises the fact that Canadian people remain "under the eye of God." And only the German national anthem promotes the idea that Germany is above all! (Deutschland, Deutschland über alles!) And Joseph Haydn, in his string quartet – this epitome of the absolute style according to Dahlhaus – has used this melody and implied exactly these words.

Yes, it is known that these words mean the drive of the German people toward unification and national identity, but was it the same in Russia, in Bohemia, Serbia, and elsewhere? Why, then, Haydn is acknowledged as the founder of the absolute music, and Tchaikovsky – who also wrote string quartets and symphonies – is obsessively labeled only as the source of "nationalism in music?" In the example with German national anthem, and in many other examples, the austere German national *intonatsia* sticks out from under the glamorous façade of the "all-human music."

As for the French music, it has been loyal to its national roots for more than 400 years. When listening to Debussy's *Pelleas et Mélisande*, one can recognize the whole history of French recitative melody in the very first entrance of Mélisande. On the words "Ne me touchez pas, ne me touchez pas!" the vocal line presents the stack of thirds. The same stack of thirds can be found in the recitative in Lully's *Armide* which saw the light in 1686!

Evidently, the delicate structure of the phrase in a Romanic language is built not upon the sharp and explosive accents but by variation of the length of syllables. It requires a smaller intervallic step in the recitative. That is why the melodic line in recitative moves so exquisitely by step or by third, frequently changing the direction. In contrast, the Evangelist in *St. Matthew Passion* takes off right from the first notes and spirals through the notes of the six-four chord (the same structural notes as in Haydn's anthem, discussed

earlier!). Further into the recitative, his turns and leaps present lapidary fourth, fifth and other wide intervals.

Quite similar are the abrupt shifts and leaps on wide intervals in the Sprechstimme in Schoenberg's *Pierrot Lunaire*. Two centuries separate Bach's music from Schoenberg's, yet the same intervallic ideas control the recitative. Perhaps, again, it is the product of German speech, its explosive accents and sharp transitions from the fricatives to vowels. Just as in speech, in German music the accents formed by the sharp change of dynamics, which is categorically different from the tender sounds of Roman languages.

Recitative exerts the influence on intervallic and rhythmic structure of the aria (in opera, cantata or

oratorio). And from opera to symphony there is just one step. That is how the cardinal difference between French and German music is maintained and continued, easily crossing the boundaries of periods and styles, for 400 years.

The national aspect in art supports the personality of an artist. It gives him or her the wings. There is nothing to be ashamed of in that German, French, English, American and Italian music have failed the examination for the status of "supernational" and "absolute" music. They entered into the same category, as Russian, Belorussian, Polish, Czech, Serbian and Bulgarian. In each of them there are *intonational* formulae which "migrate," but there are also others which like to stay home.

Dr. Ildar Khannanov (Phd)

Professor of Music Theory

Peabody Conservatory,

Editor of the International Division

Problemy Muzykal'noi Nauki

УДК 78.037(2)

НАЦИОНАЛЬНОЕ НАЧАЛО ПРОТИВ «НАЦИОНАЛИЗМА»: НАСКОЛЬКО «АБСОЛЮТНА» НЕМЕЦКАЯ МУЗЫКА?

В музыковедении, как на Западе, так и в России, есть один вопрос, по которому нет разногласий: подавляющее большинство музыковедов признаёт музыку Австрии и Германии, написанную, приблизительно, в период с 1750 по 1850 гг., наднациональной и универсальной по стилю и значению. Рамки этого периода иногда расширяют, включая музыку И. С. Баха, с одной стороны, и Малера и Шёнберга, – с другой. В исторической литературе мелькает термин «австро-итальянский стиль», а в англо-саксонской теории музыки широко распространён термин «общая практика» (англ. *commonpractice*). «Абсолютная музыка» (по Дальхаузу) находится в центре этого периода. Сам факт существования такого универсального и по масштабам претендующего на роль глобального стиля не может вызывать споры, но то, как его преподносят те, кому по воле судьбы приходится его представлять, варьируется от осторожного предположения до резких суждений, граничащих с идеей расового превосходства. Действительно, почему именно немецкой музыке выпало стать «абсолютной», а чешской, польской, венгерской, норвежской и украинской пришлось довольствоваться ярлыком «национализм в музыке»? Неужели же расовое превосходство сыграло здесь свою роль? Неужели оно действительно существует?

Если разобраться, то можно увидеть, как «абсолютный» стиль возник, и из каких источников он произошёл. Этим вопросом не занимались достаточно долго, но с процессом объединения Европы,

культуры, мнения которых никто раньше не спрашивал, получили больший доступ к средствам массовой информации. Как это ни парадоксально, такой замалчиваемой культурой долгое время оставалась итальянская и, точнее, неаполитанская. Сегодня достаточно почитать книгу «Музыка Солнца» неаполитанца Энцо Амато или ознакомиться с исследованиями *partimenti* и *solfeggi* римлянина Джорджио Сангвинетти, как станет ясно, что пришло время отдать должное традиции, из которой и произошёл «абсолютный» стиль. Вероятно, не всё, что приводит в виде доказательств Амато, можно принять как доказанный факт, но верно и другое: когда мы преподаём «контрапункт» или «музыку Барокко», в наших курсах не присутствует дух итальянской музыки XVII–XVIII веков, да и принципы сочинения контрапункта взяты из второсортных немецких книг, написанных любителями, а итальянская музыка и итальянская музыкальная педагогика остаются далеко за бортом. Амато не пропускает возможности отозваться негативно о Wiener Klassik. Но может быть он в чём-то и прав, ведь биография Гайдна началась с переписки оркестровых партий для Никколо Порпора. И кто знает, если бы не денежные затруднения, приведшие этого композитора солнечной музыки в пасмурный ландшафт Австрии, и не случилось бы никакого Wiener Klassik?

Немецкая музыка впитала в себя интонационное богатство итальянской музыки. Для слуха российского музыканта, воспитанного на интонационном

анализе, не составляет труда выловить небольшие фрагменты собственно немецкой мелодики в океане итальянской музыкальной стихии, дающей жизнь партитурам Гайдна, Моцарта и Бетховена. Этого немецкого элемента мало (ведь потому стиль и называют австро-итальянским), но он играет существенную роль. Он есть, был и будет таким, отличным от итальянской, английской или французской интонационной лексики. Дальхауз стыдливо закрывает глаза на тот факт, что именно в музыке, которую он называет «абсолютной», и появился «национализм» (ведь ни в одном другом национальном гимне не звучат слова «Моя страна превыше всего»). В гимне Российской империи текст призывает Бога хранить Царя, в английском – хранить Королеву, в канадском – все граждане оказываются под Оком Божиим. И только в немецком «Deutschland, Deutschland, über alles!» – Германия превыше всего в мире! И Гайдн в струнном квартете – в этой квинтэссенции «абсолютной музыки» – использовал именно эту мелодию и имел в виду именно эти слова. Известно, что они означают стремление немецкого народа к объединению, но разве не то же самое происходило в России? Так почему же Гайдн признан основателем абсолютной наднациональной музыки, а Чайковский, который также писал и квартеты, и симфонии, обозначается исключительно как источник «национализма в музыке»? Видно, что из-под гламурного фасада «общечеловеческой музыки» высовывается, к разочарованию Дальхауза, суровая немецкая национальная интонация.

Что касается французской музыки, то и она остаётся верной своим национальным предпочтениям вот уже четыреста лет. Когда слушаешь оперу Дебюсси «Пеллеас и Мелизанда», в первой же реплике Мелизанды узнаёшь всю историю французской речитативной мелодики. Слова «Ne me touchez pas, ne me touchez pas!» – первая вокальная фраза в опере – выражены нисходящим движением по интервалам полууменьшённого септаккорда. Речитатив звучит по терциям. Но по тем же терциям «двигался» фран-

цузский речитатив и в «Армиде» Люлли в 1686 году! Очевидно, что деликатная структура фразы в романском языке, построенная не на резких, взрывчатых акцентах, а на варьировании длины слогов, требует малого интервального шага в речитативе. Поэтому так изысканно движется речитатив: по секундам и терциям, часто меняя направление.

Совсем другая мелодика у немецкого речитатива. Евангелист в «Страстях по Матфею» в первой же фразе решительно и быстро взбирается по звукам квартсекстаккорда (по тем же, что и вышеупомянутая мелодия в квартете Гайдна), и в дальнейшем его повороты и скачки представлены лапидарными квартами и квинтами. Такие же резкие перепады и скачки на широкие интервалы слышны в речитативах, точнее, в Sprechstimme «Лунного Пьеро» Шёнберга. Вероятно, происходит этот стиль речитатива из особенностей немецкой речи с её взрывчатыми акцентами, яркими переходами от фрикативных согласных к гласным. Так же, как и в речи, в немецкой музыке акценты построены на резком изменении динамики, что категориально отличается от нежных звуков романских языков.

Речитатив воздействует на интервальную и ритмическую структуру арии и оперы (или кантаты и оратории) в целом. А от оперы до симфонии – рукой подать! Так и продлевается кардинальное интонационное различие между французской и немецкой музыкой, легко пересекая границы периодов и стилей вот уже четыреста лет.

Национальное в искусстве поддерживает личность, даёт ей крылья. Нет ничего постыдного в том, что немецкая, французская, английская, американская и итальянская традиции, в конечном счёте, провалили экзамен на роль наднациональных и «абсолютных» и попали в ту же категорию, что и русская, белорусская, польская, чешская, сербская и болгарская. В каждой из них есть интонации, которые «мигрируют», но есть и такие, которые никуда не спешат.

Ильдар Ханнанов

доктор теории музыки (Phd),
профессор консерватории Пибоди,
Зав. Международным отделом
журнала «Проблемы музыкальной науки»



ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ



В. И. НИЛОВА

Петрозаводская консерватория (академия)

им. А. К. Глазунова

УДК 78.03

ГЛАЗУНОВ, ФЕННОМАНИЯ И КАРЕЛИАНИЗМ

Фенномания и карелианизм относятся к тем реальным явлениям в истории Финляндии, которые в XIX – начале XX вв. оказали решающее влияние на формирование молодой финской нации и её художественной (музыкальной) культуры, длительное время развивавшейся в общем для североευропейских стран германоскандинавском русле¹. Идеологию фенноманов разделял Сибелиус, а из его близкого окружения – семья Ярнефельтов (с ней породнился Сибелиус) и дирижёр Роберт Каянус (ему посвящены «Финские эскизы» Глазунова). В карелианистическом движении Сибелиус принимал самое непосредственное участие и был одним из творческих лидеров этого движения.

Главным центром фенномании и карелианизма в рассматриваемый период был Гельсингфорс. Творческие связи между Гельсингфорсом и Петербургом начали активно развиваться после присоединения Финляндии к России в 1809 году. Постоянно расширяющиеся и крепнущие творческие контакты между деятелями искусств обеих столиц (Империи и Великого княжества), а также освоение берегов Финского залива и Карельского перешейка в качестве мест летнего отдыха петербуржцев² способствовали формированию специфического российско-финляндского культурного ареала с яркой печатью фенномании и карелианизма. В этой атмосфере сформировались творческие личности Глазунова и Сибелиуса, родившихся в одном ареале и в одной империи³. Историческое развитие этого ареала было прервано революцией 1917 года, в результате которой Финляндия получила независимость, а внутренняя граница, ранее отделявшая княжество от остальной империи, стала государственной границей между независимой Финляндией и большевистской Россией. Вектор политического и культурного развития опять повернулся в сторону Германии.

Исследование финской музыки академической традиции в аспекте её ареальной принадлежности⁴ в данном случае не может ограничиться только музыкой. Здесь необходим междисциплинарный подход, учитывающий большой массив художественных произведений (живопись, поэзия, проза, театр, музыка), созданных в специфической культурной среде и в активном русско-финском культурном диалоге.

В творческом наследии Глазунова есть три произведения, названия которых прямо указывают на их ареальную принадлежность – «Финская фантазия» (1909), «Финские эскизы» (1911) и «Карельская легенда» (1916)⁵. Влияние в них фенномании и карелианизма усматривается в восприимчивости петербургского композитора к природе Карелии и Финляндии, древним мифам, легендам и эпическим напевам. Первый из двух «Финских эскизов» назван Глазуновым «Из «Калевалы». Здесь использован напев, записанный композитором в Нейшлоте⁶. Это единственный случай обращения композитора к подлинному напеву руны. В ранее написанной «Финской фантазии» подлинных напевов рун нет, но в изысканных глазуновских темах, созданных в стилистике модерна, их ладовые, мелодические и структурные признаки улавливаются. «Финские эскизы» посвящены финскому композитору и дирижёру Роберту Каянусу, видному фенноману, с которым Глазунов был лично знаком. К сочинению «Карельской легенды» композитора подвигли яркие впечатления от поездки в Сердоболь (ныне Сортавала)⁷. Там он услышал народное предание, положенное в основу программы «Карельской легенды»⁸.

По умолчанию исследователи не относят карело-финские произведения к числу значительных достижений композитора и рассматривают их с точки зрения проявления его интереса к культуре Севера. Только «Карельская легенда» удостоилась похвалы М. К. Михайлова в примечании к его

воспоминаниям: «Заслуживает внимания и такое игнорируемое дирижёрами программное сочинение, как “Карельская легенда”, ор. 99 (1916), во многих отношениях представляющаяся мне интересной и удачной партитурой, привлекательной по музыке, с необычными для Глазунова импрессионистскими штрихами. К сожалению, могу судить об этой вещи только по партитуре, в исполнении слышать её никогда не приходилось» [9, с. 37]. На оценку карело-финских произведений Глазунова отбрасывает свою тень характеристика, в которой Глазунову отводится историческая роль завершителя «определённого музыкально-эстетического и стиливого этапа русской музыки» [там же, с. 30]⁹. Эта оценка будет верной, если мы рассматриваем музыкально-исторический процесс как параллельное, но не совпадающее в своих кульминационных проявлениях движение национальных и частных музыкальных традиций *во времени*. Пространственный фактор в этих случаях учитывается в границах империй, национальных государств или отдельных автономий внутри государств. Но в случае включения в реконструкцию музыкально-исторического процесса ареального измерения процесс предстанет более сложным и многомерным, чем он обычно открывается исследователю¹⁰. Применительно к рассматриваемым сочинениям Глазунова необходимое ареальное измерение даёт историческая наука. Но прежде – сравнительная хронология произведений Глазунова и Сибелиуса, имеющих прямое отношение к фенномании и карелианизму (см. таблицу 1).

Как видно из сравнительной хронологии, Глазунов написал «Финскую фантазию» *после* премьерных исполнений ряда произведений Сибелиуса, включая петербургскую премьеру симфонической фантазии Сибелиуса «Дочь Похьёлы». В обоих случаях композиторы обратились к одному и тому же жанру фантазии. Только у Глазунова (в отличие от Сибелиуса) в названии фантазии использован этноним «финская», а в названии фантазии Сибелиуса топоним из «Калевалы» Леннрота (Похьёла). Это различие весьма примечательно. Сибелиус в рассматриваемые годы активно осваивал руны эпической поэмы Леннрота «Калевала» (что отражено в названиях произведений), и только один раз в названии симфонической по-

Таблица 1

Произведения Сибелиуса	Произведения Глазунова
1891–1892 Куллерво: симфоническая поэма для солистов, хора и оркестра	
1893 Карелия: увертюра для оркестра	
1893 Карелия: сюита для оркестра	
1894 Влюблённый: сюита для мужского хора	
1893–1901 песни для мужского хора а cappella на стихи из «Калевалы» и «Кантелетар»	
1893–1895 Лемминкяйнен: четыре легенды для оркестра	
1899 Исторические сцены I: сюита для оркестра	
1899 Финляндия: симфоническая поэма	
1902 «Рождение огня» для баритона соло, мужского хора и оркестра (по «Калевале»)	
1904 Кюликки: три лирические пьесы для фортепиано	
1906 Дочь Похьёлы: симфоническая фантазия для оркестра	
	1909 Финская фантазия
	1911 Финские эскизы
1912 Исторические сцены II: для оркестра	
	1916 Карельская легенда

эмы он использовал топоним «Финляндия». Симфоническая поэма была закончена в судьбоносном для Финляндии 1899 году. Но и 1909 год – год написания «Финской фантазии» был особым и для Финляндии, и для России. В биографии Глазунова этот год был ознаменован важными музыкальными событиями: концертом к 100-летию со дня рождения Гоголя, открытием памятника Гоголю (данному событию приурочено написание симфонического пролога «Памяти Гоголя») и празднованием 50-летия Русского музыкального общества. Но ни с одним из этих событий замысел «Финской фантазии» не связан. Чтобы понять глубину погружения Глазунова в атмосферу фенномании и карелианизма, необходимо в пространственно-временном континууме («универсуме культуры» – Ю. М. Лотман) актуализировать кривую историко-культурного ландшафта, зафиксированную *в исторических датах и событиях*.

В 1909 году исполнилось 100 лет со времени окончания русско-шведской войны и присоединения Финляндии

к России на правах Великого княжества в составе Российской империи (о чём ранее было упомянуто)¹¹. К этому времени экономика Финляндии находилась на подъёме, укрепились позиции финского языка, национальная и западная ветви профессионального искусства находились в фазе расцвета, а имена финских музыкантов, художников, архитекторов, дизайнеров получили международную известность.

Любопытно, что согласно каталогу Фабиана Дальстрёма в 1909 году Сибелиус не написал ни одного произведения, в названии которого (в отличие от многих прежних произведений) присутствовали бы признаки принадлежности к национально-культурной ветви финского профессионального искусства (этнонимы и топонимы «Калевалы» Леннрота и Карелии). Состоянием здоровья композитора этот факт объяснить нельзя¹², так как 1909 год не был годом творческого молчания композитора. Этим годом датируются несколько произведений: Струнный квартет ор. 56 (*Voces intimaе*), песни для голоса и фортепиано на шведские стихи поэта и художника Эрнста Юзефсона (1851–1906), пьесы для фортепиано с названиями на французском, немецком и итальянском языках, песни на стихи из «Двенадцатой ночи» Шекспира и Траурный марш. Возможно, дело именно в дате и связанным с ней событием, поразному воспринятым Сибелиусом и Глазуновым? Для России это была дата, напоминавшая о военных завоеваниях, победах, присоединении новых земель к обширной территории полиэтничной и поликонфессиональной империи. Для имперского сознания Глазунова, чей сложившийся к тому времени стиль был открыт фольклору разных народов и разным национальным традициям, дата (в отличие от феноменов) изначально не имела отрицательных коннотаций.

В Финляндии до конца 1890-х годов отсутствовали проявления недружественного отношения к России, но начиная с 1889 года ситуация начала меняться к худшему, и к 1909 году достигла пика¹³. В 1889 году в Петербурге вышла книга «Покорение Финляндии». Её автором был Кесарь Филиппович Ордин (ок. 1835 – 5 июля 1892), гофмейстер Двора Его Императорского Величества, тайный советник, состоявший при министре внутренних дел. Основная идея книги Ордина состояла в том, что Финляндия была территорией, завоёванной Россией, поэтому российский император являлся полноправным самодержцем Финляндии. Книга выражала не только личное мнение автора, она должна была дать историческое обоснование русификации Финляндии. Программа русификации Финляндии включала в себя упразднение финских войск, общее законодательство империи и Великого княжества, ликвидацию таможенных постов и финляндской монеты, введение обязательного рус-

ского языка в школы и административное управление Финляндии, получении русскими право на замещение должностей в Финляндии, надзор и контроль за учебной литературой учебных заведений. Все эти меры были предусмотрены в Манифесте, который Николай II подписал 15 февраля 1899 года и который вошёл в историю Финляндии как *Февральский манифест*.

В среде художественной интеллигенции Финляндии Февральский манифест вызвал большой резонанс. До выхода Февральского манифеста Сибелиус был лоялен по отношению к России и российской власти. В 1896 году он написал кантату по случаю коронации Николая II, которая была исполнена в Хельсинки 2 ноября 1896 года. Дирижировал сам композитор. Реакцией Сибелиуса на Февральский манифест стала «Песня афинян» на стихи Рюдберга (ор. 31, 1899). Тем же годом помечены пронизанные патриотическим чувством «Исторические сцены I» и симфоническая поэма «Финляндия». Годом ранее Сибелиус написал музыку к пьесе своего друга Адольфа Пауля «Король Кристиан II» о короле-тиране Дании, Норвегии и Швеции (1481–1559), отличавшемся не только храбростью и умом, но и упрямством, коварством, подозрительностью и жестокостью. Аллюзия произведений политически неангажированного Сибелиуса на решения Николая II здесь очевидна.

В 1908 году в период обострения политических отношений между Финляндией и Россией и разгона парламента в Гельсинфорсе, в Петербурге начал выходить журнал «Финляндия». В первом номере его редактор П. Гусев сообщил читателям о том, что *внепартийный* журнал ставит своей задачей сближение русского и финляндского обществ и усиление содействия развитию дружеских отношений. Новый образ Финляндии у консерваторов вызывал раздражение, но имел поддержку у либералов, которые видели в Финляндии Европу в миниатюре. В защиту Финляндии выступил основанный Карамзиным «Вестник Европы».

Знакомство русских писателей и поэтов с Финляндией началось еще во время русско-шведской войны 1808–1809 гг. В мае 1808 года в батальоне гвардейских егерей в корпусе генерала А. А. Тучкова служил К. Н. Батюшков. Участником финляндского похода был Д. В. Давыдов. Уже в отставке он написал «Воспоминание о Кульневе в Финляндии». Я. П. Кульнев был полководцем суворовской школы и (как и Тучков) отличился во многих сражениях той войны. В 1848 году выдающийся шведоязычный поэт Финляндии Й. Л. Рунеберг (автор поэтического текста Государственного гимна Финляндии) написал стихотворение «Кульнев». Почти пять лет (1820–1825) провёл в Финляндии Е. А. Баратынский. Уже в первый год службы он сочинил элегию «Финляндия», которая сразу же стала известна в Петербурге.

В 1829 году Финляндию посетили М. И. Глинка, А. П. Керн, А. И. Дельвиг, О. М. Сомов.

Образ Финляндии в петербургской художественной среде формировался в течение многих десятилетий. Важную роль в этом процессе сыграли деятельность Вольного общества любителей российской словесности, публикации в петербургских изданиях статей о финском языке и финской литературе. Особо следует отметить заслуги академика Я. К. Грота, крупного знатока финского фольклора и литературы. Не обошёл финнов своим вниманием историк Н. М. Карамзин, первый том «Истории государства Российского» которого вышел в 1818 году. В 1827–1828 гг. Ф. Н. Глинка с помощью Шёгрена перевёл на русский язык две руны. Он же написал поэмы «Карелия» и «Дева Карельских лесов». Тогда в петербургскую художественную культуру вошла тема Карелии, которая позже привлекла внимание Глазунова.

В российской публицистике и литературе первой половины XIX века преобладало романтическое представление о Финляндии как окраине с суровой природой и непритязательностью её жителей – «неких детей природы, находящихся в полной гармонии с окружающим их миром» [2, с. 94]. Ситуация изменилась в 1860-е годы, когда Александр II дал ход либеральным реформам в Финляндии. Положительный образ финнов сохранился, но теперь жители Финляндии представлялись уже не наивными «детьми природы», а народом, воспринявшим основы европейской цивилизации, обладающим выборными органами самоуправления и приверженностью гражданским и политическим свободам. Обособленная политически, быстро модернизирующаяся, демонстрирующая высокое национальное самосознание, миролюбивая и законопослушная национальная окраина, не лишённая экзотики, в глазах консерваторов конца XIX века не вписывалась в модель будущей России. Либеральное крыло русского общества, также имевшее свою модель развития России, рассматривало Финляндию как единственный уголок империи, в котором реализованы идеалы западноевропейской демократии. Финляндия в их глазах была оазисом права, конституционности и европейской культуры. Столкновение взглядов националистов и либералов по финляндскому вопросу, а также антифинляндские мероприятия Правительства России способствовали возрастающему интересу к культуре и искусству Финляндии.

Количество произведений, вдохновлённых природой и впечатлениями от пребывания в Финляндии, созданных в Петербурге в период 1808–1917 гг. значительно. Но на рубеже XIX–XX вв. образ Финляндии стал одним из самых привлекательных для художников, поэтов, писателей и композиторов. Достаточно назвать следующие имена: художни-

ки И. Левитан, А. Остроумова-Лебедева, А. Бенуа, И. Репин, Н. Рерих, А. Рылов, Р. Фальк, поэт и философ В. Соловьёв, поэты В. Брюсов, Л. Василевский, О. Мандельштам, И. Анненский, И. Коневский, Е. Гуро, К. Фофанов, А. Ахматова, писатели Л. Андреев, А. Куприн, М. Горький. В очерке «Финляндия» Мандельштам писал: «Финляндией дышал дореволюционный Петербург, от Владимира Соловьёва до Блока, пересыпая в ладонях её песок и растирая на гранитном лбу лёгкий финский снежок, в тяжёлом бреду своём слушая бубенцы низкорослых финских лошадок. Я всегда смутно чувствовал особенное значение Финляндии для петербуржца и то, что сюда ездили додумать то, чего нельзя было додумать в Петербурге, нахлобучив по самые брови низкое снежное небо и засыпая в маленьких гостиницах, где вода в кувшинах ледяная. И я любил страну, где все женщины безукоризненные прачки, а извозчики похожи на сенаторов» [8, с. 17].

В начале XX века лучшие культурные силы в обеих странах не были разобщены. Возникла острая потребность взаимопонимания, чтобы объединиться в совместной борьбе против произвола реакции. Из Финляндии в Россию посылались доверенные лица для переговоров с оппозиционными силами и выдающимися деятелями культуры, чтобы они выступили в защиту Финляндии и её сопротивляющегося народа, а финны со своей стороны были готовы помочь тем русским, кого преследовало самодержавие. С этой целью устанавливались контакты, в частности с Л. Н. Толстым и А. М. Горьким. Состоявшийся в Национальном театре Финляндии литературно-музыкальный вечер описывался в газете «Хельсингин Саномат» от 2 февраля 1906 года как встреча двух культур. Симфоническим оркестром дирижировал Роберт Каянус, исполнялась музыка Римского-Корсакова, Чайковского, Глазунова, Сибелиуса.

О событиях в музыкальной жизни Финляндии петербуржцев информировала Русская музыкальная газета. На протяжении всего периода издания газеты тон публикаций был дружественным и заинтересованным. Ещё до приезда финских композиторов и исполнителей в Петербург газета формировала о них положительное общественное мнение. Особую роль в пробуждении петербургских музыкантов к фольклору и музыке композиторов Финляндии сыграли очерки И. В. Липаева. Один из них вышел в 1906 году за три года до рождения «Финской фантазии» Глазунова. В очерке содержались сведения о «Калевале» и её создателе Элиасе Лённротте, изданных в Гельсингфорсе песенных собраниях и их составителях, метро-ритме финских песен, об инструменте кантеле, композиторах XIX века. Липаев изложил своё понимание национальной музыки: «Музыка национальная должна носить в себе все виды зачатков народного [здесь и далее орфография

автора. – В. Н.] миросозерцания, претворённых в художественные высшие формы и облечённых в инструментальный убор общечеловеческой культуры. Такая музыка будет иметь характер и национальной, и доступной пониманию людей хотя бы мало-мальски знакомых со страной» [7, с. 491]. Очерк завершался биографическими сведениями о Сибелиусе, краткими замечаниями о его музыке (тематизме, полифонии и ритме) и выводом о кульминационном значении Сибелиуса для финской музыки. Произведения Сибелиуса, Каянуса, О. Мериканто, Куула, Палмгрена, Мадетоя, Мелартина с успехом исполнялись в Петербурге, и интерес петербургской публики к новым произведениям финских композиторов был велик [6].

А что же Глазунов? Он ко времени написания «финских» произведений был директором консерватории и пользовался большим авторитетом в России и за рубежом. Композитор поддерживал отношения с императорской семьёй (по случаю коронации Николая II Глазунов в своё время получил заказ на сочинение кантаты), а позднее написал музыку к драме Великого князя Константина Романова (К. Р.) «Царь Иудейский». Но хорошие отношения с императорской семьёй не помешали Глазунову в 1905 году проявить свою гражданскую позицию и публично поддержать Римского-Корсакова и добиться его возвращения в консерваторию. А обращение композитора к «финской» тематике в 1909 и 1911 гг. выглядит, как акт солидарности с финским народом, а не только как проявление этнографической любознательности.

Музыкальная стилистика карело-финских сочинений Глазунова отмечена ареальной спецификой. Оригинальная тема «Финской фантазии» имеет признаки типового рунонапева: двустрочная структура инструментальной мелодии, грамматическая формульность, параллелизм ладовых структур (совпадают все ступени мелодии), ладовая вариантность ступеней мелодии, маркирование главной и побочной ступеней, «финский» ритм (пролонгация последнего тона), симметричность мелодии и отсутствие стимулов к ладотональным сдвигам, простота мелодического рисунка, плавный подъём и плавный спуск мелодии. От архаического типового напева инструментальную тему Глазунова отличает квартовое соотношение опор (редко встречающееся в рунах) но, главным образом – тетракордовая природа инструментальной темы. Структура звукоряда мелодии – $\frac{1}{2}$ т. – 1 т. – 1 т. – реализуется посредством маркирования квартового амбитуса с постепенным восходящее-нисходящим заполнением. Эта структура соответствует структуре античного диатонического звукоряда, именуемого Платоном «эллинской гармонией» [4, с. 40]. Глазунов трижды обыгрывает эту структуру как самодостаточную в разных тембрах, регистрах и темпах (Andante,

Moderato от *es, g, e*), и «осознанность логических связей между звуками только в квартовых рамках» здесь является очевидной. Вероятно, такой способ работы с тематизмом имел в виду Асафьев, когда писал: «не столько развитие идей, сколько показ их в разных тональных планах, регистрах и т. п.» [1, с. 175]. Главное, что разделяет «Финскую фантазию» и последующие финско-карельские сочинения – это игровое начало, на основе которого Глазунов творит новую реальность. Композитор играет quasi-руноструктурой, обращаясь с нею как с самодостаточной звуковой конструкцией. Здесь в большей степени, чем в «Финских эскизах» и «Карельской легенде» техника отделена от материала. В игре «Финской фантазии» – потенциал движения Глазунова в направлении Стравинского.

Инструментальный вариант рунонапева, положенного Глазуновым в основу композиции первого из «Финских эскизов», характеризуется такими признаками, как двустрочная мелострофа, пятидольный тактовый размер с «финским окончанием». Побочная ладовая опора приходится на II ступень и секундовым соотношением главной и побочной опор (в инструментальной мелодии Глазунова – *fis – e*). Описанная мелодическая модель встречается в Карелии, Ингерманландии и Финляндии» [17, с. 31].

Кем был на самом деле рунопевец, от которого Глазунов услышал руну – карел-коробейник, шедший из российской Карелии в Финляндию торговать или финн, усвоивший «чужую» мелодию, был ли это мужчина или это была женщина? Также не известно, какое впечатление произвели на Глазунова эти места. Но когда читаешь путевые заметки Лённрота, вспоминаются многие страницы музыки из написанной ранее «Финской фантазии»: «...дух захватывало от звонких птичьих трелей в ближайшем лесу, от сотен мелодичных звуков, которые заставляли меня часто останавливаться и прислушиваться» [12, с. 18]. Так что же услышал Глазунов в Нейшлоте? Темброво окрашенную и определённым образом артикулированную формулу, типичную для большого массива эпических напевов прибалтийско-финских народов, сохранившихся в Ингерманландии, Карелии и отчасти в Финляндии. Такой вывод не противоречит характеристике слуха Глазунова. Об этом пишет Д. Петров: «Слух Глазунова направлялся прежде всего на композиционно-технические моменты музыкальных сочинений» [11, с. 89].

В первом из «Финских эскизов» в инструментальной форме мастерски реализовано такое родовое качество рунонапевов, как неприкрепленность текстов к напевам. Одни и те же тексты поются с разными напевами и наоборот; при этом тексты могут относиться к разным жанрам: колыбельные, лирические, эпические. В эскизе «Из “Калевалы”» монодийно изложенный напев варьируется (фактур-

но, ритмически, гармонически), и в каждой вариации слышится «память жанра».

Партитура последнего из финско-карельских сочинений Глазунова – «Карельской легенды» – отличается простотой и ненавязчивыми ассоциациями с «Шехеразадой» Римского-Корсакова. В «Карельской легенде» воплощён иной, чем в «Финской фантазии» Север, более древний и таинственный («рериховский»), чем в «финских» сочинениях. Раслышать в «Легенде» проявление той же тенденции к архаике, что и в «Весне священной» «мешает» гармоническая функциональность и структура ак-

кордики. Но если принять во внимание, что тональность (уже почти ушедшая в прошлое у нововенцев) здесь является не только признаком индивидуальной стилистики Глазунова, но и признаком национальной эпической традиции русской музыки, то тенденция к воплощению архаики будет услышана не как признак «охранительности», а как верность национальной традиции русской музыки. В начале XX века (в частности – в лице Глазунова) эта традиция развивалась в том же направлении, что и западная музыка – в направлении усвоения древних пластов фольклора.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Фенномания и карелианизм были связаны с финским национальным движением и отражали разные этапы формирования национального мышления и национально-культурного развития Финляндии. «Фенномания» – производное от «фенноманны». Исторически фенноманам предшествовали феннофилы (от феннофилус – любящий финское). Так крупнейший финский филолог Юлиус Крон в «Истории финской литературы» (1897) назвал литераторов и публицистов – сторонников пробуждения финского самосознания как главного условия формирования финской нации. Главная историческая миссия «феннофилов» состояла в том, что собрание и изучение фольклора, воспевание в поэтическом творчестве крестьянского труда с использованием особенностей поэтики древнего фольклора они восприняли как общественно значимую задачу. Карелианизм представлял собой специфическое культурное движение, целью которого было изучение природы и культуры Карелии и воплощение образов Карелии в художественном (музыкальном) творчестве. Более подробно о фенномании и карелианизме см.: [10]. Напомню, что Петербург возник на месте и в окружении финских деревень. Отсюда произошло пренебрежительное именование Петербурга – Финопольс [5, с. 24].

² См.: [15].

³ Глазунов и Сибелиус были ровесниками (оба родились в 1865 г.) и их связывали дружеские отношения со времени приезда Сибелиуса в Петербург на премьеру симфонической фантазии «Pohjolan tytär» (посвящена Роберту Каянусу), исполненной 29 декабря 1906 г. оркестром Мариинского театра. Глазунов также побывал в Финляндии в качестве дирижёра. В изображениях внешнего облика обоих композиторов есть почти неуловимое сходство, заметное при сравнении портрета Глазунова, написанного Репиным в 1887 г. с портретом Сибелиуса, написанным Галлен-Каллелой в 1896 г., и портрета Глазунова работы Серова (1899) с фотографиями Сибелиуса 1940-х гг.

⁴ Ареальные исследования давно и плодотворно ведутся в этнографии, фольклористике, лингвистике, биогеографии.

⁵ В названиях «Финских эскизов», «Финской фантазии» и «Карельской легенды» маркированы не жанры. Ключевыми словами здесь являются «финский» и «карельский», причём «карельский» в соответствии с представлениями финнов в те годы воспринималось исключительно как фактор географический.

⁶ Город Нейшлот (Савонлинна) до 1917 г. входил в Санкт-Михельскую губернию Великого княжества. Это название сохранилось в Петербургской топонимии (Нейшлотский переулок). Память о Нейшлоте запечатлена и в картине Н. К. Рериха «Нейшлот. Олафсборг» (1906).

⁷ В XIX – начале XX вв. Сортавала (а также Выборг и Кексгольм) входила в число территорий, охваченных влиянием карелианизма, так как там формировался карельский этнос, и в эпоху средневековья карельская культура достигла своего расцвета.

⁸ Программа «Карельской легенды» изложена в книге М. А. Ганиной [3, с. 251–252].

⁹ Е. А. Ручьевская причислила Глазунова к типу «охранителей» на фоне «разрушителей» [13, с. 434].

¹⁰ В этом случае закономерности музыкально-исторического процесса целесообразно исследовать в свете общей теории относительности Эйнштейна: время и пространство рассматриваются как пространственно-временной континуум.

¹¹ «Страну, сию оружием Нашим таким образом покорённую, Мы присоединяем отныне навсегда к Российской империи, и вследствие того повелели Мы принять от обывателей её присягу на верное престолу Нашему подданство» (Манифест о присоединении Финляндии. Цит. по: [16, с. 11]).

¹² В 1908 году у Сибелиуса обнаружили опухоль гортани.

¹³ В истории и историографии Финляндии отрезок времени с 1899 по 1917 гг. называют «периодами угнетения». Второй «период угнетения» начался в 1908 г.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Русская музыка. XIX и начало XX века. – Л.: Музыка, 1968.

2. Витухновская М. А. Бунтующая окраина или модель для подражания: Финляндия глазами россий-

ских консерваторов и либералов второй половины XIX – начала XX веков // Многоликая Финляндия. Образ Финляндии и финнов в России: сб. ст. / под науч. ред. А. Н. Цамутали, О. П. Илюха, Г. М. Коваленко; НовГУ имени Ярослава Мудрого. – Великий Новгород, 2004. – С. 89–142.

3. Ганина М. А. Александр Константинович Глазунов. Жизнь и творчество. – Л.: Музгиз, 1961.

4. Герцман Е. В. Античное музыкальное мышление. – Л.: Музыка, 1986.

5. Зайцева Т. А. Композитор «серебряного века» Лядов и Петербург // Непознанный Лядов: сб. ст. и материалов / ред.-сост. Т. А. Зайцева; МК РФ, Гос. Мариин. театр, СК Санкт-Петербурга, СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. – Челябинск, 2009. – С. 16–61.

6. Копытова Г. В. Финский композитор Э. Мелартин в Петербурге (по новым материалам) // Русско-финские театральные связи: сб. науч. тр. / ЛГИТМиК, Хельсинский университет. – Л., 1989. – С. 104–111.

7. Липаев И. В. Финская музыка // Русская музыкальная газета. – 1906. – № 19–20.

8. Мандельштам О. Э. Финляндия // Мандельштам О. Э. Соч. В 2 т. Т. 2. – М., 1990.

9. Михайлов М. К. А. К. Глазунов. Из воспоминаний // Михайлов М. К. О русской музыке: исследования, воспоминания. – СПб., 1999. – С. 9–37.

10. Нилова В. И. Музыка Сибелиуса в контексте культурно-исторических перемен в Финляндии конца XIX – начала XX века. – Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2005.

11. Петров Д. Два очерка о технике композиции Глазунова // Музыкальная академия. – 2007. – № 1. – С. 87–92.

12. Путешествия Элиаса Лённрота: путевые заметки, дневники, письма 1828–1842 гг. / пер. с финск. В. И. Кийранен и Р. П. Ремшуевой. – Петрозаводск: Карелия, 1985.

13. Ручьевская Е. А. Несколько слов о стиле Глазунова // М. А. Балакирев. Личность, Традиции. Современники. – Л., 2004. – С. 433–464.

14. Сойни Е. Г. Образ Финляндии в русском искусстве и литературе конца XIX – первой трети XX в. // Многоликая Финляндия. Образ Финляндии и финнов в России: сб. ст. / под науч. ред. А. Н. Цамутали, О. П. Илюха, Г. М. Коваленко; НовГУ имени Ярослава Мудрого. – Великий Новгород, 2004. – С. 192–238.

15. Сойни Е. Г. Русско-финские литературные связи начала XX века. – Петрозаводск, КарНЦ РАН, 1998.

16. Суни Л. В. Великое княжество Финляндское. Первые шаги автономии: Лекция. – Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2009.

17. Южак К. И. Рунные напевы в двух сборниках А. Лауниса (к сравнению вариантов одной модели) // Русская и финская музыкальные культуры: проблемы национальной традиции и межкультурных взаимодействий / сост. В. И. Нилова. – Петрозаводск: Карелия, 1991. – Вып. 2. – С. 26–46.

Нилова Вера Ивановна

доктор искусствоведения, профессор,
заведующая кафедрой истории музыки
Петрозаводской государственной консерватории
им. А. К. Глазунова



**Духовное и материальное
в современном музыкальном авангарде**

Т. В. НОВИКОВА

Воронежская государственная академия искусств

УДК 786.2

**О СМЫСЛО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКИХ РЕШЕНИЯХ
В ФОРТЕПИАННЫХ ОПУСАХ
В. ТАРНОПОЛЬСКОГО И Ю. КАСПАРОВА**

XX век, богатый неожиданными поворотами и сменами ориентиров, сыграл занятную шутку с *авангардом*, превратив его из ниспровергателя устоев, каким он был в начале и середине столетия, в одну из мощнейших *новых традиций*. Об этом не раз говорили такие композиторы, как Д. Лигети, В. Екимовский, Ю. Каспаров, В. Тарнопольский, а также музыковеды – А. Соколов, С. Савенко, М. Высоцкая и многие другие. Нельзя не заметить, что «тёмное прошлое» авангарда подвергает его приверженцев более острой критике (явной и скрытой)¹ по сравнению с представителями других направлений – неоклассицистского, неоромантического, «новой простоты» и пр.

В вину авангарду вменяется, главным образом, то, что самоцельные поиски небывалого, выходящие порою за рамки искусства, приводят к «асемантическому характеру радикальных новаций» [1, с. 9]. А их тиражирование с целью поддержания репутации «самого современного» творчества определяет девальвацию приёмов и убеждает в художественной несостоятельности, создавая традицию со знаком «минус». Как заметил А. Любимов, «внутри авангарда существует своя рутина, свой мажорный академизм» (цит. по: [10, с. 71]). «В некоторых странах (кстати, в наиболее благополучных!) существует целая индустрия “радикально-левых” фестивалей, призванных обслуживать утопии авангарда о борьбе с общественным консерватизмом» [9, с. 92]. Среднестатистическая «авангардная» музыка (так называемый «фестивальный стандарт») оставляет зачастую впечатление чего-то невнятного и совершенно не задерживается в памяти.

Сказанное, разумеется, не относится к тем авторам, которые и в рамках авангардной стилистики создают по-настоящему интересные и содержательные произведения. Удаётся это композиторам, испытывающим, по определению С. Савенко, «потребность в оправдании приёма» [6, с. 49] и подчиняющим те или иные средства неповторимому замыслу. «Новая интерпретация приёмов, заимствованных у западноевропейского музыкального структурализма, – как отмечает А. Соколов, – свойственна многим отечественным композиторам» [8, с. 193]. В данной статье сопоставлены произведения лишь

двух авторов – Ю. Каспарова и В. Тарнопольского, которых Э. Денисов выделял как особо перспективных и талантливых.

Сегодня эти композиторы – весьма заметные фигуры в музыкальной культуре с поистине уникальным масштабом деятельности. Несмотря на то, что оба обладают яркой индивидуальностью, у них много общего: оба родились в 1955 году, оба – лауреаты композиторских конкурсов, «играемы» в России и за рубежом, ведут активную преподавательскую и просветительскую работу. В своё время каждый из них инициировал создание ансамбля современной музыки: Каспаров (совместно с Э. Денисовым) – Московского ансамбля современной музыки (1990), Тарнопольский – ансамбля «Студия новой музыки» (1993). С их именами связаны такие знаковые фестивали, как «Московский форум» (художественный руководитель – Тарнопольский) и «Московская осень» (член оргкомитета – Каспаров). Каспаров, кроме того, является председателем Российской секции Международного общества современной музыки ISCM (2005), а Тарнопольский – руководителем основанных им Научно-творческого Центра современной музыки (1999) и кафедры современной музыки Московской консерватории (2004). И, наконец, каждый из них предстаёт как в своих музыкальных произведениях, так и в ярких теоретических разработках и высказываниях глубоким мыслителем и самобытным интерпретатором проблем современной музыки и музыки вообще.

Музыкальный язык композиторов, наследуя интеллектуальный заряд авангарда, аккумулирует в себе и весь опыт предшествующих эпох². При этом каждый из них имеет свой собственный почерк. В музыке Каспарова немаловажную роль играет тематический метод, в чём, возможно, сказалось его техническое образование³. Композитор тяготеет преимущественно к инструментальным жанрам – им написаны около сорока симфонических и шестидесяти камерно-инструментальных опусов. Большую роль в его наследии играет киномузыка (почти к пятидесяти фильмам). Творчество же Тарнопольского, как отмечают исследователи, литературоцентрично. В нём особое место отведено *слову* [6, с. 52], но не в нарративном, а в фонетико-смысловом отношении.

Этим объясняется частое обращение к голосу и особая роль оперы в его системе жанров.

Рассматриваемые в данной статье фортепианные опусы – «Impression-Expression» («Впечатление – Выражение», 1989) Тарнопольского и «Квинтэссенция» (2003) Каспарова являются в творчестве композиторов своеобразными исключениями: это их единственные сочинения для фортепиано соло, вошедшие в официальные перечни работ⁴. Оба произведения написаны в трёхчастной quasi-репризной форме, что также не характерно для музыки данных авторов. В них можно выделить экспозицию (в «Impression-Expression» ещё и контрэкспозицию), средний развивающий раздел с включением нового материала и «репризу», маркированную «пометами» из экспозиции (в пьесе Тарнопольского имеется ещё и кода).

С чисто внешней точки зрения сочинения скорее различны, нежели схожи. «Impression – Expression» – развёрнутая пьеса длительностью около 15 минут, предписывающая традиционные приёмы игры на рояле. Тем не менее, в условиях, казалось бы, однотембрового звучания композитор достигает звукового разнообразия за счёт подробно выписанных динамических нюансов, штрихов, богатого набора ритмических рисунков, продуманного использования регистров и таких особых приёмов, как беззвучно нажатые клавиши и туше *quasi glissando*. Даже педаль представляет собой, фактически, самостоятельную партию с собственными «ритмом» (выписанными «паузами») и «динамикой» (обозначения 1/2 Ped, 1/3 Ped, 2/3 Ped, векторы, графические линии на страницах).

«Квинтэссенция» – сочинение небольшое по масштабам, но с использованием практически всего спектра возможностей «расширенного фортепиано»: октавные флажолеты, игра на струнах пиццикато, глissандо по струнам, беззвучное нажатие клавиш, игра с прижатыми струнами, удар по струнам, тремоло вдоль струн, стук по деревянной части инструмента. В этом смысле название произведения может толковаться как концентрат чуть ли не всех авангардистских приёмов рояльной игры⁵.

Такое изобилие придаёт пьесе особую яркость, о чём композитор поведал в письме автору данной статьи: «Мне хотелось написать что-то, что могло бы звучать на широкую аудиторию и при этом обращать на себя внимание. В хорошем смысле! То есть, чтобы заинтриговать человека, далёкого от музыки, чтобы он, придя на концерт от скуки или случайно (ну, дверью ошибся! бывает же такое?) неожиданно заинтересовался». Соотношение «нетрадиционных» звуковых эффектов и обычного звукоизвлечения находит своё выражение в форме произведения. Крайние разделы построены на «диалоге» этих двух сфер, а середина основана исключительно на игре *ordinare*.

Несмотря на отмеченные различия, произведения Тарнопольского и Каспарова выполнены в стилистике авангарда и являются, согласно характеристике

самых авторов, *абстрактной музыкой*. «Impression-Expression» принадлежит к непродолжительному «абстрактному» периоду в творчестве Тарнопольского⁶. А по признанию Каспарова из вышеуказанного письма, практически всё, что он пишет, является музыкой абстрактной, то есть, лишённой явной жанровости и изобразительности⁷.

Парадоксально, что не имеющая ни намёка на изобразительность музыка обоих сочинений, в то же время, программна. Она обладает определённым ассоциативным спектром, обозначенным самими авторами. «Impression – Expression» в версии для ансамбля носит подзаголовок «Hommage á Kandinsky» («Приношение Кандинскому» – первому художнику-абстракционисту) и, тем самым, продолжает линию музыкальных опусов, созданных под впечатлением от изобразительного искусства⁸. Его можно назвать воплощением живописного абстракционизма в музыке (как и некоторые произведения Каспарова)⁹. «Квинтэссенция» также «живописна»: в ней на первый план выходит богатая красочность звучания, в которой обнаруживаются связи с сонорикой и колористикой, уходящими корнями ещё в музыку импрессионистов. Здесь, видимо, сказался и особый почерк Каспарова-кинокомпозитора¹⁰.

У Тарнопольского интерес к живописи начала XX века возник не случайно. Ведь именно в то время музыка и живопись находились в тесном взаимодействии и заметно влияли друг на друга. Вспомним, что, к примеру, А. Шёнберг, Н. Рославец и М. Чюрленис были художниками. Как самое абстрактное из искусств, музыка сыграла огромную роль в художественном становлении В. Кандинского. Известно, что он стремился уподобить теорию живописи теории музыки и считал, что «одно искусство должно учиться у другого тому, как оно употребляет свои средства» [3, с. 108]. В многочисленных трудах художника, раскрывающих сущность его искусства, постоянно проступают музыкальные аналогии: он нередко пользуется музыкальными терминами «созвучие», «диссонанс», «контрапункт», говорит о «звучащих красках»... Некоторые его картины носят чисто музыкальные названия: «Фуга», «Чёрный аккомпанемент», «Контрастные звуки»¹¹.

«Квинтэссенция» имеет философскую подоснову, которую Каспаров изложил в кратком комментарии после нотного текста: «Согласно античной философии, квинтэссенция является пятым элементом (или стихией), противопоставленным четырём земным элементам (воде, земле, огню и воздуху) в качестве основного элемента небесных тел. В средневековой философии и алхимии — это тончайший элемент, составляющий сущность вещей, нечто самое главное и наиболее существенное. Для меня, как для композитора, именно музыка является тем явлением, которое составляет духовную альтернативу всему материальному, земному, и это, несомненно, самое главное и существенное в нашей жизни.

В своей двухминутной пьесе я хотел соединить краткость и афористичность высказывания с достаточно серьёзным и в каком-то смысле глобальным замыслом противопоставления духовного материальному».

Идея противопоставления *духовного и материального* содержится и в «Impression – Expression». Если Каспаров выстраивает свою концепцию, обращаясь к вечно актуальным философским учениям, уходящим корнями в древность, то Тарнопольский преломляет некоторые принципы Кандинского, давшего в своём труде «О духовном в искусстве» обоснования многим положениям новой эстетики с позиций духовного как вечной ценности. Выход в сферу духовного художник как раз видел в абстрактном языке, свободном от материальных образов. Причём духовность он трактовал весьма широко, понимая под ней и то, что впоследствии стали называть *бессознательным*, – «не только действия, поддающиеся наблюдению, и мысли, и чувства, способные к выражению, но также и скрытые действия, о которых “никто не узнает”, невысказанные мысли, невыраженные чувства»¹² [3, с. 136].

Тарнопольский точно уловил это ощущение. В аннотации к «Impression – Expression» композитор пишет: «в процессе работы самым главным для меня было вслушивание в спонтанные всплески бессознательного, обращение к чистой, ещё “не отретектированной” экспрессии, фиксирование своего рода “музыкальной психогаммы”». Любопытно, что и Каспаров не прибегнул в «Квинтэссенции» к математическим вычислениям или каким-либо специальным техникам, а руководствовался исключительно интуицией, что, по его собственному признанию, для него большая редкость.

Несмотря на то, что обе пьесы абстрактны и не следуют программе напрямую, попытка найти воплощение идеи *духовного* в самой музыке представляется весьма перспективной для её глубинного постижения. Так, в «Impression – Expression» особую важную роль играет самый высокий звук фортепианного диапазона – c^5 , периодически «вспыхивающий» и «угасающий». С этим звуком ассоциируется примечательное высказывание Кандинского: «Наша душа, только ещё начинающая пробуждаться после долгого материалистического периода, скрывает в себе зачатки отчаяния, неверия, бесцельности и беспричинности ... Только слабый свет брезжит, как крошечная точка в огромной черноте. Этот слабый свет – только предчувствие, отдалиться которому нет у души яркой смелости: быть может, как раз этот свет – сон, а чернота – действительность?» [3, с. 97 – 98].

Именно с такого противопоставления «крошечной точки слабого света» (c^5) и «огромной черноты» (кластер из самых нижних звуков диапазона – $A_2-B_2-H_2-C_3-Des_3$) и начинается произведение Тарнопольского (пример № 1).

Пример № 1

[♩=56]

В. Тарнопольский
«Impression-Expression»

Звук c^5 может быть уподоблен также «белой кайме» в известной «Картине с белой каймой» (1913), обрамляющей многообразное содержание полотна Кандинского. Этот звук, словно магнит, притягивает к себе все остальные звуковые элементы, которые дважды (в точке золотого сечения и в конце пьесы) аккумулируются в единый звуковой поток, взрывающийся, по формуле движения духовной жизни Кандинского, «вперёд и вверх».



В. Кандинский. Картина с белой каймой

Каспаров предостерегает от прямолинейной и безоговорочной селекции средств «Квинтэссенции» между теми двумя полюсами – «духовным» и «материальным», – что обозначены в авторском комментарии: «Сколько я помню, я думал просто о музыке, о её роли и о её месте в сегодняшнем предельно прагматическом мире, в котором духовность давно стала атавизмом. Именно музыка как таковая и является квинтэссенцией, если понимать под этим термином то же самое, что и античные философы или средневековые алхимики. Я не переносил взаимоотношения “четырёх земных элементов” и “пятого элемента” (не при Люке Бессоне будет сказано!) в плоскость музыкальной драматургии» (из цитированного письма).

И всё же, в реальном восприятии пьесы, к сфере материального будут отнесены устрашающие звучания на форте и, за некоторыми исключениями, в низком регистре: удар ладонью, тремоло и глиссандо по басовым струнам, резко диссонантные аккорды с авторской ремаркой *selvaggio* (дико, грубо). А все те приёмы и средства, что противостоят вышеописанному комплексу – мелкие длительности с указанием *leggerissimo*, пиццикато на струнах с ремаркой

mistico и аккорды *da lontano* в верхнем регистре и приглушённой динамике, – воплощают, скорее всего, сферу духовного.

Однако, как и в новейших философских концепциях, например, в так называемой «философии взаимодействия»¹³, материальное и духовное в музыке Каспарова не существуют изолированно, а имеют глубинную внутреннюю связь. Эта связь, в частности, проявляется в аккордовом материале («хорале», по определению композитора). Он противопоставляется всей музыкальной ткани, по преимуществу одностольной, и имеет двойственное выражение: одни аккорды звучат в верхнем регистре *da lontano*, другие — в нижнем *selvaggio*.

Но если в «Impression – Expression» противопоставление духовного и материального, света и черноты, верхнего и нижнего регистров венчается устремлением ввысь и рождает пусть призрачную, но надежду (подобно свету в конце чеховских пьес), то «Квинтэссенция», исходя из «судьбы» хорала, заканчивается трагично. Скованные вначале тоном d^2 , застывшим в верхнем голосе, аккорды постепенно высвобождаются (первая «живая» интонация верхнего голоса – поступенный ход $d^2-es^2-f^2$). Затем звучание становится всё более свободным, захватывает нижний регистр, а далее (в середине пьесы), словно поддавшись «дурному» влиянию пуантилистической сферы, и вовсе разбивается вдребезги – в «репризе» хорал уже не появляется. Только в самом конце, как напоминание об утерянном, прозвучат три коротких аккорда с искажённой интонацией самого первого подъёма ($d-es-fes$), оборванной ударом по басовым струнам.

Произведения Тарнопольского и Каспарова строятся из весьма обширного набора относительно стабильных и интонационно узнаваемых мелких элементов, каждый из которых характеричен и имеет собственное лицо. В процессе развития они взаимодействуют, оказывают друг на друга влияние, видоизменяются, или, израсходовав свои ресурсы, вовсе исчезают.

В основу «Impression – Expression», как пишет сам композитор в аннотации, легли «12 разнородных элементов, представляющих собой звуковые проекции абстрактных элементов живописи В. Кандинского – точки, линии, зигзаги, цветовые пятна, объёмы и т. д., символизирующие своего рода “музыкальный зодиак”». Главными «действующими лицами» сочинения являются отдельные звуки-точки, гармонии-краски, фактурные рисунки пересекающихся линий, наслаивающихся красок и т. п. Такой принцип глубоко созвучен идее Кандинского, согласно которой искусство, следуя словам Сократа, должно «познать само себя» [3, с. 107]. Художник призывал вернуться к двум основным элементам живописи – *краске* и *форме*, чтобы рассмотреть их отдельно, стирая все накопившиеся стереотипы. Каждая точка, каждая ли-

ния – это «живые существа», «граждане нового мира искусства», которые имеют свой неповторимый характер, живут своей жизнью и обнаруживают свою уникальность во взаимодействии друг с другом.

Основные элементы «Impression – Expression» развиваются и имеют кульминационные проведения, приходящиеся на разные разделы формы. Так, например, самый масштабный элемент, заключающий экспозицию (перекрещивающиеся линии, словно закручивающиеся в пространстве) достигает кульминации уже в контрэкспозиции, а затем уменьшается в своих масштабах. Новый материал среднего раздела, состоящий из ползущих по хроматической гамме малых нон и секунд¹⁴, к началу репризы буквально вытесняет все остальные звуковые комплексы. Поэтому, видимо, в «репризе» они деформируются и дробятся. Для того чтобы «собрать форму», Тарнопольский использует тактику *сбережения*: материал «наплывающего звукового потока», ярко заявленный в экспозиции, отсутствует в репризе, что, по словам автора, «создаёт эффект ожидания и усиливает центростремительное движение» (из цитированной аннотации), приводящее к кульминации в коде.

В «Квинтэссенции» тематические элементы отмечены использованием того или иного приёма исполнения, интонационным родством или фактурным рисунком (выделяются аккордовый, пуантилистический и монодический). Одни из них, как уже отмечено, появляются несколько раз и подвергаются развитию, другие возникают однократно или повторяются без изменений.

Формообразующее значение приобретают *октавные флажолеты*, звучание которых открывает пьесу и маркирует «репризу». Характерная для Каспарова фигура ритмически изощёренной *репетиции на одном звуке*¹⁵ воплощает идею редукции и исчезновения. Развитие этого элемента происходит по линии его постепенного сокращения: в начале произведения 12 раз повторяется звук *cis*, затем девять раз скандируется *fis*, а в последнем разделе вместо непрерывной пульсации, свойственной этому материалу, остаются лишь разрозненные «осколки» на звуке *h* («тональные» опоры, таким образом, сменяются строго по квартам).

Подобная участь постигает и *монодическую линию*. В самом начале в ней преобладают скачки, в середине её рисунок отличается поступенностью и извилистостью. Подход к кульминации осуществляется крещендирующей линией, в «свёрнутом» виде повторяющей те же этапы развития. В кульминации монодия «расслаивается» на два голоса, а в репризе от неё остаются лишь небольшие мотивы (пример № 2). Их жалобный характер напоминает короткие интонации, строящиеся на тех же четырёх звуках *g*, *a* и *as*, *b*, из середины Пятого сарказма С. Прокофьева, имеющего известную программу: «иногда мы зло смеёмся над чем-нибудь, но всмотревшись пристальней, видим, –

осмеянное нами настолько жалко, настолько несчастно и даже трогательно в своём ничтожестве, что нам становится страшно своего смеха...» (пример № 3).

Пример № 2 Ю. Каспаров «Квинтэссенция»



Пример № 3 С. Прокофьев. «Сарказмы», № 5



Из тех приёмов, которые употребляются в пьесе однократно, особого внимания заслуживает стук по деревянной части инструмента. Он появляется в «репризе» как бесстрастный ответ на вопрошающий возглас. Здесь уместно провести параллель с приёмом, использованным Прокофьевым в опере «Огненный ангел», где потусторонние силы общались с главной героиней с помощью стука и отвечали на её вопросы условным числом ударов. Сам же композитор признался, что подобного рода стук символизирует забивание гвоздей в гроб. Видимо, Каспаров развивает здесь спонтанную находку своего учителя Денисова, который отрицал сознательность такого эффекта в известном «Плаче при опускании гроба в могилу»¹⁶.

Ключевым принципом взаимодействия элементов в музыке Тарнопольского и Каспарова становится *контраст*, что вполне соответствует абстрактному творчеству. Кандинский писал, в частности, о характере контрастов в своей «Композиции 4»: это «контрасты между массой и линией, между точностью и расплывчатостью, между сплетением линий и сплетением красок» [3, с. 303].

Такого рода контрасты пронизывают «Impression – Expression» и «Квинтэссенцию». Каспаров не ограничивается противопоставлением приёмов звукоизвлечения и фактурного изложения и вносит контрастные сочленения во все сферы музыкального языка. Так, на протяжении пьесы встречаются двадцать две темповые ремарки, а динамика колеблется от *ppp* до *ff* и сменяется более тридцати раз (как правило, *subito*).

Многообразие используемых автором средств приводит к высокой дифференцированности формы. Следует отметить, что подобное построение материала характерно для многих произведений Каспарова. Сам композитор пишет, что в «Concertando con forza tanta» для виолончели и фортепиано основные трудности «связаны с постоянным, калейдоскопическим изменением ритма и фактуры» (цит. по: [7, с. 4]). Однако если в «Concertando» основной идеей является непрерывное нарастание движения, приводящее в итоге к кульминационному унисону инструментов, то в «Квинтэссенции» все компоненты музыкального языка, наоборот, работают на постоянное поддержа-

ние контраста, не сводимого к «унисону» ни в прямом, ни в переносном смыслах.

И в «Impression – Expression», и в «Квинтэссенции», несмотря на абстрактность языка и весьма свободное обращение со всей двенадцатитоновой шкалой, имеется ладовый центр, выраженный одним тоном. В пьесе Тарнопольского – это, как уже говорилось, звук c^5 , а в сочинении Каспарова – g (в ряде интонаций даже прослеживается минорное наклонение). Сказанное отвечает взглядам обоих композиторов на значение ладофункциональных отношений – они позиционируют себя приверженцами тональности, считая её необходимым импульсом для музыки любой направленности.

В рассматриваемых произведениях господствует единый колорит типично авангардистской диссонантности. Тарнопольский сознательно отбирает наиболее острые интонации и интервалы – малые секунды и ноны, тритоны и большие септимы – и насыщает ими практически все элементы «Impression – Expression» как по вертикали, так и по горизонтали. Такая палитра выразительных средств полностью соответствует мироощущению Кандинского, который писал: «своевременное (или истинно современное) произведение искусства непременно отражает свою эпоху. А наша эпоха есть время трагического столкновения материи и духа ... И что стояло крепко – сдвинулось. В душе произошло как бы великое землетрясение. И вот эта трагичность и эта сдвинутость, эта зыбкость и мягкость материального ярко отражается в искусстве неточностью и диссонансом» [3, с. 94–95]. Как представляется, слова художника начала XX века не потеряли своей актуальности по отношению ко многим явлениям нашего времени.

Обобщая сказанное, стоит обратить внимание на то, что размышления о духовном, при схожей установке на абстрактный авангард, вылились у Тарнопольского и Каспарова в две уникальные концепции. И хотя формально многие методы работы с материалом в данных опусах близки, результат оказывается разным благодаря индивидуальному смысловому наполнению тех или иных приёмов и средств. Всё это и сообщает искусству по-настоящему авангардный характер, поскольку вслед за периодом освоения новых приёмов должны следовать, по мысли Каспарова (в изложении П. Пospelова), периоды, «в которых музыка ставит перед собой задачи более объёмные – задачи переосмысления основополагающих понятий» [5, с. 167]. Об этом же говорит и Тарнопольский: «Именно с индивидуальной идеей, а не с технологической оснащённостью композитора я связываю понятие прогресса, левизны в музыке» (цит. по: [4, с. 181]). Отсюда, видимо, вытекает и выведенная композитором формула «идеологии музыкального авангарда»: «... новая музыка формирует новое слышание, через него – нового слушателя, новую личность и, в конце концов, новое, более совершенное общество» [9, с. 90].

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Многие композиторы XX–XXI столетий принципиально игнорируют декларированные достижения авангарда в своём творчестве.

² В творчестве обоих композиторов особое место занимают произведения, написанные «по мотивам» великих композиторов: «DSCH-Meditation», «Эпитафия памяти А. Берга», «Дьявольские трели (вариации на тему Тартини)», «Щелкунчик (вариации и парафразы на темы П. Чайковского)», «Посвящение Онеггеру» Ю. Каспарова и целый период в творчестве В. Тарнопольского, названный им «культурологическим» (опера-пародия «Три Грации» на либретто К.-М. Вебера, «Музыка памяти Д. Шостаковича», действие «По прочтении музыкальных набросков М. Мусоргского»).

³ В 1978 году Ю. Каспаров окончил Московский энергетический институт.

⁴ В. Тарнопольский позже создал версию этого сочинения для инструментального ансамбля, которая вскрывает изначально присущую композитору «партитурность» мышления.

⁵ «В единицу времени важно проводить как можно больше информации», – так звучит один из «манифестальных принципов» жизни и творчества композитора [5, с. 172]. «Коротко о главном» – такое название носит один из его музыкальных опусов.

⁶ Ключевым сочинением этого периода является «Кассандра» для большого ансамбля; к нему относится также трио «Отзвуки ушедшего дня» (фантазия по Дж. Джойсу для кларнета, виолончели и рояля).

⁷ Нисколько не умаляя достоинств изобразительной музыки, Ю. Каспаров в другом письме подчёркивает, что абстрактная музыка – «просто один из жанров». Но добавляет: «Правда, может быть, это наиболее рафинированный и самый важный жанр для развития всей музыки в целом».

⁸ Среди таких опусов можно выделить «Картинки с выставки» Мусоргского, «Остров радости» Дебюсси, «Остров мёртвых» Рахманинова, «Три грации» Слонимского, целый ряд сочинений Э. Денисова: «Живопись», «Акварели», «Три картины Пауля Клее», «Женщина и птицы» (Hommage à Joan Miró), «Знаки на белом», «Точки и линии».

⁹ В качестве примеров назовём его симфонию «Герника» и оркестровую сюиту «Символы Пикассо».

¹⁰ Как отмечает П. Поспелов, единственным фактором, говорящим о влиянии этой сферы деятельности на творчество исследуемого автора, является преобладание «музыки состояний» (термин режиссёров) – «иными словами, это та музыка, где мелодии нет, но музыка всё же есть» [5, с. 164].

¹¹ Влиянию музыки подвергались и другие художники: П. Клее («В стиле Баха», «Фуга в красном цвете», «Старинное звучание. Абстракция на чёрном фоне», «Музыкант», «Играющий на литаврах»), Ф. Купка («Клавиши пианино» «Фуга», «Ноктюрн», «Амфора, fuga из двух цветов»).

¹² Попытки выразить бессознательное – одна их характерных примет начала XX века. Напомним, к примеру, эпиграф из «Поэмы экстаза», который А. Скрябин предпослал своей Пятой фортепианной сонате:

«Я к жизни призываю вас, скрытые стремленья!

Вы, утонувшие в тёмных глубинах

Духа творящего, вы, боязливые

Жизни зародыши, вам дерзновење я приношу».

¹³ «Философия взаимодействия» исходит из понимания жизни как «бинарного взаимодействия» присущих ей материального и духовного начал, находящихся, в противовес классической философии, в нерасторжимой слитности [2].

¹⁴ Принцип хроматической гаммы проявляет себя также в приёме аддиции, применённом в самом начале. Включение новых звуков чётко следует порядку хроматического восхождения: начиная с кластера из пяти звуков (*a-b-h-c-des*), остальные тоны постепенно подключаются в соответствии с логикой продолжения хроматического звукоряда (*d, dis, e, f, fis, g, as*).

¹⁵ Композитор считает, что звуковысотное единообразие способствует максимальному раскрытию ритмического аспекта.

¹⁶ Подобный «стук» Ю. Каспаров впервые использовал в своей первой симфонии «Герника» и далее в концерте для органа с оркестром «Обелиск».

ЛИТЕРАТУРА

1. Григорьева Г. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. – М.: Сов. композитор, 1989.

2. Иезуитов А. Философия взаимодействия. – URL: <http://www.shaping.ru/articles/n02.asp?2>.

3. Кандинский В. Избранные труды по теории искусства / отв. ред. Н. Автономова. – М.: Гилея, 2001. – Т. 1.

4. Лазарева Н. Индивидуальное и типическое как категории музыковедческого анализа. Теоретическое исследование. – М.: Московская консерватория, 1999.

5. Поспелов П. Юрий Каспаров: тоника музыкальной жизни // Музыка из бывшего СССР / ред.-сост. В. Ценова. – М., 1996. – Вып. 2. – С. 157–179.

6. Савенко С. Авангард и советская музыка // Музыка в постсоветском пространстве. – Нижний Новгород, 2001. – С. 39–53.

7. Северина И. Романтический поставангард Юрия Каспарова: диалоги с композитором // Музыка и время. – 2007. – № 10. – С. 2–9.

8. Соколов А. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. Исследование. – М.: Композитор, 2007.

9. Тарнопольский В. Травма постмодерна // Постмодернизм в контексте современной культуры / ред.-сост. О. Гарбуз. – М., 2009. – С. 89–95.

10. Хитрук А. Одиннадцать взглядов на фортепианное искусство. – М.: Класика–XXI, 2007.

Новикова Татьяна Витальевна

преподаватель, аспирантка кафедры теории музыки Воронежской государственной академии искусств



С. А. КОЗЛЫКИНА

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

УДК 784.1

**«ВРЕМЕНА ГОДА» ХАЙНЦА ХОЛЛИГЕРА – ФРИДРИХА ГЁЛЬДЕРЛИНА:
ВНЕШНИЙ КРУГ, ПЕРВОЕ ПРИБЛИЖЕНИЕ**

Тенденция к стиранию граней между музыкальными специальностями становится в современной практике всё заметнее. Идея синтеза проявляется не только в ассимиляции признаков различных жанров, стилей, но и в выходе за пределы узкой специализации. Часто мы слышим о пианистах, играющих разные «музыки» (академического, джазового, поп-направлений), импровизирующих и сочиняющих. Достаточно вспомнить имена Михаила Плетнёва, Кита Джарретта, Тристано Шлиме. С восторгом мы читаем о клавиристе, дирижёре, певце (контратенор), музыковед Серджи Вартоло, скрипаче, певце (контратенор), учёном Григории Консоне. Перестаём удивляться солистам, проводящим много времени в библиотеках за изучением старинных рукописей, нот и трактатов, как делает это, например, Чечилия Бартоли. Органичными и необходимыми видятся нам широта и разнообразие

деятельности Ринальдо Алессандрини, Жерара Лена, Анджелы Лир и многих других музыкантов, лишь перечисление имён которых займёт не одну страницу. Данная тенденция может быть трактована как возвращение к истокам – практике, при которой нередко в лице одного музыканта совмещались исполнитель на том или ином инструменте и/или певец, композитор, педагог, теоретик, инструментальный мастер. Типичная для эпох Средневековья, Возрождения, Барокко, подобная практика продолжала существовать и в последующие века, дожив до наших дней. Теперь она переживает пору нового расцвета, что может быть объяснено, в том числе, и новым всплеском интереса к старинной музыке, не ослабевающим на протяжении вот уже около шестидесяти лет. Не случайно и то, что все вышеперечисленные музыканты так или иначе связаны со старинной музыкой.

Кплеяде многогранных музыкантов принадлежит и Хайнц Холлигер (р. 1939) – швейцарский гобоист, композитор, дирижёр, пианист и педагог.

Наибольшую известность принесла ему исполнительская деятельность. Ученик Кассаньо (Бургдорф) и Пьера Пьерло (Париж), Холлигер в двадцатилетнем возрасте одержал победы на нескольких престижных конкурсах [11], с них этого началась его блестящая карьера, мировое признание как одного из лучших гобоистов. Холлигер играл музыку композиторов самых разных эпох и стилей. В его репертуаре – сочинения И. С. и К. Ф. Э. Бахов, Г. Ф. Телемана, А. Марчелло, Т. Альбини, Й. Гайдна, В. Моцарта, Ф. Шуберта, Р. Шумана, К. Дебюсси, М. Равеля. Экстраординарные технические возможности Холлигера, красота звука, изобретательность в приёмах игры на гобое привлекают к музыканту внимание его композиторов-современников. Специально для Холлигера, в расчёте на его мастерство, писали и посвящали ему свои произведения Л. Беррио, Э. Картер, Х. В. Хенце, Э. Кшенек, В. Лютославский, К. Пендерецкий, А. Пуссёр, К. Штокхаузен, Д. Лигети, И. Юн, Ш. Вёреш, А. Г. Шнитке, Э. В. Денисов¹.

Дирижировать Холлигер начал в двадцать четыре года – сначала своими сочинениями, затем, после занятий у Фрэнсиса Трэвиса и Пьера Булеза, стал всё больше расширять эту сферу деятельности. На сегодняшний день палитра интересов Холлигера-дирижёра так же богата, как и Холлигера-гобоиста. Согласно множеству релизов, музыкант управлял самыми разнообразными оркестрами, исполнявшими музыку от Й. Гайдна и В. Моцарта до А. Берга, Д. Д. Шостаковича и других композиторов XX–XXI веков.

Значительна деятельность Холлигера, которую можно назвать просветительской. Например, стремясь расширить репертуар гобоя, музыкант работает в архивах, что иногда приводит к возрождению имён незаслуженно забытых композиторов. Так, после исполнения Холлигером и его друзьями триосонат Яна Димаса Зеленки² (1679–1745) интерес к музыке барочного композитора стал стремительно расти. Именно после этого поворотного пункта произведения чешского современника И. С. Баха, основную часть жизни проведшего на службе при Дрезденском дворе, всё интенсивнее публикуют, исполняют и изучают.

Среди других возвращённых при участии Холлигера имён – Николай Андреевич Рославец. Первым исполнением симфонической поэмы «В часы новолуния», партитура которой была восстановлена М. Н. Лобановой [2, с. 12, 221], в Саарбрюккене в 1990 году дирижировал именно Хайнц Холлигер [14], тем самым «открыв» для западного слушателя творчество русского композитора, долгое время опального и забытого как на родине, так и за её пределами.

Игра на гобое, дирижирование и многое другое для Холлигера нужны, по его выражению, «как воздух», но всё же в центре для него – сочинение музыки [4]. Музыкант объясняет: «Новые произведения – единственное оправдание существования музыкантов сегодня. Не за что бороться, не будучи частью современной культуры. В противном случае вы становитесь мумией и претендуете на то, чтобы Вас заспиртовали в стеклянном сосуде. Часто, встречая исполнителей на “аутентичных” инструментах, оказывается, что они почти ничего толком не знают об интерпретации старинной музыки, но ещё меньше они знают о современной музыке» (цит. по: [6]).

Как композитор Холлигер учился сначала у Шандора Вёреша (ученика Белы Бартока и Золтана Кодаи, наставника Дьёрдя Лигети и Дьёрдя Куртага), а позже – у Пьера Булеза. Среди сочинений Холлигера немало инструментальных, электроакустических произведений, но наиболее значительно количество вокальных опусов. Они написаны на тексты Мехтильды Магдебургской, Георга Тракля, Роберта Вальзера, Нелли Закс, Пауля Целана, Александра Ксавера Гвердера, Джузеппе Унгарети, Сэмюэла Беккета, старинных японских поэтов [11]. Однако особое значение имеет для Холлигера творчество немецкого поэта Фридриха Гёльдерлина (1770–1843), недооценённое при жизни, но вызывающее повышенный интерес к себе в XX и XXI веке.

Друг и однокурсник Гегеля, Гёльдерлин в молодости принадлежал к йенской романтической школе. Однако рано постигшая поэта душевная болезнь вынудила его более сорока лет провести в башне при университетской клинике в Тюбингене. Гёльдерлин под различными псевдонимами (Скарданелли, Бунаротти, Росетти) продолжает писать, но его поздние стихотворения у современников вызывают упреки в однообразии, монотонности [8, с. 377]. Тем не менее, литературоведы, в частности, Р. О. Якобсон, с помощью структурного анализа обнаруживают в стихотворениях большого Гёльдерлина поразительную стройность композиции и музыкальность, пронизанность фонетическими, грамматическими и многими другими соответствиями. Р. О. Якобсон пишет, что «в созданиях Скарданелли царит то напряжение между строжайшим канонем и поразительным богатством творческих

отклонений и вариаций, подобное которому можно обнаружить в монументальном искусстве средневековья» [там же].

Творчество Гёльдерлина обратило на себя внимание и философов. Так, описывая сущность поэзии, М. Хайдеггер сосредоточивает своё внимание лишь на одном поэте – Гёльдерлине. Взгляды тюбингенского затворника рассматриваются в трудах по истории философии (см., например: [1]).

«Гёльдерлиновский ренессанс» коснулся также музыкального искусства. На стихи поэта писали и в XIX веке (можно вспомнить песни Й. Брамса, Р. Шумана), но количество композиторов, обращавшихся к его творчеству в XX веке, гораздо внушительнее: М. Рeger, Р. Штраус, Б. Бриттен, П. Хиндемит, К. Орф, Б. Мадерна, Л. Ноно, Д. Лигети, Д. Куртаг, Э. Кшенек, А. Раскатов и многие другие.

Имена поэта Гёльдерлина и композитора Холлигера оказываются тесно переплетёнными. На протяжении 1975–1979 годов швейцарский музыкант создаёт вокальный хоровой цикл на стихи Скарданелли «Времена года» («Jahreszeiten») [15]. Впоследствии он дополняется инструментальными произведениями, озаглавленными «Этюды по Скарданелли» («Übungen zu Scardanelli») [16]. На сегодняшний день все вышеперечисленные произведения объединены автором названием «Цикл Скарданелли» («Scardanelli-Zyklus»). В 1991 году одноимённый релиз был выпущен звукозаписывающей фирмой ECM Records, с которой Холлигер постоянно сотрудничает [12], а в 1995 году композитор получил за этот диск премию Венецианской Биеннале.

Охарактеризуем «Времена года» из «Цикла Скарданелли», рассчитывая на то, что изучение произведения будет продолжено.

«Времена года» представляют собой двенадцатичастный хоровой цикл, в котором «песни» (так они названы композитором) объединены по три в соответствии с сезонами («Весна I, II, III», «Лето I, II, III» и т. д.). Цикл совсем не обязательно должен исполняться полностью. Напротив, Холлигер указывает, что из «Времени года» можно извлечь от одного до трёх самостоятельных годовых циклов, однако если их больше одного, то циклы внутри концертной программы должны быть разделены другими произведениями³. Начинать можно с любого сезона, но порядок должен сохраняться: (зима) – весна – лето – осень – зима – (весна) и т. д. Исполнение каждой песни должно предваряться чтением названия, а завершаться озвучиванием даты и подписи [15, S. 4]⁴.

Необходимо пояснить, почему даты, которыми подписаны стихотворения, так важны для Холлигера. Для этого снова обратимся к судьбе и творчеству Фридриха Гёльдерлина.

Поэт в поздний период творчества не только подписывал свои стихотворения различными псевдонимами, но и датировал их фантастическим об-

разом – от XVII до XX веков⁵. Р. О. Якобсон отмечает, что у Скарданелли есть определённые числовые привязанности. Так, «24-е марта 1748 года» возникает в четырёх поздних стихотворениях [8, с. 365]. Излюбленной подписью Гёльдерлина в последние годы становится подчёркнуто галантное, светски-придворное «С почтительностью» или «Ваш наипочтительнейший Скарданелли». В этом усматривают сходство с манерой общения Станареля, героя пьесы Ж.-Б. Мольера.

Если выстроить в ряд настоящее имя Гёльдерлина и его явные или неявные псевдонимы, то возникают интересные закономерности⁶:

Таблица 1

1 2 3 4 5 6 7	1 2 3 4 5 6 7 8 9
(h ö) l d e r l i n	s g a n a r e l l (e)
4 2 – 7 3 1 5 6	1 2 3 6 – 5 4 7 8 9
(s c a) r d a n e l l i	s c a r d a n e l l (i)

Как видно, в «rdanelli» по сравнению со «lderlin» (левый столбец) осуществлены пермутация и интерполяция букв, если прибегать к серийной терминологии. То же происходит в «scardanell» по сравнению с «sganarell» (правый столбец). Наблюдения Р. О. Якобсона можно было бы экстраполировать и на имя Холлигера:

Таблица 2

3 6 7 –	1 5 6 – 3 4
(h) e I n z	(h o) l l I g e r

Если сравнить числовой ряд имени Холлигера и левый столбец Таблицы 1, то очевидно, что использованы те же самые буквы, кроме второй, и снова применены приёмы пермутации и интерполяции. Опущенная начальная буква настоящего имени поэта, а также имени и фамилии композитора (h) совпадают. Не случайно, что между ещё одной «маской» Гёльдерлина – «Гиперион» – и его настоящим именем снова возникают фонетико-силлабические взаимосвязи: Hyperion (H...er.n) и Hölderlin (H...er.in) [8, с. 365]. В Heinz Holliger находим то же, но вновь в пермутации или, если прибегать к филологической терминологии, в виде метатезы (H...n. H...i.er).

Думается, что Холлигер – ученик П. Булеза, работающий в серийной и сериальной техниках, не мог не заметить подобные соответствия между собственным именем и именами немецкого поэта. Как бы то ни было, игра с порядковыми номерами проникает и на музыкальный уровень: пермутации четырёх стереофонически расположенных групп, выделенных из общего хора, используются в песне «Осень (I)». Ансамбли, «размещённые как можно дальше друг от друга» [15, S. 45], по очереди поют

моноритмические вертикали, причём их последовательность обозначена в партитуре цифрами:

1 · 2 · 3 · 4 · 2 · 3 · 1 · 4 · 3 · 2 · 1 · 3 · 4 и т. д. [там же, S. 47].

Многозначительные соответствия найдём между высказыванием Гёльдерлина из философского наброска «Об истинном поэтическом творении и методе» (рубеж XVIII и XIX вв.) и принципом строения «Времени года» Холлигера. Поэт выдвигает требование, чтобы «начальная точка, и срединная и конечная состояли во внутренней связи, так чтобы решение конца возвращало к началу, а начало – к середине» [цит. по: 8, с. 373]. Описанная в приведённой выдержке идея круга многообразно проявляет себя и у Гёльдерлина, и у Холлигера.

Во-первых, цикличны сами времена года. Во-вторых, своеобразным кругом можно считать перемещения в «машине времени» датировок у Гёльдерлина. Постоянное повторение одних и тех же образов, устойчивость лексики Скарданелли также создают у читателя впечатление кружения хоровода слов (Mensch, Zeit, Bild, Sommer, Blüthe, Vollkommenheit, Pracht, Himmel, fern, hohe, helle).

У Холлигера «Времена года» встроены в сложную, иерархически организованную систему цикла, и в то же время сами по себе они являются макроциклом, включающим в себя другие подциклы. С одной стороны, «Времена года» – это часть «Цикла Скарданелли». С другой, из двенадцати песен, как уже упоминалось раньше, можно извлечь от одного до трёх самостоятельных полных годовых циклов. На самом крупном уровне «Времена года» Гёльдерлина–Холлигера встают в ряд других произведений искусства многих веков и стран, в которых разрабатывается та же тема череды сезонов.

На уровне музыкальной материи идея круга с наибольшей полнотой проявляется в использовании формы канона. Все три пьесы «Лето» написаны Холлигером именно в данной технике, что может быть объяснено намёком на знаменитый «Летний канон» неизвестного английского автора XIII века. Например, песня «Лето (I)» представляет собой разнотекстовый восьмиголосный эквиритмический серийно-алеаторный канон, бесконечный по сути, но при его повторениях серия подвергается ротации⁷. Кроме того, канон постепенно превращается в элизионный из-за пропуска всё большего и большего количества звуков серии при последующих проведениях⁸.

Как видно, цикличность, кругообразность находят множественные проявления как у Гёльдерлина, так и у Холлигера. Постигание стихотворений первого и их музыкальных воплощений у второго может быть длительным и развиваться спиралеобразно. Наше описание уместно назвать лишь внешним кругом, и это первое приближение, конечно же, может и должно быть существенно дополнено. В завершение представим сделанные автором

настоящей статьи переводы текстов Гёльдерлина–Скарданелли, без понимания которых невозможен скрупулёзный анализ музыки Холлигера (см. Приложение). Перевод данных текстов на русский язык осуществляется впервые. В отличие от оригинала, тексты не рифмованы, не сохранены разветвлённые аллитерационные связи внутри стихотворений. В то

же время в неприкосновенности осталась версификация (стихотворный размер, количество стоп), лексика и образный строй.

Надеюсь, что знакомство с циклом «Времена года» Гёльдерлина–Холлигера вызовет у читателей желание возвращаться к произведению вновь и вновь.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Стихотворения Ф. Гёльдерлина (перевод с немецкого С. А. Козлыкиной)

Весна (I)

Приходит новый день, спускаясь с дальних высей,
И утро, в сумерках рассветных просыпаясь,
Смеётся людям бодро, красотой блистая,
И ликование людей переполняет.

Жизнь новая с грядущего покров снять хочет,
Цветение сияет — день счастливый начат.
Обширная долина, наполняя землю,
Перед лицом весны смиряет жалоб стоны.
3 марта 1648 г. – С почтением, Скарданелли

Весна (II)

Когда из глубины весна приходит к жизни,
То изумляет человека, и стремится
Из радостного духа новое реченье,
Из бестелесности рождая песни ликованья.

В гармонии времён себя жизнь проявляет –
Сопутствуют всегда дух и природы чувство.
Единство в духе — подлинное совершенство,
Истоки многого здесь, большинство — в природе.
24 мая 1758 г. – С почтением, Скарданелли.

Весна (III)

Лишь новый свет земле себя покажет,
Весенний дождь зелёный, бодрый дол умоет,
Вниз потечёт потоком пенящимся
И вслед за ясным днём он людям поклонится.

У разности выигрывает очевидность.
Невозмутимо, безмятежно небо.
Спокойно человек глядит на лет движенье
И созерцает совершенство жизни.
15 марта 1842 г. – С почтением, Скарданелли

Лето (I)

Ручей бежит в долине; видно гору выше.
Кругом всё зеленеет на просторах дола.
Деревьев кроны образуют арки,
Они ручей скрывают, вниз скользкий тихо.

И летнее над всем сияет солнце,
Почти торопится наполнить день блаженством.
Неся прохладу, вечер угасает,
С людьми, однако же, стремясь ещё остаться.
24 мая 1758 г. – С почтением, Скарданелли

Проходит мимо день под нежный шелест ветра.
Когда поля и облака неразличимы,
Конец равнины мрак горы встречает
Здесь, где потоков волны вниз, кружась, стремятся.

Лесная тень покров свой простирает
Туда, где вдалеке ручей струится.
И человеку образ этот близок,
Когда он сам в похожем состоянии.
24 мая 1758 г. – Скарданелли

Всё то же время года. Летние равнины
Стоят в своём сиянии, ласковости мягкой.
Роскошна зелень трав, нарядов пашни,
Там, где потока волны вниз струятся.

Проходит день сквозь горы и равнины,
Неся свои лучи. Идёт неудержимо.
А облака плывут в покойной выси,
Как будто год в своём великолепии медлит.
9 марта 1940 г. – С почтением, Скарданелли

Когда весны цветенье исчезает,
Идёт ему на смену лето в круге года;
Ручей в долине вниз скользит, а горы
Её великолепно обрамляют.

Показывает пышность свою поле
И день клонится к вечеру навстречу.
Год пребывает, но часы природы летней
И образы её проносятся так быстро.
24 мая 1778 г. – Скарданелли

Лето (II/III)

Покойна переполненная нива,
Чуть небеса мерцают облаками,

Там мириады звёзд в тихой ночи сияют
И облака большие, белые толпятся.

Уводят прочь пути, как в жизни нашей.
Из-за морей выходит, не скрываясь,
День солнечный, людей краса и радость,
Прекраснейшее золотое утро.

Новыми красками сады оделись,
И изумлённый человек глядит, волнуясь,
Как щедро труд его нелёгкий увенчался:
То, что возделано прилежно, пышно расцветает.

Осень (I/II)

Тогда заметнее всего краса природы, (3 марта 1648 г.)
Когда в покое день к концу клонится. (24 апреля 1839 г.)
Вот так и год в счастливом изобилии (24 мая 1778 г.)
Плодов земных приходит к завершенью. (25 декабря 1841 г.)

Оделся шар земной в наряд такой прекрасный! (9 марта 1940 г.)
Всё мирно нежится под тёплым солнцем, — (15 марта 1842 г.)
Осенний день покоен, тих; открыты (15 ноября 1759 г.)
Стоят поля, и ветерок чуть веет. (24 мая 1758 г.)

Деревьев ветви с радостным шуршаньем (24 мая 1748 г.)
Приветствуют поля, теперь совсем пустые. (28 июля 1842 г.)
Картиною весёлою все чувства (24 апреля 1849 г.)
Полны — осенним золотым сияньем. (24 января 1676 г.)
Ваш наипочтительнейший Скарданелли

Осень (III)

Преданья, что рождаются на землю
Из духа, повторяясь постоянно, вечно,
Напоминают человечеству, что время
Само себя съедает торопливо.

День выцветает, но своих картин природа
Не оставляет, хоть они уж в прошлом.
В разгаре лета поворот на осень виден —
Открыто это созерцающему духу.

Окончилось всё вскоре. А крестьянин,
В трудах, за плугом проводящий путь свой,

Как год клонится к завершенью, наблюдает.
В таких картинах человек свой день кончает.

Громады облаков не укрывают
Вершины скал, земного шара ожерелье.
Полны дни золотые совершенства,
В котором сетованию нет места.

Зима (I/II)

Поля пустыньны. Из далёкой выси,
Светлея, небо бледно-голубое смотрит.
Царит однообразие повсюду. Ветер
Бодрящий свеж. Природу свет лишь украшает.

Как на ладони, вся земля пред небом
Открыта целый день, и лишь ночами
На ней тьмы мантия, вся в ярких звёздах.
Дух созерцает ход неспешной жизни.
24 января 1743 г. — С почтением, Скарданелли

Зима (III)

Как только землю снег зимой укроет,
Равнины свежей белизной блещат.
Как лето далеко! Но мягко
Идут часы, весну приблизить к нам стремясь.

Дары зимы роскошны: воздух свеж и тонок,
Лес весел, из людей никто не ходит
Без бриллиантов, даже самый бедный, и повсюду
Царит покой, и тихо всё смеётся.

Весна не радует цветов блистаньем —
Пора другая на дворе, но звёзды
Всё так же веселы на радость людям,
Ведь небо высоко и неизменно.

Потоки, как равнины, неподвижны,
Вокруг всё лёд сковал. Но мягким шагом
Жизнь движется. Теперь же городские
Пейзажи зрению особенно приятны.
25 декабря 1841 г. —

Ваш наипочтительнейший Скарданелли

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: [3; 4; 5; 6; 9; 11].

² Впервые это произошло в 1972 году. Современный релиз с участием Холлигера см.: [13].

³ Именно так поступили составители релиза «Цикл Скарданелли». См. список треков: [12].

⁴ Здесь и далее переводы с английского и немецкого указаний Холлигера из партитуры «Времен года» [15] принадлежат автору статьи.

⁵ См. приложение к данной статье, содержащее переводы стихотворений Гёльдерлина.

⁶ Приводится по: [8, с. 364–365].

⁷ Нами используется классификация канонів, предложенная Т. В. Франтовой [7, с. 10–13].

⁸ Сходный приём Т. В. Франтова обнаруживает во Второй симфонии Г. И. Устовьской [7, с. 44].

⁹ Использованы тексты оригиналов следующих изд.: [10; 15].

ЛИТЕРАТУРА

1. Габитова Р. М. Философия немецкого романтизма: Гёльдерлин, Шлейермахер. – М.: Наука, 1979.
2. Лобанова М. Н. Николай Андреевич Рославец и культура его времени. – СПб.: Петроглиф, 2011. – (Письмена времени).
3. Овчинников И. Хайнц Холлигер: «Лучший подарок – необитаемый остров» // Частный корреспондент. – 2009. – 25 мая. – URL: <http://www.chaskor.ru/p.php?id=6728> (28.08.2012).
4. Овчинников И. Хайнц Холлигер: «Моя музыка рождает у тебя чувство, будто ты попал в темную пещеру или в глухой лес...» // Русский Журнал. – 2007. – 5 апреля. – URL: <http://www.russ.ru/Mirovaya-rovostka/Moya-muzyka-rozhdaet-u-tebya-chuvstvobudto-ty-popal-v-temnuyu-pescheru-ili-v-gluhoj-les> (28.08.2012).
5. Палмер Ф. Интервью с Хайнцем Холлигером (1981) / пер. с англ. В. Хробыстова. – М., 2005. – URL: <http://www.oboe.ru/?s=anl&ss=hollig00> (28.08.2012).
6. Тиббетс Д. Разговор с Хайнцем Холлигером (осень 1991 года) / пер. с англ. В. Хробыстова. – М., 2005. – URL: <http://www.oboe.ru/?s=anl&ss=hollig01> (28.08.2012).
7. Франтова Т. В. Канон в музыке отечественных композиторов второй половины XX века: учеб. пособие. – Ростов н/Д: Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2008. – (Библиотека методической литературы).
8. Якобсон Р. О. Взгляд на «Вид» Гёльдерлина: пер. с нем. О. А. Седаковой // Работы по поэтике. Переводы / сост. и общ. ред. М. Л. Гаспарова. – М.: Прогресс, 1987. – С. 364–386.
9. Heinz Holliger celebrates his birthday with the Zehetmair Quartet and Elliott Carter. – June 2009. URL: <http://www.colbertartists.com/ArtistBio.asp?ID=heinz-holliger&DT=New> (28.08.2012).
10. Hölderlin F. Gesammelte Werke. Zweite Band. Gedichte. – Jena: Eugen Diederichs, 1909. – (Friedrich Hölderlin. Gesammelte Werke in drei Bänden. Herausgegeben von Wilhelm Böhm. Zweite, vermehrte Auflage; B. 2).
11. Kunkel M., Stenzl J. Holliger Heinz // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. – 1 CD-ROM.

ДИСКОГРАФИЯ

12. Holliger Heinz. Scardanelli Zyklus für Solo-Flöte, kleines Orchester und gemischten Chor / Aurèle Nicolet, flute; London Voices; Heinz Holliger; Ensemble Modern. – ECM Records New Series, 1991. – 2 CD. – 1472.
13. Zelenka Jan Dismas. Trio Sonatas / Heinz Holliger, oboe; Maurice Bourgue, oboe; Thomas Zehetmair, violin; Klaus Thunemann, bassoon; Klaus Stoll, double-bass; Jonathan Rubin, lute; Christiane Jaccottet, harpsichord. – ECM Records New Series, 1997. – 2 CD. – 1671.
14. Nikolaj Roslavac. Violinkonzert Nr. 1 / In den Stunden des Neumonds / Rundfunk Sinfonieorchester Saarbrücken; Leitung: Heinz Holliger; Violine: Tatjana Grindenko. – Mainz: Schallplatten GmbH, 1993. – WERGO Wer. – 6207-2 286 207-2.

НОТОГРАФИЯ

15. Holliger H. Die Jahreszeiten. Lieder nach Gedichten von Scardanelli (Hölderlin) für gemischten Chor a cappella (1975/1978/1979). – Studien-Partitur ED 6887. – Mainz : Schott Music, 1981.
16. Holliger H. Übungen zu Scardanelli für Solo-Flöte, kleines Orchester, Tonband und 4-5 Frauenstimmen ad lib. (1978–1991). – Partitur. – Mainz: Schott Music, 1992.

Козлыкина Светлана Александровна

кандидат искусствоведения,
и. о. доцента кафедры теории музыки и композиции
Ростовской государственной консерватории
им. С. В. Рахманинова



С. Ю. ЛЫСЕНКО
Хабаровский государственный институт
искусств и культуры

УДК 78.012

СИНЕСТЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ В ОПЕРНОМ ЖАНРЕ (НА ПРИМЕРЕ «ПИКОВОЙ ДАМЫ» П. И. ЧАЙКОВСКОГО)

Оперный жанр с момента своего рождения неизменно притягивает к себе внимание исследователей музыки. Загадочная многоликость поэтико-музыкально-драматического целого, неповторимость художественного воздействия, восприимчивость к потребностям времени и степень обратного влияния жанра на культуру и общество – вот та совокупность черт, которая продолжает вызывать интерес к проблемам оперного искусства. Отличительным признаком оперы сегодня признаётся особое качество синтетической природы жанра, изначально ориентируемой на комплексное сенсорное восприятие при театральнo-сценической реализации. Одной из актуальных тенденций современного опероведения становится стремление включить, «вписать» анализ музыкальной партитуры, традиции которого сформированы в лучших работах отечественной музыкальной науки, в контекст рассмотрения целостного образа оперы-спектакля – видимого, слышимого и понимаемого при восприятии.

Изменение фокуса исследовательского внимания на процессуальный характер возникновения оперы-спектакля как сложного целостного организма, основанного на взаимодействии разнокачественных знаково-языковых систем, позволяет осмыслить оперу как поэтапную многоуровневую интерпретацию. В ней исходный вербальный текст либретто «прочитывается» композитором при помощи музыкально-выразительных средств (этап *композиторской интерпретации*), а вербально-музыкальный синтез оперной партитуры «перевыражается» средствами театральнo-сценического искусства (этап *постановочной интерпретации*). При этом интерпретация может пониматься в рамках философской герменевтической традиции как сложное диалектическое единство воссоздания авторского смысла и порождения собственных смысловых интенций. В этом ракурсе художественная интерпретация в оперном жанре может быть осмыслена как процесс объективации актуальных для композитора и постановщиков смысловых мотивов исходного вербального текста, который происходит с помощью невербальных средств – звука (музы-

кальный ряд), цвета, линии, формы, света (сценография), жеста, пластики, мимики (сценическое поведение актёров).

Наибольшую сложность в осмыслении синтетической природы оперы вызывает поиск инструмента анализа, способного связать знаковую сторону текста с процессом мышления и выявляющего механизм реализации порождаемого и воспринятого смысла языком других видов искусства. В качестве такого инструмента анализа, раскрывающего механизм взаимодействия всех составляющих музыкально-театрального действия, может быть использовано понятие *концепта*¹. Термин «концепт» определяет результат смыслообразовательного процесса при освоении человеком окружающего мира. В современной культурологии широкое распространение получило понятие художественного концепта, которое рассматривается как особый механизм, приносящий в исходную авторскую концепцию свои смысловые интенции, включающий интерпретируемое в свой ассоциативный ряд, что способствует размыканию исходной смысловой зоны произведения [5]. Для анализа же композиторской и постановочной интерпретаций как невербальных способов реализации смыслового потенциала текста возможно использование понятия «*невербальный концепт*». Данным понятием могут быть определены те концепты, вербальная форма которых «распредмечивается» в смысловой системе интерпретатора, а затем получает «перевыражение» невербальными средствами (невербальная форма реализации концепта – визуально-пластическая, музыкальная, цветовая и др.).

В синтетических видах искусства, при восприятии которых задействовано несколько различных сенсорных модальностей, обмена между вербальными и невербальными концептами смысловой системы субъектов интерпретации происходят во внутренней речи. Такая речь состоит из непронизносимых «беззвучных слов», «невидимых жестов», а потому представляет некую универсальную форму, с которой возможны переводы на все другие языки². Указанные обмены между вербальными и невербальными концептами, по-видимому, подоб-

ны переходам в восприятии между вербальными и невербальными компонентами языка, названными в психологической лингвистике *кодами*³. В опере как синтетическом художественном тексте указанный процесс может быть осмыслен следующим образом: при «встрече» «внутренней формы слова» (А. Потенция), воплощённой во внешнем уровне текста либретто при помощи *вербального кода*, с процессом мышления композитора порождается концепт, реализованный в *звуковом коде* (как способ воплощения музыкально-знакового компонента текста). В свою очередь, в процессе понимания смыслового потенциала текста постановщиками воспринятый концепт способен перекодироваться в *предметно-изобразительный код*⁴ (как способ реализации сценографического ряда оперного спектакля), в *двигательно-пластический код* (как способ реализации сценического поведения актёров).

Основной предпосылкой для такого кодового перехода современное искусствознание определяет синестезию⁵. В ракурсе избранной проблемы особое значение приобретает исследование синестетичности как специфического проявления невербального мышления, образуемого на пересечении различных чувственных модальностей (слуховой, визуальной, тактильно-кинестетической) [2, с. 119]. Представляется, что синестетичность является одним из важнейших механизмов формирования невербальной концептуальной системы субъектов интерпретации в процессе возникновения сложного синтетического целого в оперном жанре, создавая предпосылки для кодовых переходов между рядами оперы-спектакля – вербальным, музыкальным, пластически-сценическим, сценографическим. Данный вывод опирается на теоретические положения Н. Коляденко о значимости невербальных концептов для «запуска» движения смысла на стыках разных рядов⁶, предложенные ею для исследования театрально-сценических композиций. Обозначенный процесс, по мнению исследователя, основан на «синестетической перекодировке модальностей, в процессе которой происходит взаимное невербальное “перевыражение” информации» [8, с. 318].

Рассмотрим участие синестезии в процессах формирования композиторской и постановочной интерпретации на примере оперы П. Чайковского «Пиковая дама» в постановке Г. Вика и сценографии Р. Хадсона, представленной на Глайндборнском оперном фестивале в 1992 году.

На *этапе композиторской интерпретации* ведущей предпосылкой, определяющей направление развёртывания смыслового варианта средствами музыкальной партитуры в процессе невербального «перевыражения», является полимодальность вербального образа. Не связанный с каким-нибудь конкретным сенсорным каналом, он обращается к воображению интерпретатора в целом, а потому по-

тенциально способен возбуждать синестетические ассоциации, фиксировать в вербальной форме все возможные межчувственные связи, возникающие при эстетическом восприятии [2, с. 131–132]. По мнению исследователей, пушкинские тексты обладают скрытой синестетичностью, при которой целостный вербальный образ, не акцентируя роль отдельных ощущений, тем не менее, содержит импульсы, векторизующие разные сенсорные потоки [7]. В процессе композиторской интерпретации осуществляется «диалог модальностей», при котором, как представляется, ассоциативный потенциал пушкинского концепта расширяется благодаря включению в восприятие невербальных концептов композитора, содержащих, прежде всего, чувственный опыт аудиальных каналов восприятия.

Пушкинский текст «Пиковой дамы» также содержит потенциальную возможность межчувственной расшифровки полимодального вербального образа. Одним из центральных смысловых мотивов повести является навязчивая идея Германна об обогащении. Находясь во власти наваждения, он легко переступает запретную грань, отделяющую реальность от мистического мира, где властвуют иррациональные законы, выражает готовность «взять грех на свою душу». В смысловую орбиту вербального образа вовлекаются такие эмоциональные смысловые компоненты, как страх, тоска, страсть⁷, мистический ужас. Пушкинский текст изобилует прилагательными, характеризующими «сильные страсти и огненное воображение» героя⁸. Итогом стремительного разлада с реальностью становится фраза «Германн сошел с ума», дважды повторенная в финальном разделе повести⁹.

Так в концептуальной системе пушкинского текста неразрывно переплетаются смысловые мотивы страха, дьявольского наваждения, смерти, рока, безумия, мистического ужаса и порождённых им inferнальных образов. Данный сложный полифонический вербальный образ, свёрнутый во внутренней речи поэта, приобретает, на наш взгляд, признаки невербального концепта, который без существенных смысловых потерь не может быть вербализован каким-либо одним понятием. Однако для облегчения методологических процедур анализа оперного синтеза, осуществляемого в данной статье, сведём смысловой диапазон невербального концепта к ключевому понятию «безумие», который фокусирует на себе разнонаправленные смысловые потоки и является, на наш взгляд, смысловой доминантой оперной партитуры П. Чайковского и избранной для анализа сценической постановки Г. Вика.

«Разворачивая» в тексте данный концепт, образуемый, как уже отмечалось, на пересечении аудиальной, визуальной и других модальностей, Пушкин использует множество выразительных приёмов, которые становятся для композитора и

постановщиков векторами в процессе последующей перекодировки невербальных смысловых импульсов в музыкальном и сценикографическом рядах оперы-спектакля. Так, трансформация образов в сознании Германа отмечена неожиданными визуальными метафорами («тройка цвела перед ним в образе пышного грандифлора, семёрка представлялась готическими воротами, туз огромным пауком»). Заданный невербальным концептом пушкинского текста, приём образной трансформации впоследствии стал определяющим для композитора в процессе смыслового перевыражения и реализован в звуковом коде на уровне музыкально-тематического развития. Одним из ярких примеров его использования является образно-смысловое «преломление» в сознании Германа темы его лирического ариозо из I картины («Я имени её не знаю») в зловещую тему трёх карт. Как однонаправленный можно определить и приём «преобразования» музыкально-выразительных средств темы трёх карт в целотональный интонационный комплекс призрака Графини – холодный, лишённый «тёплых», чувственных вводнотоновых сопряжений. Такой приём, в свою очередь, способствует возникновению целого «шлейфа» межчувственных ассоциаций.

В ряду других характеристик вербального образа, определяемых невербальным концептом безумия, следует отметить смещение этических, хронометрических и визуальных координат в сознании героя. Это «просматривается», в частности, в сцене объяснения Германа с Лизой, зеркально отражающей композиционную структуру предшествующей сцены в спальне Графини, а также в строении IV главы повести, нарушающей линейную логику хронопа¹⁰. Потеря «центростремительных тяготений» рационально-структурированного сознания Германа, спутанность логических связей (признак бреда, безумия), броско обозначенная Пушкиным как «беспорядок необузданного воображения», зафиксирована в тексте, в том числе, многочисленными алогизмами («трепетал как тигр», «свеча темно горела» и др.). Полагаем, что такие сигналы текста предопределяют поиск интермодальных соответствий в музыкальных и визуальных образах на следующих этапах интерпретации.

Но то, что для Пушкина является развязкой, итогом вызова, брошенного героем судьбе, для Чайковского становится точкой отсчёта. Смысловый мотив безумия, «внутренней атаки» психики Германа мыслью о трёх картах» [13, с. 75] подхвачен уже с первых картин оперы и усилен в либретто: «что это – бред?», «безумец», «эта мысль сведёт меня с ума», «а если тайны нет, и это бред моей больной души?» и др.

Синестетический механизм ассоциирования формирует во внутренней речи Чайковского звуковую форму невербального концепта. Художествен-

ное сознание композитора осуществляет подбор ассоциативных элементов, «созвучных» смысловому ядру концепта. Его интонационно-звуковая форма получает реализацию в динамике сквозного развития, которое основано на сложном взаимодействии и взаимопроникновении двух ведущих музыкально-выразительных комплексов оперы – сферы трёх карт, в процессе развития выявляющей всё большее сходство с темами рока, судьбы, имеющими inferнальную окраску, и сферы любви, стремления к счастью.

Чайковский, экономно используя музыкальный материал, мастерски реализует в опере метод симфонического сквозного развития. Основа его работы с материалом – разработочное развитие, сопоставимое с трансформацией, «лепкой», преобразованием «звучащего вещества» (определение Б. Асафьева), предстающего в музыкальной партитуре в различных соотношениях – «превращениях, истаиваниях, возрождениях в новом облике, развёртывании, сжатии» [1, с. 349], развитии, формирующем бесконечное множество музыкально-смысловых вариантов исходного выразительного комплекса. Можно предположить, что такое преобразование звукового образа является отголоском, своеобразным «отзвуком» образно-визуальной трансформации, представленной в пушкинском тексте (игральных карт – в причудливые фантазии, образа кормилицы – в призрак графини, пиковой дамы – в Старуху и др.). Подобная работа со звуковой материей, музыкальными элементами, в «эмбриональном виде» представленными в теме трёх карт (Б. Ярустовский), может быть осмыслена и как звуковая перекодировка концепта «безумие», который современная концептология рассматривает как одно из проявлений хаоса – хаоса внутри человека, порождающего образ мрака, темноты в его сознании [3].

Однако в ракурсе нашего анализа актуализацию приобретают не только негативные, разрушительные смысловые составляющие понятия «хаос», но и представления о нём как о некоей животворящей субстанции, вызывающей ассоциации с «креативным хаосом» начальной стадии творческого процесса, с праматерией художественного творчества, из которой рождаются образы, темы, линии, формы. В этом смысле пластичная трансформация «звучащего вещества» музыки Чайковского, смешивание и «густое» переплетение элементов музыкальной ткани, множественные переходы «от раздробленного, дифференцировавшегося звучащего материала к его восстановлению, к концентрации» [1, с. 359], отражающие образное развитие и смысловую трансформацию, могут быть осмыслены как «сигналы текста», предопределяющие поиск интермодальных соответствий в визуальных образах сценикографического ряда, с использованием языковых средств пластических видов искусства.

«Перевыражение» *сценографами* глайндборнской постановки «Пиковой дамы» указанных смысловых импульсов в пространственно-пластический код спектакля порождает тревожный, динамичный визуальный образ: хаотическое переплетение на плоскостных поверхностях декорации спутанных линий, точек, пятен, росчерков, сливающихся в плотную густую темноту-глубину к центру визуальной композиции и разреженных, резко очерченных на «периферии» зрительного пространства. Такое сценографическое решение стало возможным благодаря статичной световой проекции графического рисунка-изображения на чистый световой фон трёхмерного пространства сценической коробки и является, как нам представляется, визуальной перекодировкой невербального концепта безумия, хаоса иррационального, страха и ужаса перед неизбежным. Выскажем предположение, что «звучащее вещество» музыки при помощи пластики света «переплавляется» в «пластическое вещество» светотени, с помощью которого стало возможным выявить глубинные интермодальные соответствия между световыми, звуковыми и кинестетическими компонентами невербального концепта. Пластика светотени, в частности, определяет линейно-двигательные пластические характеристики графических и мелодических линий-движений, подобных кинетическим жестам, в данном сценографическом образе как будто «остановленных» фотографической вспышкой, запечатлённых в статике как потенциальной динамике. Примером могут служить экспрессивные ломаные линии – как преломление в зрительной модальности пронзительно-визгливых тиратных «росчерков молний» у высоких деревянных духовых в сцене появления призрака Графини. Как сценографический приём «отражения» временной организации музыкального звучания может быть осмыслена неравномерная «пульсация» пятен и линий, которая воспринимается как визуальная перекодировка нервного метроритмического рисунка партитуры.

Невербальный концепт безумия Германа, спровоцированного участием иррациональных сил в его судьбе, «притягивает» во внутренней речи композитора такие музыкально-языковые средства, которые символизируют потерю устойчивости в сознании героя («расчёта, умеренности, трудолюбия»). Воплощённые Чайковским в звуковом коде посредством сложного музыкально-гармонического комплекса, они, в свою очередь, имплицитно содержат синестетические координаты будущего зрительного образа. Сценографическое решение постановки Г. Вика отражает нарушение визуальных координат, искажение симметрии геометрического пространства. Основу декорации составляет покосившаяся, накренившаяся сценическая коробка (представляющая то комнатой, то садом, то залой), потерявшая

точку опоры, силу ровной, устойчивой вертикали. Представляется, что такое решение может быть осмыслено и как визуализация гармонического компонента звукового кода концепта: потери тонально устойчивых координат в увеличенных ладах, нарушения функционально-логических связей в эллиптических последовательностях неразрешённых доминант, участвующих в гармонизации дважды увеличенного лада (секвенции лейткомплекса трёх карт).

Привлечение Чайковским гармонического комплекса симметричных ладов не разрушает целостной тональной организации музыкального материала оперы. Такое сложное сплетение центростремительных («цементирующие») тонально-функциональные связи) и центробежных («размагничность» увеличенных ладов) сил-движений находит «перевыражение» в потенциальной динамике «остановленного мгновения» визуального образа: разлетающиеся в разные стороны линии-брызги, «расплёскивающие» тёмную густоту тени и «уплотнённая слепота» (выражение Г. Абрамова) центра, скрытого где-то в глубине, затягивающая восприятие в воронку зияющей черноты, мистического мрака. Оттуда приходит призрак Старухи, туда исчезает Лиза (сцена «У Канавки»).

Мистический мир, посланником которого становится Графиня, в постановке представлен миром Зазеркалья – перевёрнутая проекция как аллегория перевёрнутого мира, его привычных ценностей. На потолке комнаты Германа («В казармах») и во всех последующих, заключительных сценах оперы зеркально отражается тень-призрак кресла-скелета (как символа смерти), на котором сидела Графиня, отсутствующего в тот момент на сцене. Такое решение воспринимается как реализация в предметно-образительном коде смысловых интенций вербального и музыкального рядов оперы – зеркальной композиции формы IV главы повести Пушкина, смыслового мотива-перевёртыша «молчащая живая Старуха (в сцене смерти) – говорящий призрак», зеркально отражённой образной трансформации темы ариозо-мечты о Лизе – в тему трёх карт и другие приёмы мотивно-смыслового преобразования, отмеченные нами ранее. Художественное сознание Чайковского, «разворачивая» в партитуре невербальный концепт безумия, мистического ужаса, осуществляет подбор тембрового колорита музыкального ядра указанного концепта. Иррациональное «проглядывает» в использовании тёмных густых тембров кларнета, фагота, бас-кларнета, особых приёмов исполнения, порождающих разнообразие «колющих», «шуршащих», «острых» звучаний деревянных духовых. Поиск постановщиками в цветовом коде концепта интермодальных соответствий регистровой глубине их звучания, необычным дублировкам, создающим

особую интенсивность, насыщенность зловещего тембрового колорита, приводит к выбору чёрного цвета – цвета мрака, смерти, молчания, тишины (по В. Кандинскому)¹¹, имеющего в европейской культурной традиции трагическую семантику и соответствующего семантике *h moll* – основной тональности оперы.

Внутренне динамичный, пульсирующий свето-цвето-пластический визуальный образ, не изменяя общего «внутреннего звучания» невербального концепта, вместе с тем расставляет свои смысловые акценты. Потенциальным смысловым мотивом партитуры, актуализированным постановщиками в сценографическом ряду оперы-спектакля, становится Петербургский миф, в рамках которого город Петра предстаёт мистически-зловещим, тёмным, пугающим. Хаотические «росчерки» линий, абстрактные пластические формы на декорационном заднике в I картине («В Летнем саду») и сцене «У Канавки» в восприятии легко трансформируются в изломанные, переплетённые ветки деревьев зимнего Петербурга – будто длятся, «продолжаются» в них, «втягивая» в зону синестетического восприятия аудиальные координаты концепта («постукивают деревянные духовые словно ломаные сухие ветки» [1, с. 345]). Лаконичная цветовая палитра сценографического ряда, причудливые тени, оттенки серого как варианты чёрно-белой графики рожают визуальные ассоциации с зимними «внекрасочными» (Б. Асафьев) контрастами Петербурга – «чёрными стволами, снежной пеленой, давящей тяжестью гранитных масс и чёткостью чугунных плетений» [1, с. 328].

Такая режиссёрско-сценографическая концепция «Пиковой дамы» А. Пушкина – П. Чайковского – Г. Вика тесно «вплетает» данный синтетический художественный текст в культурно-мифологическую парадигму Петербурга. В петербургском тексте (В. Топоров) находит своё отражение «остропротиворечивая двулика полнота» петербургского

хаоса и петербургского космоса [12, с. 6], которая способствует возникновению сверхобычного напряжения, ведущего в крайних точках или к духовным прорывам и взлётам, или к безумию, рождающему мистические фантазмагии, гипноз иррационального, когда «фантастические образы принимают облик призраков жутко реальных, а образы реальные искажаются до бредовых» [1, с. 327], влечение к неустойчивым образам, понимание призрачности и бренности всего. Чутко уловленный Пушкиным, Петербургский миф преломляется в художественном сознании Чайковского сквозь призму мистической и психологической прозы Н. Гоголя, Ф. Достоевского и получает своё музыкально-звуковое воплощение в экспрессивном оркестровом колорите оперы. В свою очередь невербальное творческое мышление постановщиков насыщает тревожный, пульсирующий звуковой образ музыкальной партитуры смысловыми обертонами символистского мировосприятия А. Белого, петербургской поэзии переломного, мятежного времени А. Блока, А. Ахматовой, «разворачивая» невербальный концепт безумия в визуальные образы будущего «не календарного, настоящего двадцатого века» (А. Ахматова), придавая тексту Пушкина – Чайковского провидческий характер.

Таким образом, использование категории невербального концепта в качестве инструмента для распознавания подспудных интермодальных сигналов вербального и музыкального текстов выявляет обоснованность синестетического ракурса анализа процессов композиторской и постановочной интерпретации в оперном жанре. Предпринятый анализ позволяет рассмотреть не только законченный художественный результат, но и процесс, динамику поэтапного формирования синтетического целого, в котором, на наш взгляд, значительна роль синестетического механизма как основы невербального «перевыражения» смысла между рядами синтетического художественного текста.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ От лат. *conceptus, concipere* – «понятие, зачатие». Введён в терминологический арсенал отечественной лингвистики Р. Павилёнисом [9].

² Сошлёмся на такое понимание внутренней речи в исследовании Н. Коляденко [8, с. 41], развивающей теоретические положения отечественного лингвиста Н. Жинкина [4].

³ Важно, что в разных кодах значение элементов языка (слов), реализованного в коде, может оставаться тождественным, что создаёт предпосылки для переходов из одного кода в другой [4, с. 150].

⁴ Понятие предметно-изобразительного кода заимствовано из психолингвистики и принадлежит Н. Жинкину [4].

⁵ Синестезия (в пер. с греч. – соощущение) – межчувственные ассоциации, свойственные человеческой психике.

⁶ Наиболее полно предлагаемая методика анализа раскрыта Н. Коляденко на примере театрально-сценических композиций В. Кандинского «Жёлтый звук» и «Картинки с выставки» [8].

⁷ Обратим внимание, что концепт «страх», как показано в исследовании Ю. Степанова, находится в одном концептуальном поле с другими константными понятиями русской культуры. Этимологический анализ выявляет единство концептов «страх» и «страдание», «страсть» в славянских языках. Ю. Степанов подчёркивает нерасторжимую связь страха

с концептом тоски, выявляя близость значений в различных языках: стеснение, сжимание (лат.), страх, узкий (нем.), узкий, тесный, утесняющий (рус.), нездоровье, болезнь (др.-рус.), страх, тревога (совр. фр.) [11].

⁸ Примером может служить многочисленное привлечение прилагательного «ужасный» (проигрыш, горе, грех, истина и др.) и его глагольных форм («ужасала потеря тайны»).

⁹ В сцене карточной игры (реплика Нарумова, ещё только предположение) и в заключении повести (констатация факта).

¹⁰ См. об этом: [10, с. 235].

¹¹ Чёрная краска в литературных работах художника В. Кандинского понимается как «самая беззвучная краска, как мёртвое ничто», «нечто погасшее, как сожжённый костёр», как «некое ничто без возможностей, как вечное молчание без будущего и надежды», «нечто бездвижное, лежащее за пределами восприятия всех событий и мимо которых проходит жизнь» [6, с. 44].

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. О музыке Чайковского. – Л.: Музыка, 1972.

2. Галеев Б. М. Человек, искусство, техника: (проблема синестезии в искусстве). – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 1987.

3. Ермакова О. П. Концепт «безумие» с точки зрения языка // Логический анализ языка. Космос и хаос: концептуальные поля порядка и беспорядка / отв. ред. Н. Д. Арутюнова. – М., 2003. – С. 108–117.

4. Жинкин Н. И. Язык. Речь. Творчество. – М.: Лабиринт, 1998.

5. Зусман В. Г. Диалог и концепт в литературе. Литература и музыка. – Н. Новгород: Реком, 2001.

6. Кандинский В. В. О духовном в искусстве. – Л.: Ленинградская галерея, 1990.

7. Коляденко Н. П. «Борис Годунов» А. С. Пушкина в свете проблемы художественного синтеза // А. С. Пушкин и русская художественная культура. – Новосибирск, 1999. – С. 52–67.

8. Коляденко Н. П. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века). – Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория, 2005.

9. Павлиёнис Р. И. Проблема смысла. – М.: Мысль, 1983.

10. Синцов Е. В., Синцова С. В. Феномены власти в художественно-философском осмыслении. – Казань: в Казанский гос. энерг. ун-т, 2008.

11. Степанов Ю. С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1997.

12. Топоров В. Н. Петербургский текст. – М.: Наука, 2009.

13. Ярустовский Б. М. Оперная драматургия Чайковского. – М.; Л.: Музгиз, 1947.

Лысенко Светлана Юрьевна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры теории, истории музыки
и инструментального исполнительства
Хабаровского государственного института
искусств и культуры



Н. Г. ПРОТАСОВА
 Кемеровский государственный университет
 культуры и искусств

УДК 78.01

ВАЛЕНТИН СИЛЬВЕСТРОВ И «ЧИНАРИ»: ПАРАЛЛЕЛИ МИРОВОЗЗРЕНИЯ

В 20–30-е годы XX столетия в Ленинграде существовала специфическая «творческая общность» – «Чинари», объединившая следующие имена: Я. Друскин, Л. Липавский, А. Введенский, Д. Хармс (настоящая фамилия – Ювачёв) и Н. Олейников. Эти философы и литераторы, а также Н. Заболоцкий, К. Вагинов, И. Бехтерев, Ю. Владимиров известны как группа ОБЭРИУ (Объединение реального искусства). Дружеское общение близких по духу трёх молодых людей – Друскина, Липавского, Введенского – переросло в сообщество, где темой обсуждения становились любые вопросы. Название ему дал А. Введенский, при этом значение термина «чинарь» трактуется неоднозначно. Исследователи рассматривают следующие толкования: по Друскину, «чин» – духовный ранг; Липавский истолковывает слово как «власть», «собрание»; упоминается и значение «творить» [2, с. 31]. В целом, некое духовное братство подразумевало через (не-)согласие собеседников поиск «некоторой» истины.

О близости философии чинарей и мотивов творчества Валентина Сильвестрова свидетельствует ряд публикаций¹, в которых прослеживается появление темы «вестника» (термин Липавского), мгновения в творчестве композитора. Многолетняя дружба с Яковом Друскиным² наложила отпечаток на мировоззрение Сильвестрова – композитора и человека; он был знаком и с работами других чинарей, рассуждения которых неоднократно поверялись ими друг другу. В частности, тема вестника была обнародована именно Друскиным³ и далее продолжена Хармсом.

Мотив вестника – один из самых значимых в философии чинарей – очерчен в исследовательских работах. Вестники – «существа из ... воображаемого мира» (Друскин); этот мир существует внутри личности при её раздвоении или «при аннигиляции двух соседних миров» в ней [цит. по: 2, с. 61]. Они смертны, «... ничего не помнят и всё знают. Всякое знание они открывают сейчас как новое и сейчас же забывают. Вестники живут только сейчас и не знают продолжения реальности – у них ведь нет памяти, память, воспоминания – ложь. Вестники не судят. Им не надо понимать слов Христа: “Не судите, да не судимы будете”, потому что “не судить” входит в их природу»⁴ [там же, с. 62].

Вестники не только описаны, но и изображены Друскиным⁵: подобие человека и не человек, рядом – животное или его графическое очертание, но главное! – линии парения или «дуновения» ветра (а, может быть, света?), которые доносят необходимое творческому человеку вдохновение⁶.

Собственные труды, стихотворные части в своём тексте, а также состояние души во время написания работ Друскин считал и называл «вещью». «Вещью я называю что-либо, то есть предмет, число, состояние, движение, или что-либо другое» [цит. по: 2, с. 445]. Образуются «вещи» из «совершеннейшего предмета» – пустоты:

...Истинное блаженство
 Истинное совершенство
 Совершеннейшее совершенство грань двух ничто.
 Пустота – содержание
 Возможность произрастания...⁷

Сильвестров также определяет рождение сочинений из «ничто»: «Про свои композиции я помню, что не знаю, как они начинаются ... начало словно скрыто от сознания ... ты не в состоянии осознать, когда “ничто” делается “чем-то”» [цит. по: 1, с. 100]. Оно «... словно руководит тобой, направляет твой путь. Творческий процесс как бы состоит из противоборства двух противников – сделанности и некоторого недоумения, неопределённости ... Когда ты пробил броню “сделанности” и если это удалось ... сделанное тобою становится будто живым существом со своей интонацией. *Появляется сигнал, вестник того, что что-то будет* ... [курсив мой. – Н. П.]», – говорит композитор [там же, с. 95].

Вестник – центральный образ творчества Сильвестрова. Исследователи находят его в сочинениях «Реквием для Ларисы», «Вестник–1996»⁸. Название сочинения «Вестник» ориентирует на «Вестников» Друскина и Липавского с развитием этого мотива в работах Хармса. Одно из красивейших произведений композитора – фортепианный «Вестник» начинается будто завершающими созвучиями, характерными для окончания музыкального сочинения⁹. Далее, «из ничто», как бы издали, появляется (при полностью закрытой крышке инструмента) нежная, хрупкая мелодия в духе Моцарта: «Пьеса должна

играться легчайшими прикосновениями, очень лёгкими руками!» – указывает композитор в партитуре сочинения.

Узнаваемые ходы (в духе какого-либо композитора), обертоны, гармонические последовательности Сильвестров причисляет к «слуховым вестникам», и у каждого композитора они свои – «вестники особого мира», не поддающиеся узнаванию человеком из другого, «своего» мира. У Друскина каждый человек «видит мир по-своему», но этот мир близок, а иногда понятен (если существует любовь) миру другого человека за счёт языка: утилитарного (предназначен для физической, социальной и, отчасти, душевной необходимости) и не утилитарного («духовные нужды» – язык искусств, философский, религиозный, ритуальный языки) (см.: [2, с. 47–48]).

Творчество Сильвестрова отмечено образной составляющей «вестников» – образами родных ему людей, друзей, коллег «по цеху». Возможно, поэтому почти все опусы композитора (за некоторым исключением) – это сочинения-посвящения, адресованные дорогим ему людям: композитору и учителю Б. Лятошинскому, дирижёру И. Блажкову, пианисту А. Любимову, поэту Г. Айги и другим. Появление многих сочинений связано с супругой и музой композитора Ларисой Яковлевной Бондаренко¹⁰, она – вестник его произведений: «...когда я сейчас смотрю на свои компакт-диски, на которых записана вся моя музыка, то думаю, что это же Лариса, во всей этой музыке присутствует её облик» [цит. по: 1, с. 85]. «Белеет парус одинокий...» из цикла «Тихие песни» (1974–1977), Первая симфония (1963–1974, 2-я ред.), Кантата на стихи Ф. Тютчева и А. Блока (1973), «Вестник–1996» (1996–1997), «Эпитафия» (1999), «Реквием для Ларисы» (1997–1999) – лишь некоторые из сочинений, посвящённых Ларисе Яковлевне.

На протяжении своей жизни человек встречает множество людей, которые либо оказывают влияние на его жизнь (положительное или отрицательное), либо проходят мимо. Так или иначе, вольно или не преднамеренно («неслучайная случайность», по Друскину) они оставляют след, оказывая воздействие на мировоззрение человека. По словам Сильвестрова, «...сущность часто может таиться в пустяках ... незначительного нет. В нём тоже ощущается знак великого» [там же, с. 124]. «В жизни есть события, которые кажутся вначале случайными, а потом, обдумывая их в контексте других событий, обнаруживаешь в них целесообразность, даже преднамеренность, но трансцендентную, то есть не зависящую от воли людей ...», – пишет в своём дневнике Я. Друскин [цит. по: 2, с. 816]. Длющийся или краткий миг столкновения между «людьми-атомами» рождает вдохновение. Оно – «мгновенная вспышка, озарение, хотя этому мог предшествовать

длительный труд», – утверждает Сильвестров [цит. по: 1, с. 203]. Далее композитор объясняет: «Общество как бы дробится на “мгновения людей”, вместо человечества возникают “мгновения людей” по имени такой-то, такой-то ... И чем больше в них свойств мгновения, тем больше они способны объединяться» [там же, с. 205]. Мотивом мгновений насыщен творческий период композитора в первом десятилетии XX века. «Мгновения тишины и печали» (2002), фортепианный цикл «Мгновения» (2003), «Мгновения поэзии и музыки» (2003), «Мгновения Шопена» (2003), «Мгновения Моцарта» (2003–2006), «Мелодии мгновений» (2004) – перечисленные сочинения дополняют многие небольшие «вещи» (Друскин) с темой мига, момента, ностальгии.

Первое десятилетие XXI века в творчестве Сильвестрова отмечено средоточием композитора на небольших или относительно небольших сочинениях: вальсы, багatelи, элегии, ноктюрны дополнили его творческий багаж. Высшая чистота и значительность таится в малом: «Когда апокалиптическое содержание носит как бы частный характер, передаётся скромно голосом *sotto voce* и фортепиано, тогда оно воздействует сильнее», – говорит Сильвестров [там же, с. 119]. Мысль близка Друскину в его рассуждениях о Лейбнице и подтверждается в его творчестве отказом от больших, «длинных» литературных текстов: «...не надо писать больших вещей, это предрассудок ... настоящие же мысли, гениальные, в его маленьких вещах» [цит. по: 2, с. 211].

Ценность малого, кажущегося незначительным, бесспорна. Одним из распространённых терминов в работах чинарей стал термин «подарок» – «это маленькое чудо» (Липавский), а именно, по словам Друскина, жизнь, данная Богом человеку – подарок, «красивый и бесполезный» [цит. по: 2, с. 243, 820]. Сильвестров сравнивает подарок с неуловимым, необъяснимым очарованием в музыкальном сочинении: «Классика всё время ставит проблему подарка» [цит. по: 1, с. 149]. По его словам в XVIII–XIX веках музыка часто несла печать «подарка»; в XX веке композитор, «похоже, радуется тому, что написал толстую, хорошо организованную партитуру, продемонстрировал те или иные свои технические умения» [там же, с. 148]. Действительно, небольшие пьесы композитора наполнены необычайным очарованием, музыка которых обладает созидательным спокойствием и облагораживающим воздействием на человека. Созданные произведения Сильвестров сравнивает с эпитафией – «свидетельства прожитой жизни» [там же, с. 131]. «Культура ведь – прежде всего память. А эпитафия может ... продолжить жизнь ... вдохновить кого-то» [там же].

Размышления Сильвестрова привлекают своей простой, ясной и одновременно необычной логикой;

многие его высказывания дополняют, а иногда и объясняют некоторые положения чинарей – не намеренно, а органично, безусловно. Его с полным правом можно назвать «естественным мыслителем» – чело-

веком с независимым мировоззрением, и «такую философию (и философов) чинари ценили более всего, как свободных от традиционной (=ложной) науки» [2, с. 768].

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Левая Т., Дьячкова Е. Образ «вестника» в творчестве Сильвестрова и Д. Хармса // Музыка в пространстве культуры. – Киев, 2004; Левая Т. Моцарт и Сильвестров: мотив вестничества // Моцарт в России. – Нижний Новгород, 2007; Фрумкис Т. Дух рискованной свободы. К портрету Валентина Сильвестрова // Музыкальная академия. – 2008. – № 1.

² Композитор посвятил Друскину Кантату на стихи Т. Шевченко для большого хора а саррелла и тенора (баритона) соло (1977), романс «О, вещая душа моя ...» (на ст. Ф. Тютчева) из цикла «Ступени» (1980–1982, 1997).

³ Своё сочинение «Вестники и их разговоры» Друскин читал в доме у Липавских (см.: [2, с. 62]).

⁴ См. «Разговоры вестников» Друскина: [2].

⁵ См.: [3].

⁶ Антитеза вестникам у Друскина – состояние *ignavia* – упадок духа, отсутствие вдохновения («Как меня покинули вестники» [2]) также им изображено (см.: [3]).

⁷ Цит. по: [2, с. 444].

⁸ См. указ. выше соч. Т. Левоу.

⁹ Такой приём характерен для многих его сочинений: «Старинная музыка» (III, IV раздел), «Китч-музыка» (пьеса № 1), «Устная музыка» (пьеса № 1), «Ноктюрн», «Intermezzo», «Два диалога с послесловием» («Свадебный вальс») и др.

¹⁰ Завершила земной путь в августе 1996 года.

ЛИТЕРАТУРА

1. Валентин Сильвестров. Музыка – это пение мира о самом себе... Сокровенны разговоры и взгляды со стороны: беседы, статьи, письма / сост. М. Нестьева. – Киев, 2004.

2. «...Сборище друзей, оставленных судьбою». А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников: «чинари» в текстах, документах и ис-

следованиях: в 2 т. / сост. В. Н. Сажин. – М.: Ладомир, 2000. – Т. 1.

3. «...Сборище друзей, оставленных судьбою». А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников: «чинари» в текстах, документах и исследованиях: в 2 т. / сост. В. Н. Сажин. М.: Ладомир, 2000. – Т. 2.

Протасова Наталья Григорьевна

доцент кафедры

оркестрового инструментального исполнительства

Кемеровского государственного университета

культуры и искусств





Н. С. ГАВРИЛОВА
Государственная классическая академия
им. Маймонида

УДК 78.072

**АЛЬЯНС ЗВУКОТВОРЧЕСКОЙ ВОЛИ И ДЕМОНИИ ХОТЕНИЯ.
КОММЕНТАРИИ К КНИГЕ КАРЛА АДОЛЬФА МАРТИНСЕНА
«ИНДИВИДУАЛЬНАЯ ФОРТЕПИАННАЯ ТЕХНИКА НА ОСНОВЕ
ЗВУКОТВОРЧЕСКОЙ ВОЛИ»**

Книга «Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли» видного немецкого фортепианного педагога К. А. Мартинсена вышла в свет в Германии в 1930 году. По сегодняшний день она является базовой для многих изысканий в сфере искусства фортепианной игры и фортепианной педагогики, а также в вопросах связи музыкального исполнительства и психологии.

На русском языке книга появилась в 1966 году и сразу заинтересовала музыкантов нашей страны. Идеи К. А. Мартинсена оценили по достоинству. В предисловии Г. М. Коган пишет с нескрываемым восторгом: «На примере трёх великих пианистов – Бюлова, Антона Рубинштейна и Бусони – автор убедительно показывает, как тесно связаны между собой “звукотворческая воля” большого исполнителя и система его технических приёмов. Мартинсеновская характеристика названных художников так содержательна и выполнена с таким блеском, что поистине может быть названа классической; эти страницы книги принадлежат к лучшему, что когда-либо было написано о пианистах»¹.

Конечно, не имеет смысла пересказывать её содержание. Попытаемся очертить хотя бы некоторые представленные в этом труде наиболее ценные идеи и рассуждения, не теряющие актуальности и в наши дни.

Мартинсен был первым музыкантом, подробно и обстоятельно высказавшим и обосновавшим в печати новые взгляды на проблемы фортепианной техники и фортепианного исполнительства. Они особенно понятны при сравнении его постулатов с убеждениями последователей модной в те годы анатомо-физиологической фортепианной школы. В работе Мартинсен полемизирует с известным музыкальным теоретиком, представителем этой школы Н. Тетцелем. Собственно, основная часть книги так и построена – в

ракурсе спора.

Вкратце положения противостоящей Мартинсену школы сводятся к следующему: пианистический аппарат рассматривается как анатомические сочленения мышц, связок, костей и косточек и их чисто физиологическое взаимодействие – что и как приводится в движение, вес и сила давления, угол наклона, посадка, направления движений рук, тела – всё это тщательно разбирается, классифицируется и рекомендуется педагогам и ученикам для принятия к сведению.

Рационалист Тетцель в свою очередь полемизировал с высказываниями многих приверженцев красивого, певучего звука и тому подобных «нереальных» с точки зрения «материалистов» вещей. Среди «идеалистов» – Х. Калькбреннер, И. Гуммель, С. Тальберг, Т. Куллак, Г. Гермер, Р. Брейтгаупт и многие другие. Эти музыканты не считали пианиста придатком рояля, они полагали вполне возможным добиться «нереального», красивого звучания рояля на практике. Тетцель же, довольно сильный теоретик, досконально разобрался в работе механики рояля и подробно, во всех деталях проследив за движением молоточка, сделал довольно странный вывод: единственным способом изменения звука, по его мнению, может быть изменение силы звука, так как единственным приёмом воздействия на работу молоточка, связанного по известным параметрам с устройством механики, может быть только изменение скорости его движения в результате более или менее сильного удара по клавише и её движения вследствие определённого удара. В результате Тетцель выразил уверенность в том, что «все эти почти вековые бредни о звукообразовании на рояле основаны на глубоком заблуждении» [с. 45–46].

Однако практика пианистов опровергает это явление, так как в действительности способ прикос-

новения пальцем к клавише, «туше»², при одной же и той громкости или силе бывает различным. Каждый раз мы имеем иное качество звука. Так что не прав был Тетцель, утверждая, что «физический звук (рояля) [курсив мой. – Н. Г.] с его бесчисленными степенями силы образует вещественный, **сам по себе мёртвый**³ материал, **оживляемый** художественным обращением» [с. 47].

Вместо тезиса Тетцеля о градациях силы «мёртвого материала» звука Мартинсен предлагает следующий: «Артист при пианистическом созидании, педагог при обучении должны думать прежде всего о красочных различиях между восьмьюдесятью восьмью звуками рояля и о возможности разнообразнейшего окрашивания каждого из них» [с. 57].

Тетцель «с главного переместился на второстепенное, с причины на следствие, – утверждает Мартинсен, – ... все, словно загипнотизированные, видят только инструмент и его физические свойства, вместо того чтобы обращать преимущественное внимание на исполнителя и его психофизическую установку в отношении инструмента, как это было обычно в великую эпоху рояля, как это и сейчас имеет место в художественной фортепианной педагогике» [с. 53]. Он «обрисовал инструмент в смысле **внешне-научном** и забыл при этом о единственно важном с **художественно-научной** точки зрения вопросе: **какие психические возбудители придают жизнь инструменту?**» [с. 57].

Что такое рояль? Сложная машина, которой требуется умело управлять. «Если уж рояль есть только физический рычажный механизм для извлечения... звуков, то что же более разумного остается делать “разумной” фортепианной педагогике, как не подгонять все свои действия под это физическое обстоятельство? Тогда не остаётся “ничего другого”, как найти физически наилучшую форму приспособления человеческого игрового организма к этому физическому рычажному механизму. Эта задача должна быть решена в физиологически общезначимой форме» [с. 59]. Её вполне научно стараются решить теоретики. А что произойдёт, если её станут решать практик, теоретически мучаясь и литературно закрепляя свой «адский» труд, мы видим в книге Мартинсена. «Все старые школы ошибались как раз в том, что думали, будто существует одна **общезначимая** лучшая телесная установка по отношению к инструменту. Но такой нет», – заключает в конце концов автор, изучив все доступные ему теории и варианты отношения к фортепианной педагогике [с. 58–59].

Тетцель «забывает о психических компонентах фортепианной техники, как раньше забывал о звуковой краске», – пишет Мартинсен, – он вообще игнорирует “изначальные переживания”, истинные “слуховые переживания”, и разделяется с ними, как с примитивным “суеверием”» [с. 58].

Почему большие пианисты практически моментально «сживаются» с любым роялем, не испытывая никаких особенных затруднений? Чем всё это можно объяснить? Да только тем, что художнику «...ясна картина того, что он **хочет слышать**. И физической части игрового аппарата остается только **подчиниться**. **Отношение градаций вовсе не проникает в сознание**, – уверяет нас Мартинсен, – физическая сторона игрового аппарата **только тогда** сможет с предельной точностью осуществить все неизмеримо тонкие оттенки, всю бесконечно дифференцированную дозировку звука, если она и её моторная область будут во всех тонкостях согласованы с главенствующей акустико-психической областью. Художественные достижения на рояле возможны только тогда, когда физическое и психическое начала в исполнителе образуют психофизическое единство... Что делал бы экстатический звуковой мир Иозефа Пембаура с замкнутым в себе, фиксированным внешним игровым аппаратом Бузони? И наоборот, плоскостное бузониевское искусство было бы просто невозможно при нервно дифференцированном игровом аппарате Пембаура» [с. 61].

В своём труде Мартинсен с истинно немецкой пунктуальностью и педантичностью ведёт нас по узкому пути логически выверенных убеждений, почти нигде не оставляя никаких возможностей для иных рассуждений и объяснений. На внушительность его аргументов, надо полагать, особенно сильное влияние оказало увлечение им психологией: в те годы в моде была теория ассоциаций знаменитого немецкого учёного-психолога Вильгельма Вундта, как нельзя более подходившая образному строю мышления людей искусства.

Сегодня многие науки перекрещиваются, образуя синтезированные знания. Культурология объединила философию, географию, историю, искусство. Психология проникла во многие сферы жизни и деятельности людей, образовав стойкие соединения с различными профессиями, в том числе с музыкой. Идёт процесс взаимопроникновения наук, и конца ему не видно.

Музыка и медицина дуэтом восстановили музыкотерапию, один из самых древних видов исцеления. Сегодня он реально действует, несмотря на то, что воздействие музыки на психику человека наукой ещё недостаточно изучено. Большинство самих музыкантов не знает, какое воздействие может произвести на публику в целом и на каждого слушателя в отдельности произведение, которое они исполняют. Ещё больше неопределённости мы найдём в изучении процесса возникновения этого самого воздействия. Взаимоотношения исполнителя и публики, однако, ещё не исчерпывают всех музыкально-психологических проблем. Особые сложности в соединении разработки технического аппарата пианиста и проникновения в чувственную сферу музыкального

произведения постоянно присутствуют в индивидуальной работе пианистов и других музыкантов. Что первично – курица или яйцо, блестящая техника или красивый звук и духовность?

Ещё Ференц Лист рекомендовал создавать технику из духа! Но возможно ли сделать это практически? Книга Мартинсена даёт достаточно полный ответ на данный сложный вопрос.

Каждый здравомыслящий музыкант признаёт первостепенную важность наличия музыкального слуха, однако Мартинсен в своей теории, которую называет «комплексом вундеркинда», подчёркивает значение особой активности слуха при обучении музыке. А именно, он пишет о «**воле к слушанию**» [с. 27]. Поэтому на связь слуха с волей и педагогу, и ученику необходимо обратить самое пристальное внимание: «Всё, что проникает в ... слуховую сферу, вызывает во **всей эмоциональной области** чрезвычайно сильные переживания ... так слух и душа всё больше и больше срастались в некий неделимый психический комплекс... Слух стал душой Моцарта. Эта тесная связь слуховой сферы с душой в целом ... есть основа искусства каждого композитора. Всё, что он видит и переживает, оставляет глубочайший “душевный след” в его **слуховой сфере** ... Только такой концентрацией **всех душевных сил** в слуховой сфере объясняется то, что иначе оставалось бы не объяснимым ... переложения зрительных впечатлений в область слуха или же **подражания** слуховой сферы зрительным представлениям?» [с. 36–37].

Чрезвычайная важность особой активности слухово-воли, по убеждению Мартинсена, является основой для правильного отношения к работе над произведением музыкантов любого возраста и опытности: человек слышит про себя, какой звук он хочет, и находит его, причём работа пальцами, моторика, в данном случае, – вспомогательное звено: «... в сознании почти не отводится места посредствующим звеньям, то есть движениям и выполняющим их органам – пальцам, кисти, руке, ноге... воля **слуховой сферы**, направленная на звучащую клавишу как на цель, есть как бы верховный повелитель, чьи приказы подлежат неукоснительному выполнению его слугами – моторикой и связанными с ней частями тела» [с. 23].

Наличие воли слуховой сферы и может привести пианиста, а также вокалиста и инструменталиста к высотам мастерства.

Свою теорию о звукотворческой воле музыканта, состоящей из шести элементов, Мартинсен представляет в книге следующим образом.

«Звуковысотная воля» означает, что музыкант стремится к звуку и слышит его высоту в своём сознании, если у него абсолютный слух, или должен иметь отправную точку для точной высоты, если слух у него относительный.

«Звукотембровая воля» даёт красочность, специфично каждому звуку. Если отсутствие абсолютно слуха не помешает стать мастером при наличии остальных данных, то отсутствие звукотембровой воли является преградой к достижению мастерства.

«Линие-воля» – явление уже музыкальное, образуемое из первых двух элементов. Обычно линие-воля сильнее развивается у пианистов с относительным слухом, так как при абсолютном слухе любой скачок не представляет трудности, а при относительном – представляет: чтобы преодолеть эту трудность, нужно напряжение воли, нужно «дотягиваться» до другого звука, что и развивает линие-волю.

«Ритмо-воля» – родная стихия для рояля, незамеченный элемент для пианиста.

Эти четыре вышеперечисленных элемента – строительный материал для художественного исполнения, а следующие два – «воля к форме» и «формирующая воля» – скрепляют произведение воедино.

«Воля к форме» – дитя композитора. Если он велик, обладает волей к форме, то она делает произведение живым и живущим во времени. Если же нет у композитора воли к форме, то произведение рассыпается, внимание слушателя не захвачено, в результате теряется смысл, и произведение как таковое не существует.

«Формирующая воля» – это то, что вкладывает исполнитель от себя, то, чем он «держит» слушателя. Исполнитель, со своей стороны, должен ощутить волю к форме, заложенную в произведение композитором, прочувствовать её и выполнить эту волю всеми своими душевными силами.

Органическое соединение надличной воли к форме композитора и личной формирующей воли исполнителя является одной из самых сложных проблем исполнительства.

Все вышеперечисленные шесть элементов объединяются в слуховой сфере музыканта и через неё требуют выхода, образуя «звукотворческую волю». Варианты соединения этих элементов бесконечно разнообразны, так же, как и они сами. Поэтому звукотворческая воля всегда индивидуальна. Если же все эти составляющие звукотворческой воли не объединяются органически, не синтезируют её, то разрозненное их действие не создаст цельного музыкального образа, не создаст ничего истинно творческого и достаточно интересного для слушателей.

Главное в звукотворческой воле – это звук, качественный, разнообразный, помогающий выполнить задуманное в произведении. Процесс его извлечения настолько неопределённый, что многие пианисты не слишком озабочиваются достижением недосягаемого...

«Ещё двадцать пять лет тому назад [К. А. Мартинсен пишет это в 1930 году. – Н. Г.] ... господствовало убеждение, что никакое чисто техническое умение, никакая форма выражения не имеют

значения при отсутствии главного – красоты звука» [с. 42].

Он убеждён, что отношение к музыке, подобное тетцелевскому, «убивает любовь к миру фортепианных звучаний» и тем самым «убивает фортепианную игру как искусство» [с. 65–66]. «... так называемое «красивое туше» на рояле возможно лишь тогда, когда интенсивности напряжения и психической жизни звукотворческой воли полностью соответствуют интенсивность напряжения и физическая жизнь игрового аппарата. Стремление ... достигнуть “красивого туше” особым видом физиологической установки является высшей художественной истиной» [с. 62]. Исполнителю необходимо свести воедино рациональное и иррациональное начала, физическую работу игрового аппарата и звукотворческую волю. Тогда «туше» получится!

Синтез рационального и иррационального для Мартинсена изначален. Он пропитывает всю ткань книги, он «притча во языцах», он подразумевается даже там, где о нём словами не написано: «... иррациональное на деле торжествует над всяким расчётом, звукотворческая воля – над всякой рациональностью» [с. 89]. «Основной художественной истиной» всегда останется следующее: никакое самое ясное рациональное проникновение во взаимоотношения фортепианных звучностей, никакое самое отчётливое и “сознательное”, основанное на таком проникновении взвешивание и отмеривание градаций нажима не дадут тех неизмеримо тонких возможностей нюансировки, взаимного высветления и затемнения звуков, которые составляют высшую красоту, высшую тайну, секрет художественного воздействия истинно мастерской игры. Звукотворческая воля может принудить своих слуг к этим тончайшим градациям в установке мускулатуры в целом и её частей, **только** открыв свободный доступ тёмным и тем не менее столь первобытно могучим подсознательным и бессознательным душевным силам, которые, вступая в неё [звукотворческую волю. – Н. Г.], вместе с тем и **принуждают** её, как Мойра принуждала античных богов. Однако звукотворческая воля может подняться к высшим достижениям, только поддавшись “сладкой иллюзии” **как если бы**⁴ фортепианное звучание могло бесконечно видоизменяться в зависимости от способа “туше”.

Только на иррациональной, а никак не на рациональной основе начинает рояль раскрывать неисчислимы высшие чудеса своего звучания. Только на иррациональной основе найдёт и звукотворческая воля свою технику» [с. 65–66].

Особенно поразительным в книге является вдумчивое, заботливое отношение автора к психологическим и умственным, а никак не к физическим, возможностям пианистов. Физические возможности либо используются и развиваются до какого-то

предела, либо – нет. Они весьма материальны. В них всё лежит на виду. Психологические же свойства человека не видны и большей своей частью непредсказуемы, но они не только не менее, а, возможно, даже более важны: «... руки пианиста напряжением своих мышц должны уметь передавать самые различные состояния чувств» [с. 110].

Эта цитата из книги Йозефа Пембаура «О поэзии фортепианной игры», упоминаемой Мартинсеном, ещё раз подчеркивает, что эмоциональное состояние пианиста связано со звукообразованием и передачей эмоций через звуки. «Необходимой предпосылкой» для извлечения нужного желаемого звука «являлись внутреннее сопереживание ощущения, вчувствование в палец, заставляющий звук вибрировать, в «тянущую» звук педаль...» [с. 106].

Обратим пристальное внимание на слова «сопереживание» и «вчувствование». Они принадлежат к сфере эмоций, а значит, к психологии. Пианист не может не участвовать психически в своей работе, это исключить совершенно невозможно. А вот увеличить свою эмоциональную силу для достижения желаемого он вполне может и даже должен, так как от его чувственной сферы потребуются весьма большие усилия.

Рассмотрим, к примеру, одну из проблем, которые очень часто стоят перед пианистом и никогда не решаются чисто физически, без участия психики – «искусство “протягивания” общих звуков от одной гармонии к другой...» [с. 106], а также умение «протягивания» звуков legato. В процессе обучения либо работы над новым произведением постоянно возникают трудности, связанные с соединениями нот «текущей» bel canto мелодии. Просто пальцами звуки временами можно соединить, однако без «добавки» в виде психического напряжения «петь» они не будут. Нужно именно захотеть их пропеть слитно, то есть добавить в рабочий процесс желание и эмоциональное напряжение.

Также и работа правой педалью должна происходить в синтезе рационального и иррационального: «... в инструменте наличествуют два взаимопроникающих, друг для друга существующих, а иногда и противостоящих мира. С одной стороны, относительно глухой, жёсткий и неподвижный мир материи отдельного звука самой по себе; с другой стороны, яркий, светоносный, одухотворяющий мир педали; с одной стороны – тело, с другой – душа» [с. 69].

Мартинсен подчёркивает важность иррационального для искусства владения демпферной педалью, синтеза его со звукотворческой волей: «**Иррациональность звукотворческой воли ... основа употребления педали**» [с. 79]. «Ибо для звукотворческой воли пальцы и нога всё теснее и теснее сливаются в одно нераздельное целое ... для звукотворческой воли пальцы и нога ... покорные слуги ... они должны действовать и взаимодействовать, чтобы реализовать

звуковую интуицию их повелителя» [с. 85], «... художественная педаль различна в зависимости от типа художника ... если он ... **здесь захочет полного** связывания, **там пожелает**, чтобы запрыгали ноты, помеченные staccato ... нога будет ... автоматически подчиняться “приказу” звукотворческой воли...» [с. 83].

«...здесь захочет ... там пожелает...», – пишет Мартинсен. Сама по себе звукотворческая воля – ничто без желания музыканта. Именно желание и его сила являются мощным стимулом для начала творческого процесса. Мартинсен называет это сильное желание «демонией хотения» [с. 96]. Странно было в книге, посвящённой проблемам фортепианного исполнительства, встретить подобное словосочетание. Попробуем понять, что имел в виду автор под «демонией хотения». Возможно, те самые тёмные, первобытно могучие подсознательные и бессознательные душевные силы, о которых уже упоминалось выше?

Каждый художник, будь то музыкант, актёр, живописец, знает, что темперамент может «занести» его не туда, но никогда не откажется от своей эмоциональности, наоборот, нам всегда хочется иметь больше эмоций. И «демонией» никто это не называет.

Воля вообще, любое её проявление, начинается в первую голову с хотения, то есть с желания, с простейшей эмоции. Без хотения сама воля и не понадобится. «Хочет слышать» – это никак не «демония», а просто желание, возможно, слабое подобие «демонии хотения» в тот момент, когда степень желания низка.

«Демония» – это уже как бы потусторонняя сила, с которой обычный человек не способен справиться. Еще Платон называл эмоциональную сторону души «дурным конём в повозке» за её непредсказуемость и неуправляемость. И, конечно, правильнее будет называть её не потусторонней, а внутренней силой, темпераментом, клубком эмоций.

«Хотеть получить желаемый звук» – это уже её прерогатива. Вспомним теперь об упомянутой ранее проблеме «туше» и желании пианиста извлечь из рояля звуки определённого качества. Каким же образом хотение пианиста с помощью воли создаёт особое прикосновение?

Хотя для пианиста «вытащить» желаемый звук из фортепиано – самая обычная работа, он должен каким-то хитрым образом соединить желание с действием, которое, в свою очередь, возможно, поможет выполнить это желание. А может и не помочь, поскольку в данном случае требуется совместить профессиональное умение с эмоциональной задачей. «Дурной конь» вполне может превратиться в демона, а демон не пожелает выполнять задумку пианиста.

Да ещё этот самый желаемый звук ведь будет ему нужен не в единственном числе, а в множе-

ственном, и в самых разнообразных сочетаниях. Всё тело пианиста участвует в игре, но это момент физический. А психическим моментом становится особое эмоциональное состояние, особое напряжённое желание извлечь звук определённого качества, и не один только, а абсолютно все звуки, и все – нужного качества. Желание связать их между собой тем единственным и неповторимым способом, который задуман, передать воображаемый и мучительно переживаемый образ, и есть главное содержание «демонии хотения», власти сильнейшего, необоримого желания, когда ни разум, ни рассудок не способны вмешаться. Взамен «демония хотения», забирая физическое состояние человека в свою власть, подчиняя всё тело (и пальцы, естественно) выполнению его желания, возможно, приведёт к творческому озарению...

Требуется, правда, оговориться, что все эти проблемы синтеза ремесла и эмоций никак нельзя отнести исключительно к пианистам. Практически идентична схема достижения желаемого звука у вокалистов, инструменталистов...

Однако, справиться с «демонией хотения», заставить её подчиняться человеку не просто. А сочетать талант, дар, даже гениальность с управлением своими психическими силами приходится: «...нужна действительно демоническая натура, чтобы моторика и слуховая сфера не вошли при этом в полный конфликт...» [с. 188–189].

Харизма исполнителя играет здесь не последнюю роль: «... где творит льющееся через край чувство всего человека ... правила, законы и условности легко нарушаются» [с. 113].

Наука пока не может объяснить процессов творчества, они остаются загадкой. «Как необъяснимо то, что Бетховен всё демоническое своей души мог переживать в своём слухе, что Бах мог “видеть” ухом, что “слухо-душа” музыканта хотя и является фактом, но факт этот представляет, однако, тайну, – так же иррациональны и законы, по которым формирующая воля влияет на остальные основные элементы⁵. Потому этим законам не место в рациональном анализе. Они иррациональны, как иррациональны законы жизни, законы всех органических явлений, законы личности. Иррациональны также законы, по которым личность синтезирует элементы так, что получается **достижение**» [с. 40].

Вот как Мартинсен, судя по всему, описывает состояние особого вдохновения, озарения, так называемого «куража»: «...в **исключительных случаях** совершенно особой демонической силы общехудожественной в основном одарённости последняя в момент собственного композиторского или исполнительского творческого акта как бы подымает в состоянии какого-то опьянения или транса и специфическое чувство до высших границ, переходящих далеко за пределы его нормального состояния» [с. 188].

Исполнителям хорошо известно, что состояние «куража» по заказу почти никогда не возникает: «Доведёт ли он [исполнитель. – Н. Г.] демоническую силу до того, чтобы приурочить к любому желаемому часу момент, когда наступит опьянение...?» [с. 188].

Многократно на протяжении книги повторяется мысль, что фортепианная техника создаётся звукотворческой волей, волей любого исполнительского типа. И создаётся она при помощи той самой «демонии хотения», желаемых звуков и состояния экстаза.

Если недостаёт «демонии хотения», то слабее звукотворческая воля, соответственно хуже качество звука, бессвязнее «течение» музыкального материала и, как результат, невнятное замысел исполнения.

Без «демонии хотения» не будет исполнителя!

Без «демонии хотения» не возникнет исполнение!

Можно рассматривать различные варианты «взаимоотношений» человека с его собственной «демонией», но главное, она должна быть. Темперамент, к сожалению, вовсе не обеспечивает сам по себе нали-

чия «демонии хотения». А ещё помимо звукотворческой воли и темперамента требуется обычная воля к труду, так как без неё не будет даже просто хорошего ремесла.

Альянс звукотворческой воли с «демонией хотения» пианисту необходим, они должны взаимодействовать, находиться в равновесии, и любой настоящий музыкант обязан следить за этим. Ещё он должен любить свой инструмент, свой рояль, который наравне с исполнителем участвует в создании трактовок произведения. Это рояль отзывается на желания пианиста, это он заставляет пианиста хотеть каждый звук. Он влечёт к себе музыканта и не отпускает его, держит, пока не совпадут Божественный замысел и труд человека.

Именно из любви к роялю Мартинсен так глубоко погрузился в психологию и философию. Он был уверен, что найдёт в них объяснение своей убеждённости в том, что желания человека вполне могут реально воплотиться, что душа его способна на единение с инструментом и что «...лишь тогда начинает светиться душа рояля...» [с. 160].

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. Предисловие к изданию: Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. – М.: Музыка, 1966. – С. 5–6. Далее в квадратных скобках указываются страницы данного издания.

² «Туше» (*toucher* – от фр. «трогать, касаться») как способ прикосновения к клавише – явление вполне материальное, физическое. Можно ударить самыми разными движениями, от резкого и легчайшего до тяжелейшего, мощного. Можно не ударять, а гладить или давить, можно вкладывать в палец весь вес тела, а можно совсем не вкладывать...

³ Здесь и далее жирный шрифт в цитатах принадлежит автору книги.

⁴ «Философия “как если бы”» – книга немецкого философа Г. Файхингера, издана в Берлине в 1913 году. В ней учёный

предложил словесное выражение «как если бы» использовать вместо слова «фикция», когда нужно при отсутствии объективного добиться субъективного: «Повсюду, где мышление не может больше продвигаться по прямому пути, оно сворачивает на обходной путь, на дорожку фикции, чтобы всё же достигнуть цели» [с. 63]. Все великие пианисты «играли, придерживаясь такой установки, как если бы фортепианная звучность поддавалась в зависимости от способа туше разнообразнейшим модификациям и при одинаковой силе звука» [там же].

⁵ Имеются в виду остальные элементы звукотворческой воли.

Гаврилова Наталия Сергеевна

доцент факультета мировой музыкальной культуры
Государственной классической академии им. Маймонида,
солистка Московской государственной филармонии



О. Ю. КИЙОВСКИ

Саратовская государственная консерватория (академия)
им. Л. В. Собинова

УДК 78.03

ОСОБЕННОСТИ БАРОЧНОЙ АГОГИКИ
НА ПРИМЕРЕ *STYLUS PHANTASTICUS*

Stylus phantasticus – яркое музыкальное явление эпохи Барокко, уходящее своими корнями в эпоху Ренессанса. Сформировавшееся в творчестве итальянских композиторов-клавиристов, оно достигло своего расцвета в произведениях представителей северогерманской органной школы.

Первое упоминание и описание стиля встречается у Атанасиуса Кирхера: «*Stylus phantasticus* в инструментальной музыке наиболее свободный и интересный вид композиторства. Он не сконцентрирован ни на тексте, ни на мелодии (*cantus firmus*), но направлен на воплощение творческого дара композитора (*ingenium*) и выявление скрытого смысла в созвучии (голосов), а также в изобретении взаимодействий контрапунктических образований и имитационных решений. Это распространяется на жанры, которые обычно называются фантазиями, ричеркарами, токкатами, сонатами» [3, S. 68]¹.

Иоганн Маттезон в «*Der vollkommene Capellmeister*» (1739) подробно описывая *stylus phantasticus*, упоминает о том, что он предназначен для оркестра и сцены, и не только для инструменталистов, но и для вокалистов. Притом ничто не препятствует ему звучать как в соборах, так и в гостиных. Этот стиль включает в себе как собственно процесс нотного фиксирования музыки, так и процесс исполнения данной композиции «по воле свободного творческого дара» исполнителя или «*ex tempore*». Обращаясь к данному стилю, композиторы «приносят бумаге свою фантазию», но ещё лучше, когда композитор ограничивается тем, что отмечает на бумаге удобное положение и подходящее место, где «подобная свободная мысль может быть воплощена по желанию» исполнителя [7, S. 159].

Маттезон сожалеет, что не существует правил и предписаний для данного «искусства фантазирования», поскольку «этот стиль очень свободный и нескованный в отношении композиции, пения или исполнения (инструментального), какой можно было бы придумать» [Ibid., S. 160]. Он не привязан ни к тексту, ни к мелодии, но подчиняется одним лишь законам гармонии и лишь постольку, поскольку они

помогают исполнителю показать своё искусство. В нём воспроизводятся всевозможные, обычно непривычные обороты, завуалированные украшения, богатые смыслом повороты «без внимания на такт». «То живо, то нерешительно; то одно-, то многоголосно, то на короткое время в такт; без звуковой мощности, но не без намерения понравиться и восхитить виртуозностью» [Ibid.].

Таким образом, одна из особенностей, характерных для *stylus phantasticus* – использование агогики как стилеобразующего элемента. Понятие агогики в разные эпохи трактовалось по-разному. В данной статье агогика рассматривается в контексте барочного музыкального искусства, поэтому полностью исключается её романтическая трактовка: *tempo rubato*. Под агогикой подразумевается ритмически свободная игра, ограниченная определёнными правилами и канонами, обозначить которые и является задачей статьи.

Обращаясь к Маттезону, который многократно подчёркивает свободу данного стиля от существующих на тот момент правил композиции и исполнения, следует особо подчеркнуть его замечание относительно воспроизведения всевозможных, обычно непривычных оборотов и украшений «без внимания на такт».

Одноголосная музыка несёт в себе большую свободу, чем многоголосная. В контрапунктической композиции ритмические особенности одного голоса настолько отличаются от соседних голосов, что метрическая свобода при этом просто недопустима. В одноголосных пассажах возможна более свободная «говорящая» ритмическая организация, подобно тому, как это происходит в речитативе, в котором солист должен «больше ориентироваться на длину слога в данной речи, чем на длительность, которой выписана каждая нота» [2, S. 305].

Обращая внимание на указания Маттезона композиторам ограничиваться только пометкой на бумаге удобного положения и подходящего места, где «свободная мысль может быть воплощена по желанию» исполнителя [7, S. 159], ещё раз подчеркнём значение индивидуального начала в интерпретации данного стиля. Следующие необходимые качества – фантазийность, спонтанность, виртуозность, распосидийность, музыкальность исполнения и его

¹ Здесь и далее цитаты даются в переводе автора статьи.

убедительность, – должны определяться *ex tempore* или сиюминутным решением, волей интерпретатора. Дошедшие до нас нотные тексты являются всего лишь застывшими, зашифрованными свидетельствами неповторимой и одновременно каждый раз по-новому трактуемой интерпретации.

Прежде, чем определиться с границами импровизационной свободы и способами её передачи (агогикой), для начала обратимся к пониманию такта и темпа в их барочной трактовке.

В XVI веке получает распространение метрический принцип строения такта, пришедший из античной музыкальной теории, основанный на ритмической неравномерности между двумя фазами биения человеческого сердца: систолы и диастолы. Вот как описывает его И. Маттезон: «Что касается основного свойства такта, то каждая мензура, каждый временной отрезок состоит только из двух частей и не больше. Они берут своё происхождение или обоснование в артериях, сокращение и расслабление которых у понимающих в медицине называется систолой и диастолой» [7, S. 268]. Под влиянием этого ритмического принципа к концу XVII века развиваются следующие понятия: *quantitas extrinseca notarum* (внешнее значение ноты) и *quantitas intrinseca notarum* (скрытое значение ноты), что в конечном итоге приводит к выявлению акцентных градаций в такте.

По этому поводу Иоганн Готфрид Вальтер пишет: «Quantitas extrinseca notarum & intrinseca ... являются внешними и скрытыми значениями нот; в результате чего внешне одинаковые ноты одной длительности имеют неодинаковую звуковую протяжённость: так как нечётная доля такта является длинной, а чётная доля такта является короткой» [9, S. 507].

Аналогичное утверждение встречается и у Адольфа Шайбе в «Musikalische Composition» (1773): «Наше собственное восприятие учит нас, что когда мы поём или играем, или просто слушаем музыку, то ноты, даже если внешне они кажутся одинаковой длительности, никогда не могут быть одинаковой величины, длины или краткости» [4, p. 64].

Вышеприведённое высказывание Шайбе, безусловно, в первую очередь касается вопроса артикуляции. Поскольку в исполнительской практике Ренессанса и Барокко существовала логичная взаимосвязь между такими ключевыми моментами, как темп, метр, ритм, агогика и артикуляция, то можно утверждать, что данные мысли тесно связаны и с метрическими особенностями строения такта. Это доказывает и высказывание Фридриха Вильгельма Марпурга: «Хорошие доли такта, называемые также внутренне более продолжительными, ударными, нечётными и акцентуированными ... Плохие доли такта, называемые так же внутренне более короткими, проходящими, чётными и не акцентуированными...» [6, S. 76].

Таким образом, с большой долей вероятности можно говорить о том, что в эпоху Ренессанса и Барокко возникает некая иерархия метрических долей в такте. Ритмическое главенство сильных долей над слабыми приводит к возникновению грамматических акцентов, которые могут выражаться как с помощью агогики, так и с помощью артикуляции.

Агогика, а именно небольшое задержание на сильной доле такта при помощи некоторого запаздывания последующей длительности, хорошо применима при медленном или умеренном темпах. Об этом пишет и Карл Филипп Эмануэль Бах в «Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen» (1753/1762): «... это средство выразительности касается скорее медленного или умеренного темпа, чем очень быстрого» [1, S. 129] Если же в произведениях подвижного характера, исполняемых в быстром темпе, постоянно используются агогические расширения, это прерывает естественное движение музыки и абсолютно нивелирует эффект агогики. Поэтому в них наиболее целесообразно использовать артикуляцию для передачи смыслового акцента. Агогика в этом случае должна использоваться достаточно редко, в качестве средства передачи наиболее драматичных аффектов (кульминаций, прерванных каденций и т. д.).

Агогика как способ выражения импровизационной свободы, характерной для *stylus phantasticus*, была распространена в Испании уже в XVI века. Об этом наглядно свидетельствует трактат испанского композитора, органиста и теоретика Томаса де Санта Мариа «Libro llamando arte de taner Fantasia, así para Tecla como para Vihuela» (1565). В главе XIX («Игра с ритмической свободой») он приводит три способа исполнения пассажей из восьмых длительностей. В первом случае «необходимо остановиться на первой восьмой, а вторую ускорить ... как если бы первая восьмая была бы с точкой, а вторая была бы шестнадцатой. Это хорошо подходит для контрапунктных сочинений, а также для длинных секвенций без пассажей» [цит. по: 10, S. 20].

Второй вариант даёт возможность «ускорить на первой восьмой и приостановиться на второй восьмой ... как если бы первая была бы шестнадцатой, а вторая с точкой» [Ibid.]. Подобную манеру исполнения рекомендует использовать для коротких пассажей, которые, к примеру, встречаются в фантазиях, а также композитор указывает на то, что этот вариант является более галантным в сравнении с первым.

При третьем способе необходимо «три восьмые играть поспешно и остановиться на четвёртой (восьмой) ... Это делается таким образом, как будто три восьмые были бы шестнадцатыми, а четвёртая восьмая была бы с точкой... и использовать их как для коротких, так и для длинных пассажей. Но думать о том, что остановка на четвёртой восьмой не должна быть слишком большой ... так как длительная оста-

новка вызывает в музыке неуклюжесть и некрасивость» [Ibid.].

Подобное удлинение одной восьмой ноты ни в коем случае не должно влиять на продолжительность более крупных длительностей в такте. Несмотря на то, что Томас де Санта Мария упоминает об остановке на четвёртой восьмой ноте, речь фактически идёт о первой восьмой ноте из четырёх одной половинной длительности, что наглядно следует из приведённого им нотного примера. Поэтому то время, которое чрезмерно расходуется в начале каждой половинной длительности, должно обязательно навёрстываться к её концу.

В дальнейшем ритмически свободная игра получает распространение и во Франции в XVII–XVIII веках. Этот феномен получает название *Inégalité* (неравномерная игра). Вполне вероятно, что фундаментом для данной манеры игры также послужила ритмическая неравномерность между двумя фазами биения человеческого сердца, хотя этого и нельзя утверждать однозначно. Возможно, подобный принцип сформировался под влиянием французского языка в вокальной музыке [5, S. 160]. В любом случае французское *Inégalité* представляет собой уникальный агогический феномен, градации которого сложно объяснить, а соответственно, и сложно исполняемы.

Существует целый ряд правил применения и исполнения *Inégalité* во французском клавирном искусстве XVII–XVIII веков, подробно описанных в трактатах современников, не только французских (Франсуа Куперен, Дом Бедос, Мишель Де Сант-Ламбер, Гильом-Габриэль Нивер, Гаспар Корре и т. д.), но и немецких авторов (Иоганн Кванц). Из всего многообразия можно выделить основное правило: «Из двух нот одинаковой длительности при поступенном движении первая удлиняется, а вторая соответственно укорачивается. Тот же самый принцип действует и тогда, когда первая нота заменена паузой, либо точкой после предыдущей ноты. Игра *Inégalité* распространяется обычно на самые короткие ноты в композиции, при этом не принимаются во внимание выписанные украшения» [5, с. 160].

Степень инегиализации может варьироваться от лёгкой (небольшое, еле уловимое удлинение первой ноты) и, так называемой, «золотой середины» (когда две восьмые превращаются в триоли 2+1) до сильной (пунктирный ритм 3+1).

Все рассмотренные выше варианты агогических отклонений служат для передачи главенствующих в музыкальной эстетике Барокко, уже упомянутых грамматических акцентов, с помощью которых подчёркивается иерархический порядок метрических долей в такте. Наряду с ними существуют и патетические акценты, месторасположение которых определяет исключительно композитор. Данное название они получили, так как «их происхождение и их це-

ленаправленность являются в равной степени эмоциональными. Они обозначаются и как ораторские, и как риторические, что подтверждает их родство с риторикой» [5, S. 81].

Даниэль Готтлоб Тюрк обозначает патетические акценты в следующих случаях:

- задержания, диссонансирующие с басовым тоном;
- синкопы;
- интервалы, состоящие из тонов, которые не являются звуками диатонического звукоряда;
- звуки, которые выделяются своей протяжённостью, высотой или глубиной;
- интервалы, подчёркнутые основной гармонией [8, S. 337].

Другими словами, звуки и аккорды, выделяющиеся диссонантностью или ритмической нестандартностью, в своём большинстве являются патетическими акцентами, поскольку «именно диссонансы должны передавать ощущение волнения» [Ibid., S. 350].

Для передачи патетических акцентов можно использовать как агогические, так и артикуляционные приёмы, а также их совмещение. Агогика может применяться в любом темпе, но при этом не стоит забывать о соразмерности с грамматическими акцентами. Мера использования как агогических, так и артикуляционных приёмов должна зависеть от интенсивности патетического акцента, для передачи которого они применяются.

Из всего вышесказанного следует, что импровизационная свобода, характерная для творчества композиторов-клавиристов Северной Германии XVII–XVIII веков и являющаяся одним из основных элементов *stylus phantasticus*, не может не подчиняться закону иерархии метрических долей в такте. Исходя из указаний Фрескобальди, призывавшего к свободной манере исполнения (Предисловие к «Первому сборнику токкат», 1616) и Маттезона, можно сделать вывод, что интерпретатор имел больше свобод в прочтении авторского нотного текста, чем это допустимо в нашем современном исполнительском сознании. Наиболее ярко это проявляется в трактовке ритма. Наряду с этим допускается исполнение некоторых элементов текста, не указанных автором – всевозможных украшений, ачакатур, пассажей.

Несмотря на то, что использование агогики предусматривает довольно свободную трактовку темпа и ритма, она должна подчиняться метру. Грамматические (смысловые) акценты не должны быть потеряны даже при существенных агогических отклонениях, метрическо-смысловая организация не может быть заменена хаосом. В противном случае происходит нарушение гармоничного мироощущения, свойственного эпохе Барокко.

Наиболее естественным и логичным будет исходить из более крупной длительности в такте, яв-

ляющейся дирижируемой долей. Как правило, это половинная или целая. При этом агогика будет распространяться на группу нот в пределах этой длительности, не нарушая или практически не влияя на естественный метрический отсчёт. Если при помощи агогического расширения в начале дирижируемой метрической доли происходит расширение времени, то до наступления следующей доли это время должно быть навёрстано посредством агогического ускорения.

Следует ещё раз подчеркнуть, что *stylus phantasticus* обязательно подразумевает свободное, «вне такта» исполнение. Свобода не должна ограничиваться, но подкрепляться стремлением к творческому эксперименту. Стоит, однако, принимать во внимание, что какие-либо преувеличения, как, например, запинаящиеся замедления или непоследовательное торможение темпа воспринимаются как не-

логичные спотыкания и не должны иметь места при исполнении.

Использование агогических приёмов должно быть логичным и следовать грамматическим и патетическим (риторическим) акцентам. В роли главного организующего элемента всегда необходимо учитывать метрическую упорядоченность долей в такте, что поможет избежать агогических преувеличений, нехарактерных для интерпретации музыки эпохи Барокко.

Наряду с чередующимися темпами и сменой метрических различных видов такта, *stylus phantasticus* требует от исполнителя и гибкого ощущения темпа в пределах одного раздела для наиболее яркой и полной передачи аффектов. При этом всегда необходимо учитывать действующие правила: соразмерность, пропорциональность и соответствие.

ЛИТЕРАТУРА

1. Bach C. Ph. E. Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. – Berlin 1753 und 1762. – Faksimilie: Bärenreiter, 1994.
2. Beckmann K. Orgelmusik im protestantischen Norddeutschland zwischen 1517–1755: Blütezeit und Verfall 1620–1755. – Schott Music, 2009.
3. Edler A. Fantastik und Gelehrsamkeit. Orgel- und Klaviermusik für die städtische Gesellschaft um 1700 // Bach, Lübeck und norddeutsche Musiktradition. – Bärenreiter, 2006. – S. 60–71.
4. Göllner M. L. The Early Symphony: 18th-Century Views on Composition and Analysis. – Georg Olms Verlag, 2004.
5. Laukvik J. Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis (Teil 1). – Carus, 1989.
6. Marpurg F. W. Anleitung zur Musik überhaupt und zur Singkunst besonderes. – Berlin, 1763.
7. Mattheson J. Der vollkommene Capellmeister. – Hamburg, 1739 – Reprint: Bärenreiter, 1999.
8. Türk D. G. Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende. – Halle, 1789.
9. Walther J.G. Musicalisches Lexicon. – Leipzig, 1732. – Reprint: Bärenreiter, Kassel, 2001.
10. Uriol J., Caudevilla, M. La Práctica del buen Taner. Zur Aufführungspraxis spanischer Tastenmusik des 16. Bis 18. Jahrhunderts // Organ. Journal für die Orgel. – 2003. – (3). – S. 18–27.

Кийовски Ольга Юрьевна

аспирантка кафедры истории музыки,
преподаватель по классу органа и клавесина
Саратовской государственной консерватории
им. Л. В. Собинова





Е. С. ДРЫНКИНА

*Саратовская государственная консерватория (академия)
им. Л. В. Собинова*

УДК 785.11

ВСТУПЛЕНИЯ К СИМФОНИЯМ ГАЙДНА В СВЕТЕ УСТАНОВКИ МУЗЫКИ НА ВОСПРИЯТИЕ

Творчество Йозефа Гайдна уже давно и прочно заняло достойное место среди музыкального наследия прошлых эпох. К его сочинениям возвращаются снова и снова, их любят исполнять, слушать, анализировать, находя в них всё новые грани. Широкое признание Гайдн получил изначально из-за особых качеств его музыки. В ней нет экзальтированности, сверхнапряжения, острейших конфликтов, однако она включена в общую картину мироздания, отличающуюся гармонической стройностью и при этом занимательностью, затейливостью, особым приятием мира, интересом к нему. В его музыке преобладает жизнеутверждающее начало, положительно заряженный тон высказывания.

Говоря о музыке Гайдна, исследователи не раз прибегали к таким словосочетаниям и словам, как «необычайная красота», «прозрачность», «нежность» и т. д. Кажущаяся классицистская «простота» сочинений композитора, однако, оборачивается необычайным многообразием, тонкими переходами одного в другое: различных состояний, образов, тем, приёмов и т. д. «Ежели ... попытаться определить в двух словах основной характер музыки Гайдна, то, по-моему, подошло бы выражение “искусная” доходчивость” или “доходчивая (постижимая, убедительная) искусность”», – писал о сочинениях композитора его современник, священник Трист [цит. по: 3, с. 152]. Показательно в приведённых словах друга Гайдна то, что он пишет именно об «искусной доходчивости» (то есть, искусстве направленности на восприятие).

Сам композитор не раз в письмах и беседах говорил о том, что его музыка в первую очередь обращена именно к слушателям. Принести облегчение страдающим людям – в этом, как считал сам Гайдн, была цель его творчества. «Часто, когда я боролся со всевозможными препятствиями ... когда силы духа и тела покидали меня, и мне бывало трудно не сойти со стези, на кою я вступил, тогда сокровенное чувство нашептывало мне: “На земле так мало весёлых и

довольных людей, повсюду их подстерегают заботы и горе, быть может, труд твой станет источником, из коего озабоченный и обременённый делами человек почерпнёт на несколько мгновений покой и отдых”» [цит. по: 9, с. 28].

Действительно, сочинения композитора каким-то особым образом открываются именно в музыкально-коммуникативной ситуации. Несмотря на то, что они созданы более двух с половиной столетий назад, произведения Гайдна никогда не скучны для слушателя, всегда возвращаются на «сцену», каждый раз продолжая удивлять и радовать аудиторию. И это не случайно.

Общезвестно, что Гайдн вошёл в историю музыки как композитор, в творчестве которого открыта стализовались чёткие композиционные структуры симфонического цикла и сонатного аллегро. Музыка композитора долгое время представлялась как некое образцовое искусство, словно выкроенное по единому лекалу, причём без малейших неточностей. Эта аксиома столь же бесспорна, как и то, что сочинения композитора (в особенности его симфонии) представляют собой область, в которой Гайдн позволял себе многие отклонения от схем, нарушал наработанные собой же правила. Из сопоставления двух высказанных положений вырисовывается, казалось бы, парадоксальная ситуация наличия фактически взаимоисключающих начал: правил и их нарушений, чётких граней и выходов за их пределы. Однако в музыке Гайдна процесс сосуществования противоположностей осуществляется «мирным путём»: одно не противостоит другому, не конфликтует с ним, а дополняет, обогащает, подчёркивает и высвечивает его грани. Всё это напрямую связано с самой личностью композитора, с его склонностью к приятию мироздания, к пребыванию его составляющих в гармонии. Космос и хаос, мир как взаимодействие порядка и его нарушений – всё органично сопряжено в его музыке. Самым открытым подтверждением этого являются

оратории композитора (особенно «Времена года»), в которых главным героем – человек, который проживает свою жизнь в работе и отдыхе, не гневится дождю и палящему солнцу, умеет горевать и веселиться, и за всё прославляет Отца своего Бога.

Преломление пар «порядок – нарушение», «привычное – неожиданное» происходит в различных инструментальных жанрах музыки Гайдна – сонатах, квартетах, симфониях. Именно здесь, где нет слова, есть только чистый звук, композитор открывает слушателю огромное поле для трактовки смыслов, для появления различных ассоциаций, благодаря чему каждый раз произведение слышится по-новому. На это влияет и время, когда сочинение предлагается восприятию, и конкретная личность, участвующая в процессе музыкальной коммуникации, и ещё ряд различных факторов. Однако музыкальному произведению всегда присущи некие процессы, которые не столь подвластны изменяющемуся восприятию. Например, это ощущение таких простейших бинарных оппозиций, как «громко – тихо», «быстро – медленно», «густо – разреженно» и др. В этот же ряд вписывается и проявление в музыке чёткости, ясности наряду со свободой, разнообразием.

При восприятии музыки Гайдна в коммуникативном процессе реализуется *две установки*. Первая – создание атмосферы «слухового» комфорта у слушателей. Эта установка связана с появлением эффекта ясности, стройности, доходчивости, естественности, ожидаемости. Она осуществляется благодаря приёмам, облегчающим узнавание элементов музыкального произведения, запоминания их (например, разного рода деления, подчёркивания, повторы, всякого рода иерархичность). Этому же способствует и реализация в музыкальном развитии дидактического принципа от простого к сложному. Другая установка связана с активизацией внимания и проявляется в приёмах «разжигания» интереса: это различные «обманы», оттягивание, вуалирование, недосказанность, «детективность» процесса развёртывания. В. В. Медушевский называет эти функции: 1) проясняющей или кларитивной (от латинского слова *claro* – «ясный») и 2) эвристической¹. Музыка Гайдна как нельзя лучше демонстрирует именно эти функции.

Названные установки реализуются в различных сочинениях Гайдна, в том числе в его симфониях – своего рода квинтэссенции творчества композитора. Безусловно, в разных частях и разделах симфонии контакт с аудиторией реализуется по-разному. Например, в сонатном аллегро зачастую возникает тематизм, как бы персонафицирующий образы оперного спектакля; в менюэте акцентируется пластическое танцевально-ритмическое воплощение и т. д. Особенно наглядно направленность на восприятие реализуется во вступлениях симфоний. Вступительные разделы обычно оформлены как особый, в достаточной степени автономный фрагмент сочинений.

Вступление, в отличие, скажем, от сонатного аллегро, не ограничено какими-либо нормами тонального развития, обязательного наличия определённых тематических структур или принципов формирования целого. Отсюда – многообразие, «непохожесть» гайдновских вступлений, что вызывает к ним особый исследовательский интерес. Конечно, самое важное в обращении именно к вступительным разделам при рассмотрении проблемы направленности на восприятие состоит в том, что вступление открывает всю симфонию; это первое, что слышит аудитория и на что она реагирует. Каковы же механизмы «диалога» музыки вступлений и аудитории? Как претворяются в этих разделах названные выше установки?

Нацеленность на удобство при восприятии

Такого рода направленность реализуется различными приёмами. Среди них, во-первых, – структурированность музыкальной материи; во-вторых, – особенности тематизма, способствующие названной установке.

Вступлениям в симфониях Гайдна, при всех многообразиях решений, свойственны некие общие закономерности строения. Композиция – это уровень структурирования музыкальной материи начальных разделов во времени. Чем форма чётче выстроена, тем более комфортно ощущает себя слушатель при восприятии музыки.

Говоря о структурности вступления в свете коммуникативных процессов, совершенно закономерно возникает его сравнение с другими частями симфонического цикла и особенно с сонатным аллегро, непосредственно идущим за ним. На первый взгляд, может показаться, что вступления не имеют никакой композиционной логики, поскольку представляют собой самый нерегламентированный раздел цикла. В классическом сонатном аллегро, напротив, всегда главенствует принцип расчленённости, ясности, благодаря наличию разделов, партий, зон развития. Однако в гайдновских симфониях каждый раз достаточно чётко предстаёт стадийность, позволяющая ориентироваться в пространстве музыки, способствующая созданию состояния порядка, ясности, атмосферы комфортного восприятия. В результате в последовательности «вступление» – «сонатное аллегро» возникает эффект крещендо от структурированности первого к абсолютной композиционной логике второго.

В отношении симфоний Гайдна некоей моделью предстаёт вступление, содержащее три этапа. Такая структура кажется вполне закономерной, поскольку троичность (наряду с двоичными системами) насквозь пронизывает музыкальные формы, да и вообще присуща различным жизненным процессам. По отношению к трёхэтапному строению вступлений в симфониях Гайдна вспоминается знаменитая аристо-

телевская фраза, что каждое целое имеет начало, середину и конец. На первом этапе (по Е. В. Назайкинскому – «вхождению»)² происходит, как правило, демонстрация основных тематических и образных элементов – сигнальных, танцевальных, кантиленных и др. Это наиболее структурированный и тонально устойчивый раздел вступлений. Второй этап («развёртывание») представляет собой некую середину, самый неустойчивый раздел, обычно содержащий интенсивное тональное и мотивное развитие, отличающееся непредсказуемостью. Проводя аналогии с сонатным *allegro*, данный этап отчасти можно сопоставить с разработкой. Говоря о вступлениях Гайдна, В. П. Бобровский отмечает у них развивающую часть, в которой проявляются черты импровизационной свободы³. Заключительный, третий этап («переключение») содержит возвращение к относительной устойчивости. Обычно в его основе лежат каденционные построения на доминантовой основе (редкий случай – на III ступени – как в Симфонии № 103). Примерами такого строения могут служить вступления к множеству симфоний (№ 54, 73, 75, 90, 84–86, 93, 94, 96, 99, 100, 102).

Такая структура вступительных разделов является доминирующей, но не единственно возможной. Во вступлениях появляются и такие композиционные варианты, как: а) те же три этапа, но «сжатые» во времени (симфонии № 71, 98); б) вступления, состоящие из трёх этапов, где второе предложение начального этапа переходит в середину (№ 50, 53, 103, 104); в) вступления с подменной функцией каждого из разделов (№ 97); г) двухэтапное вступление (№ 53, 60, 88, 90, 92, 101); д) вступление, состоящее из одной фазы (№ 6).

При всех вариантах строения вступления всегда имеют чёткое строение и членение на разделы, определённую логику в развитии музыкального материала. Безусловно, такая композиционная ясность каждый раз способствует созданию более комфортного восприятия, с установкой на возникновение привычных ощущений, предчувствований, что является одним из компонентов коммуникативной направленности музыки.

Относительно тематического наполнения вступлений, нацеленных на удобство музыкального восприятия, отметим следующее. Во-первых, этому способствует наличие тематических единиц, концентрирующих внимание слушателей в определённый момент. Наиболее действенным в этом отношении оказывается самое начало вступления. Важно было показательно открыть всё произведение, чтобы слу-

шатели отложили разговоры, опоздавшие незамедлительно расселись по местам и все предались бы восприятию произведения. Поэтому зачастую вступления в своих симфониях Гайдн открывал *сигнальными формулами*, которые можно уподобить, например, обращению в речи. Эти формулы имеют свою историю, они издавна использовались для собирания внимания в различных играх, обрядах, церемониях, театральных спектаклях, и совершенно органично перешли в инструментальную музыку. В гайдновских вступлениях такие сигналы обычно достаточно кратки и наиболее часто представлены унисонным звучанием оркестра в пунктирном ритме на громкостной динамике – наподобие фанфар (пример № 1).

Пример № 1

Й. Гайдн. Симфония № 104,
I ч., начало вступления

Сигналы могут различаться по месторасположению (в начале и/или в конце), по частоте появления в музыкальном тексте вступлений (однократно или многократно), по звуковому воплощению (в виде одного звука или аккорда, более развёрнутого мотива) и т. д. Несмотря на такое разнообразие «лиц», главная задача сигналов – зафиксировать точку начала всего произведения с целью активизации внимания. В свете этого они становятся неотъемлемым элементом музыкальной ткани начальных разделов симфоний Гайдна.

Помимо структурированности вступительных разделов и наличия сигналов, комфортному слушанию не только самого начала, но и всей симфонии способствует и то, что вступления у Гайдна зачастую являются сжатым «конспектом» последующего, потому в них находится место разным образам: танцевальным, лирическим, действенным, юмористическим, воинственным, роковым и т. д. Здесь композитор словно сообщает о том, что будет дальше, – как, например, оратор перечисляет аспекты, которые будут им раскрыты в дальнейшем.

Кроме этого, вступления в симфониях Гайдна, как правило, содержат в себе ряд потенциалов, которые в дальнейшем могут быть реализованы. Это разнообразные ритмические фигуры, мелодические интонации, определённые тембры, виды фактуры. Такая ситуация способствует тому, что в последующих частях слушатели (возможно, бессознательно) будут внутренне ощущать появление чего-то знакомого, уже когда-то заявленного, обозначенного.

Нацеленность на занимательность музыкальной материи

Эта вторая, не менее важная установка коммуникативного процесса, также воплощается во вступлениях разнообразными приёмами, связанными с появлением слуховых «встрясок» и направленными на удивление слушателей, постоянное обновление их впечатлений. Речь идёт о многочисленных музыкальных «сюрпризах» композитора. Феномен «сюрприза» предстает как характернейшая черта музыки Гайдна (не случайно одно из популярных его сочинений вошло в историю музыки, как симфония «Сюрприз»). Причины такой значимости неожиданных музыкальных «сюрпризов» заложены в самой личности композитора, его склонности к шуткам и розыгрышам, а также в условиях, которые определялись образом жизни Гайдна. Как известно, его произведения предназначались для знатока музыки князя Эстергази, и потому в каждую симфонию вводились приёмы, которые могли привлечь его внимание. Кроме того, Гайдн сочинял для одних и тех же оркестрантов, которые также ждали от него освежения музыкальных впечатлений. Эта ситуация способствовала проявлению особой изобретательности в сочинении музыки, в которой важную роль играли именно вступления – наиболее свободный, не связанный жёсткими регламентами раздел цикла.

Преломление «сюрприза» в музыкальной ткани вступлений Гайдна в полной мере отвечает тем функциям, которые проявляет этот феномен в жизни. Он направлен на познание, поскольку нарушение правил позволяет лучше постичь саму норму; несёт в себе эстетическую и гедонистическую установки, так как связан с появлением ощущения радости и красоты; выполняет катарсическую функцию, где всякого рода неожиданности являются собой моменты взлёта чувств, аффектов и др. Как же в музыкальном тексте вступлений появляются такого рода «сюрпризы»?

Как известно, любой сюрприз в жизни всегда становится таковым только при условии внезапности его дарения. То же самое происходит и в музыке. Здесь главное качество сюрприза – неожиданность – создаётся различными средствами, главным из которых является *контраст*. Именно контраст в широком смысле является самой яркой чертой вступительных разделов симфоний Гайдна. Противопоставляются могут различные оттенки динамики, ритмы, гармонии, тональности, штрихи, инструментальные тембры, регистры и многое другое.

На начальной фазе цикла «сюрприз» у Гайдна предстаёт в двух ракурсах: 1) в самом вступлении, в средствах музыкальной выразительности и 2) в соотношении с другими разделами и частями цикла.

«Сюрприз» в музыкальной материи вступлений реализуется в неожиданностях, возникающих на уровне динамики и фактуры, ярких динамических сопоставлениях, которые, как правило, сопровождаются сменой *solo* и *tutti*. Такие контрасты буквально рассыпаны во вступлениях, они появляются между сигналом и последующим тематическим элементом, ими изобилует развивающийся раздел; появлением *ff* после продолжительного *p* часто ознаменован самый конец вступления. Зачастую динамические сопоставления могут быть сконцентрированы в узких пределах одного-двух тактов или представлять крупными мазками на границах разделов. Неожиданным оказывается и приём эха, часто используемый Гайдном в тематизме начальных разделов.

«Сюрпризами» полна и гармоническая сторона музыкальной ткани. Здесь можно говорить о таких слуховых «ловушках», как сопоставление мажорных и минорных гармоний по типу «свет-тьма»; появление неожиданных гармоний; отклонения в другие тональности и неожиданное появление минорной тональности после продолжительного звучания мажора и её закрепление (модуляция) и др.

«Сюрприз» в соотношении вступлений и других разделов и частей симфонического цикла осуществляется чаще всего в последовательности: вступление – сонатное *allegro*. Здесь основным принципом также становится контраст, который проявляется на разных уровнях. При переходе от вступления к основному разделу первой части происходит резкая смена образов, настроений: в разных случаях это мо-

жет быть сопоставление безмятежности, сдержанности, торжественности, напряжённости в начальных разделах, и – подвижности, жизнерадостности, лёгкости, порывистости в сонатном *allegro*. Этот процесс связан с появлением в сонатном *allegro* другого типа фактуры, новых ритмических структур, динамики, штрихов, темпа. На стыке двух начальных разделов воплощается такая устоявшаяся модель контраста, как «неустойчивость (импровизационность) – устойчивость (организованность)». Её прототипом является малый полифонический цикл: импровизационная более свободная начальная часть и рационально строго выстроенная fuga. В свете этого отметим, что вступления Гайдна, как правило, отмечены печатью свободы, поиска. В противовес этому, сонатные *allegri* характеризуются более чёткой выстроенностью, балансом деталей.

В отношении вопроса соотношения вступлений с другими частями цикла рождается ситуация парадокса, поскольку, казалось бы, место вступлений в симфониях Гайдна чётко определено – это медленное начало, предвещающее сонатное *allegro* первой части симфонии. Однако при изучении гайдновских симфоний порой определённая оборачивается мнимостью. В данном случае мнимость (или ложность) связана с подменой одного другим. Такой механизм, безусловно, сопряжён с областью неожиданно, а потому входит в область «сюрприза».

«Обманов» такого рода в музыке симфоний, по крайней мере, три. Во-первых, это ситуация, когда вступление частично берёт на себя функцию медленной части. В этом случае начальный раздел становится достаточно протяжённым, обретает типичную образность вторых гайдновских частей, часто – пасторальные картины безмятежности, умиротворения. Превалирует тематизм экспозиционного характера, разряжённая фактура и другие атрибуты классицистских медленных частей. Яркий пример подобной метаморфозы представляет начало симфонии № 15. Интересно и то, что вслед за первой частью с такого типа вступлением-кантиленой в этой симфонии следует менуэт, а *Andante* смещается в зону третьей части.

Другой мнимостью является присутствие в начале цикла медленной части, которая оборачивается вступлением. В первых пятидесяти симфониях Гайдна особенно много экспериментировал с построением цикла. Результатом этого зачастую становилось появление *Andante* в качестве первой части. Такие метаморфозы мы находим в ряде симфоний композитора (№ 5, 11, 18, 21, 22, 34, 49). Наряду с этим, Гайдн в

то время пробовал писать и симфонии с медленными вступлениями. Думается поэтому, что появление в самом начале сочинения так называемого «лирического центра» во многом является неким прообразом, предвосхищением будущих симфоний со вступительными разделами. В первой половине симфонического творчества композитора эти два типа симфоний (с медленной первой частью и со вступительным разделом) сосуществовали наравне, но после Симфонии № 49 окончательно сформировался и возобладал второй тип.

И наконец, третья парадоксальная ситуация возникает тогда, когда вступление, по существу, отсутствует, но отдельные черты его предстают «под маской» иных разделов сонатного *allegro*. Подобный случай среди всех симфоний Гайдна встречается лишь однажды – в единственной минорной из Лондонских симфоний – № 95 (*c moll*). Кроме того, в ряду двенадцати последних симфоний сочинение выделяется тем, что не имеет вступления. Но это не совсем так. В главной партии первой части сочинения присутствует ряд признаков, характерных для вступительных разделов симфоний композитора. Самым в этом смысле ярким является звучание в начале знакомого сигнала (в данном случае, в виде нисходящего унисонного мотива) и следующего за ним другого контрастного элемента на *p* (пример № 2).

Пример № 2

Й. Гайдн. Симфония № 95,
I ч., главная партия

Это противостояние повторяется, как и во многих вступлениях, дважды и переходит в развивающий раздел, основанный на постоянных тональных сменах, секвенциях, с использованием полифонических приёмов. Всё это приводит к зависанию на доминантовой функции, но не к главной тональности (как во вступительных разделах), а к новой тональности побочной партии. В целом создается ощущение, будто Гайдн хотя и не фиксирует медленное вступление в качестве отдельного раздела первой части, но, тем не менее, сохраняет характерные черты этого фрагмента – обязательного во всех остальных Лондонских симфониях.

Таким образом, вступления в симфониях Гайдна предстают как один из наиболее непредсказуемых и

неизведанных разделов цикла. При направленности на восприятие в них одновременно действуют различные механизмы, с одной стороны, ориентированные на создание у слушателей звукового комфорта, а с другой – нацеленные на активизацию внимания, оживление их эмоций, создание интереса, «втянутости» в действие. Вступления, на первый взгляд, предстают как разделы, где зачастую совмещается несовместимое, противоположное. Однако следует говорить не о противостоянии этих граней, а об их балансе, взаимодействии, тонком переплетении, проникновении одного в другое. Благодаря такой гармонии и рождается для слушателя многоликий мир музыки Гайдна.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ О проясняющей (кларитивной) и эвристической функциях речь идёт в книге В. В. Медушевского «О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки» [6, с. 119].

² Этапы вступления Е. В. Назайкинский рассматривает в исследовании «Логика музыкальной композиции» [7, с. 145].

³ Вступления в сочинениях Гайдна характеризует В. П. Бобровский в статье «Темо- и формообразование в творчестве Гайдна позднего периода» [1, с. 63].

ЛИТЕРАТУРА

1. Бобровский В. П. Темо- и формообразование в творчестве Гайдна позднего периода // Бобровский В. П. Статьи. Исследования. – М., 1990. – С. 59–94.

2. Вартанова Е. И. Логика сонатных композиций Гайдна и Моцарта. – Саратов: Изд-во Саратовской консерватории, 2003.

3. История жизни Йозефа Гайдна, записанная с его слов Альбертом Дисом / пер., предисл. и примеч. С. В. Грохотова. – М.: Классика-XXI, 2000.

4. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. 2. Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. – М.: Композитор, 2007.

5. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. 3. Поэтика и стилистика. – М.: Композитор, 2007.

6. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М.: Музыка, 1976.

7. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. – М.: Музыка, 1982.

8. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. – М.: Музыка, 1972.

9. Скудина Г. С. Мир Гайдна // Музыкальная жизнь. – 2001. – № 3. – С. 27.

10. Якупов А. Н. Теоретические проблемы музыкальной коммуникации. – М.: МГК им. П.И. Чайковского, 1994.

Дрынкина Елена Сергеевна

преподаватель кафедры теории музыки и композиции,
аспирантка кафедры истории музыки
Саратовской государственной консерватории
им. Л. В. Собинова



И. В. АЛЕКСЕЕВА

Уфимская государственная академия искусств им. Загира Исмагилова
Лаборатория музыкальной семантики

УДК 78.035(4/9)

ОРНАМЕНТАЛЬНЫЕ СТРУКТУРЫ
В ТЕМАТИЗМЕ СОЧИНЕНИЙ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО БАРОККО
ДЛЯ СОЛИРУЮЩЕЙ СКРИПКИ

Расцвет инструментальной специфики скрипичного искусства барокко связан с исполнительской практикой. Достижения скрипичного концертирующего стиля во многом обусловлены поиском и культивированием чисто скрипичных клише, посредством которых отображались функции скрипача – солиста и виртуоза. Целый ряд орнаментальных структур – пассажи и фигурации, «украшения» и мелизмы, приёмы колорирования и диминуирования – многократно повторялись и доводились до совершенства. Они сложились в своеобразный лексический «словарь» музыканта-виртуоза. Уникальные технические, акустические и выразительные возможности скрипки наиболее ярко воплотились в орнаментально-фигурационном тематизме. Его гибкая и мобильная интонационная сущность будто бы специально была предназначена для экспериментирования с клише моторно-двигательной природы, естественным образом запечатлевающими высокий технический и экспрессивно-выразительный потенциал скрипки. Вместе с тем, до сих пор семантические функции орнаментально-фигурационного скрипичного тематизма остаются малоизученными¹. Тем более, что мелодический по природе скрипичный тематизм не укладывается в рамки только линейной структурной организации, где «в одном голосе в скрытом состоянии содержится многоголосие»². В этой связи перед исследователем и исполнителем встаёт задача адекватной «расшифровки» орнаментальных знаковых структур скрипичного тематизма барокко. Их проявление особенно ярко в контексте верхнего изменяемого тематического (над-остинатного) пласта бассо-остинатных жанров барокко – пассакалии, чаканы, граунда и фолии.

В сольных скрипичных сочинениях орнаментация тематизма неизбежно связана с расщеплением звуковой материи на два пласта: опорный и орнаментальный³. Орнаментальные тоны образуют однообразные, повторяющиеся и метрически строго организованные аккордовые или неаккордовые тоны, украшающие опорную линию. При этом внутри целостной орнаментальной структуры рождается скрытый, дополнительный «узор»⁴, сплетённый из опорных мелодических тонов. По сути здесь моделируется ситуация игры quasi «солиста-виртуоза», который демонстрирует акустические, технические и выразительные возможности солирующего инструмента. Эта ситуация неоднократно повторяется и мигрирует в качестве устойчивого знака концертирующего стиля –

кочующего сюжета виртуозного солирования («солист-виртуоз»). Рассмотрим наиболее характерные для солирующей скрипки приёмы орнаментации.

Фигуры орнамента⁵ в контексте тематизма сольных скрипичных сочинений разнообразны и соответствуют высоким техническим и акустическим возможностям этого инструмента. Фигурации и пассажи в скрипичной музыке характеризуются большой шириной диапазона и «свободой дыхания» в развёртывании. Их формирует принцип перевода вертикали в горизонталь. Наиболее характерно принципы виртуозного скрипичного солирования проявляются в мелодически развёрнутых фигурациях. При этом в слой орнамента включаются как одна из разновидностей неаккордовых тонов, так и несколько. Например, в 21-й и 49-й вариациях Пассакалии *c moll* для скрипки соло Г. И. Ф. Бибера⁶ слой орнамента сформирован преимущественно задержаниями (пример № 1), украшающими слой основы в виде аккордовых тонов (*c-b* в т. 1 и т. д.).

Пример № 1 Г. И. Ф. Бибер. Пассакалия *c moll* для скрипки соло (49-я вариация)



В орнаментальный слой партии скрипки 2-й вариации Сонаты № 2 *F dur* для скрипки и basso continuo И. Г. Шмельцера (пример № 2) включаются проходящие тоны (*g-b-e₂* в т. 1) и задержания (*d₂-g₂* в т. 1). Оба вида орнаментальных тонов украшают опорный слой, образованный аккордовыми тонами (*f-a-c-f* в т. 1). При этом метрическая пульсация собирает фигуры в вариантно повторенные мотивы. В результате фигуры образуют гибкие и выразительные мелодические фигурации.

Пример № 2 И. Г. Шмельцер. Соната № 2 *F dur* для скрипки и basso continuo (2-я вариация)



Интересными образцами мелодических фигураций являются 32-я, 35-я и 52-я вариации Пассакалии *c moll* для скрипки соло Бибера. Здесь тематизм одноголосного над-остинатного пласта организован посредством остинатных не только в ритмическом, но и в звуковысотном отношении фигур (пример № 3). В их состав входят выписанные мелизмы в виде группетто, которым предшествуют репетиции. Процесс точного повторения орнаментальных фигур на протяжении двух тактов (т. 2, 3) формирует мелодическую фигурацию, которая с тонами (фигура *catabasis*) темы *basso ostinato* образует «зеркальную» (по отношению к типологической модели остинатных жанров) оппозицию⁷ изменяющегося неизменному.

Пример № 3 Г. И. Ф. Бибер. Пассакалия *c moll* для скрипки соло (32-я вариация)

Allegro



Богатство орнаментального развёртывания подчиняется двум типовым принципам работы с тонами опорного линейного слоя. Первый принцип характеризует постоянство функций линейных слоёв, образующих скрытое двух- и трёхголосие, сильная метрическая позиция опорных тонов, а также их тембровое обособление от орнаментальных. Второй определяет непостоянство метрической позиции опорных тонов. Слабая регистровая дифференциация мелодических тонов приводит к переменности и сращиванию слоёв опоры и орнамента. Для обоих характерна метроритмическая организация фигур в группы из одинаковых длительностей, посредством которых осуществляется процесс их перевода в орнамент. Преимущественно быстрые темпы, моторика движения в многообразных пассажах и фигурациях выявляют сверхсложные технические и выразительные задачи, которые являются неотъемлемой частью виртуозных компонентов.

Как отмечалось, скрипка по своей природе – инструмент, изначально настроенный на мелодическое интонирование. В этой связи здесь регистровое размежевание одноголосной линии на слои опоры и орнамента специфично. Оно происходит благодаря включению в целостную мелодическую структуру широких (в том числе, шире октавы) интервальных ходов. Фигурации со скрытым двухголосием акустически оправданы и естественны (легко исполнимы) в скрипичных сочинениях. При этом часто один из повторяющихся голосов скрытого двухголосия выполняет функцию гармонической педали, которая вступает в противоречие с движущимся голосом. В результате в фигурациях формируется эффект скрытого мелодического «узора», который создаёт дополнительный смысловой слой. Противоречие динамики и статики рождает напряжение. Так, скачки, нарушающие линейное поступенное движение, встречаются в сонатах для скрипки

и *basso continuo* № 4 *D dur* (23–25-я вариации) и № 2 *F dur* Шмельцера (т. 5, 6 примера № 2), а также в Чаконе из Партиты *d moll* (4-я вариация) для скрипки соло Баха (т. 3–6 примера № 4). Они приводят к размежеванию опорного и орнаментального слоёв, каждый из которых выполняет автономную функцию в тексте.

Пример № 4 И. С. Бах. Партита *d moll* для скрипки соло. Чакона (4-я вариация)



В другом случае наблюдается слияние опорного и орнаментального слоёв в скрипичном тематизме. Так, в Сонате № 6 *c moll* для скрипки и цифрованного баса Бибера орнаментальные тоны включаются внутрь мелодической конструкции⁸, где опорные тоны меняют свою метрическую позицию. Кроме того, линейные слои регистрово не обособлены и образуют прихотливый мелодический узор без элементов скрытого двухголосия (т. 4–10 примера № 5). Здесь мелодически гибкая орнаментальная структура скрипичного одноголосного тематизма формируется горизонтальным сцеплением различных видов орнаментальных структур – мелодических пассажей и гармонических фигураций, организованных в виде протяжённой волны. Оба случая демонстрируют чисто скрипичную специфику построения мелодического контура.

Пример № 5 Г. И. Ф. Бибер. Соната № 6 *c moll* для скрипки и *basso continuo*. Пассакалия

Allegro energico



Функции линейных слоёв скрытого двухголосия не всегда постоянны. Их переключение из одного

регистра в другой связано с барочным представлением об игре света и тени, иллюзией пространственных эффектов игры переднего и дальнего планов. В Сонате № 6 *c moll* для скрипки и цифрованного баса Биберта этот принцип реализуется с помощью полифонических приёмов (вертикально подвижной контрапункт).

Здесь опорный и орнаментальный слои образуют регистровую оппозицию в пространстве гармонических фигураций (т. 5–8). Вначале опорная линия: *c-a-f-g-d-es* (т. 5, 6 и начало т. 7) расположена в 3-й и 2-й октавах над орнаментальной. Затем нарушение плавного малосекундового хода опорных тонов *d-es* (стык т. 6–7) скачком из 2-й октавы в 1-ю приводит к вертикальной перестановке функций скрытых в одноголосии голосов (барочное «зеркало»). Теперь опорная линия *es-h-f-es* (т. 7) простирается в первой и малой октавах под орнаментальной. Этот приём многократно повторяется. В результате мелодическая фигурация становится гибкой и выразительной, обретает широкий регистровый диапазон.

Часто мелодическая фигурация формируется с помощью поступенного соединения отстоящих друг от друга и входящих в состав единого аккорда опорных тонов. Так, в 3-й вариации Сонаты «Фолия» Корелли в роли опорных выступают тоны трезвучия. Посредством метрической пульсации соединяющие их орнаментальные тоны организованы в многократно повторенные фигуры шестнадцатых. В каждой такой группе метрически акцентные тоны образуют скрытую линию (т. 1–2, т. 3–4 и т. 7–8: $d_2-d-d_1-cis_1$; т. 5–6: $f_2-f_2-f_1-e_1$, (пример № 6). Таким образом посредством гибких мелодических фигураций, где опорные и орнаментальные тоны противопоставлены друг другу, создаётся эффект многоплановости и наполненности движением пространства и времени⁹.

Пример № 6 А. Корелли. Соната «Фолия» для скрипки и basso continuo (3-я вариация)

Adagio

Постепенному размежеванию мелодической структуры часто сопутствует процесс ритмического дробления (ритмическая активизация – В. Цуккерман) от четвертей к восьмым и триолям, что наблюдается, к примеру, в 5-й вариации Чаконы Витали. При этом процесс расслоения нисходящей мелодической линии скрипки на опорный и орнаментальный слои, образующие «неслиянное» единство, сопровождается их включением в звенья нисходящей секвенции. Возникает особый эффект наращивания динамики напряжения (т. 2–4 примера № 7).

Пример № 7 Т. Витали. Чакона *g moll* для скрипки и чембало (5-я вариация)

Molto moderato

Орнаментальные структуры внешнего и внутритематического орнамента в скрипичной музыке разнообразны и специфичны по структуре, способу образования и фактурной организации. Так, новые возможности орнаментации одноголосного по природе скрипичного тематизма открывает техника двойных нот¹⁰. Расширение звукового объёма создаёт эффект quasi ансамблевой массивности и динамической насыщенности скрипичного звучания.

Этот приём в скрипичном тематизме совмещается с иными орнаментальными структурами: мелодическими и гармоническими фигурациями, а также с фигурами внешнего орнамента. Например, в 22–23-й вариациях над-остинатного пласта Пассакалии *c moll* для солирующей скрипки Биберта (т. 2–5 примера № 8) наблюдаются повторяющиеся в одинаковом ритме мелизмы-форшлаги, тоны которых выписаны в виде фигур внутритематического орнамента и дублированы секстой. В качестве опорного слоя выступают аккордовые тоны трезвучий, базирующихся на тонах темы basso ostinato.

Пример № 8 Г. И. Ф. Бибер. Пассакалия *c moll* для скрипки соло (22–23-я вариации)

Allegro

Техника двойных нот в скрипичных сочинениях барокко естественно соседствует с фигурами внутритематического орнамента. Например, в Чаконе для скрипки и чембало Витали (45–47-я вариации) и Чаконе для скрипки соло Баха техника двойных нот сочетается с гармоническими фигурациями. Здесь «мускульная» упругость скачков тонов, каждый из которых удвоен, наполняет скрипичный тематизм экспрессией. В быстром темпе клише в виде дублированных триолей шестнадцатых формируют эффект моторики движения, близкий тактовой манере звукоизвлечения на клавишных инструментах барокко.

Техника двойных нот может использоваться регулярно, на протяжении всего интонационного развёртывания, как, например, в Пассакалии *c moll* для скрипки и чембало Бибера. Здесь интервал и число звуков дублирования постоянно варьируются. Так, тематизм партии скрипки открывают параллельные терции, затем число поддерживающих мелодию голосов увеличивается (см. 2–3-ю, а также 6–8-ю вариации). Дублирование уподобляет звучание скрипки гармоническому многоголосию.

Противопоставление различных по звуковому наполнению и объёму сегментов партии солиста имитирует характерный для концерта принцип сопоставления *tutti* – *solo*¹¹. В Сонате № 6 Бибера принцип контраста одноголосия и двухголосия является сквозным. Так, Пассакалия начинается с периодичного (через каждые два такта) чередования сегментов, дублированных терциями и секстами. Им противостоит одноголосное развёртывание гармонических фигураций (пример № 5).

Чрезвычайно распространены в тематизме скрипичных сочинений продолжительные пассажи, раскрывающие гибкость и мобильность её мелодического звучания. Мелодическая графика фигурационных клише весьма разнообразна по конфигурации и интервальному наполнению. Однако типичным для скрипки становится большое интервальное расстояние между фигурационными тонами.

Так, в одном из сегментов Чаконы для скрипки соло Баха метрическая пульсация в гармонических фигурациях с широким расположением тонов акцентирует каждый первый тон в группе из четырёх тридцатьвторых. Ударные тоны складываются в скрытую мелодическую линию – восходящий вариант фигуры *passus duriusculus* (*d* в т. 1, *d–e* в т. 2, *f–fis–g* в т. 3 и т. д.). Противоречие различных по метроритмическому и звуковысотному наполнению двух линий внутри одноголосия рождает противоречие. Возникает впечатление смысловой полифонии.

Пространственные эффекты «эха» формируются в гармонических фигурациях посредством значительного (шире октавы) «отрыва» одного метрически опорного слоя от другого. Например, в пассакалии Бибера внутри фигур шестнадцатых образуются две акцентные линии (первая линия: c_1 в т. 1, d_1 в т. 2, f_1 в т. 3; вторая линия: e_2 в т. 1, f_2 в т. 2, f_2 в т. 3). Между слоями поддерживается

расстояние шире октавы, внутри постоянной метрической пульсации в виде фигур шестнадцатых возникают ямбические мотивы.

С одной стороны, формируется эффект «ускорения» в ритмически остигном фрагменте. С другой, – функции мотивов амбивалентны, они одновременно создают «связь» и «разрыв» ритмических фигур. В каждом из образцов мелодических и гармонических фигураций наблюдается постоянная пульсация мелких длительностей, собранных в группы. Вместе с тем, здесь внутреннее противоречие пульсирующей основы и акцентных мотивов сообщает фигурационному тематизму особую экспрессию.

Являясь неотъемлемой частью мелодической структуры, фигурации участвуют в непрерывном процессе орнаментации. Кроме того, их организуют многократно повторяющиеся и одинаковые по ритмическому рисунку группы. Типичный для фигураций механизм развёртывания вертикали в горизонталь способствует их переводу из декоративного элемента в элемент основы. Перечисленные скрипичные приёмы не являются самодовлеющими и несут в себе экспрессивную энергетику, реализация которой подчинена волновому принципу накопления и разрядки напряжения¹².

Существенной особенностью тематизма сочинений для солирующей скрипки является установка на постепенную и постоянную хроматизацию мелодического профиля, которая осуществляется с помощью варьирования ступенечного состава минорного звукоряда. Художественным результатом становится повышенная экспрессия. Динамика эмоционально-чувственных характеристик мелодики передаёт тончайшие изменения внутри одного образа-эмоции. Возникает эффект его углубления и «расцветивания» различными оттенками.

Таким образом, техника орнаментации в инструментальной музыке наиболее тесно связана с расцветом концертирующего стиля барокко. Здесь в виде устойчивого ситуативного знака – кочующего сюжета концертирования – складывается ситуация виртуозного солирования. Она неоднократно повторяется и мигрирует из одного сочинения в другое, достигая расцвета в скрипичной музыке барокко. Типологическими признаками названной ситуации в музыкальном тематизме являются метрически и синтаксически регламентированная фигурационная техника. Заключается она в процессе непрерывного орнаментирования, который во многом определяет развёртывание вертикали в горизонталь в условиях быстрого темпа. Посредством этой техники в условиях полифонического расслоения скрипичного одноголосного тематизма демонстрируются сверхсложные технические и выразительные возможности инструмента. По сути так осуществляется переход декоративных элементов в основные тематические элементы. Результатом становится моделирование ситуации инструментального музицирования «солист-виртуоз».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В целом ряде изданий орнаментальный тематизм предстаёт нерельефным и лексически нейтральным. См., к примеру: Булатов Л. Исполнительское прочтение орнаментов в скрипичной музыке Г. Ф. Генделя // Скрипка, альт: история, музыкальное наследие, педагогика: сб. тр. / отв. ред.-сост. В. Рабей; ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1990. – С. 45–64; Голдобин Д. Ренессансная орнаментика и барочный тематизм // Старинная музыка: Практика. Аранжировка. Реконструкция: материалы науч.-практ. конф. – М., 1999. – С. 92–99; Neumann F. Ornamentation in Baroque and Post Baroque Music. – Princeton, 1978.

² См. об этом в кн.: Курт Э. Основы линейного контрапункта. – М., 1931. – С. 183.

³ При рассмотрении названного процесса осуществляется опора на технику «тонологического анализа» М. Арановского, в основе которой лежит представление о вариативности проявлений музыкального тона в различном контексте. Расслоение одноголосия на опорный и орнаментальный слои происходит благодаря метрическому, ладогармоническому, темброво-регистровому противопоставлению тонов в их слабой и сильной позициях (Арановский М. Синтаксическая структура мелодии. – М.: Музыка, 1991).

⁴ Статья ориентирована на методологию изучения специфики орнаментального, в частности, барочного тематизма, сложившуюся в Лаборатории музыкальной семантики (науч. рук. док. иск. Л. Шаймухаметова). Он рассматривается как обладающий особыми эмотивными и энергетическими потенциями. См., к примеру: Шаймухаметова Л. Некоторые способы организации напряжения в музыкальном тексте (на примере сочинений И. С. Баха) // Звук, интонация, процесс: сб. науч. тр. / РАМ им. Гнесиных – М., 1998. – Вып. 148. – С. 36–46; Шаймухаметова Л., Селиванец Н. Семантические процессы в тематизме сонат Д. Скарлатти. – Уфа, 1998; Алексеева И. Фигуративно-мелодический тематизм басса-остинатных жанров как текстовой и художественный феномен (на примере органной музыки барокко) // Проблемы музыкальной науки. – 2008. – № 2. – С. 48–57.; Ситдикова Ф. Скрипичный текст в сольных и ансамблевых сочинениях западноевропейского барокко: дис. ... канд. искусствоведения. – Магнитогорск, 2012 и др.

⁵ Орнаментальные элементы вводятся в мелодический скрипичный тематизм линейно по добавочному принципу. При этом основой для диминуирования и орнаментирования становятся опорные гармонические тоны. В первом случае расстояния между ними заполняются орнаментальными, сформированными из ритмически уменьшенных аккордовых и неаккордовых тонов. Во втором опорные тоны украшаются выписанной регламентированной орнаментикой. В этой связи орнаментальные структуры внутритематического (фигурации и диминуции) и внешнего орнамента дополняют друг друга. Классификация орнаментальных структур содержится в брошюре: Тухватуллина Н., Кириченко П. Структура и функции орнамента в музыкальном тексте фортепианных сонат И. Гайдна / УГИИ, Лаборатория музыкальной семантики. – Уфа, 2002.

⁶ Здесь и далее нотный текст Пассакалии приводится в обработке для альтя Макса Ростала.

⁷ Как известно, в основе басса-остинатных жанров лежит оппозиция неизменной линейной темы баса и изменяющегося мелодико-фигуративного тематизма верхнего – над-остинатного пласта. Наблюдения за преобразованием названной текстовой модели в органной, клавирной, ансамблевой и сольной скрипичной традициях барокко см. в исследовании: Алексеева И. Басса остинато и его роль в смысловой организации инструментальной музыки западноевропейского барокко: дис. ... д-ра искусствоведения. – Новосибирск, 2006. – С. 117.

⁸ Аналогичный приём см. в ц. 76–81, ц. 121–123 Чаконы *d moll* для скрипки соло Баха.

⁹ Как отмечается в диссертационном исследовании автора, «генетически связанное с достижениями ансамблевой музыки, скрипичное линейное развёртывание хранит в себе в свёрнутом виде (скрытое двухголосие или субфактура) возможность к многоголосному развёртыванию. Здесь по-прежнему живы полифонические принципы, дающие эффект смысловой многоаспектности. Кроме того, в скрипичной музыке особенно актуальны процессы, связанные с многоплановостью метроритмической организации тематизма» (Алексеева И. Basso ostinato и его роль в смысловой организации инструментальной музыки барокко... С. 647). Так, М. Аркадьев внутреннюю форму «ансамблевой многоголосной ткани» в скрипичном одноголосии связывает с характерной для барокко идеей непрерывности пульсационного временного континуума (Аркадьев М. Хроноартикуляционные структуры в клавирном творчестве И. С. Баха // Музыкальная академия. – 2000. – № 2. – С. 7). «Осевой пульс» (М. Аркадьев) или «средний план метрической пульсации» (Широкова В. О прототипах метрической организации тематизма concerto grosso в музыке барокко // Ритм и форма: сб. науч. тр. / СПбГК им. Римского-Корсакова. – СПб., 2002. – С. 59), не обладающие тематической нагрузкой и функционирующие в «незвучащей» форме, вступают в противоречие с реальными ритмическими единицами и образуют концентрированный метр. Результатом контраста звучащего и незвучащего «времени» являются многоплановость и полифония.

¹⁰ Скрипичные орнаментальные структуры и некоторые приёмы рассматриваются в работах автора, к примеру, в статье: Алексеева И. Приёмы работы над техникой колорирования в курсе гармонии для студентов-пианистов в вузе // Вопросы оптимизации учебного процесса в музыкальном вузе: сб. тр. / отв. ред.-сост. Л. Шаймухаметова; РАМ им. Гнесиных. – М., 1993. – Вып. 125. – С. 48–67.

¹¹ Этот знак ансамблевого музицирования в контексте многоголосного и одноголосного скрипичного тематизма рассматривается в указ. работе Ф. Ситдиковой.

¹² См. об этом подробно в указ. статье Л. Шаймухаметовой «Некоторые способы организации напряжения в музыкальном тексте (на примере сочинений И. С. Баха)».

Алексеева Ирина Васильевна

доктор искусствоведения, профессор,
научный сотрудник Лаборатории музыкальной семантики,
заведующая кафедрой теории музыки
Уфимской государственной академии искусств
им. Загира Исмагилова



А. А. МАЛЫЦЕВА

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

УДК 783.7

МУЗЫКАЛЬНО-РИТОРИЧЕСКИЕ ВАРИАЦИИ
В ЦИКЛЕ МАГНИФИКАТОВ
МОРИЦА ЛАНДГРАФА ГЕССЕНСКОГО

Мориц ландграф Гессенский (1572–1632) известен в истории музыки прежде всего как покровитель Генриха Шютца, основатель придворной школы Collegium Mauritianum (1599) в Касселе и первого в Германии оперного театра «Ottooneum» (1606). Личность поистине энциклопедического масштаба, знаток теологии, философии, алхимии, архитектуры, риторики, поэзии, театрального искусства и музыки, ландграф получил прозвание «Moritz der Gelehrte» («Мориц Мудрый»). Т. Н. Дубравская характеризует его как «блестящего гуманиста, учёного, свободно говорившего на десяти языках, музыканта, много внимания уделявшего своей придворной капелле, славившейся на всю Германию» [1, с. 6]. Он был наделён вокальными данными, владел игрой на нескольких музыкальных инструментах (среди них цитра, арфа и орган). Мориц был сведущ в области европейской музыки предшествовавших поколений и внимательно следил за современными новинками, о чём свидетельствует сохранившаяся довольно обширная коллекция нот, включающая произведения немецких, нидерландских, английских, французских и итальянских авторов. Знание сочинений столь широкой географии отразилось и на его композиторском творчестве. Например, от стиля Орlando ди Лассо Мориц воспринял технику начальных ритмически активных мотивов, выполняющих нередко истолковывающую текст функцию¹. С другой стороны, он не только впитывал техники композиции различных национальных школ, но и стимулировал развитие творчества местных композиторов, способствовал раскрытию и развитию их таланта. Благодаря Морицу Гессенскому один из столпов немецкой музыки Генрих Шютц обрёл свой путь, в частности, получил возможность обучения у Джованни Габриэли в Венеции [8, с. 5]².

Творческое наследие Морица многообразно. Помимо инструментальных произведений, созданных часто по случаю празднеств³, значительное место принадлежит сочинениям для различных хоровых составов. Среди них: два псалма для двенадцатиголосного хора, десять десяти- и пятиголосных мотетов, одиннадцать мотетов для пяти голосов, восемьдесят три немецкие духовные песни для четырёхголосного хора и др. В своём творчестве Мориц

не раз обращался к песнопению Магнификат, создавая как отдельные произведения этого жанра, так и циклы: двадцать пять четырёхголосных, двенадцать трёхголосных (сохранились только басовые партии), двенадцать четырёхголосных Магнификатов. В них, как и в ранних мотетах, проявилось влияние нидерландских (Орlando ди Лассо, Леонхарда Лехнера) и немецких композиторов от Иоганна Вальтера до Иоганна Хойгеля и учителя Морица – Георга Отто.

Обращение Морица к песнопению Магнификат не являлось исключительным опытом в немецкой музыке, поскольку молитва Марии была чрезвычайно востребована в религиозной музыкальной культуре Германии XVII века, что подтверждает широкая панорама произведений. Исторически сложилась практика создания Магнификата как на латинский, так и на немецкий тексты молитвы в переводе Мартина Лютера⁴. При этом лютеранские композиторы долгое время отдавали предпочтение латинским текстам. В сфере внимания в данной статье – цикл из двенадцати латинских Магнификатов Морица (1600), расположенных соответственно двенадцати тонам. Следует заметить, что первые полные циклы Магнификатов (восемь по числу церковных ладов) были созданы Сикстом Дитрихом (1535) и Людвигом Зенфлем (1537). Традиция объединения Магнификатов в циклы и собрания была распространена в творчестве композиторов Германии⁵. Лютеранский Магнификат продолжал оставаться наивысшей, кульминационной точкой Вечерни, как было установлено еще во времена Святого Бенедикта (VIII век).

Чем же вызван столь устойчивый интерес барочных композиторов к тексту молитвы? В небольшом количестве строк ярко и лаконично отражены важнейшие идеи христианской религии: укрепление веры через приближение к пониманию деяний

Мориц ландграф Гессенский
(1572–1632)

Бога – утешению слабых и устрашению сильных, но главным его деянием в молитве предстаёт вочеловечивание Сына Божия. Повышенная концентрация целого ряда антитез была понятна и созвучна мироощущению барочных мастеров, поскольку, как отмечает М. Н. Лобанова, «по самой сути барочное мышление антитетично. Универсум барокко – поле игры и борения противоположных начал» [2, с. 55]. Таким образом, не только кульминационная функция в богослужении, но и сам текст как в смысловом, так и в конструктивном планах явился причиной столь острого внимания к нему музыкантов немецкого барокко – музыкантов, теоретической базой творчества которых было развёрнутое учение о музыкальной риторике.

Рассмотрение музыкально-риторических принципов организации молитвы на материале двенадцати Магнификатов Морица, объединённых в цикл, имеет существенные методологические основания: наличие неизменного текста молитвы и его вариативного музыкального претворения способствует аналитической концентрации на музыкально-риторическом компоненте произведений. Однако встаёт вопрос о сущности музыкальной риторичности как совокупности факторов, усиливающих эмоциональное восприятие музыки. Их спектр, необходимо признать, с трудом обозрим. По справедливому замечанию Д. Бартеля, «воздействие на слушателя могло быть достигнуто как через музыкальное отражение синтаксиса текста, метра, структуры, так и через яркое представление образов текста, аффектов и идей» [4, с. 73]⁶. Остановимся на двух аспектах функционирования фигур в цикле Магнификатов Морица, рассматривая: 1) фигуры, связанные с развитием, длением музыкального материала (условно обозначим их как *динамизирующие фигуры*), и 2) фигуры, направленные на акцентирование смысла слов (*смыслоакцентующие фигуры*)⁷.

Динамизирующие фигуры наиболее характерны для центрального (кульминационного) раздела вербального текста. Здесь Мориц обращается к фигурам повторения (прибавления) и убавления. Фигура *imesis*⁸, внося эмоциональное напряжение, применяется в контексте как хоральной (M1 т. 21–24; M2 т. 22–25), так и имитационной фактуры (M10 т. 26–31). В M4 этот раздел оживляет фигура *prolepsis*⁹, нарушая движение равными длительностями во всех голосах (партия тенора выписана синкопами в т. 27–30).

Имитационная фактура, как действенное средство динамизации музыкальной ткани, отличает данный раздел в M8 и M12. Последовательное вступление голосов сверху вниз (M8 т. 19–23), наращивание фактуры (*mimesis*¹⁰), сопряжённое с повторением во всех голосах интонации восходящих кварты и квинты (*exclamatio* – восклицание), создаёт эффект уплотнения музыкальной ткани, что, помимо усиления зву-

чания, отражает смысл слов *Fecit potentiam in brachio suo* (*Явил силу в руке своей*). Таким образом, совмещение в фигурах *mimesis* и *exclamatio* динамизирующей и смыслоакцентующей функций демонстрирует широкие возможности музыкальной риторики в передаче эмоционально-смыслового строя речи.

В M12, благодаря фигуре повторения *anaploce*, которую Иоганн Бурмейстер характеризует как «повторение в восьмиголосной музыке гармонии в другом хоре» [5, с. 62], в условиях четырёхголосия воспроизводится двухорная фактура (переключки при парной группировке голосов: т. 23–28). Двукратное повторение не только вербальных, но и музыкальных фраз создаёт ощущение нагнетания, поскольку каждая фраза пропосты охватывает всё более высокий диапазон.

На процессы динамизации значительно влияют полифонические приёмы – двойной канон (*metalepsis*: M7 т. 12–15), проведение темы в уменьшении (*diminutio*: M7 т. 27–29) и др.

Мориц не стремится к созданию крупномасштабных музыкальных полотен – он лаконично располагает текст, сознательно избегая многократных повторов. Исключением в этом отношении являются Доксологии. Дление, многократное незначительное варьирование музыкального материала при повторении вербального текста подобно игре близкими по звучанию словами. В музыкальной риторике аналогом тому является *raonomasia* – повторение с добавлением или изменением. *Raonomasia* присутствует как в вербальном (*saecula saeculorum*), так и музыкальном слоях многих Магнификатов цикла. Например, в M10 (т. 59–62) и M11 (т. 48–51) *raonomasia* осуществляет развитие музыкальной ткани на словах *saeculorum Amen*. Многократное повторение близких по звучанию слов, помещённых в условия имитационной фактуры, образует непрерывный поток, в котором игра фоном способствует созданию континуального звукового пространства.

Двукратное повторение, в отличие от многократного, обладает качеством выделения слова или фразы, усиливая, таким образом, их значимость в контексте музыкального изложения. Двукратные повторения текста малохарактерны для Магнификатов цикла, что подтверждает ясное осознание композитором качеств их риторического воздействия. Показателен факт применения повтора при упоминании о Боге не только в Доксологии, но и в иных разделах Магнификатов (*et sanctum nomen eius* – фигура *raonomasia*: M7 т. 15–19; фигура *pallilogia*¹¹ M10 т. 20–23; *in Deo salutari meo* – фигура *raonomasia*: M5 т. 4–11).

Относительно фигур, связанных со словом, необходимо заметить, что все песнопения цикла построены по принципу альтернации, поэтому особенности музыкально-риторического прочтения текста Магнификата можно отследить лишь по чётным версиям.

Анализ употребления смыслоакцентующих фигур показывает, что Мориц придерживался определённой риторической модели Магнификата, основные черты которой наиболее полно представлены в первой композиции цикла. Последующие частично воспроизводят фигуры первого Магнификата, обрастая некоторыми особенностями, связанными с повторениями текста, распевками отдельных слов, перестановками голосов и пр. Эта закономерность позволяет рассматривать цикл Магнификатов как музыкально-риторические вариации, где функцию риторической темы (совокупность фигур, соответственно сопровождающая определённые фрагменты текста) выполняет М1. Формулирование «музыкально-риторической темы» в некоторой степени носит условный характер, поскольку за её основу нами берутся лишь смыслоакцентующие и частично динамизирующие фигуры, участвующие и в смыслообразовании.

Наиболее стабилен в музыкально-риторическом отношении первый раздел вербального текста. Начальное словосочетание *Et exultavit* (*Ибо возликовал*) в М1, как и во многих последующих (М2, М3, М5, М8) представлено фигурой *exclamatio* и связано с движением по звукам квартсекстаккорда или восходящим скачком на квинту.

При переложении на музыку слова *spiritus* (*дух*) Мориц, видимо, руководствовался традицией произнесения, часто излагая слово в пунктирном ритме (все Магнификаты за исключением М7). Ритмическое выделение слова из контекста музыкального движения представляет собой один из вариантов фигуры *superjectio* (разновидность фигуры *accentus*). Согласно Иоганну Маттезону, эта фигура обладает свойствами истолкования текста (*Textausdeutung*) посредством ритмического выделения слова во фразе [7, с. 112]. Мориц часто обращается к фигуре *superjectio*, акцентируя отдельные слова текста молитвы. На протяжении цикла как смыслово доминантные (речь идёт о единичных примерах) предстают слова *bonis* (М1 т. 32, М5 т. 33, М12 т. 37), *seculorum* (М5 т. 55–56), *magna* (М6 т. 16–17), *mente* (М6 т. 26–27, М8 т. 24–25), *sanctum* (М9 т. 14–15), *spiritus* (М12 т. 4–5). Во всех указанных эпизодах действует принцип *подчёркивания*, который осуществляется как при помощи синкоп, введения пунктирного ритма, так и при помощи распевов, ритмического дробления.

Возвращаясь к выявлению особенностей цикла музыкально-риторических вариаций, необходимо указать случай стабильного применения *superjectio* на слове *Abraham* (М1, М4, М5, М8–12) в заключительном разделе вербального текста. В связи с появлением синкоп правомерно трактовать эти фрагменты как проявление фигуры *prolepsis*, которая, акцентируя слово, выделяет его из контекста и нарушает инерцию восприятия, вторгаясь в равномерную пульсацию музыкального текста.

Стремление Марии воздать хвалу Богу и одновременно обращённость к Марии Бога Мориц наглядно показывает при помощи очерчивания нисходящего контура мелодии на словах *in Deo salutari* (*о Боге спасителе*) и восходящего – на слове *meo* (*моём*). Устойчивое применение движущихся навстречу друг другу *catabasis* и *anabasis*, строго закреплённых за словами молитвы (М1 т. 7–10; М2 т. 7–9; М5 т. 6; М6 т. 7–10; М7 т. 4–5; М8 т. 6–9; М9 т. 4–7; М10 т. 8; М11 т. 6–8; М12 т. 7–10), позволяет говорить о существовании стабильного риторического принципа озвучивания этого фрагмента текста молитвы. Поступенное движение в определенном направлении, закреплённое за словами, обладает свойством истолкования текста, что позволяет рассматривать здесь *catabasis* и *anabasis* в качестве *смысловой конкретизации* фигур, графически изображающих взаимонаправленное стремление Марии и Господа.

Исключительно высокой степенью музыкально-риторической концентрации обладает центральный вербальный раздел молитвы. Антитегичную фразу *Esurientes implevit bonis, et divites dimisit inanes* (*Бедных наполнил благами, а богатых оставил пустыми*) Мориц насыщает целым комплексом фигур, неоднородных и разнопорядковых в отношении музыкального воплощения. Главенствующую и в определённом смысле организующую роль играет *antitheton*¹², что демонстрирует пересечение вербально- и музыкально-риторических средств.

«Классический» образец омузыкаливания этой фразы при помощи фигур *catabasis* и *anabasis* представляет М1 (т. 32–40). Иллюстрацией особенностей барочного музыкального мышления является музыка этого раздела в последнем Магнификате цикла, несомненно, написанная «для глаз»: при упоминании о бедных (*esurientes*) Мориц применяет крупные длительности, которых требуется *мало* для того, чтобы заполнить данный музыкальный эпизод. Музыка богатых (*divites*) пестрит избытком нот: композитор пишет в основном четвертные длительности, отчего их становится несопоставимо *больше* в сравнении с предыдущим фрагментом (т. 35–41). Таким образом, фигура *antitheton* является для Магнификатов объединяющим логическим принципом, несмотря на столь различное музыкальное воплощение. Фраза-противопоставление чрезвычайно содержательна как при комплексном рассмотрении, так и при анализе её отдельных смысловых единиц. В ней заложена антитеза не только бедных и богатых, но и благ и пустоты. Что есть благо (как благодать Господа) и пустота (как Ничто) многомерно музыкально-риторически раскрывается на протяжении цикла Магнификатов.

Непостижимое по своей глубине *inanes* (*пустыми*) в первом Магнификате предстаёт как некая умалчиваемая тайна – имитационное развитие прерывается, разрежая звучание половинными паузами

(*ellipsis*¹³), как одновременно и погружение в Ничто – постепенное нисходящее движение в партии альтов (*catabasis*). На эти фигуры наслаиваются квинтовые интонации (квинта как акустически «пустой» интервал), имитационно (подобно отголоскам эхо в пустоте) переходящие от басов к тенорам (т. 32–40). Таким образом, сумма риторических средств способствует *обогащению буквального смысла* (пустота как отсутствие звучания), вскрывая дополнительные семантические слои пустоты как смерти (*catabasis*), пустоты как отдаления от Бога.

Эта линия продолжена и в последующих Магнификатах цикла. Понимание участи богатых как «нисхождения в вечность» звуко-символически отображают фигуры *catabasis* (M1, M2 т. 38–39, Альт); M3 т. 39–40; M6 т. 37–38; M11 т. 39–42) и *circulatio*. *Circulatio*, впервые появившись в M6 (партия сопрано т. 37–38), в усложнённых вариантах встречается в M9 и M10. Здесь *Halbcircul-Figur* [7, с. 116], мелодически очерчивающие полукруг, даны в зеркальном обращении. Таким образом, зрительно последование нот образует круг, являющийся символическим воплощением вечности (M9 т. 33–34, Альт, Тенор); M10 т. 40–41, Сопрано, Альт).

Комплекс смыслоакцентирующих фигур, заданный в начальном Магнификате цикла, является опорой для рассмотрения последующих. Присущая фигурам многовариантность музыкального воплощения ведёт к осмыслению «риторической темы» как музыкально-логической константы, критериями выявления которой являются вербальный текст и музыкально-риторические фигуры, ему соответствующие. Порядок вступления, группировка голосов, выбор разновидности контрапункта, и иные фактурно-полифонические параметры на формирование

«риторической темы» не влияют. Она основывается на смысловых доминантах текста, которые Мориц считает необходимым риторически окрасить (см. Приложение). Обозначенные в статье опорные риторически-константные точки являются этапом на пути к формированию риторической модели барочного музыкального Магнификата.

В результате рассмотрения смыслоакцентирующих фигур в песнопениях на библейский текст следует отметить многообразие приёмов соотношения слова и музыки – таких, как смысловое подчёркивание, смысловая конкретизация и приём смыслового обогащения (несомненно, при расширении материала анализа данный перечень может быть продолжен). Указанные приёмы тесно взаимосвязаны с традициями лютеранской экзегетики и являются её музыкальным воплощением и следствием.

В заключение следует вспомнить слова Х. Эггебрехта, согласно которому «музыкальные фигуры – это не только украшение произведения и отображение текста, но и строительные камни композиции» [6, с. 102]. Так, выявленные особенности функционирования риторических фигур в Магнификатах Морица Гессенского свидетельствуют о том, что под широким понятием «риторическая фигура» кроются как явления, направленные на формирование континуального целого музыкального произведения, предполагающие его рассмотрение в качестве непрерывного звукового потока, так и явления, способствующие акцентированию выразительности отдельных слов или фраз. Случаи совмещения этих функций обнаруживают способность фигур не только отражать дискретные проявления смыслового акцентирования, но и участвовать в музыкальном процессе.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Эту технику Мориц применяет и в инструментальной музыке (например, в паванах). Итальянское влияние заметно прежде всего в мотетах, написанных для двух хоров в духе Дж. Габриэли.

² Ландграфу Морицу Шютц посвятил свою первую книгу мадригалов (SWV 1–19, оп. 1, 1611).

³ Например, восемьдесят шесть танцев (семьдесят семь паван, шесть гальярд, три интрады).

⁴ Текст Магнификата находится в Евангелии от Луки (1:46–55, *Magnificat anima tua Dominum – Возвеличивает душа моя Господа*), время его создания восходит приблизительно к I веку Р.Х. В переводе Мартина Лютера молитва известна с инципитом «*Meine Seele erhebt den Herren*».

⁵ Например, циклы из восьми Магнификатов во всех тонах Паулуса Буценуса (1583–1584), Иеронима Преториуса (1602; 1611), Пауля Сарториуса (ок. 1599), Иоганна Шпета (1693) и Иоганна Вальтера (1540); четыре Магнификата работавшего в Германии итальянца Теодоро Риччо (1590); шесть

Магнификатов Якова Преториуса; девять Магнификатов на тоны с первого по девятый Самуэля Шейдта; двенадцать Магнификатов Галлуса Цайлера (1737), Готфрида Августа Хомилиуса (1784); двадцать два Магнификата для четырёхголосного хора Иоганна Хойгеля (середина XVI века) и др. Исключительный пример представляет цикл из девяноста восьми Магнификатов-фуг Иоганна Пахельбеля (ок. 1695).

⁶ Здесь и далее цитаты даются в переводе автора статьи.

⁷ В тексте статьи Магнификаты цикла будут обозначаться как M1, M2 и т. д.

⁸ *Tmesis* – прерывание фразы паузами.

⁹ *Prolepsis (praesumptio)* – различные проявления синкопированного изложения.

¹⁰ *Mimesis* – «подражание», имитационное изложение.

¹¹ *Pallilogia* – повторение без изменения.

¹² *Antitheton* – различные способы противопоставления.

¹³ *Ellipsis* – пропуск звуков.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дубравская Т. Н. От редактора-составителя // Генрих Шютц: сб. ст. / сост. Т. Н. Дубравская. – М., 1985. – С. 5–13.
2. Лобанова М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. – М.: Музыка, 1994.
3. Abelinus, J. P., Merian, M. Theatrum Europaeum, Bey Regierung deren beyden Glorwürdigsten Allerdurchleuchtigsten und Unüberwindlichsten Römischen Keysern Matthiae und Ferdinandi deß Andern allerhöchstseeligster Gedächtnuß sich zugetragen haben etc. – Frankfurt am Main: Merian, 1662. –Bd. 1.
4. Bartel D. Musica poetica: musical-rhetorical figures in German Baroque music. –Nebraska: University of Nebraska Press, 1998.
5. Burmeister J. Musica Poetica: Definitionibus et divisionibus breviter delineata, quibus in singulis capitibus sunt hypomnemata praeceptionum instar [sunoptikos] addita, edita studiō et opera. – Rostock: Stephanus Myliander, 1606.
6. Eggebrecht H. H. Heinrich Schütz: musicus poeticus. – Verb. u. erw. Neuausg., 2. Aufl. – Wilhelmshafen: Heinrichshofen, 1985.
7. Mattheson J. Der Vollkommene Capellmeister. – Hamburg: Christian Gerold, 1739.
8. Moritz Landgraf von Hessen. Gesamtausgabe der musikalischen Werke. Reihe 1: Motetten, Heft 10: Magnificat á 4 per duodecim modus / Hg. von P.-H. Leifheim. – Stuttgart.: Cornetto, 2006.

ПРИЛОЖЕНИЕ

**Модель «музыкально-риторической темы» в цикле
из двенадцати латинских Магнификатов Морица ландграфа Гессенского**

ПЕРВЫЙ РАЗДЕЛ ВЕРБАЛЬНОГО ТЕКСТА

Magnificat anima mea Dominum¹,

et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo.
(*exclamatio*) (superjectio) (catabasis) (anabasis)

Quia respexit humilitatem ancillae suae.

Ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.

Quia fecit mihi magna, qui potens est,
et sanctum nomen eius.

*Et misericordia eius a progenie in progenies
timentibus eum.*

ВТОРОЙ (КУЛЬМИНАЦИОННЫЙ)
РАЗДЕЛ ВЕРБАЛЬНОГО ТЕКСТА

Fecit potentiam in brachio suo,
dispersit superbos mente cordis sui.

*Deposuit potentes de sede
et exaltavit humiles.*

Esurientes implevit bonis et divites dimisit inanes.
(*superjectio*) (*elisia catabasis circulatio*)

(a n t i t h e t o n)

ТРЕТИЙ РАЗДЕЛ ВЕРБАЛЬНОГО ТЕКСТА

*Suscepit Israel puerum suum,
recordatus misericordiae suae.*

Sicut locutus est ad patres nostros,
Abraham et semini eius in saecula.
(*superjectio*)

¹ Курсивом помечены хоральные эпизоды мотета. В скобках – риторические фигуры, соответствующие словам, указанным над ними. Подчёркнуты слова, музыкально-риторически выделенные в большинстве Магнификатов цикла.

Мальцева Анастасия Александровна
аспирантка кафедры истории музыки
Новосибирской государственной консерватории
им. М. И. Глинки



И. А. ШАПОШНИКОВ

Новосибирская государственная консерватория (академия)

им. М. И. Глинки

УДК 78.01

ПОЭМНОСТЬ В РОМАНТИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ (СИНЕРГЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ)

На современном этапе музыковедческой рефлексии возрастает интерес к исследованию в междисциплинарном аспекте многих явлений музыкального искусства. Актуальными становятся поиски межжанровых, межвидовых пересечений в различные исторические эпохи, позволяющие выстроить более полную картину формирования отдельных жанров. В этом смысле заслуживает особого внимания взаимоотношение симфонической поэмы и поэмности в романтической музыке.

Изначально жанр поэмы возник в художественной литературе, и его точное определение неразрывно связано с литературными закономерностями. Несмотря на широту применения (от античности до настоящего времени), этот жанр, согласно литературному словарю, окончательно сложился в творчестве поэтов-романтиков – Байрона, Гёте; с этого периода сам термин поэма приобрел то значение, которое имеет и в настоящее время. Тот факт, что в музыке первые «поэмы» как определённый жанр появились лишь немногим позднее¹, и даже практически в ту же художественную эпоху, говорит о высокой степени корреляции некоторых поэзных черт с романтической эстетикой в целом.

Общие «поэзные черты» ещё не рассматривались в музыковедении и, как следствие, хотя в музыковедческой литературе изучение симфонической поэмы нельзя назвать малоисследованной областью, в её понимании остаётся ряд существенных нераскрытых вопросов. При этом принимая как аксиому то, что Ф. Лист, обозначая создаваемые им произведения как «симфонические поэмы» (*Simphonische dichtung*), имел в виду некоторое идейно-образное сходство с литературной поэмой, нельзя однозначно согласиться, что закономерный вопрос о механизмах взаимодействия листовского жанра симфонической поэмы с художественной литературой однозначно сводится лишь к поиску конкретных совпадений образов в музыкальных и литературных произведениях. В этом случае рассуждения про оба жанра не учитывают специфику самой романтической эстетики, которая в такой трактовке накладывает свой отпечаток только на выбор образов и проблем, но не на способ их выражения. И хотя в этом развороте раскрывается немаловажная сторона искусства, но музыкальная поэма полностью сводится к программности как единственной возможности конкретного обозначения музыкальных образов. Такое акцентирование внемузыкальных моментов при изучении музыкального произведения не представляется правомерным, даже если принять во внимание значимость программности для романтической

идеи о синтезе искусств. Ведь данная проблема далеко не однозначна, поскольку, наряду с обращением к программности, для романтической эстетики было характерно акцентирование невербальной, имманентно-музыкальной выразительности, в её связи с «аурой невыразимого» (термин Е. Синцова [11]). При таком пересечении проблемных полей очевидно, что даже в исследованиях однозначно определённого жанра симфонической поэмы в творчестве Листа обнаруживаются некоторые пробелы.

Такая постановка проблемы не нова. Ещё Б. Асафьев писал о том, что свойства жанра поэмы не ограничиваются программностью², и предлагал понимать жанр поэмы как результат воздействия более общего явления – поэмности. Он считал, что поэмность «...выступает как принцип нового строения музыкальных форм, даже как метод композиции» [3, с. 118]. Более того, он совершенно справедливо расширил понятие поэмности, акцентируя в нём не только композиционные, но и образно-художественные особенности: «Поэмность, как фактор психологического порядка, знаменует исхождение лирического начала в мир за пределы личных излияний. Это есть проекция личности в мир. Личность строит ей желанные и угодные образы из материала, почерпнутого ею в окружающем мире» [3, с. 118].

Избранное направление исследования, вскрывающее некоторые имманентно музыкальные особенности поэмы, способно углубить понимание связей данного жанра через поэмность с романтической эстетикой и, соответственно, со свойствами, присущими литературной поэме. Но сам Асафьев, занимаясь поэмностью в уже отдалённом от её зарождения творчестве П. И. Чайковского, по сути обходит стороной проблемы её возникновения и развития её существенных черт, изучая поэмность как данность.

При изучении поэмы в указанном аспекте особое место занимают труды Б. Яворского, в которых поэма является не жанром, созданным Листом, но одним из инструментов изучения взаимосвязи творчества как Листа, так и, к примеру, никогда не обозначившего свои произведения поэмами Шопена, и многих других композиторов, с эстетикой и культурой мышления XIX века.

Стоит подчеркнуть, что поэмность в такой трактовке (понятие, гораздо превышающее объём понятия «симфоническая поэма» и характеризующее не только стремления Листа, а стремления его эпохи в целом) совпадает и с точкой зрения самого Листа на проблемы творчества, что можно видеть при изучении его литературно-публицистического наследия.

Но при всей освещённости и симфонических поэм, и творчества композиторов-романтиков, именно само явление поэмности в исследованиях музыкальных произведений пока имеет лишь приблизительные контуры. Асафьев только намечает пути дальнейшего исследования поэмности, характеризует её как свойство музыкальной драматургии (на примере творчества Чайковского), и определил поэмность не только как «проекцию личности в мир», но и как «совмещение лирического и эпического элементов». Однако когда речь заходит об особенностях музыкальной драматургии, эти определения теряют свою чёткость, и поэтому нередко приводят исследователей к поиску более конкретных аргументов, которые могла бы дать именно программа. В трудах Яворского, поскольку они довольно концептивны, ясно представлена необходимость изучения поэмности как ключевого качества целой музыкальной эпохи XIX века. Но и здесь не получили освещения некоторые более частные вопросы, касающиеся поэмности и придающие этому понятию чёткость.

В первую очередь за рамками обсуждения остаётся сама этимология термина. Решение данного вопроса задаёт ход всему дальнейшему исследованию. На наш взгляд, можно выделить два основных направления исследования: первое, достаточно разработанное в трудах по симфонической поэме, исходит из аксиомы, что важнейшим качеством поэмности является первоначальное сходство драматургии музыкального произведения и конкретного внемузыкального сюжета (либо сюжетов). В этом случае поэмность полностью сводима к программности и, соответственно, является понятием, по сути, излишним либо маловажным. Поскольку не кто иной, как сами композиторы в программе открывают пути уподобления музыки и сюжета, такая позиция может быть достаточно обоснованной научной базой. Но, как уже говорилось выше, не менее значим и интересен и другой разворот проблемы, который исходит из предположения, что появление музыкальных поэм есть уже частное следствие более широкого музыкального явления – поэмности. Поэмность же в музыке, как можно предположить, в свою очередь имеет в основе ещё более общее явление – поэтичность, вытекающую из самой эстетики романтизма.

Размышления о поэзии как о роде литературы, так и в более широком смысле этого слова пронизывают манифесты западноевропейских романтиков – здесь можно назвать не только писателей и философов, но и самого Ф. Листа. Поэтичность можно с полным правом назвать одним из значительных межвидовых эстетических признаков романтизма – ведь «необходимо огромное поэтическое богатство, чтобы отличиться в романтизме» (Л. Уланд [10, с. 159]). Часто поэтичность становится своего рода критерием художественной значимости произведения, и здесь можно в первую очередь отметить письма и статьи Листа. Это обусловлено тем, что такие важнейшие качества образного мира романтизма, как тесная связь с интуитивным, эмоциональным, идеальновозвышенным и др., находят своё законченное выражение в поэзии, отсюда и поэтическое становится одним из

обозначений эстетических идеалов или истинно художественного.

Такая высокая значимость поэтичности говорит о её некотором сходстве с музыкальностью – также признававшейся романтиками высшей ступенью художественного и, очевидно, по тем же причинам – из-за связи с интуитивностью, эмоциональностью. Но существенное отличие музыкальности от поэтичности в том, что музыкальность изначально свободна от информационной конкретности и рациональности, присущей вербальному языку, поэтичность же, напротив, преодолевает её. По этой причине в музыкальном произведении происходит стремление к восполнению изначально недостающей конкретности посредством фокусировки смысла в структуре, форме (стремление оформить). В поэтическом произведении, напротив, автор стремится к расфокусировке смыслов – к многозначности образов, метафор, к преодолению рациональной составляющей, заложенной в дискурсивном символизме³ (термин С. Лангер) вербального языка. Результат же оказывается сходным – обращение в структурно оформленном произведении к обладающим стихийностью интуитивным художественным образам.

Представляется, что такой подход к поэмности через поэтичность более гибко отражает взаимосвязи обоих понятий с историко-культурным контекстом, чем изучение поэмности через программность, поскольку информационная конкретность программных образов во многом не совпадает с эстетическими идеалами романтизма.

Интересным и важным моментом при дальнейшем осмыслении поэмности в намеченном ключе является парадокс – интерес музыканта Листа к поэтическому, сквозь призму которого он расценивал и так обладающую в его эпоху высшей ценностью музыку. Этот интерес во многом совпадает с теми переосмыслениями музыкального языка и структуры музыкальных произведений, необходимость которых остро ставил в своих статьях Лист, говоря, к примеру, что музыку его современников нельзя измерять «кубическими футами» [9, с. 68]. То есть поэтическое в музыке романтиков можно уподобить попытке преодолеть некоторую дискурсивность, характерную для структурных инвариантов эпохи классицизма.

Конечно, сложно говорить о дискурсивной логике в музыке. Но в процессе смены исторических эпох наблюдается большее или меньшее приближение принципов построения музыкальных произведений к дискурсивному процессу мышления. Осмыслению этого аспекта огромное значение придавал в своих трудах Яворский. Говоря о риторичности и «типичности» [12, с. 66] произведений классической эпохи, учёный показывает, что стихийность интуитивности, изначально характерная для музыкальных образов, может быть в значительной степени упорядочена в соответствии с установками эпохи. Для эпохи классицизма это были установки Просвещения на приоритет разума.

Романтики переосмысливают эти установки в соответствии с интересом к яркой эмоциональности, к интуитивной сфере, в соответствии с чем меняются и принципы

построения произведения, и в особенности принципы организации драматургии и музыкальной формы, которые уже и включает в себя музыкальная поэдность. Очевидна сложность изучения обозначенных процессов, поскольку поэдность и входящие в неё принципы организации материала, по наблюдениям Яворского, отражают «конструкцию самого психологического процесса творческого мышления» [12, с. 72]. Но при этом поэдность в музыке явно сочетается с музыкаловедческими понятиями (к примеру, смешанной и свободной формы) и помещается в достаточно широкий круг явлений. Сами понятия свободной и смешанной формы типизируют процессы, сложно сопоставимые с конструкцией психологического процесса. По этой причине при изучении поэдности в намеченном развороте закономерно привлечение методов, сравнительно новых для музыкаловедения и обладающих достаточно высокой степенью обобщения, поскольку их результаты должны быть сопоставимы одновременно и с закономерностями психических процессов.

Обозначенный поворот в изучении этой проблемы может быть связан с подключением к её осмыслению актуализирующегося в последнее время в гуманитарных науках синергетического аспекта. Данный аспект позволяет переосмыслить концепции процессуальности в музыке Асафьева («Музыкальная форма как процесс» [2]) и особенно Э. Курта («Романтическая гармония и её кризис в “Тристане” Вагнера» [7]).

Основной чертой синергетической парадигмы, в интересующем нас аспекте, является усложнение понимания развития. Оно трактуется не как поступательное движение, жёстко связанное причинно-следственными связями, то есть *линейное* развитие, но как «блуждание по полю возможных путей развития» [5, с. 17] и выбор альтернативных путей, а именно, – вероятностное, скачкообразное, с различными побочными процессами *нелинейное* развитие. Таким образом, кардинально переосмысливается и соотношение упорядоченности и так называемого «динамического», «созидательного», «креативного» хаоса, как соотношение возможной цели и полной нераскрытых возможностей продуктивной среды – открытой для возможных путей развития и внешних воздействий системы.

На возможность использования связанных с указанным переосмыслением синергетических принципов в изучении искусства уже указывали ряд исследователей. В музыкаловедении нельзя не отметить вклад Н. П. Коляденко, включающей некоторые синергетические понятия в синестетический анализ художественных и музыкальных текстов [6]. Что же касается синергетического аспекта в изучении драматургических признаков и структуры музыкальных текстов, то этот аспект практически не исследован в настоящее время.

При этом следует подчеркнуть значимость подобных трудов, поскольку в них происходит адаптация синергетических понятий к анализу художественных процессов. Можно предположить, что актуальным для изучения поэдности является уточнение с точки зрения синергетики понятий, музыкаловедению либо не чуждых, либо гармо-

нично дополняющих понятия широко известные: соотношение стадий устойчивости – неустойчивости, нелинейность процессов развития, «ветвление решений» и т. п.

Отправной точкой в переосмыслении с позиций синергетики некоторых наблюдений музыковедов о романтизме может стать тот факт, что романтики в противовес венским классикам, акцентируя особенное, фантазийное, интуитивное, по сути обращались к интуитивно-эмоциональной сфере, характерной для поэтичности, и количество её исследований многократно возросло к концу XIX в. и далее. С точки зрения синергетики, её правомерно обозначить как сферу значимого для художественного процесса творчески-хаотичного – динамического хаоса. Не случайно Ф. Шлегель характеризовал романтизм как «тайное тяготение к хаосу». Подчёркнём, что понятие динамического хаоса не предполагает наличие в определённой сфере негативного деструктивного элемента, а является обозначением продуктивной среды, полной художественных возможностей и, что самое главное – открытой среды, готовой к изменениям, к отклику на внешние воздействия. Как подчёркивает В. Аршинов, такая среда «имеет ростки всего многообразия структур, распознаваемых в хаосе» как «внутреннем свойстве нелинейной динамической системы» [1, с. 88].

Связь с созидательным «динамическим хаосом», как состоянием интуитивно-эмоциональной сферы, характерна для музыки как способа невербального мышления в целом. Но на первый план в таком случае выходит само отношение к хаосу – либо попытка его максимально упорядочить иными силами, идущими от рациональной сферы, как в классическом формообразовании, либо акцентирование его творческих потенций и интерес к саморазвитию этой среды.

Сфера динамического хаоса (конечно, вне собственно синергетического понятия) уже частично изучалась музыкаловедением и за рамками, и внутри романтизма. Так, ещё Асафьев развил теорию процессуальности в музыкальном произведении, по сути, говоря о закономерной смене стадий устойчивости и неустойчивости развития. А с синергетической точки зрения любая неустойчивость системы связана с элементом хаотизации. Э. Курт описал романтическую гармонию как стадию «кризиса», акцентируя состояние неустойчивости, в котором функционировала тонально-гармоническая система, то есть, если применить синергетическую терминологию, её тяготение в период романтизма к неравновесным состояниям. Благодаря синергетике, изучающей подобные состояния систем, возможно уточнение места и характера неустойчивости в процессе формирования и развития образов в романтических музыкальных произведениях.

Стадии устойчивости и неустойчивости характеризуют этапы развития любых музыкальных образов, но всё же нельзя отрицать, что при этом классические формы в своём большинстве гораздо более линейны, то есть дискурсивны, чем романтические. В этом смысле значима концепция недискурсивного символизма С. Лангер. С одной стороны, она справедливо отрицает возмож-

ность дискурсивности в формировании музыкального смысла [8], тем самым выводя музыку за рамки дискурсивного мышления в целом. С другой стороны, дискурсивное мышление явственно задействовано в построении классической музыкальной формы, которая исторически сложилась практически как чистый результат «логической аналогии» [8, с. 73] музыкальных произведений и норм ораторской речи. Эту позицию, как уже отмечалось, развивал Яворский в своих трудах.

Форма-кристалл в классических произведениях приобретает достаточно высокую степень стройности и отчётливости благодаря тому, что тот этап, который, как полагаем, можно уподобить синергетическому понятию «структура-аттрактор»⁴ – это финал произведения⁵, конечные отношения основных характеров, состояний, тем и т. д. Структура-аттрактор, являясь целью саморазвития, в данном случае, как генетический код, запрограммирована в изначальных характеристиках музыкальной среды (темах, гармонических, фактурных и других контрастах, заложенных в экспозиционных разделах). Поэтому произведение уже с первых тактов словно попадает под притяжение «аттрактора», который, ещё не выстроившись в полной мере, уже «временит настоящее» [5, с. 7] – управляет развитием в музыкальном произведении.

Именно благодаря этим процессам выстраивания классического произведения при тяготении к конечной структуре-аттрактору с первых тактов происходит ярко выраженное подчинение формы-процесса форме-кристаллу. В стадиях неустойчивости, по сути, не происходит «ветвления решений», и развитие тяготеет к линейности (или удерживается в рамках тезисности, по мысли Яворского [12, с. 168]). В этом случае, исходя из начальных посылок, можно с уверенностью говорить о конечных результатах. Речь идёт не только о первых частях сонат, но и об отдельных произведениях – рондо, вариациях – венских классиков. Они почти всегда имели свою достаточно чётко обозначенную специфику.

Такое преобладание линейности характерно для рационально-логической сферы мышления. В музыковедческих исследованиях классическая музыка нередко сопоставляется с позициями представителей немецкого и французского классицизма, потому что в некотором смысле отражает линейный, дискурсивный характер рационального мышления.

Единственным жанром, который в указанном смысле устойчиво не вписывался в этот общий контекст эпохи, была фантазия. И именно многократное расширение сферы фантазийности стало основой, в опоре на которую совершился «историко-культурный переворот» [4, с. 8], утвердивший романтизм. Представитель венского классицизма Бетховен был первым, чья тяга к фантазийному переосмыслению классических норм стала одной из основных тенденций творчества. Видимо, это – одна из причин, по которой романтики считали Бетховена предтечей их идей (для примера можно привести статьи Листа [9]). Всё фантазийное, причудливое возводится романтиками в идеал художественного выражения.

Романтики в своих произведениях на первый план ставят именно стадии неустойчивости, в которых можно обнаружить момент синергетического «ветвления решений» и выбора одного из возможных путей развития, и именно это является основным принципом преодоления классических норм и движения к поэмности, как признаку, выходящему за пределы отдельного жанра. Стадии неустойчивости могут быть выражены по-разному: гармонической неустойчивостью, резким фактурным переходом, одноголосной речитацией (что часто встречается у Листа), прерыванием движения (особенно *lunga pausa*). Благодаря им развитие в произведении становится нелинейным, форма-процесс как бы «размывает» форму-кристалл, при каждом новом сдвиге формы меняется архитектура целого, изменяется и возможный результат развития, ход развития начинает более гибко отражать интуитивно-эмоциональные координаты, соответственные поэтичности и поэмности.

«Структуры-аттракторы» в романтическом произведении – это лишь цели отдельных этапов, они достигаются в процессе развития (как правило, это кульминационная часть раздела), но приводят как раз к переходу в новое состояние, то есть к слому, после чего начинается движение к новой структуре.

Нелинейность развития изучается прежде всего синергетикой, и представители данного научного дискурса распространяют выводимые ими закономерности и на работу головного мозга, и далее на психическую деятельность человека. Очевидно, что нелинейность характерна для интуитивно-эмоциональной сферы человеческой психики. Романтическая музыка отражает закономерности именно этой сферы и, соответственно, построена согласно «конструкции психологического процесса», что важно для проявления поэмности. По той же причине произведения романтиков обладают столь значительной силой воздействия на чувства человека. Эта сила через романтическую эстетику проникла в сами принципы построения высказывания.

Во многих произведениях Листа и Шопена, к примеру, можно явственно наблюдать указанные тенденции. Однако в их произведениях также ощутима и опора на классические принципы формообразования – поэтому баллады и скерцо Шопена часто анализируются с точки зрения, к примеру, сонатной формы, а для многих инструментальных произведений Листа (симфонические поэмы, Соната *h moll* и др.) было характерно совмещение сонатной формы и признаков сонатно-симфонического цикла. Таким образом, в их творчестве происходит преодоление изначальной линейности и переструктурирование её в нелинейность развития. То есть в романтическую эпоху стремление композиторов к искусному и точному претворению сложившихся норм окончательно изменяется на индивидуализированное, личностное их наполнение и переосмысление. Личность «проецируется в мир», что становится основой переосмысления принятых ранее упорядоченных композиционных правил.

Столь далекое от программности понимание поэмности в качестве важнейшего для романтиков метода

композиции открывает новые перспективы её исследования. Поэтому как более конкретные признаки поэмности, помимо тех, которые уже были кратко обозначены в связи с синергетическим ракурсом (нелинейность развития в целом; перемена хода развития при переходе от раздела к разделу; переструктурирование сложившихся инвариантов; ход развития образов, уподобляющийся конструкции психологического процесса), могут быть осмыслены и обобщены многие особенности драматургии композиторов-романтиков, и в особенности Листа и Шопена. Это и отмеченное ещё Яворским «шопеновско-листовское развитие главного образа» [12, с. 75], когда всё разнообразное развитие в произведении подчинено раскрытию различных граней образа-первоосновы, легко ассоциируемого с личностью композитора. Это и переосмысление значения границ разделов не как идеального разграничения, но в качестве интенсивного перехода от состояния к состоянию в результате непрерывного психологического развития. Это и многие более

частные приёмы – смена состояния «драматизм–лирика» и смена пульсации при переходе между разделами в экспозиции, что характерно для листовских произведений (Соната *h moll*, фантазия «После прочтения Данте», «Долина Обермана» и пр.), развитие при чередовании более инертного образа и образа с интенсивным развитием, характерное для Шопена (Баллады № 1 и № 2, Скерцо № 2). Всё это может быть обобщено в новом ключе в качестве ярких примеров поэзных процессов за пределами программности.

Резюмируя сказанное выше, стоит вслед за Яворским подчеркнуть значимость поэмности как одного из существенных качеств творчества композиторов-романтиков. Это качество заложено в самой романтической эстетике, которая проявляет себя в поэтическом преодолении дискурсивности языка, а в синергетическом аспекте – в тяготении к интуитивно-эмоциональному началу как сфере динамического креативного хаоса и нелинейного вероятностного структурирования музыкальной формы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В творчестве Ф. Листа, автора 13 симфонических поэм.

² «Дело совсем не в программе, – пишет учёный, – то есть в изображении чего-то посредством музыки или в звукозаписи. Такая программная музыка давно была, и не к ней стремился Лист» [3, с. 118].

³ Дискурсивность – характеристика процесса мышления, которое от одного определённого представления переходит логическим путём к другому определённому представлению. В более широком смысле слова дискурсивным называется

понятное, абстрактное, вербальное мышление в противоположность интуитивному невербальному.

⁴ Речь идёт о свойствах структур-аттракторов (возникающих на определённых этапах изменяющейся среды оформленных структурах), связывающих их с направленностью и целью развития, описанных в работе Е. Князевой и С. Курдюмова [5, с. 7].

⁵ А согласно точке зрения Б. Яворского, сюда можно отнести отчасти также этапы экспонирования и разработки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аршинов В. Когнитивные основания синергетики // Синергетическая парадигма в науке и искусстве. – М., 2002. – С. 69–96.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1, 2. – Л.: Музгиз, 1963.
3. Асафьев Б. О симфонической и камерной музыке. – Л.: Музыка, 1981.
4. Жабинский К., Зенкин К. Музыка в пространстве культуры: избранные статьи. – Ростов н/Д: Книга, 2001. – Вып. 1.
5. Князева Е., Курдюмов С. Синергетика как новое мировидение: диалог с И. Пригожиным // Вопросы философии. – 1992. – № 12. – С. 3–20.
6. Коляденко Н. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века).

- Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория, 2005.
7. Курт Э. Романтическая гармония и её кризис в «Тристане» Вагнера. – М.: Музыка, 1975.
 8. Лангер С. Философия в новом ключе: исследование символики разума, ритуала и искусства. – М.: Республика, 2000.
 9. Лист Ф. Избранные статьи. – М.: Музгиз, 1959.
 10. Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1980.
 11. Синцов Е. Невыразимое в искусстве как предмет научной и художественной рефлексии // Перспективы развития современного общества. Искусство и эстетика: матер. Всерос. науч. конф. – Казань, 2003. – Ч. 4. – С. 11–20.
 12. Яворский Б. Избранные труды. Т. 2, ч. 1. – М.: Сов. композитор, 1987.

Шапошников Иван Альбертович

аспирант кафедры истории,
философии и искусствознания
Новосибирской государственной консерватории им. М. И. Глинки



В. И. НИЛОВА

Петрозаводская государственная консерватория (академия)

им. А. К. Глазунова

УДК 78.07

МНОГОГОЛОСАЯ АРКТИКА (К 20-ЛЕТИЮ БАРЕНЦЕВА ЕВРО-АРКТИЧЕСКОГО РЕГИОНА)

11 января 2013 года исполнилось 20 лет со времени принятия Киркинесской декларации по итогам состоявшейся в Норвегии конференции министров иностранных дел и представителей Дании, Финляндии, Исландии, Норвегии, Швеции, Российской Федерации и наблюдателей из ряда других стран. Это чисто политическое событие дало старт новому этапу интеграции на Европейском Севере и привлекло внимание к арктическому региону, имеющему такие специфические характеристики, как суровый климат, невысокая плотность населения, обширная территория. Так в 1993 году на карте Европы возник международный трансграничный культурный ареал, получивший название *Баренцева Евро-Арктического региона (БЕАР)*.

Формирование трансграничных ареалов (вначале только с целью торговли) на Европейском Севере уходит во времена средневекового Ганзейского союза, в котором состояли многие города стран Северной Европы от Бергена до Стокгольма. Ганза заложила прочную основу для международных культурных связей и распространения немецкого языка как одного из языков общения между жителями ганзейских городов. Впоследствии это дало о себе знать в особой роли музыкальной культуры лютеранской Германии и развитии профессионального музыкального искусства академического направления в североевропейских странах. Весьма существенную роль в укреплении общности стран Региона в Средние века сыграли экономические и военно-политические союзы между этими странами (Кальмарская уния, 1397–1525; Датско-норвежская уния, 1380–1814).

Создание Баренц-региона в Приполярье и за Полярным кругом открыло большие возможности для развития кросс-культурных контактов, в том числе в области музыкального искусства. Их идеологической основой в европейском музыкальном искусстве стала концепция немецкого композитора, одного из известных представителей западного музыкального авангарда второй половины XX века Карлхайнца Штокхаузена, изложенная им в статье «Weltmusik» (1978). Статья была перепечатана во многих странах на разных языках и получила резонанс в странах Северной Европы. Убедённость Штокхаузена в том, что каждый человек несёт в себе всё человечество, привела композитора к мысли о том, что европеец способен чувствовать музыку неевропейцев, а неев-

ропеец – музыку европейцев. Из этого следовало, что кросс-культурные коммуникации имеют перспективы эффективно развиваться не только в бизнес-контексте, но и в культурном (музыкальном) контексте. Ещё одна важная мысль Штокхаузена привлекла внимание музыкантов и культурных менеджеров во многих странах. Штокхаузен полагал, что унификации композиторской техники и инструментария в Европе должно противостоять колоссальное многообразие других музыкальных культур. Но в сопоставлении с другими культурами собственные традиции способны развить в себе новые аспекты.

Кросс-культурные – музыкальные – контакты в Баренц-регионе не ограничены демонстрацией (презентацией) национальных и этнических традиций, а находятся с ними в постоянном диалоге на двух уровнях: самих музыкальных традиций и их носителей (исполнителей). Баренц-регион является экспериментальной лабораторией, в которой каждый субрегион имеет возможности развивать собственные международные компетенции и строить культурные мосты между людьми памятуя о том, что музыка должна быть понятна разным людям, а не только музыкальным гурманам. Исполнение музыки в северных странах и личные контакты музыкантов способствовали укреплению североевропейской идентичности и кооперации, поддерживаемой такими внемузыкальными факторами, как география и история северных стран, тесные связи государства и церкви, общее понимание законов, сходный тип экономики, демократия и активное сотрудничество на всех уровнях. К 1993 году страны Северной Европы уже имели наднациональную модель музыкальной (и шире, – культурной) кооперации, которая могла быть безболезненно и без ущерба для отдельных территорий северных стран воспроизведена на межрегиональном уровне в странах, прилегающих к Баренцеву морю и имеющих сопредельные границы.

Акцент на развитии человеческой и музыкальной коммуникации в Баренц-регионе стимулировал развитие концертной и фестивальной практики и композиторского творчества в разных жанрах и стилях. Фестивальная палитра Баренц-региона необычайно разнообразна, и каждая губерния, лен, республика и область организуют свои фестивали. В период недостаточно развитых музыкальных связей внутри Региона фестивали рассматривались как способ развития

дружественных связей между городами региона и его жителями, как возможность обмена творческих людей новыми выразительными приёмами и объединения разных видов искусств в одном фестивале или празднике. Таков был Международный кинофестиваль в Тромсё (Норвегия) «Метрополис 2011 – немое кино и живая музыка» с участием российских, финских и норвежских музыкантов. Хотя ситуация с коммуникацией с 1993 года существенно изменилась в лучшую сторону, фестивали остаются неотъемлемой частью музыкальной жизни региона. Сочетание природы, музыки и туризма делает фестивали привлекательными для музыкантов и туристов из разных стран.

Музыка европейской академической традиции является общим наследием стран Баренц-региона. Фестивали *классической музыки* регулярно проводятся в разных городах. Среди наиболее известных – «Luosto Classic Festival», организованный по инициативе ассоциации «Luosto Classic». Фестиваль проводится ежегодно в августе, в финской Лапландии, где на природе созданы три уникальных площадки под открытым небом с учётом естественного рельефа. Первый «Luosto Classic Festival» был удостоен премии «Award of the Culture year». Для «Luosto Classic Festival» Ахо Калеви написал «Luosto Symphony». В ней природа Лапландии передана через художественное переживание композитора. Первыми исполнителями стали The radio Symphony Orchestra и Lapland Chamber под управлением Джона Сторгардса. Событием стала не только сама симфония, но и её исполнение в непосредственном природном окружении, где душа может отдыхать в тишине. Фестиваль объединяет музыкантов и слушателей, которые ценят природу и классическую музыку, и имеет целью представить топ-исполнителей тем людям, которые не могут посетить другие фестивали классической музыки. Создан уникальный опыт объединения путешественников, обществ и крупных корпораций, которые имеют одинаковые ценности. В 2012 году в качестве главного гостя «Luosto Classic Festival» был приглашён всемирно известный оркестр BBC Philharmonic Orchestra, который впервые посетил Лапландию.

Большой популярностью в Баренц-регионе пользуются фестивали *камерной музыки*. В Норвегии на Лофотенских островах в июле проходит Международный фестиваль «Link Winter», названный самым красивым музыкальным фестивалем в мире. Кроме прекрасной музыки слушатели имеют возможность насладиться захватывающими видами на горы и увидеть полуночное солнце за Полярным кругом. Программы фестиваля формируются таким образом, что не остаются без внимания юбилейные даты великих композиторов, сочинявших камерную музыку. Ежегодно проходят фестивали камерной музыки в Кухмо (Финляндия).

В губернии Нурланн (Норвегия) в городе Будё (Bodoe) организован Международный фестиваль

органной музыки (BIOF). В рамках фестиваля проводятся мастер-классы, курсы и симпозиумы с международным участием исполнителей и педагогов. Фестиваль стал результатом сотрудничества в Будё церковных музыкантов и органистов любого возраста. Фестиваль держит высокую артистическую планку и в концертах, и на курсах, которые устраиваются в течение пяти фестивальных дней.

Желание представить на фестивалях музыку для разной аудитории побудило организаторов фестивалей включать в фестивальные программы произведения различных стилей и направлений. Такие фестивали становятся всё более популярными. В Тромсё, арктической столице Норвегии ежегодно проводится фестиваль «Северное сияние». Основной акцент делается на классическую музыку и джаз. Также на фестивале звучат современная академическая музыка и рок. Многообразие жанров и направлений служит одной из форм поддержки современных норвежских композиторов. В Тромсё есть консерватория, на базе которой проводится Международный конкурс пианистов. Есть свой Арктический филармонический оркестр и камерный ансамбль «Арктическая симфонietta». Дыхание Арктики инспирирует эксперименты по включению в инструментальное звучание голосов обитателей океана. Такова композиция Арнта Хакона Анесена «-273,15», в которой воссоздан образ холода и введён голос молодого тюленя из аквариума Тромсё (возможно, под влиянием композиции Джорджа Крамма «Vox balaenae»). В августе ежегодно проходит «Музыкальный фестиваль» в Будё (Нурланд), на котором звучат классическая музыка, джаз, рок с участием норвежских и иностранных исполнителей. В 2009 году фестиваль впервые прошёл за рубежом в Cadogan Hall в Лондоне. Покровителем музыкального фестиваля является Его королевское Высочество наследный принц.

Классическая и современная музыка звучат на фестивале в Пите (Норботтен) «River Valley». Программа Зимнего фестиваля в Нарвике (губерния Нурланд, Норвегия) включает в себя концерты классической музыки, джаза и рока. Фестиваль связан с историей города, строительством железной дороги и образом жизни железнодорожников. Фестивальную программу дополняют семинары для детей и пожилых людей, лекции, спортивные мероприятия, различные церемонии. Также звучит церковная музыка, проходит карнавал и народного танца. В самой северной точке Европы ежегодно в середине июня проходит «Фестиваль искусств Нордкапа». В программе фестиваля – музыка, театр, выставки, ревью. Во время фестиваля можно пронаблюдать работу порта.

Особое место в фестивальном календаре Региона занимает «Саамский пасхальный фестиваль». Пасхальный фестиваль в Каутокейно собирает главным образом саамских артистов. Он проводится в Каутокейно (губерния Финнмарк, Норвегия) при поддержке саамского парламента. Пасха традиционно являет-

ся тем временем, когда саамы съезжаются в столицу оленеводства Каутокейно и празднуют окончание холодной и долгой зимы. Это время праздников и свадеб. Саамский пасхальный фестиваль – самый известный из саамских фестивалей. Традиционное пение саамов йойк является источником вдохновения для современных музыкантов, таких известных, как Мари Бойне, Вимме Саари, группа «Transjoiik», получившие известность во многих странах. Нильс-Аслак Валькеапя одним из первых комбинировал йойк с элементами джаза и танцевальной музыки и даже пытался соединить его с традициями европейской музыкальной классики. В 1980 году Сверре Хельсберг и Маттис Хэтта вышли в финал Евровидения в Норвегии с песней «Sámiid Eadnap», где присутствовали элементы йойк и которая стала одной из самых популярных детских песен в Норвегии.

Большой популярностью в Регионе пользуются *джазовые фестивали*. В Европу джаз проник в 1920-е годы, и в музыке он стал признаком глобализации. До сих пор музыканты в разных странах и на Севере Европы имеют возможность играть джаз в классическом американском стиле (classic American jazz style). Однако с начала 1950-х годов в Скандинавии наметилась тенденция к ассимиляции джазовым стилем музыки локальных музыкальных сообществ (local music community). У истоков этого процесса стоял американский саксофонист Стен Гетц, записавший в Швеции версию шведской народной песни «Ack Värmland Du Sköna». Усилиями скандинавских музыкантов был создан джазовый феномен, известный как nordic tone – разновидность блюза (nordic blues). В настоящее время nordic tone приобрёл международную известность. Местные музыканты получили возможность играть джаз, сохраняя свою идентичность вопреки глобализации. Джаз, более чем когда-либо в

своей истории, стал важным способом выражения этнической идентичности.

Одним из самых крупных фестивалей современного джаза является ежегодный джазовый фестиваль в Умео, сочетающий в себе традиции, инновации и креативность. Широко известны также международный джазовый фестиваль в Тромсё «BarentzJazz» и джазовый фестиваль в Луосто. Фестиваль «Polarjazz» является самым северным фестивалем в мире и проводится в начале февраля на острове Шпицберген. Фестиваль адаптировался к аудитории и в настоящее время включает в себя эклектичную смесь музыкального опыта. Он привлекает к себе и местные силы и выдающихся джазовых музыкантов. В программе также предусмотрены мероприятия для детских садов, школ и молодёжи. В Норвегии (губерния Финнмарк) проходит один из самых больших фестивалей – «Полночный рок».

Современная музыка звучит на многих фестивалях, но только один фестиваль в Баренц-регионе представляет богатую палитру музыки будущего – Фестиваль футуристической музыки и технокультуры в Тромсё «INSOMNITA».

Образной доминантой региона является Арктика: её жители, их обычаи, ландшафт и климат. К наиболее заметным музыкальным произведениям, связанным с образом Арктики и репрезентирующим специфическую арктическую культуру в академической музыке принадлежат Третья («Same-Atnam», 1915) симфония шведского композитора Вильгельма Петерсон-Бергера (1867–1942), произведение для смешанного хора и солистов «Larponia» (1975) финского композитора Эрика Бергмана (1911–2006) и «Arctic Air» для оркестра (2001) шведского композитора-авангардиста Бу Нильсона (р. 1937).

Вслушивание в голоса Арктики продолжается.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мохов Н. Н. Шведские симфонисты первой половины XX столетия // Музыка Севера / сост. В. И. Нилова. – Петрозаводск, 1994. – С. 56–69.
2. Шпиницкая Ю. Н. Эрик Бергман: «реактуализация» мифа? // Северное сияние: альманах молодых учёных / отв. ред.-сост. Л. А. Купец. – Петрозаводск, 2001. – Вып. 3. – С. 54–63.
3. Штокхаузен К. Мировая музыка // XX век. За-рубежная музыка. Очерки. Документы. – М., 1995. – Вып. 1. – С. 43–46.
4. Декларация о сотрудничестве в Баренцевом Евро-Арктическом регионе. – URL : http://www.lawrussia.ru/texts/legal_555/doc55a708x422.htm (дата обращения 27 января 2013).
5. Karlsen Sidsel. Barents Festivals and the Development of Local Identity. –URL: <http://epubl.ltu.se/1103-6907/2008/01/LTU-MOP-0801-SE.pdf> (дата обращения 27 января 2013).

Нилова Вера Ивановна

доктор искусствоведения, профессор,
заведующая кафедрой истории музыки
Петрозаводской государственной консерватории
им. А. К. Глазунова





А. Г. КОРОБОВА

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

УДК 78.08

СУДЬБА ФЕНОМЕНА И ПОНЯТИЯ «ЖАНР» В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ НОВЕЙШЕГО ВРЕМЕНИ

Теория жанров в музыковедении выделяется в самостоятельную научную отрасль только в XX веке. Становление её было драматичным: оно происходило в тот период, когда старая литературная жанрология, на которую во многом ориентировалась в данной области музыкальная наука, претерпевала глубокий кризис.

В художественной практике XX века набирали силу процессы индивидуализации и индетерминизма, и первоначальной реакцией на них стали нигилистические тенденции в отношении многих традиционных категорий эстетики. Изменения нередко воспринимались эсхатологически: конец формы, жанра, конца произведения, к которым литературоведение добавляло тезис о «смерти автора». В действительности это было осознанием некоего рубежа, когда уже невозможно мыслить созданными наукой категориями в старом их значении.

Так, прежние представления о жанре как непреложном законе (тезис, высказывавшийся, начиная с Платона вплоть до Буало), как норме, абстрагированной от исторической действительности, сначала приводят к естественному, казалось бы, выводу о сужении границ действия данной категории. В этой ситуации, как известно, широкий резонанс получили декларативно выраженные (в духе характерных для искусства и искусствоведения того времени манифестаций) идеи Бенедетто Кроче¹. Он, среди прочего, отвергал в своей «Эстетике» (1902) жанр как противоречащий самой сути искусства, являющегося, по его концепции, «познанием индивидуального» на основе интуиции – в противоположность познанию логическому, имеющему дело с «универсальным». Поэтому жанры итальянский философ называет «пустыми абстракциями», а теорию жанров квалифицирует как «заблуждение» – придавать жанровым обозначениям «вес научного различения», тогда как они сравнимы лишь с рубриками библиотечного каталога.

Нигилистические идеи Кроче оказали определённое воздействие и на музыковедческую теорию жанров более позднего времени – эти идеи присутствуют, в частности, в работах Фридриха Блуме и Карла Дальхауза, спроецировавшись, однако, не на музыкальное искусство в целом, а на новейший отрезок её истории. Так,

Блуме заканчивает свою энциклопедическую статью тезисом о «прогрессирующем распаде жанрового сознания и жанров», что «отразилось и в распаде терминологии»². Дальхауз в статье 1974 года писал, упоминая Кроче, что считает малопродуктивным переносить такой «абстрактный эстетический постулат», как жанр, «из сферы функциональной музыки, где он обуславливался практически, на автономную музыку», стремящуюся к новизне и индивидуальности. Поэтому Дальхауз констатировал «снижение до минимума значения жанров» в музыкальной практике XX века и предсказывал затухание также и теоретического интереса к ним³. В действительности же, в «чистую абстракцию» современная практика превратила не саму категорию жанра, а прежнее догматическое понимание его, так же как она подорвала не жанр вообще, а старые принципы жанрообразования.

Известно, что обнаружить и осознать явление помогает его изменение, нарушение. Кризис, переживаемый теорией, дал толчок к её обновлению и инициировал новый виток развития: «сова Минервы начинает свой полёт с наступлением сумерек» (как писал Г. В. Ф. Гегель в Предисловии к «Философии права»). В результате осмысления того мощного взрыва «деконструкции», который произошёл в искусстве начала XX века, охватывая цепной реакцией последующие десятилетия, рождалось новое музыковедение, побуждаемое к пересмотру фундаментальных категорий и установок науки наряду с возникновением новых идей и концепций.

В современной музыке меняются значение жанра и принципы жанрообразования – как и при переходе от эпохи «функциональной музыки» к «автономной». Но качество этих изменений иное: тогда изменилась обусловленность жанровой нормы (уже не столько внешними, внемузыкальными критериями, сколько внутренними, специфически музыкальными), в XX веке, в эпоху «множественной “разгерметизации музыки”» (по выражению В. Н. Холоповой)⁴, – само содержание жанровой нормы, снижение роли которой началось ещё в XIX веке. Здесь представляется уместным сослаться на слова того же Дальхауза, сказанные в связи с категорией формы, но вполне справедливые и в отношении жанра: «Изменение в мысли о музыкаль-

ной форме скрыто связано с изменением в самой музыкальной форме – не просто в индивидуальных формах, но и в том, что форма вообще означает в музыке»⁵.

С точки зрения жанрообразования существенно также то, что в комплексе жанровых признаков доминанта явственно перемещается с конструктивного на семантический уровень (что убедительно показал на примере современной симфонии М. Г. Арановский в «Симфонических исканиях»). Диахронический (исторический) аспект теории жанров позволяет в новом свете увидеть и аспект синхронический (системный). Многие прежние нормы искусство XX века превращает из «правил игры» в «предмет игры». Это подпитывает тенденцию «семантизации» феномена жанра (и не только его) в современной музыке. Как писал Е. В. Назайкинский, «композитор XX века сделал палитру форм, жанров и стилей языковой палитрой»⁶.

Что касается *категории* жанра, то в теории XX века взгляды на него как «эстетический абсолют» сменяются видением в нём «исторического релятива» (по выражению Ханса Мерсмана), место жанровых «универсалий» занимает универсализм жанрового принципа. Современная теория сегодня уже не склонна говорить о «распаде» жанра вообще как феномена музыкальной культуры и научного понятия. В противоположность Ф. Блуме (1-е издание «Die Musik in Geschichte und Gegenwart»), Г. Данузер (2-е издание) включает свою энциклопедическую статью разделом «Распад и восстановление», а в последней строке перефразирует тезис Дальхауза. Если тот писал о «предвзятости, что музыка всегда и везде связана с жанрами» – «история музыкальных жанров не есть вся история музыки»⁷, то Данузер возражает: «музыка – всегда больше, чем жанр, но вне жанра музыки не бывает»⁸. Он предлагает даже рассмотреть перспективы применения жанровых категорий к музыкальным явлениям авангарда начала XX века и к экспериментальным техникам второй половины столетия. Время показало, что предсказание Дальхауза не сбылось: теоретический интерес к жанру не затухает, а усиливается; вскрываются всё новые проблемы, решение которых углубляет общие представления о музыкальном искусстве, его основах, функциях и историческом развитии.

Формируется наука, которая имеет дело с чрезвычайно сложным объектом, на чём сходятся исследователи явления и понятия жанра, даже если они расходятся во всём остальном. Вокруг основного вопроса – *что такое музыкальный жанр?* – возникает проблемное поле новой теории: выявление статуса жанра, соотношения с другими категориями музыкальной практики и науки, сущностных свойств и структуры и т. д. Благодаря отработке основных теоретических категорий начинается складываться и определённая методология как изучения конкретных жанров, так и жанрового анализа музыки, музыкальных произведений. Эта новая теория формируется, конечно, под большим влиянием литературной науки о жанрах, но она имеет и собственные глубочайшие корни в многовековой музыкальной науке.

Так что же такое музыкальный жанр?

Строго говоря, он предстаёт в виде триады: *явление – понятие – термин*. Установление стабильной связи между названными компонентами триады проблематично в силу их исторической подвижности. Собственно, самый устойчивый компонент здесь – это термин. Как писал Ю. Н. Тынянов в отношении литературных жанров, «термин конкретен, определение эволюционирует, как эволюционирует сам литературный факт»⁹.

Французское слово *genre* [зачеркнуто] восходит к латинскому существительному *genus*, в свою очередь связанному с греческим *γένος* [*genos*], с базовым значением «род». Ещё в древнегреческой и средневековой науке, музыкальной в том числе, слово стало термином. При этом категория «genus» была далека от того, что мы сейчас называем «жанр», так как она принадлежала прежде всего общенаучной (философской) традиции обозначать подобным образом некую совокупность объектов, объединённых чем-то общим, и разделение на роды соотносилось в первую очередь с законами логики. Примером – постулированная Боэцием дифференциация музыки на три рода (*genera*) – *musica mundana*, *musica humana* и *musica instrumentalis*. Трактовали о родах пропорций в музыке, о родах инструментов, о родах занимающихся музыкой и т. д. Именно *жанровым* смыслом термин наполняется значительно позднее.

Другую линию в становлении теории музыкальных жанров (наряду с историей термина) составляют зафиксированные в различных текстах *представления* о существующих конкретных жанрах музыкальной практики, а также попытки той или иной их систематизации. Эти две линии долго шли параллельно, практически не пересекаясь. Может быть, первое их «смыкание» произошло в трактате И. де Грохео «De musica» (ок. 1300), – недаром именно на этот текст обычно указывает современная музыкальная теория жанров как на исторически первый пункт своего становления. Но это был единичный эпизод, и более устойчивое сближение отмеченных линий начинается лишь с эпохи Барокко.

В этот период формированию категории музыкального жанра, возникающей на стыке общелогического понятия «геноса» и осмысления утвердившихся на практике видов музыкальных композиций, в значительной степени способствовало учение о *стиле* в его специфически барочном ракурсе: благодаря аффектной трактовке стиля в объёме понятия жанра, наряду с аспектами «места» и «цели» (то есть, функционального предназначения) актуализируется семантический аспект в его связях с «планом выражения».

Ещё более тесной была контаминация категорий жанра и музыкальной *формы*, поскольку первоначальные представления о типе композиции были связаны с жанровой атрибуцией музыки. Синкретизм данных представлений запечатлелся в таких терминах, как «фрondo», «пассакалья», «сонатная форма» и т. п., которые подразумевают некие особенности композиции, но одновременно и её жанровую принадлежность. В XIX в. всесторонняя индивидуализация произведения ослабляет в художественном

творчестве тесную взаимозависимость жанра и формы, поскольку романтическая эстетика противится самому принципу жанровой «предопределённости» опуса. Однако в теоретических представлениях о жанрах эта взаимозависимость не разрывается, а поворачивается другой стороной: на передний план выходят композиционные закономерности, и жанр всё чаще характеризуется посредством описания типа формы. Так что возникновение специальной теории музыкальных жанров стало возможным только при разграничении её с теорией формы, а понятия «жанр» – с понятиями «стиль» и «форма». Хотя, следует подчеркнуть, все три понятия продолжает объединять сходный статус по отношению к категории произведения: как общего/типического – к единичному/индивидуальному.

Музыкальная социология 1920-х годов поворачивает жанровые представления в сферу общественной коммуникации и прагматики, стремясь осмыслить музыку как «музыкальный быт» и апеллируя к формам «активного обращения с музыкой» (по терминологии Х. Бесселера) – в противоположность теории предыдущего периода, сосредоточившей внимание именно на искусстве, где господствовала установка на созерцание, «логическую активность» и «содейтельное слышание» (по характеристике Х. Римана). Современная теория распространяет понятие жанра на оба типа музыкальной культуры – как «культуру музыкального произведения», так и «культуру музыкальной деятельности» (по терминологии Е. В. Назайкинско). Все эти научные представления создавали основание новой теории

Становление современной теории музыкальных жанров связано, кроме того, с переходом от эмпирических наблюдений и систематизаций к абстракции обобщённого понятия, то есть с переключением теоретической мысли, условно говоря, с «жанров» на «жанр», когда центральный вопрос старой теории «какие бывают жанры?» в новой заменяется вопросом «что такое музыкальный жанр?»

В современном музыкознании обнаруживаются весьма различные взгляды на жанр, его природу и сущность. В теории можно насчитать около полутора десятков подходов: жанр рассматривается в аспектах классификационном (или морфологическом), типологическом, семантическом, аксиологическом, гносеологическом, онтологическом, культурологическом, социологическом, институциональном, психологическом, герменевтическом и др. Разнообразие научных идей свидетельствует как о сложности самого явления и понятия жанра, так и об активности его изучения.

Важно также подчеркнуть, что в период активного формирования музыкальной теории в литературоведении отчётливо устанавливается *исторический вектор* в понимании жанра, в результате чего статическая концепция жанра уступает место динамической, в основании которой закладываются представления о том, что исторически изменяются не только конкретные жанры и они сменяют друг друга, – изменяется феномен жанра как таковой, и на разных этапах истории обнаруживается «не просто иной, совсем иной жанр ... но в другом смысле жанр»

(С. С. Аверинцев)¹⁰. Из этих представлений логически вытекает необходимость дифференцировать разные *исторические типы* категории жанра.

Тенденция к подобной дифференциации определила важное направление в развитии современной теории жанра. О стабильности в истории поэтики писали ещё А. Н. Веселовский (обозначив эпохи «хорового синкретизма» и «личного творчества») и О. М. Фрейденберг. После Э. Р. Курциуса («Европейская литература и латинское средневековье», 1948) становится традицией выделять три основных этапа.

С. С. Аверинцев, в хронологическом плане базируясь в целом на периодизации Курциуса, сформулировал свою концепцию трёх этапов исторической поэтики. Первый этап – *дореклексивный традиционализм*, когда жанры определялись внелитературной ситуацией, а «жанровые правила» являлись «непосредственным продолжением правил бытового приличия или сакрального ритуала». Вторым этапом – это *рефлексивный традиционализм*, наступивший ко времени Аристотеля. В литературе, самоопределяющейся как «автономная реальность особого рода», жанр получает «характеристику своей сущности из собственных литературных норм, кодифицируемых риторикой или поэтикой» (Курциус весь этот исторический этап назвал «риторическим»). Рефлексивное состояние культуры изживается к концу XVIII в. (на эту веку указывают также Фрейденберг, Курциус и ряд других учёных): тогда возобладала «*анти-традиционалистские* тенденции индустриальной эпохи»¹¹; наступает конец литературы «готового слова» (термин Веселовского) и поэтики «общего места». Опираясь в целом на данную концепцию и методологию, С. Н. Бройтман в своей «Исторической поэтике» (2001) обозначил состоящие системы жанров и сам тип жанровости в названные исторические периоды как «жанровый канон», «жанровый закон» и «жанровая модальность».

Последний из терминов получил распространение в литературоведении прежде всего под воздействием знаменитой работы «Анатомия критики» одного из наиболее влиятельных современных теоретиков литературы Нортропа Фрая (1957). Развивая ранее высказанные им идеи о «литературных матрицах» (или «литературных архетипах»), Фрай предложил свою классификацию «литературных модусов [*modes*]» взамен идущего от Аристотеля деления на роды (лирика, эпос, драма), зачастую непригодного, по его мнению, для изучения литературы последующих эпох¹². Ставшая популярной концепция канадского теоретика во многом спровоцировала тенденцию замещать категорию жанра категорией модуса/модальности.

В «Исторической поэтике» С. Н. Бройтмана понятие модальности привлечено для характеристики современного этапа в истории литературы, который выделяется тем, что в нём «образ обретает свою собственную содержательность, которая несводима ни к предмету, послужившему для него отправной точкой, ни к отвлечённой идее»¹³.

Отечественные литературоведы активно используют термин «жанровая модальность», акцентирую

щий прежде всего содержательный аспект жанровости. В связи с упомянутой тенденцией «семантизации» жанра данный термин представляется продуктивным и для музыкальной теории. Сам термин *модальность* относится к числу основных и часто употребительных как в литературоведении, так и в музыковедении; но, порождённый научным дискурсом различной природы, имеет разные спектры значений. Если для современного музыковеда «модальность» означает прежде всего категорию учения о гармонии (исторически сложившийся тип звуковысотной организации – в отличие от организации тонального типа), то для филолога доминантным является лингвистическое значение термина: здесь «модальность» – категория, выражающая отношение высказывания к действительности и субъекта – к высказываемому (вследствие чего различается модальность объективная и субъективная). Это лингвистическое значение внутри «психологизирует» выражение «жанровая модальность», чем, думается, может воспользоваться музыковед, намереваясь подчеркнуть особый характер музыкального высказывания и его эмоциональной окраски. Данное понятие – не заменяя категории жанра – поможет, думается, обозначить некое состояние «распредмеченной» жанровости, которое можно определить как особое качество художественной выразительности, сформировавшееся на основе конкретного жанра, но автономизировавшееся в процессе исторического развития и способное функционировать в произведениях и как жанровое, и как «наджанровое» явление.

Таким образом, в свете *историко-типологического подхода* феномен жанра предстаёт воплощением диалектики устойчивого и изменяемого в художественно-историческом процессе. Музыковедение, не располагающее нотированными текстами в масштабах столь же «большого времени» (термин М. М. Бахтина), как литературоведение, в обозримых исторических границах обнаруживает ту же тенденцию к дифференциации типов жанровости и жанрового сознания, когда речь должна идти уже о «в другом смысле жанре». Однако можно констатировать, что в реализации этой тенденции музыкальная наука самостоятельна. В XX веке активно формируется музыкальная теория жанров, главным достижением которой на современном этапе следует считать выработку *динамической концепции жанра*, открывающей перспективы для дальнейшего развития теории. Примером тому труды Х. Бесселера, К. Дальхауза, Х. Эггебрехта, В. А. Цуккермана, А. Н. Сохора, О. В. Соколова, Е. В. Назайкинского и др.

Современное состояние теории жанров характеризуется ситуацией разрастания проблемного поля, когда продуцирование вопросов опережает продуцирование ответов. Тем ценнее всё более рельефно прорисовывающийся *методологический ракурс*: теория создаёт основу для жанровых экспликаций, методологию исследования и описания жанров. Тем самым *жанр из категории констатационной превращается в категорию операциональную*.

Формированию данного ракурса способствовало преодоление музыкальной наукой «классикоцентризма»

(параллельно с преодолением в музыковедении «опу-соцентризма» и «композиторцентризма»), проверка сложившихся теоретических «аксиом» фактами культуры доклассической и, особенно в случае с теорией жанров, современной.

Обозначим в завершение основные методологические позиции, логически связанные с выявленными перспективными тенденциями в развитии жанровой теории последнего периода.

Жанр – это одна из основных сторон существования музыки и важнейшая категория осмысления этого существования. Как писал Бахтин относительно литературы, в её судьбах и судьбах языка «ведущими героями являются прежде всего жанры»¹⁴.

Жанр предстаёт как *разномасштабное* явление, то есть масштаб его есть не постоянная, а переменная величина. В зависимости от того, в какой системе соотношений идёт рассмотрение, одно и то же явление может быть осмыслено и как самостоятельный жанр (например, комическая опера), и как жанровый вид (комическая опера – вид оперного жанра), и как группа жанров одного рода (комическая опера как совокупность разновидностей: итал. опера buffa, франц. opéra comique, нем. Singspiel и т. п.). Однако при любых масштабах функционирования жанровой категории сохраняется конституирующая эту категорию (как общего/типического – по отношению к единичному/индивидуальному) *способность моделировать, порождать саму формально-содержательную целостность конкретного «продукта» музыкального творчества (произведения или деятельности)*. В разные исторические периоды и в разных пластах музыки (функциональной и автономной, обиходной и преподносимой, артифициальной и нонартифициальной) эта способность может проявляться по-разному (то есть, степень жанровой «регламентации» может быть различна): канон, закон, пластичная «внутренняя мера», – что детерминирует изменение самого *статуса жанра* как «в другом смысле жанра».

При переключении ракурса изучения того или иного конкретного жанра в область его истории наиболее актуальным представляется *историко-типологический подход* современной теории, поскольку процессы жанровой идентификации определяются как синтагматическими, так и парадигматическими аспектами функционирования жанра. Историко-типологический подход акцентирует внимание на переменчивости «конфигурации» признаков жанра в его диахроническом существовании и в контексте исторических изменений жанровых систем в целом, что диктует *необходимость включения в теоретическое рассмотрение жанра его истории*. Уточним здесь, что «конфигурация» признаков конкретного жанра представляет собой *систему*, а её переменчивость в историческом развитии жанра может проявляться не только в плане изменения состава этих признаков, но также в подвижности их связей и взаимоотношений, с точки зрения доминирования тех или других (вплоть до смены жанровой доминанты).

И ещё одна «предикация», имеющая принципиальное значение для предметных жанровых исследований. Современная наука, стремящаяся к преодолению противопоставления «теоретических» и «исторических» жанров, постулирует роль осознанных представлений в области художественной практики, что должно учитывать жанровое исследование. В. Виора писал, что в рассмотрении жанра важно принимать во внимание идеи и различного рода высказывания, касающиеся жанра: комментарии, программные выступления, школьные учения, литературно-эстетические размышления и т. д.¹⁵ Дальхауз, в упреок Кроче, говорил о «преувеличении интуитивного и недооценке рефлексивного в эстетическом восприятии», подкрепляя свою мысль максимой: «вещь становится такой, какова она есть, пройдя через сознание»¹⁶.

Момент рефлексии заложен уже в наименовании жанра. Не абсолютизируя значение *имени жанра*, его следует считать важным элементом жанровой системы. Случайность возникновения названия или варибельность имени не свидетельствует об индифферентности именования в целом, но свидетельствует лишь о различ-

ных механизмах и способах его функционирования. Имя – это составная часть рефлексии, имеющая свою «партию» в «партитуре» исторического развития жанра, это важный аспект «памяти жанра».

Обозначенные теоретические позиции жанрового подхода в сжатом виде могут быть выражены следующей дефиницией:

Музыкальный жанр – это целостная родо-видовая модель (генотип) музыкальной деятельности или музыкального произведения, отличающаяся исторически подвижной координацией общих черт содержания, построения и прагматики, функционирующая как субъект исторического существования музыки и как объект теоретической рефлексии.

Под «теоретической рефлексией» не подразумеваются только законченные учения, но также и «теория в широком смысле» – наличие неких представлений о предмете.

В последней фразе дефиниции жанр предстаёт в своей двусторонности *явления и понятия*, каким он и прослеживался выше.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Показательно, что когда Кроче попытался повторить свои негации в тезисах, подготовленных для съезда Пенклуба в Венеции (1949), это встретило совершенно другую реакцию, чем в начале века (см. об этом: Каган М. С. Морфология искусства: историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства. Ч. 1, 2, 3. – Л.: Искусство, 1972. – С. 159–160).

² Blume F. *Gattungen der Musik // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik: in 17 Bd. – Kassel; Basel, 1949–1986. – Bd. 4. – Sp. 543.*

³ Dahlhaus C. Was ist eine musikalische Gattung? // *Neue Zeitschrift für Musik. – 1974. – № 10, Oktober. – S. 621, 625.*

⁴ Холопова В. Н. *Формы музыкальных произведений: учеб. пособие. – СПб.: Лань, 1999. – С. 445–446.*

⁵ Dahlhaus C. Some models of unity in musical form // *Journal of music Theory. – Spring 1975. – Vol. 19, № 1. – P. 4.*

⁶ Назайкинский Е. В. Теория взаимодействия форм // Стоянов П. Взаимодействие музыкальных форм. – М., 1985. – С. 22.

⁷ Dahlhaus C. Was ist eine musikalische Gattung?.. S. 621.

⁸ Danuser H. *Gattung // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: in 26 Bd. / Ausgabe hrsg. von L. Finscher. – 2, neubearb. – Kassel; Basel, 2003. – Sachteil 3. – Sp. 1066.*

⁹ Тынянов Ю. Н. *Литературный факт // Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. – С. 270.*

¹⁰ Аверинцев С. С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // *Историческая поэтика. Итоги и перспективы. – М., 1986. – С. 107.*

¹¹ Аверинцев С. С. Древнегреческая поэтика и мировая литература // *Поэтика древнегреческой литературы. – М., 1981. – С. 3–4, 8.*

¹² Фрай Н. *Анатомия критики // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: трактаты, статьи, эссе / сост., общ. ред. Г. К. Косикова. – М., 1987. – С. 261.* «Критическая теория жанров, – с явным полемическим заострением провозглашал Фрай в начале своей книги, – остаётся точно там же, где её оставил Аристотель. Каждый раз слово “жанр” выпячивается в английском предложении как вещь иностранная и труднопроизносимая. Критические усилия руководствуются по большей части такими жанровыми терминами, как “эпос” или “новелла” ... Благодаря грекам мы способны отличить трагедию от комедии в драме. Когда же мы переходим к рассмотрению таких форм, как маска ... мы оказываемся на позиции ренессансных докторов, которые отказывались трактовать сифилис, потому что о нём ничего не сказал Гален» (цит. по: Halperin D. M. *Before pastoral. Theocritus and the ancient tradition of bucolic poetry. – West Hanover: Yale University, 1983. – P. 34.*)

¹³ Бройтман С. Н. *Историческая поэтика. – М.: РГГУ, 2001. – С. 259.*

¹⁴ Бахтин М. М. *Эпос и роман // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. – М., 1975. – С. 451.*

¹⁵ Wiora W. *Die historische und die systematische Betrachtung der musikalischen Gattungen // Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1965. – Leipzig, 1966. – S. 23.*

¹⁶ Dahlhaus C. Was ist eine musikalische Gattung?.. S. 623.

Коробова Алла Германовна

проректор по научной работе,
доктор искусствоведения,
профессор кафедры теории музыки
Уральской государственной консерватории
им. М. П. Мусоргского



А. Е. ЛЕБЕДЕВ

Саратовская государственная консерватория (академия)
им. Л. В. Собинова

УДК 785.6

**ЖАНР КОНЦЕРТА ДЛЯ БАЯНА С ОРКЕСТРОМ
В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКЕ:
ПРОБЛЕМЫ ОРКЕСТРОВОГО СТИЛЯ**

Жанр концерта для баяна с оркестром, впервые заявивший о себе в 1935 году, возник как ответ композиторов на неуклонно возрастающий общественный интерес к народным инструментам и внутреннюю потребность достижения народно-инструментальной культурой нового уровня развития. Быстрый рост исполнительства, усовершенствование самих инструментов, а самое главное – необычайная востребованность этих инструментов в слушательской среде способствовали бурному развитию баянного репертуара, в орбиту движения которого начали активно вовлекаться традиционные жанры академической музыки. Одним из первых в их числе стал концерт.

Самоутверждение баяна, выход его на академическую сцену требовали решений, соответствующих задачам нового искусства молодой страны. В образном строе сочинений 1930-х годов на первом плане – образ человека труда, «полный отваги, мужества, дерзновенный в преодолении препятствий, обязательно оптимист с жизнеутверждающим мировоззрением, простой в обращении, возвышенный и чистый в помыслах, беззаветный в служении обществу, носитель лучших черт своего народа» [4, с. 49]. Концерт как нельзя лучше подходил для реализации позитивной образности и актуальных на то время художественных идей. Унаследовав от классического концерта нарядность фактуры, состязательность, виртуозный инструментализм, баянный концерт становится полем для различных экспериментов как в сфере тематизма, так и в области тембра.

«Монументализм эпохи» (Л. Раабен) во многом определял выбор оркестровых составов и решения в области оркестровки. Именно проблемы оркестрового стиля становятся одними из тех, которые каждый из композиторов вынужден был решать в соответствии с тембрально-акустическими особенностями баяна и которые во многом определяли лицо жанра на этапе его становления.

Специфика оркестрового стиля в ранних баянных концертах связана, прежде всего, с использованием своеобразного оркестрового состава – *оркестра русских народных инструментов*. Именно эта ветвь жанра, заявившая о себе в сочинениях Ф. Рубцова (1937), Ю. Шишакова (1949) и продолженная впоследствии П. Лондоновым (1970) и Г. Шендерёвым (1979), станет одной из важнейших на начальном этапе его развития. К принципиаль-

ным особенностям данного состава относятся отсутствие группы медных духовых инструментов, а также совершенно иной принцип звукоизвлечения у струнных – без смычка. Использование отдельных деревянных духовых инструментов, а также баянов отчасти компенсирует отсутствие медных инструментов и при этом вносит свою особую напевность. Одной из ключевых характеристик данного состава является камерность звучания и возможность по-особому воспроизводить образы, связанные с русским национальным началом.

В концертах рассматриваемой группы баян позиционируется как инструмент, изначально принадлежащий сфере русского национального музицирования. Характерные тембры балалаек и домр, обусловленные спецификой звукоизвлечения, порождают особую фонку, удивительным образом сочетающуюся с холодноватым звучанием баяна. Как пишет М. Имханицкий, «звонные тембры стали не только одним из колоритнейших, наиболее своеобразных по красочной палитре элементом передачи национальных особенностей народно-оркестровой музыки, но и обрели важное драматургическое значение» [3, с. 292].

Последнее особенно показательно, поскольку именно в сфере драматургии баянному концерту необходимо было выстроить собственную систему выразительных средств. Данный состав оркестра, подчёркивая национальный колорит музыки, создаёт широкое поле для реализации лирико-эпической установки раннего баянного концерта. Романтическая модель концерта обретает новое освещение, окрашиваясь в тёплые тона народно-песенной традиции. Лирический модус приобретает особую задушевность, теплоту, личностное высказывание обнаруживает стремление к камерности.

В качестве примеров можно привести первые части концертов Ф. Рубцова и Ю. Шишакова. Начальные темы близки старинным былинным распевам и развиваются в духе народной подголосочности. Темы излагаются в партии малых домр, подголоски поручены домрам альтам и басам. Характер оркестровой фактуры обусловлен стремлением к ясности, наглядности изложения. В этом явно просматривается *глинкинский тип* оркестровки, которому свойственны использование чистых тембров и стремление к экономии оркестровых средств.

В организации оркестровой фактуры можно выделить две тенденции: *функциональное разделение*, проис-

ходящее не только на уровне солист – оркестр, но и внутри оркестровой ткани, и *функциональное объединение*, которое подразумевает как традиционное *дублирование* родственными инструментами партий друг друга, так и создание специфических *тембров-микстов*.

Первое нагляднее всего проступает в эпизодах совместного звучания солиста и оркестра, в которых чаще всего используются домры альты, басы и группа балалаек. Это сделано для того, чтобы создать солисту гармоническую и ритмическую основу. При этом функция гармонической педали поручена домрам альтам и басам, а балалайки (включая приму) образуют единую ритм-группу. Подобное разделение функций не случайно, поскольку, как указывает Ю. Шишаков, «основные приёмы игры на многих инструментах не в состоянии сementировать звучность оркестра (например, пиццикато инструментов балалаечной группы)» [5, с. 174].

Малые домры, как правило, чередуются с солистом, поочерёдно показывая тематический материал. Эпизоды совместного использования домр малых и солиста чаще всего отмечены обострением противостояния баяна и оркестра. Именно группа малых домр, применяемая как единая краска, становится основным «оппонентом» солиста в концертном диалоге, и в то же время трактуется композитором как внеличное высказывание, ассоциируясь с обобщённым и массовым.

Звучание усиливается использованием различных дублировок в оркестре, что в свою очередь составляет суть второго направления в организации оркестровой фактуры – функционального объединения. Оно достигается благодаря совместному применению малых домр и балалаек. В подобных случаях, как пишет Ю. Шишаков, «удвоение мелодии производится чаще всего за счёт сочетания родственных по тембру групп (домры тремоло + балалайки тремоло)» [5, с. 163]. Такой приём чаще всего используется для создания максимальной звуковой насыщенности темы, придания ей естественного оркестрового стереофонизма. Подтверждением этому является включение малых домр и балалаек прим в одном из кульминационных разделов финала (т. 201–211). Здесь балалайки органично дополняют мелодическую линию домр своим гармоническим звучанием, основанным на характерном принципе двух- и трёхголосного изложения. Побочная партия обретает ликующей, гимнический оттенок.

С принципом дублирования тесно связан и другой, не менее важный принцип, определяющий оркестровый стиль ранних концертов, а именно – принцип *равновесия функций в оркестре*. Ф. Рубцов и Ю. Шишаков прекрасно ощущают природу русских народных инструментов и умело используют их возможности. Оркестровые партии в партитурах обоих концертов логичны, удобны для исполнения и прекрасно вписываются в общую звучность оркестра. Композиторы сознательно нивелируют напряжённость звучания струнных, используя наиболее удобный диапазон. В результате домры малые и балалайки звучат в диапазоне нерезкого меццо-пиано – меццо-форте. Оркестровые баяны применяются очень умеренно,

дабы не подменить собой тембр солирующего инструмента. Их функция чаще всего – дублирование струнных в мелодических проведений и дополнительное насыщение аккордовой вертикали в оркестровых тутти. И в этом также прослеживаются элементы оркестрового мышления М. Глинки¹.

Особого внимания заслуживает применение специфических *тембров-микстов*. Использование смешанного звучания всегда было призвано придать музыкальному высказыванию обобщающий оттенок. Как отмечает Н. Агафонников, «смешанный тембр, тембр-микст оказывается тем средством, которое наиболее соответствует внеличному тону высказывания» [2, с. 40].

Тембры-миксты используются Ю. Шишаковым для «утолщения» мелодической линии, придания ей большей насыщенности. Как указывает музыкант, «при удвоении мелодии, выделенной в оркестровой фактуре в самостоятельную функцию, часто применяется и сочетание различных тембров в унисонном звучании (например, альтовые домры тремоло + баян легато)» [5, с. 166]. Примерами таких микстов могут служить связующая партия первой части, исполняемая гобоем и баяном (т. 72–75), а также проведение побочной в репризе (альтовое тремоло и баян, т. 246–263). Подобное дублирование, ставшее традиционным для оркестра народных инструментов, во многом исходит из самого характера тем, которым свойственны подголосочность и распевность. Как пишет Н. Агафонников, «миксты дают более выпуклую, утолщённую, объёмную линию-функцию и усиливают впечатление многоголосия» [2, с. 42].

Не менее ярко специфика струнных народных инструментов проступает в финалах концертов Ф. Рубцова и Ю. Шишакова. Яркий открытый звук домрово-балалаечного состава как нельзя лучше воспроизводит очевидный ярмарочный колорит музыки, задор, настроение всеобщего веселья. Акцентная ритмика, синкопы, переклички различных групп оркестра создают образ ликующей толпы. Звонные тембры щипковых инструментов добавляют ко всему этому ещё и элемент праздничной колокольности, особенно заметный в условиях аккордового унисона.

Несмотря на то, что многие из первых концертов были созданы для баяна с оркестром народных инструментов, *симфонический состав оркестра* в последующие годы начинает доминировать. Формируется вторая ветвь жанра, в которой проблемы оркестрового стиля решаются в русле масштабного симфонизма и актуальных тенденций академической музыки. Солирующий инструмент здесь позиционируется не как атрибут народно-инструментальной культуры, а как *универсальный камерно-академический инструмент*. Именно здесь складываются наиболее интересные черты стиля, ставшие в дальнейшем основой формирования нового концертного имиджа инструмента.

Особенностью симфонического оркестра, как известно, является его гораздо больший, по сравнению с оркестром народных инструментов, динамический диапазон. Наличие групп медных и деревянных духовых,

сочетающих внутри себя различные по характеру звучания инструменты, создаёт небывалое богатство красок, позволяет активнее использовать сольный инструментализм, яснее персонифицировать тембр. Именно это даёт возможность выстраивать более разветвлённую драматургию, наращивать динамику концертного диалога, усиливать его содержательную сторону.

Уже в ранних сочинениях для такого состава – Концерте № 1 Н. Чайкина (1951), Концерте № 1 К. Мяскова (1961) – налицо обострение конфликтного начала. Развитой оркестровой ткани противостоит солист, в партии которого всё активнее заявляет о себе выраженная виртуозность, многоплановость фактуры, активная динамическая подача. Наиболее заметно это на примере главных партий первых частей. В партии солиста широко используются октавное дублирование, призывные унисоны в партиях обеих рук, мощная аккордика и широкоохватная фактура. И если Н. Чайкин тяготеет к полифонизации ткани, её подголосочному развитию (в этом проявляется следование традициям П. Чайковского), то К. Мясков умело адаптирует рахманиновский тип фактуры, в котором преобладают аккордовые звучности и виртуозная орнаментика с опорой на крепкий многоголосный бас. И в том, и в другом случае баян выступает необычайно мощно, эффектно противопоставляясь звуковой массе оркестра.

Н. Чайкину больше свойственна монолитность фактуры, использование дублировок. Тутти Н. Чайкин строит всегда практично, учитывая возможности солиста и руководствуясь соображениями общего баланса. В форте все деревянные инструменты (кроме фаготов) помещаются в верхнем оркестровом регистре, над медными, струнные же в плотном расположении дублируют партии духовых. Результатом подобного сложения является блестящая полная звучность без форсировки и лишней трескучести. Такое умеренно громкое тутти позволяет солисту эффективно выделяться в общей оркестровой массе.

Из типичных микстов можно отметить совместное использование первых скрипок и флейты, вторых скрипок и гобоя, альтов и кларнета, виолончелей и фагота. Такое звучание неоднократно встречается как в экспонирующих, так и в развивающих разделах с той лишь разницей, что в кульминационных моментах подобное сочетание часто становится основой оркестрового тутти, в котором группа деревянных духовых практически полностью дублирует партию струнных.

Медные духовые инструменты в концертах Н. Чайкина и К. Мяскова используются локально, а основу их тематизма составляют сигналы и элементы оркестровой педали. Примечательно, что медные духовые используются подобно скрипкам – как единая краска, без персональной детализации и дифференцирования на отдельные «персонажи».

Усиление роли медных почти всегда сопровождается появлением новых драматургических волн, периодов нагнетания экспрессии с выходами на новые кульминационные точки. Часто в таких случаях медные духовые выступают в союзе с деревянными и, зачастую, вступают

в открытое противоборство с солистом. Наиболее показательны репризные разделы, в которых происходит манифестация итогового настроения. Медные и деревянные инструменты в таких эпизодах образуют необычайно цельный стереомикст, призванный подчеркнуть вневеличность высказывания, выразить доминирующий настрой.

В эпизодах разработочного плана, в которых солисту принадлежит ключевая роль в развитии основных тем, также налицо стремление к экономии оркестровых средств. Этот принцип наглядно проявляется в общей архитектонике оркестровой ткани. Экспонирование тем у солиста чаще всего сопровождается оркестровой педалью, основанной на прозрачных фигурациях в партиях альтов, виолончелей и дополненной отельными репликами духовых.

В моментах совместного звучания солиста и оркестра в Концерте Н. Чайкина скрипки используются нечасто и, как правило, лишь в кульминационных проведениях тем. Подобный поход как нельзя лучше позволяет солисту свободно перемещаться в общей оркестровой массе с первого на второй план. Оркестр никогда не давит на солиста, давая ему возможность продемонстрировать как теплоту и проникновенность кантилены, так и блестящую вариационную орнаментiku. В этом состоит безусловное мастерство композитора, который тонко ощущает фоникку баяна и умело планирует оркестровые сочетания.

В Концерте № 1 К. Мяскова также налицо опора на традиционные приёмы оркестровки. Тем не менее, в оркестровой ткани намечаются процессы тембрового и функционального размежевания, поляризации тембров. Одна из характерных черт оркестрового стиля композитора – подвижность оркестровых красок, усиленная чередованием коротких мелодических попевок, имитаций, реплик. То, что у Чайкина выписывалось «широким мазком», у Мяскова окрашивается разнообразными колористическими оттенками. Оркестровка отличается частой сменой тембров, регистров, динамики. В хитросплетении диалогов солиста и оркестра разбросаны разноцветные блики оркестровых красок. Это также роднит стиль Мяскова с приёмами С. Рахманинова, который (в своих поздних сочинениях) «ищет особых, необычных по колориту, а также подчеркнуто-экспрессивных звучаний» [1, с. 31].

Продолжением установки на *темброво-функциональное размежевание* является использование отдельных инструментов оркестра. И здесь излюбленным инструментом Чайкина становится *кларнет*. Кларнет выступает и как участник различных оркестровых микстов, и как активный солист. На всём протяжении концерта именно кларнет инициирует возникновение новых «критических ситуаций», вовлекая в процесс активного диалога с солистом группу деревянных духовых, а зачастую и весь оркестр².

Приоритет кларнета в подобных ситуациях далеко не случаен. Кларнет и баян как инструменты лучше всего соотносятся по характеру звукоподдачи. Обладая пустоватым и несколько холодным тембром, каждый из них по-своему дополняет звучание другого, образуя при этом наиболее близкий обертоновый спектр. В произведении

ях последующих десятилетий, в частности, концертах А. Репникова (1966, 1977), роль кларнета ещё более возрастёт, а активными партнёрами баяна станут не только деревянные, но медные духовые и ударные инструменты. На данном этапе первоначального формирования жанра композиторы, как представляется, проявляли большую осторожность в выборе оркестровых средств. Они экспериментировали с тембром, но при этом искали наиболее близкие звучания, аккуратно нащупывая пути дальнейшего развития оркестрового стиля и использования новых оркестровых микстов.

В концертах более позднего периода явно намечается *расслоение оркестровой фактуры*. Объясняется это общими тенденциями в развитии стиля, а также усилением психологизма, свойственным отечественной музыке. На смену нарядной фактуре концерта приходит разветвлённая система контрастов, дополненная напряжённым (и часто скрытым) драматизмом и повышенной экспрессией.

Важнейшим фактором становится стремление к *камерности*. Большой симфонический оркестр уступает место камерному составу, в котором соотношение групп часто не укладывается в привычные рамки. Большая часть оркестровых групп значительно сокращается, а отдельные группы, наоборот, разрастаются и принимают на себя солирующие функции. Монолитность звучания групп уступает место тонкой дифференциации тембров. Повышается внимание композиторов к возможностям отдельных инструментов и их сочетаниям, в оркестровой фактуре усиливается фактор солирования.

В рамках концертной диалогичности обостряются элементы *полилога*, когда отдельные инструменты оркестра вступают во взаимодействие с солистом, либо с другими инструментами оркестра. Наделяясь особым драматургическим значением, инструменты начинают ассоциироваться с конкретным персонажем «концертного действия», приобретают персональные черты и в отдельных случаях начинают функционировать самостоятельно. Именно в структуре концертной полилогии возникают наиболее интересные элементы оркестрового стиля.

Примерами таких сочинений являются Концерт № 2 К. Мяскова (1973) и Концерт № 3 А. Репникова (1977). Целый ряд игровых приёмов в этих сочинениях связан как с красочными сопоставлениями различных оркестровых тембров, так и со столкновениями тембровых пластов.

Обилие сольных разделов, как в Концерте № 2 К. Мяскова, так и в Концерте № 3 А. Репникова, подчёркивает то, что на роль основного «игрока» авторы выдвигают именно баян с его возросшими тембровыми возможностями и игровой мобильностью. Доминирующая роль солиста в структуре концертного диалога определяет характер развития основных тем. При этом Мясков опирается в большей степени на *жанровое переосмысление* исходного материала, а Репников следует в русле *психологизма*, что усиливает монологическое начало.

Важнейшей чертой оркестрового стиля становится персонификация тембра, наблюдаемая на нескольких

уровнях. Первый уровень: *солист – оркестр*. Самостоятельность солиста подчёркивается отсутствием оркестровых дублёров. Его голос всегда узнаваем вне зависимости от того, какую функцию он выполняет – ведущую или вспомогательную. Солист и оркестр разделены и по вертикали (различные функции в условиях совместного звучания), и по горизонтали (поочерёдные реплики). Именно благодаря этому возникает «острые ситуации», когда солист вступает в противостояние с оркестром.

Второй уровень – персонификация *оркестровых тембров внутри оркестра*. Концертное соревнование обостряется за счёт не менее интенсивной внутренней борьбы. В камерных оркестровых составах это особенно заметно, поскольку на каждый инструмент изначально возложена своя уникальная функция.

В Концерте № 2 К. Мяскова солист регулярно вступает во взаимодействие с различными инструментами оркестра: гобоем, кларнетом, флейтой. У А. Репникова, наоборот, солист предпочитает контактировать с медными, и чаще всего это – труба. Вступления трубы (особенно в первой части Концерта) напоминают известные скрябинские полётные темы, которые, появляясь словно на гребне волны, возвещают о скорой развязке. Одной из кульминаций первой части становится напряжённейший диалог баяна и трубы (т. 196–203). Призывная фанфарная тема дважды появляется в виде канонической имитации сначала у солиста, а затем в партии трубы. Сама тема есть не что иное, как развитие интонаций эпизода из разработки первой части. Только от прежней рефлексии уже ничего не осталось: теперь тема звучит как призыв к действию.

Каждое проведение сопровождается заметным нагнетанием звучности, а на пронзительный голос трубы накладываются стремительные фигурации в партии солиста. Противоборство двух сил происходит на предельных динамических высотах, что создаёт колоссальное эмоциональное напряжение и сообщает музыке симфонический размах³.

Небывающей яркая игровая мизансцена возникает в первом эпизоде (*Marciale*) Второго концерта К. Мяскова. Группы деревянных и медных духовых, вступая поочерёдно, словно пытаются в чем-то убедить солиста. Баян сначала ограничивается короткими репликами, но затем, всё более распалаясь, вовлекается в «спор». Во второй половине эпизода (т. 151–161) возникает неожиданное соло кларнета, как будто оркестр делегирует своего представителя для переговоров с «несговорчивым» партнёром. Начинается удивительная по своей внутренней наполненности сцена. Баян настойчиво «твердит» одно и то же, бесконечно повторяя свои причудливые октавные скачки и то «повышая голос», то словно переходя на «шёпот». Кларнет же с невозмутимым упорством продолжает «настаивать на своём», отвечая баяну лаконичными, но упрямыми репликами. Восходящее движение у солиста сопровождается нисходящим движением у кларнета и наоборот. Широкие скачки, акценты, причудливый ритмический рисунок создают ощущение абсурдности происходящего и бесперспективности дальнейшего диа-

лога. Своеобразие тембров, а также разнонаправленное движение мелодии многократно усиливают гротесковую семантику этого красноречивого эпизода.

В процессе дальнейшего развития жанра в структуре концертной полилогики четко обозначаются две тенденции. С одной стороны – усиление тенденций *психологизма* с превалированием симфонических методов развития, с другой – усиление *игрового начала*. Результатом первого стало появление целого ряда сочинений, чьи названия говорят об их смешанной жанровой природе (Партита, Страсти и т. д.), а также особой разновидностью жанра – концертной симфонии. В русле второго направления были созданы сочинения, в которых на новом историческом витке воспроизводятся исконные черты жанра, а именно игровое и концертно-декоративное начала. Среди них выделяются концерты для баяна Е. Подгайца (2000, 2006).

Рамки статьи не позволяют подробно проанализировать основные тенденции развития жанра рубежа XX–XXI века. Необходимо отметить лишь то, что проблемы оркестрового стиля всё менее определяют канонами традиционной оркестровки, а всё более исходят от своеобразия *индивидуальных авторских проектов* (Ю. Холопов).

Развитие оркестровых средств в жанре баянного концерта на современном этапе характеризуется множественностью композиторских решений и глубокой индивидуализацией избираемых приёмов. Анализируя черты нового концертного стиля, нетрудно увидеть кардинальное изменение *тембровой композиции* концерта (термин Е. Долинской). Последняя проявляется не только в оркестровке, но прежде всего, в характере сольной партии, в которой всё меньшую роль играют традиционные фактурные формулы, и всё большее значение приобретают новые приёмы звукоизвлечения в рамках «*эмансипации тембра*» (В. Холопова).

Взаимосвязь тембра и фактуры становится ключевым элементом нового концертного стиля. Переосмысление традиционных выразительных средств приводит к господству полифункционального фактурно-тембрового комплекса, который чрезвычайно мобилен: любой элемент может парадоксально видоизменяться, передвигаться с периферийных на центральные позиции. Подобная мобильность коренится как в самой природе солирующего инструмента, так и в поразительной динамической гибкости и тембровой множественности современного оркестра.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ На достижение оптимального баланса солиста и оркестра нацелены и специфические приёмы звукоизвлечения. Среди них – использование кожаных медиаторов (на балалайках), что тщательно выписано автором в партитуре. В качестве примеров можно привести побочную партию I части (т. 80–96), а также эпизод из разработки (т. 164–184) Концерта Ю. Шишакова.

² Нельзя не отметить красивейшие соло кларнета в начале II части (ц. 1, т. 4–11), а также в первом проведении побочной

партии финала (ц. 6). Данные эпизоды, наполненные лиризмом романсовой кантилены (и обычно поручаемые гобой с его более тёплым тембром и богатым обертонами звучанием) становятся своего рода визитной карточкой кларнета, делают его одним из основных «персонажей» концертного действия.

³ В окончательной редакции инструментовки А. Репников отказывается от поочерёдного проведения темы, передает её из партии солиста в партию трубы, оставляя за партией солиста лишь виртуозные фигурации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Агафонников Н. Н. Симфоническая партитура. – Л.: Музыка, 1981.
2. Агафонников Н. Н. Черты оркестрового стиля А. Глазунова // Оркестровые стили в русской музыке. – Л., 1987. – С. 39–48.
3. Имханицкий М. И. История исполнительства на русских народных инструментах: учеб. пособие. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2002.

4. Раабен Л. Н. Советский инструментальный концерт. – М.: Сов. композитор, 1967.
5. Шишаков Ю. Н. Инструментовка для русского народного оркестра: учеб. пособие. – М.: Музыка, 2005.

Лебедев Александр Евгеньевич

доцент кафедры истории и теории исполнительского искусства и музыкальной педагогики Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова





Д. В. ЛОГУНОВА

Новосибирская государственная консерватория (академия)

им. М. И. Глинки

УДК 782.9

«ПИГМАЛИОН» Ж.-Ж. РУССО КАК ПЕРВЫЙ ОБРАЗЕЦ МУЗЫКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКОЙ МЕЛОДРАМЫ

В истории музыкально-сценической мелодрамы знаковой датой стал 1770 год, когда в одном из салонов Лиона был поставлен спектакль Жан-Жака Руссо «Пигмалион» с музыкой Ораса Куанье¹. В эпоху исканий во французском театре появился новый жанр. Специфика его состоит в особом контакте декламационного слова и музыки: они «звучат не вместе, а по очереди» [6, с. 291]. История создания и судьба этой мелодрамы необычна². Круг событий, связанный с периодом создания «Пигмалиона», насыщен: поражение Франции в Семилетней войне, запрет издания «Энциклопедии», расхождения во взглядах между Ж.-Ж. Руссо и другими просветителями, преследования его правительством. В это время он завершает трактат «Об общественном договоре», романы «Юлия, или Новая Элоиза» и «Эмиль, или О воспитании», начинает писать «Исповедь». В этих солидных трудах отражены его сложившиеся эстетические взгляды. «Пигмалион», несмотря на свою камерность, во многом отражает и дополняет систему идей французского просветителя, главным идеалом которого является «духовность природы, жизнь и любовь» [4].

О значении произведения Ж.-Ж. Руссо, положившего начало развитию музыкально-театральной мелодрамы в европейском искусстве, пишут все исследователи, которые освещают историю этого жанра (А. Глумов, Г. Кречмар, Я. Жиранек и др.). Однако до настоящего времени вопрос о корреляции драматической декламации и музыки в нём специально не рассматривался. В настоящей статье делается попытка изучить данный вопрос, апробируя метод анализа тех форм их взаимодействия, которые имеют место в «Пигмалионе».

В основе пьесы – миф, изложенный в «Метаморфозах» Овидия [4]. Её текст является развёрну-

тым монологом скульптора, создавшего прекрасную статую и влюбившегося в неё. В отличие от Овидия, Руссо сосредоточил внимание только на переживаниях героя после создания статуи: он не включил в своё произведение небольшое описание прежней жизни Пигмалиона, детали ухода за статуей, моления Венере. Из сцены с ожившей статуей оставлены только краткие реплики Галатеи³.

В музыкально-театральном искусстве Руссо исходил из апологии чувства. Музыка и её главное средство выразительности – мелодия, считал он, способна передавать «бурные движения души» [7, с. 426]. Культ чувств, примат выразительной мелодии, простота музыкальной фактуры и гармонии – вот важные качества, которые он декларировал и воплотил в созданной им первой французской комической опере «Деревенский колдун» (1752). Однако в своих суждениях Руссо не был последователен. В сфере «высокого жанра» – мелодраме «Пигмалион», – стремясь преодолеть условности и статику традиционной оперы, он полностью отказывается от вокального интонирования. Указывая на непригодность французского языка для пения и критикуя актёрскую игру певцов, просветитель в качестве ориентира, как это ни парадоксально, избирает характерный для итальянской оперы-*seria* «вид речитатива, смешанного с ригурнелами и симфоническими пассажами» [8, с. 267]. В нём его привлекает функция оркестра, способность инструментальной музыки досказывать те чувства, которые не могут быть выражены в пении. Традиции современной итальянской оперы (имеется в виду речитатив оперы-*seria*) в «Пигмалионе» своеобразно соединяются с традициями античного театра. В речитативе французского просветителя интересовала роль, которую играла музыка оркестрового сопровождения; от античного театра он

почерпнул выразительные возможности декламации. Национальная традиция во французском музыкальном театре, основанная на патетической декламации, обрела новое качество.

Модель мелодрамы, предложенная Руссо, представляет собой синтез театральной драмы, музыки и пантомимы, то есть имеет три равноправных составляющих: слово, музыку, жест. В литературном тексте «Пигмалиона» встречается много ремарок, объясняющих положение героя на сцене, его жесты и настроение, что характерно для театральных произведений, рассчитанных на сценическое воплощение. Безграничное чувство восхищения и любви творца к своему созданию становится причиной чудесного превращения мраморной красавицы в молодую девушку. За основу берётся аффект как выражение эмоции, равной божественной силе, которая способна вдохнуть жизнь в мёртвый камень. Однако ему придано новое качество. Частая смена разных состояний главного героя отражает психологическое развитие, более характерное для музыкального классицизма.

Пьеса «Пигмалион» представляет собой сцену, типичную для драмы, так как по образному содержанию окончание произведения противоположно его началу (см.: В. Волькенштейн [1]): муки творца, разочарованность героя в своих силах, которые он испытывал в начале пьесы, завершаются в итоге счастливым любовным восторгом. Мельчайшие нюансы чувств и их смена становятся главной пружиной всего действия. Палитра эмоций широка: отчаяние, презрение к себе, отречение от окружающего мира, страсть и внутреннее горение, преклонение перед статуей, страх и трепетание, сомнение, смятение, растерянность, нежность, подавленность, пыл и душевный порыв, снова отчаяние, негодование и, наконец, упоение и радость.

Ж.-Ж. Руссо создал новаторскую для своего времени драматургию, которая построена на тончайших изменениях психологических состояний одного персонажа; эмоциональный тонус мелодрамы не спадает ни на секунду и усиливается к концу произведения, приводя к кульминации-развязке, совпадающей с завершением монолога, который сменяет диалог.

Эстетические взгляды на музыкальный театр, реализованные в «Пигмалионе» Руссо-Куанье, обусловили особую композиционную технику. Она выражается в следующем: 1) тип соотношения в композиции, основанный на связи двух разнохарактерных элементов, – музыки и декламации (далее *M* и *D*), эмоциональное воздействие которых усиливается одно другим (подобный эффект В. Луков называет «принципом художественного резонанса» [4]); 2) дискретность, дробность целого, возникающая благодаря контрасту между словесными и музыкально-инструментальными построениями; каждое

построение является относительно самостоятельной структурной единицей и обозначается как сегмент; для удобства анализа сегменты нумеруются (нумерация раздельная); 3) общее количество сегментов довольно значительно – 51 (из них 26 – музыкальных, 25 – декламационных); на протяжении всей композиции господствует принцип множественного сопоставления слова и музыки; 4) разномасштабность сегментов и, соответственно, неравномерность композиционно-драматургического ритма являются следствием особой экстремальной ситуации и эмоционального возбуждения главного героя; в тексте драмы протяжённые высказывания сменяются порой очень короткими; разграничивающие их оркестровые эпизоды – также разных масштабов.

Рассмотрим словесный и музыкальный текст в отдельности и в их взаимодействии. В словесном тексте ведущей является патетическая декламация. Основу монолога, разделённого музыкой, составляют тирады – построения из нескольких предложений. Их насчитывается 15 из 25 словесных сегментов. Дважды встречается цепь реплик – небольших высказываний, которые объединяются с краткими музыкальными фрагментами в протяжённые блочные конструкции. Именно в них отражена наиболее частая смена эмоций главного героя. Первые шесть реплик, следующих подряд, появляются после музыкального фрагмента № 11 (*M₁₁*). Смятение героя (1-я реплика) сменяют его ужас и растерянность (2-я реплика), затем – сомнение (3-я реплика), нежность (4-я реплика), ещё большая нежность (5-я реплика), вновь сомнение (6-я реплика). Следующий блок из трёх реплик расположен после *M₂₃*. Пигмалион наблюдает метаморфозу статуи, но ещё не верит свои глазам. В его словах выражается ужас, смешанный с восторженным удивлением (1-я реплика), крайняя подавленность из-за неверия в возможность чуда (2-я реплика), переходящая в бурное отчаяние (3-я реплика): *1. Что я видел? Боги! Что мне померещилось? Телесная окраска плоти, огонь в глазах, даже движенья... Мало того, что я жаждал чуда, – я видел его, наконец... (Крайняя подавленность.) 2. Несчастный, итак – свершилось... твой бред достиг последнего предела... Разум покидает тебя так же, как и твой гений... Не сожалей о нём, о Пигмалион! Потеря его искупит твой позор... (Бурное негодование.) 3. Слишком большое счастье для влюблённого в камень стать безумным, которого преследуют видения!*

Роль музыки в произведении Руссо сводится, во-первых, к усилению выражения эмоциональных переживаний героя и более выпуклой их подаче, во-вторых, к сопровождению пантомимических сцен, которыми автор разбил монолог на отдельные «психологические куски». В мелодраме «Пигмалион» взаимодействие декламации и музыки представлено

только сочетаниями в последовательности, по горизонтали. Их чередование позволяет отобразить непрерывный процесс смены чувств главного героя, динамику в *сцене сквозного развития*.

Музыкальный текст О. Куанье (кроме № 2, который представляет собой один из сохранившихся номеров, написанных Руссо), состоит из увертюры и 26 фрагментов, расписанных на 7 партий: первая и вторая скрипки, альты, гобои, первая и вторая валторны, контрабас с фаготом. В каждой оркестровой партии выписаны последние фразы монолога Пигмалиона, за которыми следует музыкальный фрагмент. Таким образом, в музыкальном тексте в какой-то мере представлено соотношение музыкального и словесного рядов⁴.

Весьма необычным для музыкально-сценических произведений того времени в мелодраме является музыкальный ряд. Первое, что обращает на себя внимание, это дробность музыкального текста, отсутствие логической связи между фрагментами. Каждый музыкальный фрагмент пронумерован, о чём было сказано выше. Эти номера различны по характеру, темпам, тональностям и масштабам (они занимают от 2 до 31 тактов). Второе – структурная и тональная незавершённость, разорванность большинства музыкальных номеров. Лишь увертюра имеет завершённую форму. Её светлый характер выражает радость и счастье, которые переживает герой, встречая сошедшую с пьедестала статую. За основу взята безрепризная трёхчастная форма итальянской увертюры: первый раздел – Allegro assai (*D dur*), второй – Andantino (*d moll*) элегического пасторального характера, что оттеняет общий жизне-радостный настрой увертюры, третий – Presto (*D dur*). Она предвосхищает итог драмы, воплощая тем самым характерную для классицизма оптимистическую концепцию.

Из 26 музыкальных номеров только № 2 заканчивается на Т, остальные – на аккордах доминантовой функции. Показательно, что даже последний музыкальный фрагмент, хотя и начинается в тональности увертюры *D dur*, тем самым придавая некую опору всей тональной конструкции, оканчивается на

звучах трезвучия *H dur*, предвосхищая заключительный диалог счастливых Пигмалиона и Галатеи.

Практически каждый номер написан в новой тональности, круг которых очень широк (*F, g, c, C, a, A, e, G, Es, es, B, d*) и вписывается в рамки мажоро-минорной ладовой системы. Контрастная смена тональностей номеров позволяет подчеркнуть резкую смену в настроении главного героя. Важная роль гармонии, а также музыкальная стилистика (особенности фактуры, ритма) указывают на то, что это произведение относится к эпохе классицизма.

Ещё одной особенностью музыкальных фрагментов является преобладание «общих форм звучания» (термин Е. Ручьевской). Настроение каждого фрагмента задаётся преимущественно благодаря использованию типичных для эпохи конца XVIII века ритмоформул, интонационных оборотов, темпов, динамики, штрихов. Так, например, группа музыкальных фрагментов № 5, 7, 9, 11, 18, 25 представляет собой драматическую образную сферу. Эти фрагменты написаны в минорных тональностях, основными музыкальными средствами выразительности в них являются: преобладание неустойчивых гармоний, тираты, звучание на *f*, синкопы, резкое «восхождение» верхнего голоса по звукам тонического и доминантового трезвучий, быстрый темп (пример № 1).

Пример № 1

$M_9 \rightarrow D_8$

(Il prend le voile & le laisse tomber effrayé.) En touchant ce Rideau, je ne fais, téméraire, quelle terreur fait mon esprit agité ! D'un temple, où fêçe en paix une Divinité, je crois ouvrir le Sanctuaire.
(Он идет откинуть покрывало, но вытаскает его из рук, словно чем-то испуганный.)
 Непостижимое чувство испытываю я, прикасаясь к этому покрывалу; меня охватывает страх; мне кажется, я прикасаюсь к алтарю неведомого божества.

Отказ от мелодии, которая способна обобщённо передавать эмоции, понятен. В данном произведении приверженцу мелодии Руссо необходимо было показать «мгновенные порывы души, которые сменяются тут же столь же сильными и короткими вспышками чувств» [4]. Именно отдельные звуки, штрихи, паузы, динамика способны отразить всю динамику эмоционального состояния.

При такой лаконичности музыкального языка каждый музыкальный элемент несёт в себе важное смысловое значение. В связи с этим не случайно обращение композитора к риторическим фигурам. В «Пигмалионе» большое значение имеет риторическая фигура *catabasis*, которая встречается в $M_1, 11, 17, 20, 21$. В первом случае (M_1) она отражает тревожные мысли Пигмалиона, его разочарование. Второй раз (M_{11}) она появляется в один из решающих моментов, когда скульптор, посягая на божественную красоту собственного творения, пытается исправить какую-то деталь в статуе, на что та откликается первым признаком жизни – «сопротивляется резцу». Это вызывает страх и смятение Пигмалиона. Третий раз (M_{17}) фигура *catabasis* появляется в момент глубокой подавленности героя. В № 20 и 21 она звучит в момент сильнейшего душевного порыва, когда скульптор готов отдать свою жизнь ради жизни статуи, и отражает «весь ад в ... измученной душе» (из D_{19}) главного героя.

Из всех номеров выделяется последний музыкальный фрагмент № 26 Allegro con sordine, он выражает восторг и радость Пигмалиона. По настроению этот эпизод близок увертюре – тем самым композитором создается образно-эмоциональная арка, в какой-то степени возмещающая тональную и структурную разомкнутость музыкального текста мелодрамы. О том, что номер начинается в тональности увертюры, было сказано выше.

Все музыкальные номера образуют друг с другом ряд групп, их деление в большей мере соответствует логике сценарной драматургии. Достаточно обособленными от словесного текста являются увертюра и первые два номера. Оба фрагмента отражают двойственность душевных переживаний Пигмалиона. В музыке это выражается следующими средствами: светлое общее настроение (мажорная тональность, неторопливый темп, галантная мелодия в стиле пасторали) и вкрапление в него драматических моментов (фигура catabasis в № 1, нисходящий характер мелодии № 2).

Принцип взаимодействия музыки и декламации Руссо обосновывает следующим образом: «устная фраза как бы возмещается и подготавливается музыкальной фразой» [6, с. 291]. Однако анализ «Пигмалиона» показывает, что взаимодействие двух составляющих не ограничивается только этим простым соотношением. Целесообразно выделить некоторые другие виды корреляции музыки и слова: 1) музыка готовит образный строй последующего декламационного фрагмента: образуется синтагма $M \rightarrow D$, которая соответствует задаче, декларируемой Руссо; 2) музыка развивает декламационные высказывания: синтагма $D \leftarrow M$; 3) музыка отражает настроение общее для окружающих его декламационных фрагментов: синтагма $D \leftarrow M \rightarrow D$. В этой синтагме все три корреляты выдержаны в основном в одном образно-эмоциональном ключе. Реже каждая содержит внутренний контраст (как в нотном примере № 1).

Первый вид синтагмы встречается в мелодраме 8 раз. Рассмотрим его

на примере синтагмы $M_9 \rightarrow D_8$ (музыкальный фрагмент № 9 и последующая за ним декламационная тирада № 8; см. пример № 1).

Между ним и окружающими его D_7 и M_{10} , которые отражают восхищение статуей, её грацией, образуются эмоционально-логические цезуры. Данная коррелятивная пара представляет собой достаточно самостоятельную, обособленную синтагму. В ней выражаются порыв, сомнение, божественный страх. Музыкальное построение из 4 тактов неоднородно, оно содержит в себе эмоциональный перелом, который выражается в контрасте стремительного восхождения мелодии по звукам *e moll'* ного трезвучия на *p* и последующей за ним нисходящей тираты в диапазоне ум. 7 на *f*. Окончание на *DD/e moll*, тональная разомкнутость способствуют устремлённости музыкального сегмента *M* к последующему за ней *D*. Цезура, неизбежно возникающая между столь контрастными для восприятия языками – музыкальным и словесным, – сглаживается. Помимо предвосхищения образного строя D_8 , M_9 сопровождает пантомимическое действие, обозначенное в ремарке о покрывале, которое выскальзывает из рук скульптора, вызывая его испуг. Отметим, что логика всей композиции «Пигмалиона» соответствует последовательности структурных единиц в синтагме $M \rightarrow D$: мелодрама начинается с музыкального номера – увертюры, а завершается декламационным диалогом.

Реже в мелодраме встречается второй вид синтагмы $D \leftarrow M$, в котором музыкальный фрагмент расшифровывает образный строй словесной фразы (пример № 2). В основном её появление обусловлено наличием декламационных фрагментов, внутри которых происходит смена эмоционального состояния. Следствием этого является то, что последующий музыкальный номер является реакцией на слово (например, $D_5 \leftarrow M_7$, $D_{16} \leftarrow M_{18}$, $D_{18} \leftarrow M_{20}$).

Пример № 2

$D_5 \leftarrow M_7$

Et ces bustes muets, ces groupes mal formés ne fendent plus la main rapide, qui d'un trait les eût animés (Il se leve impétueusement.) C'en est fait, c'en est fait, j'ai perdu mon génie : si jeune, hélas ! fur vivre à mon talent !
Эти грубые работы, оставшиеся в виде робких набросков, не чувствуют больше руки, которая некогда оживила бы их. (Порывисто встает.) Все кончено, все кончено; меня покинул мой гений... в юности я уже пережил свой талант.

7. Allegro

Декламационная фраза в данном примере в результате резкого эмоционального перелома, что отражает поясняющая движения актёра ремарка автора, делится на две реплики: состояние прострации и отчаяние. Первую реплику готовит предшествующий декламационной тираде M_6 – меланхолический по характеру музыкальный фрагмент. Состояние отчаяния данной тирады выражает следующий за ней музыкальный номер M_7 – драматиче-

ский по характеру, в быстром темпе, с восходящими тиратами. Он ярко контрастирует с предыдущим музыкальным фрагментом. С последующей декламационной фразой героя он образует эмоционально-логическую цезуру.

Примерно половина всех декламационных и музыкальных фрагментов построена по принципу сцепления, когда музыка выполняет одновременно функцию продолжения предыдущей *D* и подготовки последующей *D*. Возникает синтагма из трёх элементов ($D \leftarrow M \rightarrow D$). Обусловлено это тем, что зачастую стоящие по обе стороны от неё словесные фрагменты выражают одно эмоциональное состояние. Соответственно помещённый между ними музыкальный сегмент, с одной стороны, продолжает эмоциональное состояние предшествующей фразы героя, а с другой стороны, предшествует такому же эмоциональному состоянию последующей словесной фразы. В результате образуются своего рода мизансцены (либо поэтико-музыкальные периоды). Рассмотрим такую самую краткую блочную конструкцию, состоящую из трёх сегментов $D_1 \leftarrow M_3 \rightarrow D_2$ (пример № 3).

Пример № 3

$D_1 \leftarrow M_3 \rightarrow D_2$

Je ne vois fur ces traits ni fentiment, ni vie. Ce n'est que de la pierre.
Здесь нет ни жизни, ни души – это только камень. Нет, ничего никогда из всего этого я не сделаю!

3. Allegro maestoso

O mon premier genie! O mon talent! qu'êtes-vous devenu?
О мой гений! Где ты? Мой талант – во что ты превратился?

В обоих декламационных фрагментах выражено чувство разочарованности. Можно говорить об усилении этого чувства в D_2 . Расположенный между декламационными тиратами M_3 выражает те же эмоции главного героя средствами музыкального языка: минорная тональность, быстрый темп, синкопированный ритм. Данная мизансцена контрастирует по образному строю с окружающими её M_2 и M_4 , образуя самостоятельную трёхсегментную синтагму.

Остальные мизансцены представляют собой ещё более сложные блочные конструкции, состоящие из четырёх и более сегментов, например, $M_{11} \rightarrow D_{10} \leftarrow M_{12} \rightarrow D_{11} \leftarrow M_{13}; D_{17} \leftarrow M_{19} \rightarrow D_{18} \leftarrow M_{20} \rightarrow D_{19} \leftarrow M_{21} \rightarrow D_{20}$. Наличие такого количества протяжённых блочных конструкций способствует сквозному непрерывному развитию музыкально-драматического действия.

Значение «Пигмалиона» Руссо в истории мелодрамы огромно. Это произведение дало толчок аналогичному движению в Германии (в мангеймской школе), Чехии, России. В 1770-е годы вслед за «Пигмалионом» появились мелодрамы чешского композитора Й. Бенды. Известны четыре его произведения в этом жанре: «Ариадна на Накосе» (1774), «Медея» (1775), «Пигмалион» (1779, на текст Руссо), «Альманзор и Надина» (1779).

Общие свойства жанра мелодрамы, созданного Руссо таковы: 1) сюжет на античную тематику; 2) минимальное количество героев, главенствует моносцена; 3) в центре произведения – су-

губо личные переживания главного героя.

Среди основных особенностей композиционной техники мелодрамы Руссо-Куанье целесообразно выделить следующие моменты: 1) произведение открывает развёрнутая увертюра, а все последующие номера представляют собой разнохарактерные, разномасштабные построения незамкнутого строения, благодаря чему создаётся сцена сквозного развития; 2) особое сочетание музыки, слова и пластики; 3) характерная для кульминационных зон структура – учащение ритма за счёт чередования самых коротких сегментов *M* и *D* (структурное дробление).

Помимо создания нового жанра, заслуга французского просветителя для музыкально-сценического искусства заключается в том, что его идея особого взаимодействия слова и музыки стала предпосылкой для многих новаторских произведений, основанных на принципе сквозного развития действия. Дискретная структура, образующаяся из чередования словесно-музыкальных синтагм, позволила отразить смену душевных переживаний героя в их динамике. Данное произведение явилось поистине новаторским для своего времени. Безусловно, оно является «продуктом» эпохи классицизма. Быстрая смена аффектов как приём динамического развития найдёт выражение в инструментальной музыке, особенно сонатной форме, опирающейся на принцип динамического сопряжения.

Позднее, в произведениях XIX и XX вв. апробированный Руссо способ корреляции, где в музыкальную ткань «вплетается» декламация, получит большое развитие в музыкально-сценических жанрах: «Волшебном стрелке» К. Вебера, «Персефоне» И. Стравинского, «Жанне д'Арк на костре» А. Онеггера и др.

Кроме того, «Пигмалион» – это, в сущности, первая монодрама, жанр которой получил распространение в XX веке («Ожидание», «Счастливая рука» А. Шёнберга, «Голос человеческий» Ф. Пуленка, «Записки сумасшедшего» Ю. Буцко).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Жан-Жак Руссо (1712–1778) – французский философ, один из самых влиятельных мыслителей XVIII в. Величайший философ эпохи Просвещения, Руссо был также композитором. Ему принадлежат несколько музыкальных произведений, в том числе опер. Наиболее известное музыкальное сочинение Руссо – опера «Деревенский колдун». В истории музыки Руссо прославился как создатель двух новаторских произведений: первой французской комической оперы и первой мелодрамы. В творческой деятельности философа они явились результатом его музыкально-эстетических принципов. Орас Куанье (1735–1821) – французский певец, скрипач, автор музыкально-сценических миниатюр, пьес для клавесина. Судя по музыке «Пигмалиона», он хорошо владел стилем классицизма, хотя и не был композитором-профессионалом.

² См. статью В. А. Лукова: [4].

³ Именно Руссо назвал её так. Имя Галатеи носила нерида из другого древнегреческого мифа, оно также встречалось в пасторальных произведениях XVIII века.

⁴ Координация словесного и музыкального рядов описана в «Комментариях» к музыкальным интермедиям в

«Пигмалионе» Руссо [10], перевод которых осуществлён В. А. Луковым [4]. Однако сравнение текста комментариев, указаний в нотном тексте (в парижском издании, хранящемся в Российской государственной библиотеке, год не указан) и текста «Пигмалиона» на французском [9] и русском [6] (в переводе Л. Л. Слонимской) языках выявил ряд несоответствий. Это объясняется, во-первых, отсутствием подлинного текста драмы Руссо как такового, разночтениями в копиях этого текста, дискуссиями об авторстве «Комментариев». Во-вторых, если их всё же написал сам Руссо, то, вероятно, они предназначались для его музыки, а не для Куанье. Поэтому в данной статье мы их не принимали во внимание. Автором статьи осуществлена реконструкция партитуры парижского издания и всего спектакля. Последовательность оркестровых фрагментов откорректирована на основе анализа трёх источников: нот инструментальных партий, которые были сведены в партитуру, текста «Пигмалиона» на французском языке и в переводе на русский.

ЛИТЕРАТУРА

1. Волькенштейн В. М. Драматургия. – М., 1929.
2. Глузов А. Н. Историческое развитие мелодрамы // Советская музыка. – 1935. – № 1. – С. 41–49.
3. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года: учебник: в 2 т. – М.: Музыка, 1982. – Т. 2.
4. Луков В. А. Руссо: драма «Пигмалион» у истоков предромантической мелодрамы // Французская литература от истоков до начала Новейшего периода: электронная энциклопедия. – URL: <http://www.litdefrance.ru/199/91> (дата обращения 26.06.2012).
5. Овидий. Метаморфозы. – М., 1938.
6. Руссо Ж.-Ж. Фрагменты замечаний об итальянской «Альцесте» г-на кавалера Глюка // Руссо Ж.-Ж. Избранные сочинения: в 3 т. – М., 1961. – Т. 1. – С. 285–300.
7. Руссо Ж.-Ж. Из «Новой Элоизы» // Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII вв. – М., 1971. – С. 426–429.
8. Руссо Ж.-Ж. Об искусстве. Статьи, высказывания, отрывки из произведений. – М.; Л.: Искусство, 1959.
9. Bibliothèque nationale de France. – URL: <http://www.bnf.fr>. (Дата обращения 10.10.2011).
10. Rousseau J.-J. Oeuvres complètes. – Paris, 1978. – Т. 2. – P. 1929–1930.

Логунова Дарья Викторовна

аспирантка кафедры теории музыки
Новосибирской государственной консерватории
им. М. И. Глинки





В. Н. ДЁМИНА

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

УДК 784.1

ВОПЛОЩЕНИЕ ПАНЕГИРИЧЕСКОЙ ТЕМЫ В МУЗЫКЕ ВИКТОРИАЛЬНЫХ ТОРЖЕСТВ ЭПОХИ ПЕТРА I («ВИВАТНАЯ СЮИТА»)

Тема военных побед в средневековой Руси нашла воплощение в различных искусствах. Так, взятие Казани при Иване Грозном отмечено созданием мемориального храма Покрова Богородицы (Василия Блаженного), иконы «Церковь воинствующая», особого распева, записанного «казанским знаменем» и использовавшегося при церковном служении по случаю завоевания Казанского ханства. Это способствовало увековечению памяти о данном событии и внесло определённые изменения в язык культуры. Однако подобные включения не выходили за рамки православного канона. Петр I же стремился создать светские виды искусства и обновить «язык праздника». Ориентируясь на европейские образцы, Петр особое внимание уделил разработке публичных этапов праздника, что касалось в первую очередь чествования победителей.

Панегирическая тема являлась главной в викториальных торжествах, так как именно через неё осуществлялась «пропаганда новой преобразенной России», тесно связанная с прославлением личности Петра-победителя [2, с. 11], для чего использовались все возможные средства. Это нашло отражение в направленности компонентов праздника: панегирической церковной службы, триумфальных шествий и их оформлении (вратах, гравюре, живописи), театральных постановках, фейерверочных представлениях и т. п.

Было создано большое число образцов панегирической литературы, связанной с празднествами петровской эпохи. Прежде всего, это жанр приветственной речи. Известными образцами, посвящёнными Полтавской победе, являются «Панегирикос, или Слово похвальное о преславной над войсками швейскими победе» Ф. Прокоповича¹, а также «Слово о победе под Полтавою 1709 г.» С. Яворского,

проповеди, вирши², а также новый для русской литературы жанр панегирической поэмы, как, например «Епиникион», заключающий «Панегирикос» Феофана Прокоповича.

Создание светских форм искусства и панегирического «языка праздника» было вызвано его предназначением широким массам зрителей, среди которых находились и иностранцы, не всегда воспринимавшие и понимавшие существо происходящего.

Различные элементы оформления торжества должны были разъяснять ход событий и быть понятными (например, картины на триумфальных вратах, фейерверки, которые помимо пиротехники включали портретную и театральную живопись, скульптуру и другие виды искусств). Олицетворением «европейского языка» XVIII века, отвечавшего требованиям Петра I, являлась стилистика барокко.

Панегирическая тема викториального торжества петровской эпохи в структурном отношении представляет тематический комплекс мотивов: *славления* (прославление Бога, царя и русского воинства) и *повествования* (раскрытие истории победы). Они нашли выражение во всех видах искусства, воплощаясь как в средневековых канонических, так и в современных барочных формах³. Процесс смешения элементов церковной и светской культур достигал кульминации в массовых зрелищах – триумфальных шествиях и фейерверках.

Панегирическая тема воплощалась и в музыкальной составляющей «викториальных» торжеств. Певческие образцы *славильной тематики* объединяет «Виватная сюита» из так называемого «буславского» рукописного сборника кантов (РНБ Q XIV, 141, Л. 159–166), датируемого 40-ми годами XVIII в. [5, с. 4; 2, с. V]. Последование «кантов» «буславской» рукописи публиковалось неоднократно.

Первым его издал Н. Ф. Финдейзен в приложении к первому тому «Очерков по истории музыки в России» (1928), затем В. С. Копылова и, наконец, Е. Е. Васильева и В. А. Лапин в сборниках «Избранные русские канты XVIII века» (1983) и «Русские канты от Петра Великого до Елизаветы Петровны» (2002). Это последнее издание отражает практически полный состав рукописи и сохраняет почти все графические особенности изложения оригинала, в том числе и церковнославянскую буквенную нумерацию.

В то же время упомянутые издания не лишены недостатков и ошибок, что связано в первую очередь с непривычным для современного восприятия расположением нотного и поэтического текста, а также стремлением отразить тенденцию к объединению отдельных образцов.

Финдейзен отмечает: «Можно предположить, что вся значительная серия кантов ... наполненных «осаннами», «многолетиями» и «виватами» ... составляет как бы одну цельную, многчастную парадную композицию, исполнявшуюся во время празднования заключения Ништадского мира» [7, с. 349]. Солидаризируясь с мнением Финдейзена, Копылова отмечает, что эти канты «являются первым примером крупной циклической формы в светском панегирическом жанре» [5, с. 4].

Подтверждение такой интерпретации «кантового» последования находим в свидетельствах очевидцев и документах того времени, описывающих церемонию поднесения Петру I титула Императора Всероссийского при заключении Ништадтского мирного договора: «Граф Гаврило Иванович Головкин говорил ... Его Величеству поздравительную речь, по окончании которой, от всего Сената, а потом от всего народа как внутрь церкви, так и вне великими и радостными гласы воскликнуто трижды: „Виват“, в то же самое время на трубах и литаврах, и барабанным боем, многочисленно пушечною и ружейною стрельбою от гвардии и 125 галер и 23 напольных полков произведены были великие громы и звуки. По поздравлении же оном и умолчании гласов и звуков, отвечивал Его Величество всему Генералитету ... После чего начат был благодарственный молебен, и как кончили чтением Евангелия, тогда в другой раз как из пушек, так и из мелкого ружья такая ж стрельба учинена, как и первая, а потом при окончании молебна чтена благодарственная молитва... и когда молебен кончился, тогда Его Величество при выходе из церкви паки народ с восклицанием трижды вивата поздравил, и тогда в третий раз из пушек и мелкого ружья произведена пальба» [6, с. 447–448] (см. схему 1 в Приложении)⁴. Как следует из цитат, европейские виваты включались в богослужение, где они попадали в окружение канонических церковных песнопений.

Славильная тема праздника воплощается в «Виватной сюите» (РНБ Q XIV, 141, Л. 159–166), опубликованной Васильевой и Лапиным. Однако принятое ими последование и изложение номеров с сохранением некоторых особенностей рукописного источника (ключей, размещения нотных знаков на развороте листа и пр.) не воспроизводит, в то же время, такого важного элемента записи, как двойные разделительные черты (сохранённые в публикации Финдейзена). Подобный знак, типичный для богослужебных последований, отмечает переход к другому виду служения (например, возгласу священника, ритуальному действию). Как видим, он очень важен, так как свидетельствует о разного рода включениях в последование.

В «сюите» можно выявить: вступление, два основных раздела и заключение (схема 1). Структура «Виватной сюиты» отражает включённость её в ритуал и соотносится с приведённым выше описанием церемонии по случаю поднесения Петру I титула Императора Всероссийского. Начало церемонии (Поздравление графом Гаврило Ивановичем Головкиным Петра I и последующий троекратный возглас «виват») соотносится со вступлением сюиты – «Много лет» и «Виват» (№ 1, 2). К благодарственному молебну можно отнести следующие номера «сюиты»: «Многолетие», псалом, «Осанна» и фрагменты канона (№ 3–13). Появление канта «Торжествуй, ликовствуй, Белонна преславна» (№ 10) в последовании богослужебных номеров соотносится со свидетельствами очевидцев о прерывании чинопоследования (после прочтения Евангелия) стрельбой и игрой на музыкальных инструментах. Заключительный раздел описания церемониала совпадает с последними номерами – «Виват» и «Много лет» (№ 14–17).

«Виватная сюита» характеризует музыкальную составляющую праздника Ништадтского мира, в то время как письменные свидетельства очевидцев уточняют условия исполнения номеров «сюиты»: «Одновременно с пением виватов звучала игра на трубах и литаврах с барабанным боем, многочисленно пушечною и ружейною стрельбою» [6, с. 444–448].

Поэтический текст номеров, открывающих и заключающих цикл – «Много лет» и «Виват», – построен на повторении отдельных заздравных возгласов. Соседство русского возгласа «Много лет» с европейским «Виват» проясняет композиционную идею «сюиты» – сочетание двух панегирических традиций. Первый раздел «сюиты» включает несколько самостоятельных форм: «Многолетие», «Славою и честию» и «Осанна». Тексты первого раздела объединены принадлежностью православным ритуалам с их молитвословным стихом. Текст «Многолетия» (№ 3–5) совпадает с текстом «Патриаршего» многолетия, принятого в церковной практике.

<p>Церковное «Многолетие Патриаршее» Многая лета – 4 р Многая лета – 3 р Сотвориж им Господи, даруй им Господи, Многая лета, Многая лета, Многая лета, Кирие елейсон, Христе елейсон Кирие елейсон, елейсон, елейсон, Многая лета, Многая лета, Многая лета,</p>	<p>«Многолетие» № 3, 4, 5 Многая – 4 р. Многая лета – 3 р Многая лета – 6 р. Сотвориж ему Господи, даруй ему Господи, Мно- гая лета, Многая лета, Многая лета, Кирие елейсон, Христе елейсон Кирие елейсон, елейсон, елейсон, Многая лета. Сотвори ему, Господи, Многая лета! Даруй ему, Господи, Многая лета! Кирие елейсон, Христе елейсон! Многая лета!</p>
---	---

Многолетие из «Виватной сюиты» содержит повтор текста, отсутствующий в современных редакциях «Многолетия Патриаршего», что может быть вызвано как авторской волей создателя «сюиты», так и традицией, утерянной в церковной практике XX века.

Текст образца № 8 «Славою и честию венчал еси его. И покорил еси под нозе его вся восстающия на ны» восходит к тексту псалма Давида: «Что есть человек, яко помниши его? Или сын человек, яко посещаеши его? Умалил еси его малым чим от ангел, славою и честию венчал еси его» (Пс. 8: 5–6). Цитируемый текст псалма, свидетельствующий о венчании человека Богом «славою и честию», призван раскрыть величие царя Петра I (в тексте «Виватной сюиты» – «его»).

Бог не только венчал Петра на царство, но и «покорил» ему «восстающих на ны» (то есть шведов).

Первый раздел замыкает № 9 «Осанна», практически полностью соответствующая тексту одного из песнопений литургии, входящего в Евхаристический канон:

Литургия	№ 8 «Виватной сюиты»
Осанна Вышний	Осанна – 5 р.
Благословен Грядый во Имя Господне	Благословен Грядый во Имя Господне
Бог Господь и явися нам	Осанна – 7 р.

Второй раздел «сюиты» также содержит духовные тексты. В основе – первая библейская песнь Моисея, созданная после перехода евреями Красного моря.

Первая песнь Моисея [Исх. Гл. 15: 1–19]	№ 11–13 «Виватной сюиты»
Господеви поем, славно бо прославися.	Поем Господеви, славно бо прославися, славно бо прославися.
Поем Господеви, славно бо прославися: коня и всадника верже в море. Помощник и покровитель бысть мне во спасение: сей мой Бог, и прославлю Его; Бог отца моего, и вознесу Его.	
Господь сокрушай брани, Господь имя Ему. Колесницы фараоновы, и силу его верже в море. Избранныя всадники тристаты потопаи в Чермнем мори. Пучиною покры их, погрязоша во глубине яко камень.	Господь сокрушай брани, Господь имя ему. Поем вси Господеви, славно бо прославися. Яко в век милость Его на нас утвердися. Поем Ему в трубне гласе, Вознося рог верных часы. В небесный чертог утрення денницы, Вниде, ликуй молим ангел лица. Победителна Тебе воспеваем, Тебе воспеваем.
Десница Твоя, Господи, прославися в крепости, десная Твоя рука, Господи, сокруши враги, и множеством славы Твоя стерл еси сопротивных.	Десница Твоя, Господи, прославися в крепости. Десная рука Твоя, Господи, сокруши враги. И множеством силы Твоя стерл еси сопротивных Послал еси гнев Твой, пояде я яко стеблие
Послал еси гнев Твой, пояде я яко стеблие, и духом ярости Твоя разступися вода. <...>	

Нападет на ня страх и трепет, величием мышцы Твоя да окаменятся.	Нападет на ня страх и трепет, страх и трепет. Величием мышцы Твоя да окаменятся
Дондеже пройдут людие Твои, Господи, дондеже пройдут людие Твои сии, яже стяжал еси.	Дондеже пройдут людие, людие Твои, Господи, Дондеже пройдут людие, людие Твои сии, Дондеже пройдут людие Твои, яже стяжал еси. Поем Господеви, славно бо, славно бо прославися.

В тексты кантов проникают повествовательные мотивы событий, связанных с победой русских войск над шведами, рассматриваемые сквозь призму библейской истории, что традиционно для храмового искусства.

Новая трактовка библейской песни в «Виватной сюите» является уникальным образцом смешения цитируемых фрагментов молитвословного библейского стиха и силлабической поэзии XVII–XVIII вв. Выявляется своеобразный метод создания текстов: дополнение библейского фрагмента «Господь сокрушая брани, Господь имя ему» авторскими силлабическими строфами. Очевидно и стремление стихотворца создать единую композицию посредством повторения фразы «Поем Господеви, славно бо, прославися» в начале, середине и конце последования малого цикла песнопений (№ 11–13).

Образцам с текстами, цитирующими Библию, противопоставлены «виваты» (№ 2, 6, 7, 14, 16, 17) и кант «Торжествуй, ликовствуй, Белонна преславна!» (№ 10). В структуре «сюиты» виваты выполняют функцию припева, разграничивающего разделы. Они звучат после вступления, «Многолетия», «Поем Господеви» (библейской песни) и заключения.

Первый и второй раздел «сюиты» отделены кантом «Торжествуй, ликовствуй» (№ 10). В текст канта вводится аллегория Торжества славы, в образе ликующей древнеримской богини войны Белонны.

Сочетание элементов европейской и отечественной традиций, выявленное в текстах, наблюдается и в музыке «Виватной сюиты». Общностью с певческими образцами духовной традиции отмечены «Многолетия» – № 3–5. В музыкальном отношении оно представляет собой довольно сложное последование, совмещающее признаки церковных и светских форм. Расширение числа связанных по смыслу образцов (№ 3, 4) происходит за счёт повторения текста № 4 в № 5 (от слов «Сотвори ж ему, Господи...»). Последнее довольно типично для церковных песнопений (например, «Херувимской»).

Все они маркированы повторяющимися каденциями, имеющими как разделительную, так и устанавливающую тональность функции. Первое «Многолетие» представляет собой куплет из двух строф – запева и припева; во втором повторяется без изменений запев, а припев обновляется за счёт синтаксического дробления; в третьем варьируется начальный оборот запева, проводящийся в ритмическом увеличении.

Опубликованные под разными номерами «Многолетия», скорее всего представляют собой одно песнопение, разделённое (по образцу церковного последования) поздравительными речами. Особенностью Многолетия из «Виватной сюиты» является расширение формы за счёт введения раздела «Кирие элейсон» и значительным обновлением музыкального материала. Включение «Кирие элейсон» указывает на связь с богослужебными чинопоследованиями – например, «Службами Божьими» [4]. В издании Финдейзена данный раздел «Многолетия» (№ 3, 4) отделен двойной чертой, отмечавшей, как указывалось выше, переключение на другой вид служения. Такие же остановки в звучании «Кирие элейсон» наблюдаются и в «Службах Божьих» Н. Дилецкого (Служба четырёхголосная, Служба «Киевская», Служба «Препорциональная») [4]. По-видимому, данные виды повторяют форму ектеньи, а привычные возгласы «Господи помилуй» звучат в более универсальной, принятой христианскими конфессиями форме «Кирие элейсон».

Обновление музыкального материала «Многолетия» проявляется в многоголосной фактуре. Методы и приёмы сочинения и обработки одноголосных напевов и изложения их в форме кантов или партесных концертов, описанные в «Музыкальной грамматике» Н. Дилецкого, являлись отражением существующей практики сочинительства: «Избрах ю от многих искусных художников тако церкви православные творцов пения, якоже и римския, и от многих книг латинских, яже о мусикии» [3, с. 574]. Они применялись при создании рассматриваемых образцов. Музыкальный материал нижнего голоса первой строфы «Многолетия» соответствует «пятой» нисходящей форме Дилецкого [3, с. 349]. При этом автор «Многолетия» изложил верхние голоса в виде «простоестественного», а не «концертного» многоголосия.

«Осанна» (№ 9) также имеет не вполне обычное строение. Номер разделен на три части, которые служат своеобразной иллюстрацией к трактату Н. Дилецкого: «Каденции бывают двоякие – обыкновенные и необыкновенные. Обыкновенные каденции это те, в которых бас с верхней квинты ниспадает на квинту или снизу идет на кварту вверх ... Необыкновенные каденции это те, в которых бас движется на кварту вниз, вверх же – на квинту [пример 134]». Первая часть № 9 содержит серию «обыкновенных каденций» (в трактате соответствующих примеру

ЛИТЕРАТУРА

1. Васильева Е. Е., Лапин В. А. К читателям и певцам // Русские канты от Петра Великого до Елизаветы Петровны. – СПб., 2002. – С. V–XVI.

2. Гребенюк В. П. Панегирические произведения первой четверти XVIII в. и их связь с петровскими преобразованиями // Панегирическая литература петровского времени. – М., 1979. – С. 5–96. – Русская старопечатная литература (XVI – первая четверть XVIII в.).

3. Дилецкий Н. П. Идея грамматики мусикийской / публ., пер., исслед. и коммент. Вл. Протопопова. – М.: Музыка, 1979. – (Памятники русского музыкального искусства. Т. 7).

4. Дилецкий, Н. П. Хорові твори / упор., ред., вступ. ст. та комент. Н. О. Герасимової-Персидської. – Київ: Музична Україна, 1981.

5. Копылова В. С. От составителя // Избранные русские канты XVIII века: для хора без сопровождения / сост. В. С. Копылова. – Л.: Музыка, 1983. – С. 3–6.

6. Полное собрание законов Российской империи повелением государя Николая Павловича составленное. Первое собрание: с 1649 по 12 декабря 1825 года. В 46 т. Т. 6: 1720–1722 г. / под ред. М. М. Сперанского. – СПб.: Типография II Отделения собственной Его Императорского величества Канцелярии, 1830.

7. Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. – М.; Л.: Музгиз, 1928. – Т. 1: С древнейших времен до начала XVIII в.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Схема 1. Цикл многолетий и виватов № 1–17

Разделы		№	Наименование по первым словам	Начальные попевки	Концевые попевки
Вступление		1	«Многа лет!»		
Виват		2	«Виват!»		
1 раздел Многолетие	Молитвословный стих	3	«Многая лета»	попевка <i>a</i>	<i>f</i>
		4	«Сотвори ему, Господи, даруй ему Господи!»		
		5	«Сотвори ему, Господи»		
Виват		6	«Виват!»		
Виват		7	«Виват!»	попевка <i>a</i>	<i>f</i> транспоз. на б.3 ↑
Псалом № 8 «Осанна»	8	«Славою и честию венчал еси его»	попевка <i>b</i>		
	9	«Осанна, осанна»	попевка <i>d</i>		
2 раздел «Библейская песнь» (Исх. 15: 1–19)	Силлабический стих	10	«Торжествую, ликоствуй»	попевка <i>e</i>	
		11	«Поем Господеви, славно бо прославися»	попевка <i>b'</i>	
		12	«Поем вси Господи, славно бо прославися»	попевка <i>e</i> попевка <i>b'</i>	
		13	«Десница твоя, Господи, прославися в крепости»	попевка <i>e'</i>	
Виват		14	«Виват!»		
Заключительный		15	«Многа лет!»		
Виват		16	«Виват!»		
		17	«Виват!»		

Дёмина Вера Николаевна

кандидат искусствоведения, старший преподаватель
кафедры музыкального менеджмента
Ростовской государственной консерватории
им. С. В. Рахманинова





М. В. ГОРОДИЛОВА

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

УДК 78.082.4

ГАРМОНИЧЕСКОЕ ИНВЕНТОРСТВО В ФОРТЕПИАННЫХ КОНЦЕРТАХ Р. ЩЕДРИНА

Инвенторство (от лат. *inventio* – изобретение) сегодня рассматривается как принцип эстетики, который предполагает открывание нового в привычном, при этом особо ценится первенство во введении этого нового (см., например: [3]). Даже в широком эстетическом смысле явления инвенторства связываются с барочным или небарочным мышлением. Тем более – в музыке, где, начиная с XVII столетия, взятое из риторики понятие используется и как поэтологическая категория, и в качестве названия музыкального жанра.

В творчестве Родиона Щедрина инвенторство проявляется в выдвигании таких художественных и технологических идей, которые при сохранении более или менее привычного контекста воспринимаются как необычные, небывалые. Так, Л. Аюбян отмечает, что Щедрина притягивает «способность придумывать и разрешать запутанные композиционные задачи» [1, с. 689]. Можно говорить и об опосредованном инвенторстве композитора в связи с его барочными (небарочными) пристрастиями.

Фортепианный концерт в многокрасочной жанровой палитре Р. Щедрина занимает совершенно особое по значимости место. Композитор-пианист с первой своей серьёзной консерваторской работы и по настоящее время постоянно обращается к этому жанру, создав с 1954 по 2006 годы шесть концертов для фортепиано с оркестром. (Концерты для других инструментов, открывающие линию *Concerto* ..., Щедрин начал писать уже в 1990-е годы, непосредственно после являющегося кульминацией фортепианного концертного начала его музыки Четвёртого концерта). Именно в концерте с его игровой логикой и стихией изобретательность композитора поистине безгранична. Все шесть фортепианных концертов, с одной стороны, разнообразны и по структуре цикла, и по технике письма в соответствии с поставленными в них художественными задачами, все концентрируют в себе особенности того или иного периода творчества композитора, а с другой, – представляют некое смысловое и интонационное единство, являясь средоточием стиля Щедрина¹.

Изобретательство композитора в **Концерте для фортепиано с оркестром № 1** (концерте, по словам В. Холоповой, созданном Щедриным и создавшем его как композитора (см.: [4]) наглядно проявилось уже в применении такого фольклорного пласта, как частушка. Помещение частушечных мотивов в звуковой мир произведения – яркий, упругий, сочетающий диатонику фольклорной модальности с пассажными гемитонными движениями, прозрачность гетерофонного двухголосия с диссонантной плотностью вертикальных образований – даже в условиях новой фольклорной волны произвело ошеломляющее впечатление. (И стало фирменным знаком Щедрина, написавшего впоследствии Большой концерт для оркестра «Озорные частушки» и широко использовавшего частушки в опере «Не только любовь»). Афористичность и остроумие частушки, свойственная ей структурная «репетитивность» предопределили такие характерные и для последующих произведений композитора черты, как броскость музыкального материала, лаконизм (тенденция к сжатию музыкального времени и информационной плотности, насыщенности его сочинений), особое значение оstinатной повторности. Широкое применение оstinато в свою очередь обусловило строение вертикали (в составных структурах гармонии концерта выявился полигармонический характер аккордики).

Органична фольклорному материалу звуковысотная организация концерта, которая в целом представляет собой вполне рядовой для музыки XX века пример использования модально расцвеченной тональности, когда тональные центрированность/центробежность реализуются на материале специфических по структуре звукорядов (миксолидийский – обрамляющий все части и концерт в целом, фригийский – основная тема Первой части, дорийский с эолийским – Пассакалия и т. п.) при взаимодействии разных способов расширения данной звукорядной основы. Так, удивительно светлый, ликующий колорит создаётся на этой основе в начале Финала концерта (ц. 51), где

мелодия частушки, данная в терцовом двухголосии партии фортепиано в *D* ионийском, сопровождается имитирующим гармошечный наигрыш выдержанным фоном оркестра, опирающимся на *D* лидомиксолидийский с дальнейшей хроматизацией.

По-инному индивидуализируется звуковысотная структура в основной теме I части (пример № 1). Тема помещена в среднем, особо значимом разделе трёхчастной композиции; здесь она излагается и вариантно-аддитивно разрастается. Раздел этот компенсирует отсутствие разработки, являясь незамкнутым и завершаясь общей кульминацией части. Именно поэтому основной темой части становится в данном случае не первая – обрамляющая, а вторая из тем (впрочем, в её развитии имеет место вкрапление материала первой темы, что и придаёт разделу разработочный характер). Основная тема I части – не цитата, это оригинальная щедринская музыка, но она – свидетельство проникновения композитора в самые глубины русского песенного фольклора. Это талантливое переплавление характернейших свойств народной колыбельной в неповторимую музыкальную систему, создающую образ русского безбрежного пространства, того удивительного сочетания безысходной тоски и бесконечной любви, которым пронизано будет параллельное основной «господской» линии лирико-эпическое «народное» начало в опере «Мёртвые души».

Тема излагается довольно длительно в одной и той же тональности, в одном и том же ладу – *e* фригийском. На протяжении более чем пятидесяти тактов не появляется ни одного звука, который не входил бы в данный семиступенный звукоряд. Импульсом для дальнейшего развёртывания гармонии (высотной структуры) является возникающее уже в самом начале некоторое функциональное (и фоническое противоречие) между вариантно становящейся мелодией и остигато выдержанным четырёхзвучным подголоском: «плагальная» направленность ведущего голоса (наличие побочной опоры – *a*) и «автентичность» сопровождения (звуковой и интервальный – тритон и малая септима – состав остигата). В дальнейшем разрастании (от увеличения числа голосов и полифонизации фактуры к расширению звукоряда, возникновению полиладовости и смене устоя) намеченное в первоначальном изложении противоречие становится всё более явным.

Изобретательность Щедрина проявляется, таким образом, не в самой *тонально решённой модальности* и даже не в разнообразии средств её расширения, а в той органичности сосуществования контрастных тематических сфер, которая в первую очередь обеспечена звуковысотной организацией произведения.

Концерт для фортепиано с оркестром № 2 (1966) представляет все особенности поискового (экспериментального) для Щедрина периода 1960-х годов. Как вспоминает В. Холопова, «с первого исполнения ... композитор так озадачил слушающих, что решение загадки заняло не один год. Тут совместились два радикальных для российской музыки “впервые”: впервые был создан и продемонстрирован стилиевой коллаж, впервые он был образован авангардистской 12-тоновостью и джазом. В условиях советских 60-х годов это было соединение “огня с польем”: ведь официально осуждаемы были и додекафония, и джаз» [4, с. 64]. Кроме отмеченных радикальных «впервые» в трёхчастном цикле концерта находит последовательное проявление тенденция стилевых взаимодействий, репрезентированная «смешанной техникой» (по Г. Григорьевой) и обозначенная в названиях частей: от драматической попытки диалога в I части (Диалоги) через алеаторическую фантазийность II (Импровизации) до ярко выраженной контрастности Финала (Контрасты). Естественно, что кроме представления/сопоставления разных техник, композитору «впервые» пришлось решать проблему целостности музыкального опуса. Не менее закономерно, что эта целостность обретается в звуковысотной организации произведения.

Гармония концерта также представляет собой смешение различных типов организации двенадцатитоновости: это расширенная тональность (например, тема трубы из II части, написанная в *f moll* с последующей модуляцией в *d moll*, начало кантиленной темы скрипок во вступительном разделе Финала в *h moll* и т. п.); техника 12-тоновых рядов (тема-эпиграф у фортепиано, открывающая концерт, появляющаяся также в Финале и составляющая основу важнейших тематических образований всех частей цикла – пример № 2); свободная 12-тоновость; сонорная гармония («сонорика гармоние-тембровых созвучий», по Ю. Холопову, в коде Финала – с. 84) и т. п. При этом важное конструктивное значение имеют временные (местные) высотные центры, образующие закономерные тонально-гармонические переходы сквозной композиции концерта и обозначающие некие его высотные приоритеты, в определённой степени «заданные» уже звуковым составом двенадцатитонового ряда темы-эпиграфа.

Сама же вступительная тема фортепиано, выступая в качестве «порождающей модели» тематизма произведения, является «центральным элементом» его звуковысотной системы. Так, в большом разработочном разделе I части она занимает ведущее положение: в общем диссонантном, напряжённо неустойчивом звуковом потоке имеются лишь временные островки, создающие ощу-

Схема высотных центров Концерта № 2

I часть				II часть					III часть			
Вст.	Эксп.	Разр.	Репр.	Вст.	1 т.	2 т.	Разв.	Кода	Вст.	1 р.	Сер.	Кода
F-d	a-c	[F-es-F→]	a→es	es	f-d	d-b	[→]	es→	es→a	A[h/a]	[a→]	F-es/a

шение устоя, что каждый раз связано с появлением этой темы и производных от неё мотивов. (См., например, ц. 9, 11, 25 – проведение первой фразы эпиграфа от *f*; ц. 23, 28 – эпиграф в увеличении, также в основном высотном положении). Интонации темы-эпиграфа пронизывают всю I часть; свойственная эпиграфу устремлённость к диссонантной вершине обуславливает строение тем II части. В заключительном – резюмирующем разделе Финала тема-эпиграф проходит в разных полифонических модификациях (в частности, в увеличении – ц. 80), почти всегда в основном своём высотном положении – от *f* (хотя есть и транспонированный вариант от *a*), обрамляя таким образом весь цикл, перекидывая арку от I части к заключению. В финале мотивы темы-эпиграфа предваряют, а то и наслаиваются на троекратно введённые джазовые фрагменты (ц. 68, 71, 78). И лексика (манера) знаменитого «Модерн джаз-квартета» воссоздаётся композитором не только за счёт инструментария, но и оказывается органичной рисунку основного первоначального 12-тонового ряда.

Наконец, «соноры» (сверхмногоголосная вертикаль) в коде концерта (ц. 84, пример № 3) включают, прежде всего, звуки, соответствующие высотным центрам всего цикла. То есть горизонталь «высшего порядка» (на уровне цикла) здесь собирается в вертикаль. Характерен в этом отношении звуковой состав последнего аккорда: *a-dis-a-gis-dis-g-a*, где *a* и *dis (es)*, являющиеся центрами наиболее важных разделов формы, удвоены.

Показательно, что гармоническое инвенторство Щедрина и в этом концерте оказывается наиболее заметным на типологическом уровне. Опираясь на технику 12-тоновых рядов, композитор не пользуется закономерностями «магического квадрата» (и в этом плане его звуковысотная организация далека от какого-либо проявления серийности), а задействует, казалось бы не совмещающуюся с додекафонией и более свойственную модальной ладовости вариантность. Все появляющиеся в гармонии концерта ряды достаточно близки по структуре, и при вариантной свободе в последовании тонов придерживаются в основном одного сходного принципа – дополнительности, когда образующие семиступенную («мажорную») диатонику начальные тоны дополняются до двенадцати пятизвучием, начинающимся с VII низкой ступени по отношению к основному тону. Таким образом, звуковысотная организация концерта представляет собой *модально расцвеченную и сонорно окрашенную двенадцатитоновость*, перекликающуюся к тому же с основным звукорядом Первого концерта (миксолидийским).

Концерт для фортепиано с оркестром № 3 (1973) многие относят к наиболее «авангардно-сложным» произведениям Р. Щедрина. По мысли В. Холоповой, это проявляется в следующем: «Никакой тональности, никаких, даже “вторичных” трезвучий. Да и форма вся наоборот: “Вариации и тема” (авторское обозначение)» [4, с. 76].

На самом деле это не совсем так. Концерт, написанный на пике полистилистической эпохи, воплощает ин-

тонационно-лексическое многообразие, прежде всего, современной музыкальной действительности. И отсюда повышено диссонантный саунд его звуковысотной организации, нестабильность, а то и отсутствие высотных опор, намеренная и плотная, хотя и постепенно становящаяся додекаходальность звуковысотных структур, сонористичность. В то же время гармония концерта при всей многосоставности и полиструктурности, способствуя целостности сочинения, выходит на уровень метасистемы.

Додекаходальный и в особенности тональный слой звуковысотности соответствуют заявленной драматургической идее (вариации и тема): в постепенном и последовательном формировании двенадцатитонového звукоряда, длительного становлении единого высотного центра сочинения – *a* – проецируется драматический процесс обретения темы. Устой (как и звукоряд) несомненно запланированы композитором, но сразу – «в первом чтении» не прослушивается, а возникает как некий финалис. Тональная непогрешимость темы, многократно явленная её устойчивость как бы доказывает прочность, истинность найденной «точки опоры» (см. завершение изложения темы в примере № 4).

Подобное звуковысотное решение носит во многом исследовательский характер: изучаются возможности хроматической тональности (в данном случае она выполняет даже функцию сверхтональности); композитор, обретая тему, находит и тональность, в то время как зарождение основного тона и его дальнейшее подтверждение находится на уровне, скорее, умоглядном. То есть, в содержании концерта возникает ещё одна сквозная линия – воплощение его музыкальной проблематики: от тональности «видимой» к тональности «слышимой». К тому же этот «над»-уровень не лежит на поверхности подобно заявленной композиционно-драматургической идее рождения темы из вариаций, а присутствует как некий код (в зашифрованном виде). Именно благодаря последнему обстоятельству оказывается возможным алеаторически выполненный коллажный эпизод на кульминации: видимая, но практически не слышимая цитата фрагмента любого классического концерта². Это можно считать кульминацией «умозрительности», после чего явление темы важно уже не только само по себе в качестве результата предшествующего развития, но и в символическом смысле, в обозначенной «естественности», слышимости.

Третий фортепианный концерт Р. Щедрина в большей степени воспринимается как концерт *после* концерта (в нем идея концертирования оборачивается идеей диалога, причём – диалога нескольких участников) и как концерт о концерте (в его условно проявляющейся трёхчастности как бы «рассказывается» о сложившейся концертной композиции; в «тональном плане» обозначены черты классической тональной структуры; расположение каденций солиста – в первой группе вариаций между ц. 8–10 и в конце третьей группы собственно в теме, ц. 43 – тоже соответствует «норме», хотя виртуоз-

ное начало в этих сольных высказываниях переосмыслено за счёт включения их в общую идею поиска темы, и т. п.). Звуковысотная организация, являясь «смешанной техникой», соответствует лексическому многообразию сочинения, воплощает его содержательные импульсы, а выступая как «техника эстетики», как «метатональность» – осуществляет выход в некое новое надкомпозиционное целое.

Концерт для фортепиано с оркестром № 4 (1991) написан после некоторого возникшего в этой жанровой ветви творчества Щедрина перерыва по заказу фирмы «Стенвей». В нём всё, кроме, казалось бы, звуковысотной организации, требует расшифровки (объяснения): подзаголовок «Диезные тональности», предопределивший и авторскую форму минимализма; разнопорядковые названия частей двухчастного цикла (I часть – *Sostenuto cantabile*, II – *Russisches Glockengelaut*, русские колокола); различие структуры каждой части – концентрической и векторной соответственно при подчёркнутом монотематизме; сочетание таких принципов работы с музыкальным материалом как вариантность и изоритмия; необычны и отношения солирующего инструмента и оркестра, их фактурные функции, своеобразен статус и местоположение каденций фортепиано и т. п. В то же время эти инвенции так или иначе связаны со звуковысотной системой, обусловлены ею.

Так, подзаголовок «Диезные тональности» намекает на интенсивное тональное движение (возможно, по квинтовому диезному кругу), однако весь концерт выдержан в одной (!) тональности *E dur* и при отсутствии модуляционности отличается редкостным звуковым единством. Хроматизация музыкального материала осуществляется постепенно и порядок появления новых ступеней (только диезов и бекаров – ни одного бемоля – графическое соответствие названию) определён зеркально симметричным заполнением двух и так симметрично расположенных по клавишам рояля тетраордов гаммы

E dur (сначала, уже в первой фразе появляется *eis*, затем во второй и третьей *his*, *g*, *d*, а значительно позднее, достаточно мимолетно в 42 такте тритоновый *ais*).

Редкостное тональное и тематическое единство ни в коей мере не ведут к статичности музыкального процесса. Светлый, действенный, пианистически наиболее удобный *E dur* предстаёт во всём блеске своих смысловых/семантических, образно-выразительных и колористических (изобразительных) возможностей. Одно перетекает в другое: разыгрываемые на рояле гаммы и пассажи, художественно осмысленные упражнения, охватывающие все (но, прежде всего крайние – такие блестящие у «Стенвея») регистры – как всегда богатая у Щедрина графика фортепианной игры – всё это преобразуется в выразительнейшие интонационные изгибы человеческого высказывания в *Sostenuto cantabile*, а те в свою очередь, сужаясь и упрощаясь, оборачиваются колокольными переливами II части. Удивительно многообразный звуковой мир при постоянном пребывании в едином звуковом пространстве, заданном *E dur* (примеры № 5 и № 6).

Именно звуковысотная организация концерта таит в себе главную загадку: к какому типу гармонии она может быть отнесена? На основе инвенторского отношения к самим феноменам модус/тонус композитор реализует качественно новое состояние тональности – *тонально окрашенная модальность* (или модально решенная тональность – инверсия к Первому концерту).

Гармоническое инвенторство композитора вполне можно было бы охарактеризовать словами Ю. Лотмана, сказанными им о «хороших стихах»: это «стихи, несущие поэтическую информацию, в которых все элементы ожидаемы и неожиданны одновременно» [2, с. 128]. Путь, который избрал Р. Щедрин в гармоническом устройстве своей музыки, – наиболее целесообразен в эпоху «использованности средств», в том числе и с точки зрения возможностей восприятия, накопившего усталость от постоянной эскалации сложностей.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В данной статье анализируются первые четыре концерта для фортепиано с оркестром Р. Щедрина.

² Сам Щедрин выбирает, как известно, тему Первого фортепианного концерта П. Чайковского, что отражено в издан-

ном клавире. И, видимо, тональность цитаты – *B dur* – кроме прочего способствовала этому выбору (*B dur*'ное трезвучие – верхнее вводнотоновое трезвучие к *a*: ведь цитируется концерт концертов для пианистов XX столетия).

ЛИТЕРАТУРА

1. Аюбян Л. О. Музыка XX века: энциклопедический словарь. – М.: Практика, 2010.
2. Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. – СПб.: Искусство – СПб, 1996.
3. Павличенко Л. «Кухня» Олега Меньшикова как пример необарочного мышления в театре рубежа

тысячелетий // Доклад на аспирантской театроведческой конференции в ГИТИСе (РАТИ). – М., 2002. – URL: http://www.menshikov.ru/theatre/k/k_161205.html.

4. Холопова В. Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. – М.: Композитор, 2000.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример № 1

Концерт для фортепиано
с оркестром № 1, I часть,
основная тема

Пример № 2

Концерт для фортепиано
с оркестром № 2, I часть, тема-эпиграф

Пример № 3

Концерт для фортепиано
с оркестром № 2, финал

Пример № 4

Концерт для фортепиано
с оркестром № 3, заключение

Пример № 5

Концерт для фортепиано
с оркестром № 4, I часть

Пример № 6

Концерт для фортепиано
с оркестром № 4, II часть

Городилова Марина Викторовна

кандидат искусствоведения,
профессор, заведующая кафедрой теории музыки
Уральской государственной консерватории
им. М. П. Мусоргского

Г. А. РУБАХИНА
Ростовская государственная консерватория (академия)
им. С. В. Рахманинова

УДК 785.6

«ИМЕННЫЕ» КОНЦЕРТЫ-ПОСВЯЩЕНИЯ Е. ПОДГАЙЦА: К ПРОБЛЕМЕ ТРАКТОВКИ ЖАНРА

Во второй половине XX века роль концерта в ряду жанров симфонической музыки значительно возрастает. Эта тенденция наблюдается в творчестве не только Е. Подгайца, но и иных композиторов – А. Эшпая, А. Шнитке, Э. Денисова, Р. Щедрина, Ф. Караева и др., у которых в количественном отношении концерт превалирует над симфонией, а иногда и вытесняет её. Для каждого мастера жанр концерта – зона экспериментов, в ходе которых рождается индивидуальный авторский стиль, нередко существенно трансформирующий классическую историко-культурную модель жанра. Цель данной статьи – выявление особенностей трактовки «именных» концертов-посвящений как особой разновидности жанра в творчестве Е. Подгайца.

Немало сочинений композитор посвятил знаменитым исполнителям, дирижёрам, хоровому коллективу «Весна». Но только два из них – «именные», где фамилии артистов включены в название произведения: «Бахчиев-концерт»¹ (ор. 115, 1994) и «Липс-концерт» (ор. 166, 2001). Оба они связаны с именами музыкантов, ставших символами определённых видов исполнительского искусства: Фридрих Липс – современного баяна, Александр Бахчиев (вместе со своим партнёром Еленой Сорокиной) – игры на фортепиано в четыре руки.

Идея написания концерта для четырёхручного дуэта с камерным оркестром появилась благодаря знакомству Е. Подгайца с концертом А. Шнитке (для фортепиано в четыре руки и камерного оркестра, 1988): «Я прослушал и понял, насколько это трудная задача: очень сложно сделать так, чтобы каждый исполнитель имел самостоятельную партию. С одной стороны, функции обоих солистов должны быть равноправны, обоим должно быть интересно, но с другой, – это концерт для одного инструмента» [3, с. 113]. Баянный же концерт возник после того, как Ф. Липс в разговоре с Е. Подгайцем упомянул, что такое сочинение для него обещал написать А. Шнитке, но заболел, и замысел остался неосуществлённым. Ф. Липс в шутку добавил: «Я думаю, что концерт Шнитке напишет для меня Подгайц». Через несколько недель композитор действительно принёс ему партитуру концерта.

Полиформ концертов основана как на единых, так и на индивидуальных качествах. Они проявляют-

ся на двух уровнях. Первый связан с уподоблением количества частей концертов числу его исполнителей. Соответственно, «Бахчиев-концерт» написан в двухчастной, а «Липс-концерт» – в одночастной форме. Вместе с тем части «Бахчиев-концерта» (как и ансамблевое мастерство исполнителей) образуют неразрывное целое, ибо в основе каждой лежит единая тематическая база. Стержневым качеством второго уровня является сонатная форма, характерная для каждого опуса. Однако в одном случае она становится основой слитно-циклической композиции («Бахчиев-концерт»), а в другом – одночастной, с чертами вариационности («Липс-концерт»). Таким образом, композитор «расшатывает» черты традиционных классических форм.

«Именное» заглавие концертов связано с желанием автора выразить своё восхищение мастерством корифеев исполнительского искусства. В то же время, называя артистов, Е. Подгайц ориентирует слушателей на идентификацию слуховых впечатлений с определёнными личностями. Композитор характеризует образы исполнителей посредством тематического материала, в основу которого положены узнаваемые знаковые элементы: монограммы, инициалы, а также темы, образованные цифрами телефонных номеров². В дальнейшем они будут именоваться темой «Золотого дуэта»³ (пример № 1, 5 т. после ц. 6) и темой Ф. Липса (пример № 2, 9 т. после ц. 45).

Специфической особенностью сочинений является многоэлементность тематического материала с поливариантным развитием каждого из мотивов, что, с одной стороны, приводит к отсутствию последовательной событийной фабулы, с другой, – к замене драматургической логики многоаспектным раскрытием ключевой идеи, суть которой – в идентификации образов артистов с конкретным видом академического исполнительства. Подобно тому, как название ряда характерных черт означенной композитором личности воссоздаёт в памяти слушателей его образ, так и многовариантное представление знаковых тематических элементов материализует в их сознании имя артиста, заявленное в заголовке.

Многоэлементный тематический материал сочинений можно разделить на две сферы – главную и побочную. Кратко охарактеризуем особенности изложения и развития каждой из них.

Тематические элементы главных партий словно прорастают из интонационной основы вступления. В «Бахчиев-концерте» это спокойная фигурация, основанная на сцеплении сексты, образующейся между основанием и вершиной фигурации, и секунды, соединяющей кульминационные точки фигурационных волн (пример № 3). На их фоне появляются: первый – хроматизированный, неторопливо-напряжённый элемент, таинственная монограмма Е. Сорокиной (*E-G-Es* – второй элемент, ц. 2, пример № 4) и напористая монограмма А. Бахчиева (*BACHCHEF* – третий элемент, пример № 5, ц. 4), а также блистательная тема «Золотого дуэта» (четвёртый элемент).

Во вступлении «Липс-концерта» появляется только один звук *f*, вошедший в основу каждого из элементов. При этом первые звуки неторопливо-напряжённой эллиптической⁴ последовательности (первый элемент, ц. 1, пример № 6) и оживлённого мотива баховской инвенции (*F dur*, третий элемент) образуют инициалы Фридриха Липса – *f-a*. Эти, как и иные элементы композиции – контрапунктический сплав интонаций, присущих изысканному «веристскому» стилю и французской «шансон» (второй элемент, ц. 2), и стремительно-драматическое темообразование⁵ (четвёртый элемент, ц. 9, пример № 7) характеризуются яркой полистилистической направленностью⁶.

Тематические построения побочных партий различны по характеру, но обе берут свои истоки в главных. Так, в «Бахчиев-концерте» секундовые грозды побочной (ц. 8, струнные) интонационно родственны сумрачному хроматическому мотиву главной (ц. 2, т. 4), а в «Липс-концерте» четырёхдольный вальс⁷ побочной (пример № 8, ц. 25) продолжает бытовую линию главной (заложённую в тематических элементах, стилистически связанных с «веризмом» и «шансон»).

Проследим этапы модификации основополагающих тематических элементов. Если трансформация монограмм и «Золотого дуэта» (см. 2 т. до ц. 12) в I части «Бахчиев-концерта» связана с их энергичным, скерцозным обликом⁸, то во второй диапазон образного перевоплощения существенно расширяется. Каждый из элементов словно обретает новую сферу бытия. Стремительный, скерцозный элемент «Золотого дуэта» предстаёт то светлым, «хрустальным» (5 т. до ц. 1), то ворчливым с оттенком буффонности (ц. 1, 3 т.), но в итоге преобразуется в лирически-экспрессивный (ц. 3–4) образ. Второй элемент (II часть) появляется в новом джазовом варианте, а сдержанный, уравновешенный ритмический тон монограммы А. Бахчиева сохраняет свой характер на всём её протяжении. Его возвышенный тонус подчёркивает строгий хорал, на фоне которого развёртывается тема (ц. 15).

Важно отметить, что каждую из монограмм автор наделяет чертами индивидуальности, не подверженной влиянию ситуации. Даже в кульминации концер-

та (ц. 33–34), основанной на диалогическом сопоставлении спокойного певучего тематизма А. Бахчиева (ц. 33) и стремительной, беспечной монограммы Е. Сорокиной (ц. 34, итоговый вариант трансформации), темы не вступают в конфликтное противоречие, а придерживаются своего привычного облика.

Образная трансформация в «Липс-концерте» связана со вторым и третьим элементами, изначально представленными в контрапунктическом сплаве. Через боль и страдание⁹, угловатость и неуклюжесть (техника гокета в партии фагота ц. 21–23), через лирическое высказывание (ц. 31 – второй тематический элемент в увеличении) «веристская» тема обретает лирико-эпический тон повествования, подчёркнутый тембрами струнного оркестра и светлым возвышенным звучанием хора в партии баяна (ц. 68–70). Тема французской «шансон», пройдя через лирическое перевоплощение (ц. 34, партия баяна), находит свой эпический тон высказывания (тема звучит в увеличении).

Развитие побочных партий также связано с трансформацией их образа, благодаря трансформации тематических составляющих. Так, постепенное расщепление кластерной основы побочной партии (в «Бахчиев-концерте») прорастает то в стройную лирически-напевную линию¹⁰ (см. партию струнных, ц. 32), то в гротесковый образ (II ч., ц. 19), но в итоге растворяется в лирически-ликующем облике (кода, ц. 49, 51).

Побочная партия «Липс-концерта» развивается в форме жанровых вариаций (фокстрот и танго) на тему, первоначально изложенную в характере вальса, при этом сущность первичной жанровой основы в каждой вариации существенно изменена. В первой преобразование фокстрота связано с замедлением темпа, скупостью мелодической линии при сохранении его метра и ритмической специфики (ц. 35–42; ц. 47–48). Во второй Е. Подгайц кардинально трансформирует жанр танго. Обращаясь к нехарактерному для него ритмическому рисунку, он лишь между проведением темы (в оркестре) вводит подлинный ритм танца (ц. 74–78).

Если в «Бахчиев-концерте» смысловым центром композиции является тематический комплекс главной, то в «Липс-концерте» это сфера побочной. Прибегая к сопоставлению жанровых вариаций с ликующей, патетической темой Ф. Липса (основанной на его телефонном номере), композитор символизирует истинно высокий статус инструмента, принятого в среду академической музыки. Эта ключевая идея утверждается и в коде концерта (валторны, тромбоны и туба; ц. 90). Аналогичным образом – темой «Золотого дуэта» автор подытоживает развитие и в «Бахчиев-концерте».

Итак, анализ «именных» концертов Е. Подгайца, позволяет говорить о наличии специфических черт, присущих данной разновидности жанра. Это обилие

тематического контента сочинений, который предопределён ориентацией композитора на конкретные артистические персоналии. Разносторонняя характеристика образов основных героев осуществляется автором на основе поливариантности, выступающей

в качестве основного принципа развития исходного тематического комплекса, а также высокой степени индивидуализации композиции, рождающейся из соединения особенностей, присущих разным типам форм.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Бахчиев-концерт» лишь формально посвящён одному из участников ансамбля: и выбор состава солистов (для фортепиано в 4 руки и камерного оркестра), и важные особенности тематической структуры указывают на то, что композитор имел в виду обоих музыкантов. Возможно, автор ограничился одним именем ради компактности названия.

² Телефонный номер – один из идентификационных признаков современного человека. Е. Голубева считает этот приём изобретением Е. Подгайца и характеризует его как «проекцию механического начала на „живую“ музыкальную ткань» [2, с. 90].

³ Профессоров Московской консерватории народного артиста России Александра Бахчиева и заслуженного деятеля искусств Елену Сорокину по праву называют «Золотым дуэтом России».

⁴ В слове «эЛЛИПСис» композитор услышал фамилию своего героя.

⁵ Сам композитор связывает этот элемент с темой сонатного аллегро.

⁶ Широта репертуара современного баяна во многом связана с именем Ф. Липса. Сам автор говорит о способности инструмента проявлять свой потенциал в самых разных стилистических ситуациях. Отсюда множество полистилистических аллюзий. Например, только в сфере главной партии можно услышать черты сходства со стилями барокко, классицизма, веризма. Первый воплощён в эллиптическом обороте (первый элемент), напоминающем по своему звучанию органные композиции, и в *F dur*’ной инвенции И. С. Баха (чет-

вёртый элемент). В то же время этот оборот у самого автора вызывает ассоциации по гармонии со стилем классицизма («в духе Гайдна и Моцарта»). Интересно, что тему в веристском духе композитор тесно связывает с французской «шансон» (второй и третий элементы; ц. 2). Несмотря на различие регистров и тембров инструментов, указанные элементы связаны собой единым настроением, лёгкостью и изысканностью мелодии, насыщенной триольным движением, минорной окраской интонаций, хроматическими оборотами. Энергичный, действенный элемент (пятый элемент; ц. 9), по стилю напоминающий жанр виртуозной токкаты, воплощает мир современной жизни – быстрой, активной, стремительной.

⁷ Тема вальса впервые появляется в сфере главной партии. Здесь её образ противостоит природному лирическому характеру жанра. Острая, колкая, постоянно прерываемая паузами мелодия, остигатное сопровождение и двудольный размер ломают все установившиеся рамки трёхдольного танца. Лишь интонация сексты сразу же выдаёт будущую, загримированную тему (ц. 18, с 5 т.).

⁸ Этот образ получает развитие на протяжении всей I части (экспозиции, разработки и заключительного раздела) и словно растворяется в репризе.

⁹ Тема дана в «утолщении» (сцепление двух секунд) и каноническом изложении (у солиста, позднее альтов, виолончелей, контрабасов).

¹⁰ Автоцитата из вокальной миниатюры – «Колыбельной».

ЛИТЕРАТУРА

1. Амрахова А. Когнитивные основания постмодерна в музыке // Постмодернизм в контексте современной культуры: матер. междунар. науч. конф. / ред.-сост. О. В. Гарбуз. – М., 2009. – С. 39–57.

2. Голубева Е. «Бахчиев-концерт» Ефрема Подгайца // Наука о музыке. Слово молодых учёных:

матер. II всерос. науч.-практ. конф. Вып. 2. Казань, 2006. – Вып. 2. – С. 88–111.

3. Прялухина М. За роялем вдвоём. Елена Сорокина и Александр Бахчиев. – М.: Музыка, 2010.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример № 1

«Бахчиев-концерт»,
тема «Золотого дуэта»



Пример № 2

«Липс-концерт», тема Ф. Липса



Пример № 3

«Бахчиев-концерт»,
вступление

Пример № 4

«Бахчиев-концерт»,
2 элемент (монограмма Е. Сорокиной)

Пример № 5

«Бахчиев-концерт», 3 элемент
(монограмма А. Бахчиева)

Пример № 6

«Липс-концерт»,
1 элемент (инициалы Ф. Липса)

Пример № 7

«Липс-концерт», 5-й элемент

Пример № 8

«Липс-концерт»,
тема побочной партии (вальс)

Рубахина Галина Анатольевна

аспирантка кафедры теории музыки
Ростовской государственной консерватории
им. С. В. Рахманинова



ИННОВАТИКА В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ



И. Б. ГОРБУНОВА

*Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена*

М. С. ЗАЛИВАДНЫЙ

*Санкт-Петербургская государственная консерватория
им. Н. А. Римского-Корсакова*

УДК 78.071.4

О МАТЕМАТИЧЕСКИХ МЕТОДАХ В ИССЛЕДОВАНИИ МУЗЫКИ И ПОДГОТОВКЕ МУЗЫКАНТОВ

Логические закономерности строения музыкальных произведений стали предметом целенаправленного обучения музыкантов, начиная с первой половины XIX века (в теоретических работах этого времени обнаруживаются элементы теории множеств, природа которых, однако, не была в то время осознана, поскольку математика и теоретическое исследование музыки развивались во многом различными путями¹. В связи с развитием музыкально-компьютерных технологий² как одной из важнейших сфер профессиональной деятельности современного музыканта стала очевидной необходимость формирования адекватного представления о логических закономерностях музыки, что составляет необходимый элемент подготовки современных музыкантов различных специальностей. Соответственно этому приобретает существенное значение подготовка специалистов, компетентных в данной области, современными музыкальными вузами.

В число задач обучения в данном направлении естественным образом входит освоение математических методов изучения музыки, реально представленных в научных работах различных исторических периодов. Построение таких курсов является одной из актуальных задач современного музыкального образования, поскольку основные идеи, относящиеся к данной проблематике, реализуются сегодня при разработке программно-аппаратного обеспечения для осуществления различных аспектов музыкальной деятельности: творческой, исполнительской, исследовательской и др.

Фундаментальные идеи, способные составить теоретическую основу подобных курсов, представлены рядом значительных работ³, среди которых особое

место занимает книга Я. Ксенакиса «Формализованная музыка»⁴. В ней намечаются связи и параллели между теоретико-множественными и теоретико-вероятностными аспектами изучения музыкально-логической системы, которые сосредоточены преимущественно в главах, составивших первое издание книги (1963). Авторы статьи распределили важнейшие из этих идей по следующим рубрикам (соответственно – разделам курса):

Теория множеств. В книге содержатся в развернутом виде возможности этой области математики применительно к выражению логических закономерностей музыки. Соответствие аппарата особенностям музыки как системы, характеризующейся изобразительно-знаковыми свойствами (что не исключает иных её семиотических аспектов), очевидно также благодаря тому, что подобные свойства находят выражение в форме пространственных (графических) представлений, что придаёт изложению своеобразную «мультимедийность». Введение этого аппарата создаёт возможности для выявления предпосылок данной области математики в истории музыкальной теории. Аппарат теории множеств позволяет трактовать те или иные проявления музыкально-звуковой системы многосторонне, учитывая характеристики всех свойств звука и компактно объединяя их в стройное логическое целое. В этом отношении работа Ксенакиса (как и его творческая практика) вносит свой вклад в развитие многомерной техники композиции, основы которой были заложены учителем Ксенакиса О. Мессианом в середине XX в.⁵ Необходимо отметить также вынесение производных показателей музыкально-логического развития (например, характеристик плотности

звучания) в отдельные измерения многомерного пространства, что может быть использовано и для привлечения других аналогичных показателей, выработанных теорией музыки в XX в. К ним относятся, например, обобщающие характеристики «плотности»⁶, «напряжённости»⁷, «звуковой температуры»⁸ музыкальных построений и т. п. При этом часть опытов по систематизации музыкально-логических отношений на основе указанных характеристик (например, «напряжённости» созвучий и их систем) сыграла заметную роль в осмыслении новых логических закономерностей музыки XX в., способствуя тем самым внесению «ясности и стройности» (по известному выражению С. Танеева)⁹ в их применение на практике.

Теория вероятностей. Благодаря творческой практике Ксенакиса широкую известность приобрёл стохастический метод композиции, основанный на применении закономерностей, изучаемых соответствующей областью математики. Разработка этого метода (как и «обратные» ему опыты музыкально-статистических исследований) составила важный шаг на пути к более полному осмыслению музыкально-логической системы как принципиально всеобщего по своему значению «единства числа, времени и случая» (отмеченного ещё в 20-е гг. XX в. А. Лосевым)¹⁰. Историческая заслуга Ксенакиса в отношении данного метода заключается в соединении его основ (известных, например, из работ К. Шеннона, Дж. Пирса, Л. Хиллера и Л. Айзексона)¹¹ с высоким уровнем техники музыкальной композиции.

Теория информации. Информационность музыкально-логических структур характеризуется Ксенакисом на основе статистической теории информации К. Шеннона. Благодаря «двойному» – теоретико-вероятностному и теоретико-множественному – применению матриц в книге (поскольку в теоретико-игровых её разделах отчётливо представлен элемент оценки сообщений) присутствует и постановка вопроса о синтезе различных подходов к изучению информации, имеющая несомненную перспективную ценность. По мнению авторов статьи, в качестве одного из шагов на пути решения этой проблемы применительно к музыкально-логической области возможно использование системы «банальностей вычетов» (соответственно частоте повторения того или иного элемента или сочетания элементов) из значений величин, характеризующих разнообразие соотношений между элементами в тех или иных музыкальных построениях, при информационной оценке этих последних.

Ранее близкая к понятию информации (субъективно воспринимаемого разнообразия) характеристика «приятности» созвучий выдвигалась в книге Л. Эйлера «Опыт новой теории музыки, ясно изложенной в соответствии с непреложными принципами

гармонии»¹², а также в его более ранних работах¹³, при этом автором книги рассматривались различные аспекты характеристики, в частности, результаты объединения созвучий в тональности и переходы одних тональностей к другим. Идея близка позднейшему понятию информации, существенному для эстетической оценки явлений¹⁴; к тому же значение данного понятия (так же, как и эйлеровской категории «приятности») не ограничивается чисто логической областью, оно включает и более конкретное смысловое содержание. Помимо этого – общефилософского по существу – понятия в исследовании и практическом применении довольно быстро обнаружился музыкально-эстетический аспект¹⁵.

Результаты использования математических методов в музыковедении первых двух третей XX века получили дальнейший импульс благодаря появлению теории нечётких множеств¹⁶, обращение к которой позволило выявить предпосылки для её появления в теории музыки.

В середине XX в. музыковедением и смежными науками предложен ряд перспективных идей, содержащих широкие возможности для изучения факторов неопределённости в системе музыкального мышления и частично опередивших аналогичные идеи в области точных наук. Так, на рубеже 1940–1950-х гг. учёный-акустик и музыкант-теоретик Н. А. Гарбузов выдвинул теорию зонной природы музыкального слуха, охватывающую все основные свойства звука¹⁷. Согласно его теории, каждой элементарной логической единице музыки соответствует на практике ряд близких друг другу звуковых характеристик (высот, длительностей, громкостей, тембров), вместе образующих целую полосу – зону. Границы зон со временем меняются; меняться может также само их число.

Примерно в это же время группой американских композиторов (Дж. Кейдж, Э. Браун, Д. Тюдор и др.) был выдвинут ряд предложений по введению факторов неопределённости в логическую структуру музыки, позднее оформившихся в виде алеаторической и сонористической техники письма и получивших широкое распространение во всём мире¹⁸. Некоторые аспекты предложений родственны зонной теории Гарбузова, но относятся в большей мере к исполнительской стороне музыки и предполагают значительно более широкие границы зон высот и длительностей звука. Практические опыты по их реализации (конкретная эстетическая характеристика которых не входит здесь в нашу задачу) способствовали осознанию элементов логической неопределённости, присутствующих в самой музыкальной традиции (партии ударных инструментов с неопределённой высотой звука, мелизматика, артикуляция, традиционная система динамических оттенков).

Также к 40–50-м годам XX в. относится формирование метода «семантического дифференциала»

Ч. Осгуда и его соавторов, выросшего из исследования закономерностей слухо-зрительных синестезий¹⁹. Метод является важным шагом вперёд в изучении области музыкально-синестетических представлений благодаря их группировке на основе ступенчатых шкал различий. Помимо возможности статистического обобщения данных синестетического восприятия музыки различными слушателями (с чем также связаны факторы неопределённости музыкального содержания), данный метод допускает элемент неопределённости в структуре самих шкал, что позволяет говорить о зонной природе музыкальных синестезий. Каждый дифференциал (единица различия) в такой шкале представлен отрезком прямой (между противоположными понятиями), который также может быть трактован как зона синестетических представлений. Само различие этих представлений возможно на основе как количественных, так и качественных различий и, таким образом, не требует обязательного равенства отрезков по величине.

С точки зрения логической организации музыки представляется возможной модификация этого аппарата, когда носителями музыкального значения оказываются не отрезки («дифференциалы семантических шкал»), а точки на их стыках, местоположение которых также допускает определённые колебания в пределах некоторой полосы (зоны). Такая модификация придает шкалам синестетических значений элементов музыки сходство с существующими в музыкальной теории шкалами различий самих элементов (простой пример – высотный звукоряд), также допускающими различные степени точности и, соответственно, колебания в расстояниях между отдельными элементами (например, шкала интервалов в работе С. И. Танеева «Подвижной контрапункт строгого письма»)²⁰. Оригинальный вариант методики изучения синестетических закономерностей музыки на данной основе (с разомкнутой внутренней структурой шкал и качественным различием самих элементов синестетических соответствий) был предложен в 1970-е гг. Б. М. Галеевым применительно к изучению слухо-зрительных синестезий²¹.

Охарактеризованные выше идеи и методики составляют очевидные предпосылки к применению аппарата нечётких и «грубых»²² множеств²³ (к моменту выдвижения большей части этих идей ещё не существовавшего) в музыкально-научных исследованиях (помимо известного ранее и нашего широкого применения уже в 50–60-е годы XX в. аппарата теории вероятностей и математической статистики). Они, однако, не дают полного представления об уже выявленных к тому времени формах проявления фактора неопределённости, действующих в системе музыкального мышления (в том числе – в его синестетической сфере). Более сложные формы такого рода отмечены в более ран-

них исследованиях Э. Курта²⁴ и Дж. Шиллингера²⁵, посвящённых закономерностям пространственно-слуховых синестезий в мелодическом движении. Оба исследователя отмечают значение отдельных звуков мелодии как точек, выделяющих моменты смены направлений движения («границы отдельных фаз», «высшие точки линейных кривых»). Шиллингер, помимо этого, указывает на зависимость характера линий во входящих в музыкальные синестезии зрительных представлениях от артикуляции звуков (кривая линия – legato, ломаная линия – non legato, точечная структура – staccato). Конкретный характер кривых или ломаных линий при этом не регламентируется, что позволяет говорить (это особенно очевидно в случаях криволинейных траекторий движения) об их «зонной геометрии», равно как и о нечётких функциональных зависимостях при взаимодействии звуковых и зрительных элементов в рамках музыкальных синестезий.

Рассмотренные теоретические идеи и обобщения представляются примечательными в качестве основы точного исследования различных составляющих системы музыкального мышления, включая её синестетическую область. Последний из этих аспектов весьма важен при моделировании синестезий как частного случая виртуальных реальностей средствами компьютерной техники и тем самым – использования музыки в качестве источника таких реальностей²⁶. В связи с идеями непосредственного включения зрительного ряда в музыку с помощью компьютерно-технических средств²⁷ такое моделирование приобретает весьма существенное значение не только для синтетических форм художественной деятельности с участием музыки, но и для самого музыкального искусства.

Разработка отдельных композиционных закономерностей, а также их совокупности способствует раскрытию понятия гармонии. Так как функцией гармонии является скрепление, связь некоторого числа элементов, чтобы синергетически согласовать их друг с другом на выполнение общей задачи, то при обучении студентов музыке с использованием информационных технологий, в соединении компьютера и искусства, большое значение приобретает раздел математики – *теория групп*. В известном труде по теории групп, посвящённом вопросам использования принципов и методов симметрии в различных областях искусства, отмечается: «Понятие симметрии входит в искусствоведение через понятие структуры. Искусство как образная форма познания и моделирования мира должно отображать и действительно отражает его структурную сторону. Структурность достаточно общий закон, форма существования и движения материи, и этому закону подчинены также продукты научного и художественного творчества. Хорошо известно, что произведения искусства – художественной литературы, поэзии, музыки, живо-

писи, архитектуры и т. д. – обладают сложной художественной структурой, представляют органическое переплетение и взаимопроникновение различных подструктур отдельных компонент художественной выразительности»²⁸.

Ряд учебно-педагогических экспериментов по тематике статьи (лекции, семинары, практические задания) осуществлён авторами в ходе проведения курсов «Математика и информатика» на факультете музыки Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена и факультативного курса «Математические методы исследования в музыкознании» для студентов Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. Рассмотренные идеи книги Ксенакиса составили основу конкретных *практических заданий* учебных музыкально-математических курсов. К числу таких заданий относится запись музыкально-звуковых построений в форме алгебраических операций над множествами, изучение и практическое моделирование закономерностей статистического распределения музыкально-логических характеристик, подсчёт информационного значения различных проявлений этих закономерностей с применением существующих обобщений теории информации и т. п. При этом более сложные случаи такого рода, анализируемые Ксенакисом (например, предполагающие участие непрерывных случайных

величин, моделирование которых соответственно требует применения аппарата дифференциального и интегрального исчисления), могут играть роль факультативных элементов проблематики курса, вводимых по мере необходимости, в частности – в связи с задачами, возникающими в ходе исследовательской и практически-творческой работы студентов по основным (специальным) музыкальным дисциплинам²⁹.

В наиболее полном объёме изложенные в данной статье идеи нашли воплощение в курсе «Информационные технологии в музыке», который является одним из основополагающих при подготовке студентов факультетов музыки, обучающихся по направлению «Художественное образование» в рамках профессионально-образовательного профиля «Музыкально-компьютерные технологии» и «Музыкальное искусство».

Для реализации данной учебной дисциплины подготовлено учебное пособие «Информационные технологии в музыке»³⁰, в котором рассматриваются принципы и формы взаимодействия музыки, математики и информатики в их историческом развитии (включая современный этап), а также содержатся рекомендации к построению учебного курса, посвящённого применению математики и информационных технологий в области исследования музыки и практической музыкальной композиции.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Marx A. B. Die Lehre von der musikalischen Komposition. Bd. 1–4. – Berlin, 1837–1847; Riemann H. Grundriss der Kompositionslehre. – Leipzig, 1897.

² Горбунова И. Б. Феномен музыкально-компьютерных технологий как новая образовательная творческая среда // Известия РГПУ им. А. И. Герцена: научный журнал. – 2004. – № 4 (9). – С. 123–138.

³ Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики (1927) // Лосев А. Ф. Из ранних произведений. – М., 1990. – С. 195–392; Эйзенштейн С. М. Вертикальный монтаж // Эйзенштейн С. М. Избр. произведения. В 6 т. Т. 2. – М.: Искусство, 1964. – С. 189–266; Зарипов Р. Х. Кибернетика и музыка. – М.: Наука, 1971 и др.

⁴ Xenakis I. Musiques formelles // La Revue musicale. – № 253/254. – Paris, 1963. Данные последующих изданий книги (на англ. языке): Xenakis I. Formalized Music. Thought and Mathematics in Composition. Bloomington. – London: Indiana University Press, 1970 (2nd print 1972); Xenakis I. Formalized Music. Thought and Mathematics in Music. Stuyvesant and Hillsdale. – N. Y.: Pendragon Press, 1992.

⁵ Мессиаен О. Четыре ритмических этюда (1950). – Л.: Музыка, 1974.

⁶ Schillinger J. The Schillinger System of Musical Composition. V. 1 – 2. – New York: Carl Fischer, 1946; Křenek E. Extents and Limits of Serial Techniques // The Musical Quarterly. – 1960. – № 2. – P. 210–232 и др.

⁷ Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера (1920). – М.: Музыка, 1975; Hindemith P. Unterweisung im Tonsatz. T. 1. – Mainz: B. Schott's Söhne, 1940; Оголевец А. С. Введение в современное музыкальное мышление. – М.; Л.: Музгиз, 1946.

⁸ Xenakis I. Musiques formelles // La Revue musicale. – № 253/254. – Paris, 1963.

⁹ Танеев С. И. Материалы и документы. Т. 1. – М.: АН СССР, 1952. – С. 233.

¹⁰ Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики...

¹¹ Зарипов Р. Х. Кибернетика и музыка. – М.: Наука, 1971; Пирс Дж. Символы, сигналы, шумы. – М.: Мир, 1967; Hiller L. A., Isaacson L. M. Experimental Music. Composition with an Electronic Computer. – New York; Toronto; London: McGraw-Hill, 1959.

¹² Эйлер Л. Опыт новой теории музыки, ясно изложенной в соответствии с непреложными принципами гармонии. – СПб.: Нестор-История, 2007.

¹³ Euler L. Nova theoria lucis ac colorum // Leonhardi Euleri opuscula. Varii argumenti. – Berolini, 1746. – P. 169–244; Euler L. Conjectura physica circa propagationem soni ac luminis. – Berolini, 1750; Euler L. Conjecture sur la raison de quelques dissonances généralement reçues dans la musique // Mémoires de l'Académie des Sciences de Berlin, 20 (1764). – Berlin, 1766. – P. 165–173; Euler L. Du véritable caractère de la musique moderne // Ibid. P. 174–199; Euler L. De harmoniae veris principiis per

speculum musicum representatis // Novi commentarii Academiae Scientiarum Petropolitanae, 18 (1773). – Petropoli, 1774. – P. 330–353; Эйлер Л. Письма к немецкой принцессе о разных физических и философских материях (1766). – СПб.: Наука, 2002.

¹⁴ Крюковский Н. И. Кибернетика и законы красоты. – Минск: БГУ, 1977.

¹⁵ Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие. – М.: Мир, 1966; Пирс Дж. Символы, сигналы, шумы. – М.: Мир, 1967; Зарипов Р. Х. Кибернетика и музыка. – М.: Наука, 1971.

¹⁶ Заде Л. А. Понятие лингвистической переменной и ее применение к принятию приближённых решений. – М.: Мир, 1977; Soft Computing. Third International Workshop on Rough Sets and Soft Computing. – San Diego, CA (USA), 1995.

¹⁷ Н. А. Гарбузов – музыкант, исследователь, педагог. – М.: Музыка, 1980.

¹⁸ См., например: Денисов Э. В. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие // Денисов Э. В. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. – М., 1986. – С. 112–136; Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. – М.: Музыка, 1976; Nordvall T. Krzysztof Penderecki – studium notacji i instrumentacji // Res facta 2. – Kraków: PWM, 1968. – S. 79–112.

¹⁹ Osgood Ch., Suci J., Tannenbaum P. The Measurement of Meaning. – Urbana, Illinois: Illinois University Press, 1957.

²⁰ Танеев С. И. Подвижной контрапункт строгого письма. – М.: Музгиз, 1959.

²¹ Галеев Б. М. Проблема синестезии в искусстве // Искусство светящихся звуков: сб. работ СКБ «Прометей». – Казань, 1973. – С. 67–88.

²² То есть, содержащих лишь предельные значения входящих в нечёткое множество величин.

²³ Заде Л. А. Указ. соч.; Soft Computing. Op. cit.

²⁴ Курт Э. Основы линейного контрапункта. – М.: Музгиз, 1931 и др.

²⁵ Schillinger J. Op. cit.

²⁶ Заливадный М. С. Применение закономерностей слухо-зрительных синестезий в композиции и анализе музыки // Синестезия: содружество чувств и синтез искусств: матер. междунар. науч.-практ. конф. – Казань, 2008. – С. 156–159.

²⁷ Ульянич В. С. Компьютерная музыка и освоение новой художественно-выразительной среды в музыкальном искусстве: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1997.

²⁸ Шубников А.В., Копчик В.А. Симметрия в науке и искусстве. – М., 1972. – С. 296–297.

²⁹ Более подробно данные вопросы рассмотрены нами в работах: Горбунова И. Б., Заливадный М. С. Опыт математического представления музыкально-логических закономерностей в книге Я. Ксенакиса «Формализованная музыка» // Общество – Среда – Развитие: научно-теоретический журнал. – № 4 (25) '12. – С. 135–139; Горбунова И. Б., Заливадный М. С., Кибиткина Э. В. Основы музыкального программирования: учеб. пособие. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2012.

³⁰ Горбунова И. Б. Информационные технологии в музыке: учеб. пособие. Т. 1. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2009; Горбунова И. Б. Информационные технологии в музыке: учеб. пособие. Т. 2. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2010.

Горбунова Ирина Борисовна

главный научный сотрудник
учебно-методической лаборатории
«Музыкально-компьютерные технологии»,
доктор педагогических наук,
профессор кафедры информатизации образования
Российского государственного педагогического университета
им. А. И. Герцена

Заливадный Михаил Сергеевич

кандидат искусствоведения,
старший научный сотрудник
Санкт-Петербургской государственной консерватории
им. Н. А. Римского-Корсакова



А. С. ЭНФИАДЖЯН (АРАМ ЭНФИ)
 Арт-Гуманитарный Центр, Москва

УДК 78.072:378.096

О КОНЦЕПТЕ ПРЕПОДАВАНИЯ УЧЕБНОЙ ПРОГРАММЫ «АКАДЕМИЧЕСКАЯ ЭЛЕКТРОННАЯ МУЗЫКА»

С 11 марта 2012 года в России вступил в силу Федеральный Закон «О внесении изменений в закон РФ “Об образовании” в части применения электронного обучения, дистанционных образовательных технологий». Согласно этому Закону, все российские учебные заведения в любых реализуемых ими образовательных программах имеют сегодня право активно применять дистанционные интернет-технологии.

В Проекте «Интернет-технологии в музыкальном образовании», который принёс автору этой статьи звание Лауреата Первой премии (высшую награду) Всероссийского Фестиваля-

конкурса «Музыка и мультимедиа в образовании – 2013» (Санкт-Петербург, 29–30 марта), на примере преподавания учебного курса «Симфо-электронная музыка» (СЭМ), являющегося частью образовательной программы «Академическая электронная музыка» (АЭМ), был продемонстрирован авторский концепт реализации системы комплексного дистанционно-интерактивного обучения, позволяющей гибко и эффективно использовать практически неограниченные мультимедийные возможности глобальной сети Интернет. В предлагаемой читателю статье автор рассказывает о возможностях Проекта.

В компонентную структуру педагогического дизайна представляемого Проекта в качестве основных мультимедиа-инструментов входит ряд специализированных веб-сайтов со всем их обширным мультимедийным контентом, состоящим из интерактивно редактируемых текстов, графических материалов, флеш и gif анимации, звуковых файлов, музыки, видео и т. д.

На специализированном образовательном сайте преподавателя СЭМ-дисциплин (www.aramenfi.narod.ru/music_sympho_electronic.html) представлены опубликованные в авторитетных профильных изданиях авторские статьи, научные доклады и другие материалы и документы, связанные с музыковедческими, философскими, эстетическими, психологическими, социологическими и другими аспектами СЭМ-жанра.

В значительном объёме на сайте представлена и авторская музыка преподавателя, привлекаемая в сугубо образовательном контексте. Для большей технической надёжности, а также в целях демонстрации некоторых специфических элементов используемой в симфо-электронной музыке коллажно-композиционной техники, возможность прослушивания каждого предлагаемого произведения обеспечена одновременным размещением на сайте сразу трёх разных и независимых медиа-плееров, что, кроме всего прочего, гарантирует корректное воспроизведение музыки в любых интернет-браузерах.

Специализированный интерактивный форум по СЭМ (www.symphoelectronic.forum2x2.ru) со ссылками на все необходимые компьютерные программы, полезные внешние ресурсы, образцы звуков, музыки и т. д. является рабочей площадкой для демонстрации

учащимися выполненных заданий. Здесь также предоставляется возможность их последующего обсуждения как лично с преподавателем, так и в формате групповых коллоквиумов с применением вебинаров и Skype-конференций, проводить которые можно непосредственно с форума.

Все учебные медиа-материалы размещаются на форуме в виде BB-кодов соответствующих файлов (форматы: mp3, wma, swf, flv, wmv, 3gp, mp4, asf, mov, avi, mpg) размером до 100 Мб, загруженных на таких удобных специализированных ресурсах, как ufiles.ru, podfm.ru, realmusic.ru и др.

Точно так же, как и на сайте преподавателя СЭМ-дисциплин, на форуме размещены сразу несколько медиа-плееров, обеспечивающих техническую надёжность работы, гарантированную безотказность прослушивания музыки в любых браузерах, а также возможность демонстрации некоторых специфических элементов используемой в симфо-электронной музыке коллажно-композиционной техники.

Основной (базовой) музыкальной программой для прохождения курса СЭМ является одна из последних версий звуковой рабочей станции (виртуальной студии) Cakewalk SONAR. Выбор именно этой программы обусловлен её надёжностью, функциональностью, доступностью, максимальной адаптированностью под оболочку Windows, а также большим количеством включённых в неё студийных виртуальных инструментов и аудио-эффектов профессионального качества. Рекомендуемая на сегодняшний день оптимальная версия программы: SONAR X2 Producer. Всю необходимую информацию о программе Cakewalk SONAR можно найти на соответствующей странице форума.

В целях максимальной унификации прохождения курса СЭМ-дисциплин всем учащимся предлагается освоить указанную программу до степени, позволяющей работать в ней достаточно свободно и осмысленно. Это даёт возможность осуществлять оперативный обмен исходными файлами Cakewalk SONAR формата swb с последующим их доредактированием (включая коллективное) и сопоставлением различных редакционных версий (вариантов) со всеми отличиями на открытом групповом обсуждении, завершаемом итоговыми оценками.

На форуме между самими учащимися, а также между учащимися и педагогом осуществляется постоянный файловый обмен различным музыкальным контентом в форматах midi, wav, akai, gig, mp3, audio и др.

Энциклопедический вики-портал «Циклопедия» с удобным интерфейсом, функциональной кастомизацией и большим мультимедийным контентом представляет собой ещё одну учебную площадку, на которой уже размещено и будет продолжаться размещаться большое количество учебных статей по СЭМ-дисциплинам и смежной тематике. С Правлением Циклопедии достигнута договорённость о предоставлении статьям, написанным по всему комплексу учебных дисциплин, связанных с тематикой «Музыкально-компьютерные технологии», режима максимального благоприятствования: Правление гарантирует бережное отношение к статьям, а также их защиту от любого вандализма. С другой же стороны, в открытости редактирования вики-статей заложен огромный образовательный потенциал: исправляются ошибки, статьи постоянно улучшаются, дорабатываются, дополняются и развиваются при гарантированном сохранении в истории их написания всех редакционных правок. Благодаря этому студенты получают навыки самостоятельной работы при активном использовании синергетически ориентированного «мозгового штурма» с элементами оппонентского соавторства, что привносит в организацию коллективного творческого процесса всех учебных групп по различным специальным дисциплинам необходимую открытость, гибкость и креативность. Данной цели способствует и факт наличия у каждой энциклопедической статьи своей открытой страницы обсуждения (СО), на которой студенты ведут постоянную дискуссию по тематике статьи.

В Циклопедии прежде всего размещены такие базовые для изучения курса СЭМ и программы АЭМ статьи, как «Симфо-электронная музыка», «Академическая электронная музыка», «Электроакустическая музыка» и т. д., а также те «смежные» (ссылочные) статьи, тематика которых имеет самое непосредственное отношение к тематике СЭМ и АЭМ. В частности, поскольку той традиционной «акустической предтечей» СЭМ, которая по своей импровизационной природе, композиционной специфике и регистровочной атрибутике в наибольшей степени соответствует основным принципам СЭМ-концепции, является органная сим-

фония, то в терминологическую систему преподавания СЭМ-дисциплин вводится новое инструментоведческое понятие «симфо-электронный орган» (СЭО). Определительный аспект (атрибутив) данного понятия распространяется исключительно на звучание СЭО, характеризуя его как «звучание, свойственное инструментам класса органов, достигаемое средствами электроники и ассоциируемое с величественным звучанием “короля инструментов”, представленного классическими духовыми (трубными) органами эпохи высокого барокко и симфоническими органами эпохи высокого романтизма». В этой связи студенты изучают размещённые на портале учебные статьи «Симфонический орган», «Органная симфония» и т. д., а также авторскую обзорно-систематизирующую статью «Органы», где, кроме всего прочего, впервые в музыковедении даётся таксономическое определение «класса органов» как особой группы (особого вида, семейства) музыкальных инструментов, объединённых схожими характеристиками звучания. В Циклопедии студенты изучают также инновационно-адаптированные статьи смежной тематики: «Симфонизм», «Симфоническая музыка», «Симфония» и т. д. Статьи, рекомендуемые в учебных целях для прохождения курса СЭМ, помечаются в Циклопедии логотипом СЭМ, а статьи, одобренные Национальным Советом по современному музыкальному образованию (НССМО), помечаются логотипом НССМО.

Важно отметить, что вики-портал Циклопедия подключён к единому глобальному Викискладу, содержащему миллионы единиц файлов мультимедиа-контента в форматах png, gif, jpg, jpeg, xcf, pdf, mid, ogg, ogv, svg, djvu, tiff, tif, ogg, ogv, oga, webm и т. д. Для последующего использования в создаваемых здесь статьях на Викисклад можно загружать также и свои собственные мультимедиа-файлы до 100 Мб каждый. При этом любой файл, находящийся на Викискладе, легко размещается в статьях Циклопедии с помощью всего лишь только одной прямой внутренней ссылки.

Реферативный вики-портал «Symphoelectronic» – это, в первую очередь, удобная интерактивная площадка для написания учебных, в том числе коллективно редактируемых, online-рефератов по всему комплексу дисциплин, входящих в образовательную программу «СЭМ» и более общий курс «АЭМ». Учебные рефераты по тематике СЭМ могут касаться, например, культурологического анализа важнейших исторических, технологических и других предпосылок возникновения СЭМ-жанра; фиксации этапных периодов развития и кристаллизации эстетической концепции СЭМ-жанра в процессе его полноценного идейно-творческого становления; искусствоведческой классификации различных художественных атрибуций и психолого-философских спецификаций СЭМ-жанра; раскрытия основных принципов создания СЭМ-произведений с точки зрения философии музыки, социологии музыки, музыкальной психо-

логии, музыкальной эстетики и т. д. Кроме того, на портале можно писать учебные рефераты по тематике АЭМ и другим музыкальным дисциплинам, а также создавать и размещать различные материалы, связанные с музыкой, музыкантами, музыкальной наукой, музыкальной педагогикой, музыкальными учреждениями, музыкальными СМИ и т. д. За основными авторами, начавшими создавать свои статьи, закрепляется право на их дальнейшее приоритетное редактирование. Основной автор статьи может оставлять или удалять на своё усмотрение вносимую другими участниками информацию, в том числе и без её предварительного обсуждения. Но при этом участники, обладающие правами эксперта, могут предложить основному автору произвести в своей статье те или иные корректировки. Весь комплекс подобных вопросов регулируется на портале подробным регламентом.

Все рефераты и статьи имеют свои страницы обсуждения (СО), на которых ведётся постоянная дискуссия по их тематике. Создаваемые здесь материалы могут быть переведены на любые языки мира с одновременным переводом на определённый язык всего интерфейса вики-проекта. Точно так же, как и Циклопедия, портал «Symphoelectronic» подключён к вики-складу со всем его огромным мультимедийным контентом.

Основу проводимых под контролем преподавателя групповых учебных практикумов составляет работа с мультимедиа-контентом, в первую очередь, звуковыми и музыкальными файлами: кто-то создаёт сонорные комплексы, кто-то сочиняет СЭМ-заготовки, кто-то их симфонизирует и т. д. Данные практикумы могут иметь, например, следующую тематическую направленность:

- морфологическая структуризация предложенных преподавателем или другими студентами электронных тембров в аспекте их формообразующих атрибуций и потенциалов (сонорный анализ);

- создание на основе перспективных (морфологически интересных и спектрально богатых) сонорных реперов (звуков, звуковых объектов, комплексов, структур и состояний), обладающих значительным формообразующим потенциалом, композиционных СЭМ-заготовок;

- фактурное, динамическое и пространственное совмещение созданных в СЭМ-стилистике разнородных сонорных пластов с применением различных звуковых обработок (СЭМ-звукорежиссура);

- добавление к имеющимся СЭМ-заготовкам новых сонорных пластов, органично вписывающихся в создаваемую СЭМ-композицию и т. д.

«Живые» семинары по СЭМ в виде лекций с использованием всех необходимых для этого технических средств (электронных музыкальных инстру-

ментов, аудио- и видеоаппаратуры, высокопроизводительных компьютеров, высокоскоростной линии Интернет и т. д.) проводятся по мере необходимости. Например, при комплектации новых учебных групп, состоящих из участников, имеющих возможность лично присутствовать на открытых лекционных занятиях, регулярно проходящих в Москве. Точно так же, по мере необходимости собираются «живые» группы, которые формируются специально для изучения используемых в СЭМ-творчестве базовых музыкальных программ (Sonar, Cubase, Acid, Sound Forge, Logic Studio и др.).

В остальное время все желающие могут посещать базу проведения семинаров по СЭМ (на сегодняшний день это московская Библиотека № 161, Информационный интеллект-центр), чтобы самостоятельно изучать представленную здесь профильную литературу: учебные книги, музыкальные журналы, специализированные проспекты, другие печатные издания, а также сетевые ресурсы, доступ к которым обеспечивается посредством широкополосной линии Интернет. Кроме того, можно пользоваться имеющейся в Центре фонотекой, прослушивать на высококачественной звуковоспроизводящей аппаратуре образцы СЭМ-произведений, просматривать различные учебные видео-уроки, свободно пользоваться компьютерным и лингафонными залами, оборудованными профессиональными головными телефонами и т. д.

В настоящее время ведётся работа по созданию вики-портала Национального Совета по современному музыкальному образованию (НССМО), где помимо различных материалов сугубо обучающего характера предполагается размещать статьи о членах НССМО (входящих в Совет физических лицах, организациях и коллективных участниках), а также о наиболее значимых явлениях и событиях в области современной музыкальной педагогики.

Для обеспечения дополнительной связи представленной в проекте системы комплексного дистанционно-интерактивного обучения на всех входящих в компонентную структуру веб-сайтах присутствует раздел «Сообщество» с размещёнными в нём ссылками для оперативного перехода на любой из них. На случай возможных технических проблем с доступом к удалённому серверу базовые сайты системы дублируются сайтами-зеркалами на других серверах, полностью независимых от серверов основных сайтов.

Всё изложенное позволяет надеяться на то, что представленный концепт дистанционного преподавания учебной программы «Академическая электронная музыка» обладает достаточной перспективой реализации. Сетевая версия данного концепта размещена по ссылке: http://symphoelectronic.referata.com/wiki/Интернет-технологии_в_музыкальном_образовании

Энфиаджян Арам Суренович (Арам Энфи)
руководитель Арт-Гуманитарного Центра



О. Н. ЗОТОВА

*Детская музыкальная школа № 3
им. Н. К. Гусельникова, Дзержинск*

УДК 78.072.1.01

ИННОВАЦИОННЫЙ ПОДХОД К ПРОЦЕССУ ФОРМИРОВАНИЯ КРЕАТИВНОСТИ УЧАЩИХСЯ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЕ

Актуальной проблемой современного музыкального образования является переход из режима функционирования в режим инновационного развития, под которым подразумеваются не только создание и распространение педагогических новшеств, но и качественные преобразования в стилях музыкального мышления и деятельности, поскольку в процессе непрерывного развития человека лежит и стремление осознать, исследовать окружающий мир, и раскрыть, реализовать собственный творческий потенциал, проявить себя как уникальную личность.

В отечественной психолого-педагогической науке с 80-х годов XX века к проблеме креативности установился интегративный подход, сущностью которого является её рассмотрение как сложного понятия, синтезирующего повышенные мыслительные возможности и особые эмоционально-личностные качества человека (Д. Б. Богоявленская, Ю. З. Гильбух, А. И. Доровской, Н. С. Лейтес, А. Н. Лук, А. М. Матюшкин, А. Г. Петровский и др.). Опираясь на результаты экспериментальных исследований данных учёных, выделим основные структурные компоненты креативности и определим их содержание: 1. Мыслительные качества: беглость, гибкость, оригинальность, метафоричность, парадоксальность, восприятие неоднозначных вещей, повышенные возможности анализа и синтеза, обобщения, лёгкость ассоциирования, генерирования идей, систематичность, критичность. 2. Эмоционально-личностные качества: внимательность, собранность, культура рефлексии, тяга к новизне, интерес к импровизациям, интуитивная чуткость, повышенная эмоциональная восприимчивость, богатство воображения, склонность к фантазированию.

Предложенное Д. Б. Богоявленской понимание креативности в качестве внутреннего ресурса человека, направленного на овладение новой деятельностью по собственной воле, встречаем у многих учёных (В. Н. Дружинин, У. В. Кала, И. Я. Лернер, С. А. Макшанов, Н. Ю. Хрящева).

Креативность ребёнка-музыканта рассматривается нами, прежде всего, как формируемое интегративное личностное качество, структурными компонентами которого являются: 1. Музыкальная эрудиция; 2. Положительное эмоционально-оценочное отношение к ценностям музыкальной культуры; 3. Творческие умения: осознавать особенности музыкальной речи в

выражении определённого содержания музыкального произведения; свободно оперировать музыкально-образовательными знаниями, впечатлениями и представлениями; создавать выразительные художественные образы в различных видах музыкальной деятельности.

В качестве эффективных педагогических условий формирования креативности учащихся музыкальных школ на дисциплинах музыкально-теоретического цикла выделим: накопление богатого опыта музыкального восприятия; овладение глубокими музыкально-образовательными знаниями; поэтапное применение системы постепенно усложняющихся творческих заданий, стимулирующих компетентность учащихся в области музыкальной культуры; интеграцию музыкально-теоретических дисциплин.

Для эффективного формирования креативности учащихся в условиях современной музыкальной школы необходимо создать особое образовательное пространство. В психолого-педагогической науке категория пространства используется в нескольких смысловых аспектах: как основная всеобщая форма существования движения материи, а также как форма пространственно-временного существования и развития человека и условие его бытия (М. Д. Ахундов, Б. М. Бим-Бад, В. И. Вернадский, А. Г. Габричевский, Е. И. Головаха, А. А. Кроник, В. И. Максакова, Н. И. Моисеева, И. Стенгерс).

В общей психологии данная категория рассматривается как одна из важных составляющих онтогенеза, зависящая от социально-экономических условий жизни, состояния культуры и самосознания человека (Б. Г. Ананьев, О. М. Дьяченко, Л. В. Запорожец, А. И. Мирокян, Т. Д. Рихтерман).

Социологическими науками пространство понимается как форма бытия, существования, где человек реализует собственные силы и возможности (М. В. Аверина, Н. П. Куцев, Д. А. Норкин, Л. С. Яковлев).

Педагогическими исследованиями наиболее разработанной является категория образовательного пространства, отражённая в работах многих учёных (З. И. Батюкова, С. К. Бондырева, Т. Ф. Борисова, А. А. Веряев, А. В. Гаврилин, Э. Д. Днепров, В. С. Лазарев, А. П. Лиферов, В. А. Мясников, В. М. Полонский, И. Д. Фруммин, И. К. Шалаев). Важным, на наш взгляд, представляется выявленная в результате анализа определений и характеристик образовательного простран-

ства возможность его существования только относительно какого-либо субъекта (индивидуального или совокупного), для которого оно имеет определённую значимость. Необходимо подчеркнуть, что находясь в образовательном пространстве любого масштаба, субъекты по-разному воспринимают его возможности, существующие объективно.

Моделируемое инновационное образовательное пространство должно отвечать следующим требованиям:

- *процессуально-деятельностной инновационности*, предполагающей включённость обучающихся в процесс качественного преобразования в стилях собственного мышления и деятельности, направленной на разработку творческих проектов, а также повышение культурно-образовательного уровня;

- *интерактивного взаимодействия в различных видах продуктивной совместной деятельности педагога и обучаемых*, основанного на непрерывном диалоге;

- *диалектичности*, предполагающей вариативность оригинальных суждений в процессе осмысления музыкально-художественных образов;

- *интегрированности музыкально-теоретических дисциплин*, обусловленной едиными ценностными ориентирами, принципами, творческими законами, общими методологическими подходами к организации образовательного процесса;

- *целостности*, предполагающей непрерывность обновления практического опыта через качественное переосмысление полученных результатов;

- *открытости к вариативному применению полученных музыкально-образовательных знаний и представлений*.

Исходя из перечисленных выше требований, представим определение ведущих специфических категорий построения развивающего образовательного пространства в процессе освоения дисциплин музыкально-теоретического цикла: инновационная направленность, интегрированность образовательных структур, интерактивно-продуктивное взаимодействие, диалектичность осмысления художественных образов, открытость к вариативному моделированию, непрерывное обновление теоретико-практического опыта.

Системное формирование креативности учащихся современных детских музыкальных школ базируется на следующих принципах: *проблематизации обучения*,

способствующей активизации ведущих компонентов дивергентного мышления – беглость, спонтанность, ассоциативность, метафоричность, оригинальность; *рефлексивности* – выявление собственных затруднений, ошибок, а также наиболее успешных вариантов решения возникшей проблемы; *конгруэнтности* – подлинности, искренности самовыражения в различных видах продуктивной музыкальной деятельности; *приоритетности культуры*, отражающей уникальную способность человека к освоению и преобразованию окружающего мира; *полихудожественности* – обогащение процесса обучения средствами разных видов искусств.

Опираясь на исследования отечественных и зарубежных учёных (В. И. Дружинин, А. И. Доровской, Н. Н. Подъяков, Р. Поу, И. Шмидт), выделим пять законов творчества, осознание которых крайне необходимо для реализации креативных проявлений учащихся (см. Таблицу 1).

Таблица 1

Творческие законы	Отличительные особенности
<i>Разнообразие</i>	Поиск ассоциаций, закономерностей, аналогий; лёгкость отождествления с разными объектами; нахождение символического или фантастического способа решения задачи.
<i>Игра</i>	Разрушение психологической инерции; активизация правого полушария головного мозга; усиление чёткости, яркости восприятия; проявление дивергентности мышления.
<i>Сомнение</i>	Готовность к опровержению любых стереотипов, сложившихся в науке, культуре, жизни.
<i>Спиралевидность</i>	Возвращение временно забытой информации в качественно новом отображении.
<i>Погружение в процесс творческого развития человечества</i>	Глубокое осознание собственного «Я» через человечество; отражение человечества в зеркале собственного «Я».

Для формирования креативности учащихся детских музыкальных школ в процессе освоения дисциплин музыкально-теоретического цикла предлагаем следующие виды творческих заданий:

1. Определение музыкального произведения по словесному описанию характерных особенностей развития музыкальной речи, способствующее развитию у обучаемых глубоких обобщённых музыкальных представлений.

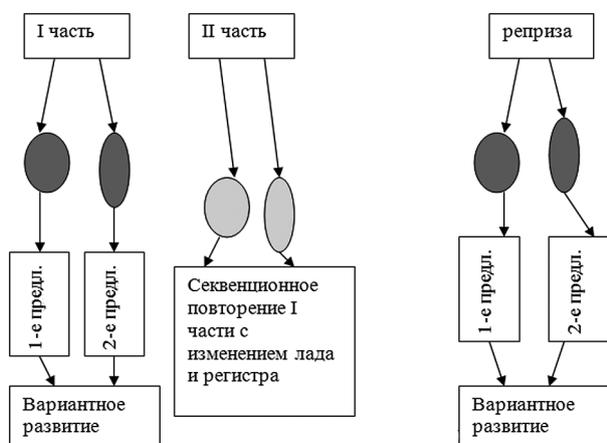
2. Определение по словесному описанию музыкальных понятий и категорий (например: «Это средство музыкальной речи представляет собой равномерную пульсацию сильных и слабых долей (метроритм). Это средство музыкальной речи является специфической окраской звучания человеческого голоса и музыкальных инструментов (тембр)» и др.).

3. Детализированный анализ особенностей интонационного развития определённого музыкального произведения с отображением каждой фразы/предложения в символических конфигурациях. В качестве опорных используем три способа интонационного развития, широко распространённые как в

академической музыке, так и в фольклоре, а именно, секвенционный, вариантный, зеркальный. На наш взгляд, эти способы позволяют учащимся понять всё многообразие, дискретность и непрерывность, устойчивость и изменчивость богатого звукового мира и на данной основе в дальнейшем создавать собственные музыкальные образы, отличающиеся выразительностью и оригинальностью.

Пример детализированного отображения музыкальной структуры пьесы Р. Шумана «Смелый наездник», основанной на вариантно (внутри каждой части) и секвенционном (между частями) способах интонационного развития, представлен в следующей схеме:

Схема 1



4. Нахождение причинно-следственных связей между эмоционально-образным содержанием и средствами развития музыкальной речи в различных контекстах. В работе с учащимися применяются проблемно-поисковые ситуации, направленные на: различение основных элементов музыкальной ткани и формообразования; различение композиторских стилей, ведущих идей и тенденций, характерных для творчества композиторов разных эпох и направлений (например: «Почему музыку немецкого композитора И. С. Баха можно сравнить с глобальной идеей? Почему симфоническую музыку немецкого композитора Л. Бетховена можно сравнить с негибкой пружиной? Почему музыкальное развитие симфонии № 6 П. И. Чайковского напоминает лабиринт? Творчеству какого русского композитора конца XIX – начала XX века созвучны слова поэта А. Блока о человеке, который, родившись в глухую полночь, увидел над собой сияние голубой звезды и всю жизнь простирает к ней руки?); нахождение вариативных решений определенных гипотез (например: «Если бы симфонический оркестр стал океаном, чем стали бы скрипки, деревянные духовые, медные, ударные инструменты? Что бы произошло, если бы все музыкальные инструменты были одинаковыми по размеру и диапазону? Что бы произошло с мелодией, если бы из неё исчез ритм? Что бы произошло, если бы диапазон человеческого

голоса соответствовал диапазону фортепиано? Что бы произошло с пьесой «Болезнь куклы» из «Детского альбома» П. И. Чайковского, если бы композитор вместо коротких интонаций вздоха, стоны использовал развернутую мелодическую линию с разнообразным ритмическим рисунком?»).

5. Классификация знакомых музыкальных произведений по определенным признакам и категориям (лад, жанр, музыкальная форма, мелодические, ритмические особенности).

6. Генерализация музыкальных произведений по определенным музыкальным признакам (например: учащимся предлагается перечислить все мажорные/минорные произведения; с трёхдольным/двудольным размером; пунктирным/синкопированным ритмом; аккордовой/полифонической фактурой; поступенным/скачкообразным/волнообразным движением; произведения, написанные в форме рондо, вариаций и т. д.).

7. Нахождение интонационных аналогов. Разработанный нами метод вариативного поиска музыкальных аналогов, нацеленный на формирование у обучаемых практического умения свободно оперировать музыкальными представлениями, способствует активизации творческого воображения, гибкого оригинального мышления. В качестве примера приведём музыкальные аналогии с тождественными начальными интонациями:

Таблица 2

Э. Григ. Романс «Сирота» – П. И. Чайковский. «Старинная французская песенка» (цикл «Детский альбом») – И. Брамс. Песня «В зелёных ивах дом стоит» – Г. Свиридов. «Грустная песня» (цикл «Детский альбом»)
А. Корелли. «Сарабанда» – Г. Свиридов. Романс из кинофильма «Метель»
Л. ван Бетховен. Финал Сонаты № 17 для фортепиано – М. И. Глинка. Романс «Не искушай»
Русская народная песня «Я пойду ли, молоденька» – Украинская народная песня «Если б были черевички»
Русская народная песня «Уж ты, зимушка-зима» – Русская народная песня «Люли, люленьки, прилетели гуленьки»

8. Моделирование целостного рассказа, сказки в опоре на личные впечатления от воспринятого музыкального произведения и особенности его структурного развития.

9. Отражение музыкального содержания в стихотворном жанре синквейн (например: А. Вивальди, концерт «Времена года», II часть):

Осень.
 Хмурая, серая,
 Скорбит, страдает, тоскует,
 Оплакивая опавшие, умирающие листья.
 Офелия

10. Создание стихотворений в опоре на содержание музыкального произведения и особенности метроритмического развития.

11. Создание выразительных музыкальных образов.

Как показывает практика, в работе с учащимися наиболее эффективными являются методы проблемно-поисковых и гипотетических ситуаций, художественно-творческих откровений, группового исследовательского поиска, детализированного структурного анализа, символично-графического отображения интонационного развития, моделирование модификаций музыкального образа, поиска полихудожественных аналогов.

Предлагаемая технология формирования у обучаемых практического умения создавать выразительные музыкальные образы состоит из шести последовательных этапов: 1. Мелодическая импровизация вне определённой ладотональной организации (образы изобразительного характера – звуки, явления окружающего мира, образы-настроения, песенные, танцевальные, маршевые интонации); 2. Мелодическая импровизация с использованием различных музыкальных форм – одночастной (период повторной, неповторной структуры, куплетной (запевно-припевной структуры, двухчастная безрепризная), вариаций (на темы из фольклорного арсенала, basso ostinato, жанровые и др.), рондо. Процесс мелодической импровизации организуется с учётом таких закономерностей, как выразительные возможности интервалов, рациональное использование принципов повторности и контраста, способов (секвенционный, зеркальный, вариантный) и типов мелодического движения (поступенное, скачкообразное, волнообразное); 3. Двухголосная импровизация с использованием таких разновидностей, как параллельное движение, зеркальное, с элементами контраста; 4. Импровизация гармонического сопровождения: использование главных трезвучий (Т, S, Д) и их обращений; использование побочных трезвучий (II, III, IV) и их обращений; использование D₇ к каждой ступени определённой ладотональности. Процесс

гармонической импровизации происходит в опоре на такие закономерности, как плавность голосоведения, выразительные возможности гармонических функций, взаимосвязь мелодической линии и аккомпанемента; 5. Сочинение целостных музыкальных произведений для ансамбля детских музыкальных инструментов с учётом следующих закономерностей инструментовки: адекватность подбора музыкальных инструментов в соответствии с особенностями эмоционально-образного содержания; звуковая дистанционность; дополняющий ритмический контраст для ударных инструментов; 6. Сочинение целостных музыкальных произведений в различных музыкальных формах и жанрах.

Таким образом, концепция предлагаемого нами инновационного подхода к формированию креативности учащихся детских музыкальных школ и школ искусств в процессе освоения дисциплин музыкально-теоретического цикла основана на совокупности следующих составляющих:

1. Воспроизведение и модификация антропологического компонента в музыкальном образовании, основанного на человекообразности и ориентированного на непрерывную самореализацию целостной личности учащегося как в субъективном, так и в социальном пространстве;

2. Активизация личностно-деятельностного подхода, включающего проблематизацию, интеллектуализацию, инновационную направленность процесса музыкального образования, способствующих становлению у его субъектов действенной позиции по отношению к музыкальной культуре;

3. Сохранение и развитие аксиологического компонента в музыкально-эстетическом образовании, заключающегося в пробуждении и последовательном развитии у детей, подростков и юношества устойчивых музыкальных потребностей, интересов, идеалов через целенаправленное систематическое приобщение к ценностям музыкальной культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абасов З. А. Подготовка к инновационной педагогической деятельности // Педагогика. – 2002. – № 3. – С. 106–108.

2. Андреев В. И. Педагогика: учебный курс для творческого саморазвития. – Казань: Центр инновационных технологий, 2003.

3. Бабанский Ю. К. Оптимизация учебно-воспитательного процесса: методические основы. – М.: Просвещение, 1982.

4. Выготский Л. С. Психология искусства. – М.: Педагогика, 1987.

5. Поташник М. М. Управление современной школой: пособие для руководителей общеобразовательных учреждений и органов образования. – М.: Новая школа, 1997.

6. Радынова О. П. Музыкальное развитие детей: в 2 т. – М.: Владос, 1997.

Зотова Ольга Николаевна

кандидат педагогических наук,
методист, преподаватель Детской музыкальной школы № 3
им. Н. К. Гусельникова, Дзержинск



Horizons of Musicology

Evgeny A. Pinchukov

The Concept of Plagality in Contemporary Music Theory

The concepts of the authentic and plagal cadences, which were developed in the medieval theory of modes, acquired their functional harmonic significance during the 19th century. The concept of the authentic cadence is connected with the dominant scale degree, while the plagal cadence is connected with the subdominant, which corresponds to the tradition of Rameau's teaching of the *proportion triple* and the *Basse fondamentale*. However, the aspiration to understand the creative experience of the Romantic composers generates the tendency of interpretation of these functional categories stemming from the priority of linear connections. In the 20th century the authentic cadence has been associated most often with the ascending leading tone, whereas the plagal cadence has been associated with the descending leading tone, albeit in a less assertive manner. The phenomena of the authentic and plagal cadences are not granted a status equal to each other, since our "common-practice tonality" is manifested in a tonal structure based on the authentic cadence. The latter is opposed by the modes associated with the plagal cadence, which have a specific plagal ethos and are based on the Phrygian and chromatic structures (including the Phrygian and the church cadence). The European ear tends to perceive their radical forms as exotic, alien or "other." Consequently, there exist the authentic and the plagal principles of mode formation, which represent a supra-tonal level of relations. The reception of such representations as a conceptual model creates new dimensions in understanding the tonal system and the panorama of its evolution.

Keywords: plagal system, descending leading tone, the church cadence iv-I, the Phrygian cadence vii-I, the half-diminished seventh chord as the penultimate chord

Mikhail Yu. Knyazev

*The Optimization of the Algorithm of Dynamic Tuning
with the Consideration of Objective Characteristic Features
of Musical Sound*

This article examines a new approach towards the realization of a dynamic tuning system, which is currently being developed, presenting an alternative to fixed tuning. Dynamic tuning makes it possible to modify in a flexible manner the tempered scale to improve the acoustic quality of the intervals and chords. If one is to take into account the physical properties of musical sound and some features of perception, it essentially becomes possible to simplify the algorithm of the system's functioning. Examples of analysis of fragments of musical compositions are given as a demonstration of the applicability of our theory.

Keywords: Dynamic tuning system, Fourier analysis, Pythagorean comma, indeterminateness, frequency, FWHM (Full Width Half Maximum)

**Irina V. Bakhmutova, Vladimir D. Gusev,
Tatiana N. Titkova**

*Automatic Disclosure of Discrepancies of Variant Readings
and Potentially Possible Errors in the Texts
of the Dvoyeznamenniks*

Detection of linguistic errors of any kind is based on concepts of a certain "norm" with existent "deviations from the norm". Insignificant deviations are usually interpreted as cases of acceptable variability whereas abnormal deviations can be interpreted as potentially possible errors or (in the cases of their regular occurrences) discrepancies or alternate readings which are caused by numerous and not always explicable exceptions to

the rules. In the process of formation of the electronic alphabet of the znamenny chant (the pre-18th century Russian plainchant) on the basis of the Dvoyeznamenniks (early Russian manuscripts with two kinds of notation – in the znamenny chant notation and the contemporary transcription) of the end of 17th and beginning of the 18th centuries, the authors developed and realized a computer-based technique for detecting abnormal deviations in the interpretation of znamenny chant using such parameters as the frequency of occurrence of the concrete interpretation, the quantity and duration of sounds in the plainchant, the character of the pitch line movement, etc. The detected anomalies have been systematized, and the most probable mechanisms of their origin have been examined. The obtained results can be conducive toward improving the quality of reconstruction of the znamenny chant into contemporary notation.

Keywords: znamenny chant, Dvoyeznamenniks, computer analysis of the Dvoyeznamenniks, electronic alphabet of the znamenny chant

Mikhail L. Lazarev

*Verify Harmony by Means of Algebra
(Musical Modeling of Development of the Healthy Personality
of a Child Before and After Birth)*

In the process of his research, engaged in for numerous years, the author has been able to disclose the means of developing a special kind of psycho-physiological education – musical intelligence – in a child before its birth. The development of this kind of intelligence has been used as the basis for cognitive-somatic (or cognosomic) development of children before and after their birth, which has been called SONATAL-pedagogy.

Keywords: musical intellect, prenatal education, SONATAL-pedagogy, cognosomic development, prenatal baby

Irina M. Shabunova

*Traditional and New Approaches Toward the Study
of Orchestration*

The article presents an overview of special works on orchestration of the second half of the 20th century which were based on original conceptions. The author examines textbooks by Walter Piston, Dmitri Klebanov and Gennady Bانشchikov, research texts of Georgy Dmitriev and Evgeny Nazaikinsky, articles by Gerard Grisey and Alfred Schnittke and an interview with Tristan Murail.

Keywords: orchestral texture, timbre dramaturgy, pure and mixed timbres, functionality of timbre, spectral orchestration

Electronic Music

Aram S. Enfiadjian (Aram Enfi)

Sympho-Electronic Music: a Genesis

The article analyzes the processes of the origin and formation of sympho-electronic music (SEM) from the point of view of the evolution of the standard academic electronic music (AEM) in general. The concept of SEM, having organically assimilated into itself the most qualified achievements of Western electronic music, was built on the platform of Soviet and Russian musicology. The author stresses that in the late 1980s the formation of AEM was finally completed and actualized, and it was able to assert itself as a highly significant phenomenon of modern musical culture. At that, the status of the flagship of the genre has been entrenched for SEM. Thereby, the great symphonic legacy of the European musical tradition, having overcome the destructive ideology of postmodernism, has revived with new strength and new possibilities in the concept of SEM, having its priority in Russia.

Keywords: sympho-electronic music (SEM), academic electronic music (AEM), the Russian SEM-concept

* Translated by Dr. Anton Rovner.

Music in the System of Mass Communications

Alexandra V. Krylova

*The Flash Mob and Other Means of Promotion
of Musical Art Forms for Mass Consumption*

The article is devoted to researching the possibilities of adaptability of mass product promotion technologies in the sphere of classical music. The suggestive orientation, the emotional positivity and spectacular features of the practice of flash mob make it possible to consider it an effective tool for promotion of the forms of classical music.

Keywords: flash mob, classical music, mass culture, suggestion, spectacle, mobile communication

Maxim V. Bysko

The Internet Scholarly Music Magazine "Mediamusic"

In this article the author offers to the reader's attention the new international internet scholarly music magazine "Mediamusic." As a means of new-generation mass media, the magazine aims at uniting together academic knowledge, the internet mass media and contemporary methods of realization of digital information. The term "mediamusic," coined by Alexander Chernyshov, includes various means of existence of the art of music in the media environment. The goal of the magazine is to publish scholarly reports, theoretical, historical and academic-practical articles dealing with art criticism, culturology, as well as pedagogical, technical and philosophical disciplines.

Keywords: mass media, musical journalism, musical scholarship, mediaculture, mediamusic

Musical Cultures of Russia

Alevtina A. Mikhailova

*The Phenomenon of Existence of the Saratov Harmonica
in the Kalmyk Traditional Culture:
an Aspect of Musical Ethnography*

At the focus of the article's attention are the questions of intercultural interactivity in the Kalmyk traditional culture. Characterization is given to the processes of the emergence in the early 20th century of the Saratov harmonica (*ikel* in Kalmyk), which became a genuinely national instrument in the Kalmyk musical culture, an organic element of ritual activities. Study is made of the genre structure of the repertoire of Kalmyk performers on the Saratov harmonica. The author examines the dance music of the Kalmyks performed on the Saratov harmonica, also making emphasis on performance of ritual songs, *chastushki* and the special genre of eulogy. Despite the prevalence of dance music, the practice of the instrument's functioning in the Kalmyk traditional culture possesses a broad spectrum of possibilities.

Keywords: Kalmyk traditional culture, folk instruments, Saratov harmonica, Kalmyk dance music

Natalia S. Mikhailova

*Folk Musical Instruments: the Experience of Description
and Certification*

The article demonstrates the importance of standardization in the description of traditional instruments in museum collections, which would promote its wider application among scholars and broaden the level of comparative and summarizing research. The article offers a standardized form of scholarly certificates or passports of musical instruments for museum classification based on extensive experience of standardization of museum articles. All the clauses of musical instrument certificates or passports are analyzed.

Keywords: traditional music, traditional musical instruments, the museum collection, certification of musical instruments

Milyausha A. Idrisova

*The Bashkir Folksong in the Music by Kamil Rakhimov:
Regarding the Issue of Interpretation of Folk Music*

The article examines the genre of folksong arrangement, which in the conditions of the formation of Bashkir musical culture (the 1920s–1940s) became an indicator of the overall processes of formation of musical thinking. The main paths of treatment of folk music sources by composers are defined. The author demonstrates the means for preservation of the specific features of the representative *genres* of Bashkir folk music – the *ozon-kuy* and the *kyska-kuy*, touches on the problem of implementation monody into the multi-voiced texture present in the tradition of serious classical music. The significance of the artistic discoveries in the music of Kamil Rakhimov for the significance of development of Bashkir musical culture is disclosed.

Keywords: Bashkir musical culture, genre, arrangement, ozon-kuy, monody

Lilia F. Ishmurzina

The Instrumental Culture of Bashkir Polytheism

The article discusses rare musical instruments utilized in Bashkir polytheistic rites – the frictional chordophone *Kyl-kubyz*, the vertical aerophone *Byzyladak* and the national bagpipes *Shugur*, the membranophone *Dungur* and the idiophone *Kubyz*. Mention is made of the corporeal and musical manifestations of the "uzliau" – solo two-voiced overtone singing and sound imitation. The material is illustrated by computerized conversion of bird song, music examples and photographs of traditional performers.

Keywords: polytheism, ritual chordophones, aerophones, membranophones, idiophones, solo two-part overtone singing, sound imitation

Sacred Music

Irina V. Polozova

*Church Music Manuscripts
of the Cheremshany Old-Believers' Monasteries
(from the Collection of the Khvalynsk Local History Museum)*

The article is devoted to examination of the little-studied heritage of church music manuscripts of the Old-Believers from the collection of the Khvalynsk Local History Museum (in the Saratov Region). The Old-Believers were Russian Orthodox Christians who did not accept the reforms in the Russian Church in the mid-17th century, and continued the pre-reform rituals, which included monophonic plainchant. The core of the collection consists of manuscripts from the Cheremshany Old-Believers' monasteries, which existed from the 1830s to the 1930-1940s. A study of the manuscript heritage demonstrates that it represents in full measure a regional tradition of church singing and reflects the practice of liturgical singing of the Cheremshany Old-Believers' Monasteries. On the one hand it inherits features of the Old-Believers' liturgical culture (of the Irgiz monasteries), and on the other hand, it reflects a characteristic feature of Old-Believers' church singing from the turn of the 19th and 20th centuries, becoming simpler and more standardized.

Keywords: Old-Believers, church music manuscripts, church singing

Olga A. Svetlova

*The Hagiographic Liturgical Cycle
in the Present-Day Practice*

of the Russian Orthodox Old-Believers' Church

The article is devoted to the issues of liturgical church service in honor of the saints of the Old-Believers' tradition in the contemporary practice of the Russian Orthodox Old-Believers' Church. The various different hagiographic cycles are determined and defined. On the examples of the church service in honor of the holy martyrs Archpriest Avakum, Father Lazar, Deacon Feodor and Monk Epifany, as recorded in the community of the Russian Orthodox Old-Believers' Church of Novosibirsk in 2010, the particular features of the yearly cycle are examined from the position of the correspondence of the structures of the Sunday, festive and hagiographic cycles.

Keywords: The Russian Orthodox Old-Believers' Church, liturgical service practice, service in honor of saints, the hagiographic cycle

Area Studies in Music

Anna N. Pronina

*Concerning the Issue of the Sources of Formation
of the Culture of Organ Performance in Siberia
(19th and the First Quarter of the 20th Centuries)*

The article is devoted to the analysis of the sources of the culture of organ performance in Siberia. On the basis of documentation found in archives in Russia and other countries, the author of the article examines two primary components for the formation and the development of organ culture in this region – the various instruments (organs and harmoniums) and the activities of the performers. The confessional peculiarities of organ culture in Siberia (both Catholic and Lutheran) are stressed. The art of organ playing has always been one of the most important elements of the Catholic and Lutheran identities. Emphasis is made on the problems of adaptation of this tradition to the realities of Siberia and the transformation of its cultural identity. The author depicts the vector of the development of Siberian organ culture as represented by the musical instruments, performance on them and musical education involving them.

Keywords: Siberia, Catholic, Lutheran, Organ culture, organ, harmonium

Galina S. Sycheva

*Mikhail Gnesin, the "Founder of Musical Life"
in the Provincial City of Rostov-on-Don*

The article is devoted to the issues of cultural life in the Russian province in the early twentieth century, and role of individual musicians who dedicated their lives to the education and enlightenment of remote areas in Russia. This issue is presented on the example of composer Mikhail Gnesin, who lived in Rostov-on-Don in the 1910s. On the basis of archival materials of the Russian State Archive of Literature and Art, as well as discovered publications, the article demonstrates Gnesin's extremely varied activities in the sphere of music education. An overall evaluation is given of the role played by the composer in the development of musical culture and musical education on the region of the Don River.

Keywords: Michael Gnesin, Rostov-on-Don, musical and educational activities, Gnesin's music school

Choral Music

Ekaterina V. Beriglazova

*Concerning the Role of the Chorus in Alexei Verstovsky's Opera
"Askold's Grave" (Regarding the Issue of the Concept)*

This article offers an unconventional perspective of Alexei Verstovsky's opera "Askold's Grave". By revealing the role of the "collective" character as represented by the chorus in the formation of the concept of opera, the author shows that Verstovsky's opera reflected the spirit of its time no less vividly than Mikhail Glinka's opera "A Life for the Tsar."

Keywords: Alexei Verstovsky, "Askold's Grave", the collective character, the operatic dramaturgical line

Anton M. Ivanov

*The Chorus in Rodion Shchedrin's Compositions based
on Nikolai Leskov's ("The Sealed Angel"
and "The Enchanted Wanderer")*

The author examines the problem of the search for spiritual foundations and the Truth in Shchedrin's latest compositions as relevant for understanding the composer's musical language, as well as for a deeper immersion into the cultural stratum of Russian music from the 20th and early 21st centuries. In two compositions that are indicative of contemporary Russian culture, the choral music, "The Sealed Angel" (1988) and the opera "The Enchanted Wanderer" (2002), the process of revival of the spiritual self-consciousness is revealed, which is aided by the sacred subtext of the compositions.

Keywords: Rodion Shchedrin, Nikolai Leskov, sacredness, choral music

Musical Theater

Elena Yu. Andrushchenko

*Concerning the Producers' Interpretations
of Andrew Lloyd-Webber's Musical Theatrical Projects:
Cinematographic "Variations"*

The article defines the conceptual problems connected with cinematographic realizations of Andrew Lloyd Webber's musicals and rock operas. The author illuminates the phenomenon of the cinematographic interpretation which interacts with the author's conception of the musical. Special attention is presented to such renowned movie musicals as "Jesus Christ Superstar" (produced by Norman Jewison), "Evita" (produced by Alan Parker), and "The Phantom of the Opera" (produced by Joel Schumacher).

Keywords: Andrew Lloyd Webber, musical, rock opera, cinema musical, cinema producer's interpretation, "Jesus Christ Superstar," "Evita," "the Phantom of the Opera," Norman Jewison, Alan Parker, Joel Schumacher

Tatiana S. Ekimenko

*Concerning the Totemic Images
in Alexander Beloborodov's Ballet "The Rock of Two Swans"*

The article deals with the particular features of the poetic source and the music of the ballet "The Rock of Two Swans" by the contemporary Karelian composer Alexander Beloborodov, in the context of study of the totemic principle. The totemic images in Taisto Summanen and Alexander Beloborodov are examined, and the modal and harmonic peculiarities of the musical language connected with totemic images are analyzed.

Keywords: Alexander Beloborodov, "The Rock of Two Swans," poem, ballet, totem

Commemorating Anniversaries

Alexander I. Demchenko

The Music of Sergei Rachmaninoff's Late Period

Sergei Rachmaninoff's late style, from the mid-1920s to the early 1940s, became a period of the composer's to the radical change of his living and artistic processes, which manifested itself in a number of cases in his contact with the folkloristic trend of the early 20th century (as demonstrated in "Three Russian Songs") and neoclassicism (carried out according to a single structural model in his "Variations on a Theme of Corelli" and "Rhapsody on a Theme of Paganini"). Out of this emerged that late metamorphosis of Rachmaninoff's style which, notwithstanding all of its moderate and classical stylistic attributes, fits very well within the contours of contemporary music; this also applies to the poetic characteristics and the emotional-lyrical saturation, typical of the composer, which were modified from the positions of a rationally conscious perception of the world (various diverse facets of this can be found in the Fourth Piano Concerto, the Third Symphony and the "Symphonic Dances").

Keywords: Sergei Rachmaninoff's late period of creativity, Rachmaninoff and the creative processes of the 20th century

International Division

Edward Green

A New Look at the Ployer/Attwood Notebooks, Or, Mozart: A Teacher of Chromatic Completion

The diary of Barbara Ployer from 1784, as well as that of Thomas Attwood from 1785 to 1787, reveal a surprising fact: Mozart taught these two students of his the technique of chromatic completion – the gradual unfolding of the 12 members of the chromatic aggregate in such a way that the last tone of this aggregate appears at the most decisive and important moment of the musical form. Chromatic completion confirms the universal human necessity of the search for meaning in life as both a drama of completeness and incompleteness and that of the discontinuous and the continuous. It meets this need through the symbolic drama of sounds organized in time, i.e., through music.

Keywords: Chromatic filling-in, Mozart, Attwood, musical pedagogy, Eli Siegel, aesthetic realism

Dimitar Ninov

The Craft of Harmonization

During the past few decades, the art of harmonizing melodies in American music departments has been falling into oblivion. This means that creativity in the study of harmony is going out of the window. The reasons for that unfortunate situation may vary anywhere from the global commercialization of society to local policies concerning the curriculum of theory studies. Whatever the reasons are, the average American undergraduate and graduate student cannot harmonize melodies because this craft is not taught extensively in the music departments. Harmony is studied under the umbrella of a uniform theory curriculum (N.1–4), and the way this sequence is structured makes it impossible to gain real mastery in the field. Buried under diverse material that has to be covered in a short period of time, students are not given the opportunity to study harmony in depth and to delve into its essence – harmonization. As a result, many newly produced instructors of theory do not possess working knowledge in harmony; they do not have first hand experience and genuine insights into the nature of that discipline. They feel content to teach strictly by the book, to reiterate definitions whose credibility they never question, and

to close the door before creativity and critical thinking. And it must be so, because a teacher cannot sell what he or she does not have, namely – professionalism in harmonization and the ability to nourish critical thinking and query. These factors make the difference between a professional instructor and a disguised amateur. One of the goals of this written lecture is to provide a glance at the procedures that constitute the craft of harmonizing a melodic line. Another goal is to incite a discussion on the need to implement radical changes in the curriculum of music theory studies in the United States.

Keywords: the art of harmonization of a melody, curriculum in music theory, musical education in the USA

Natalia Gavrilova

The "Czechness" of the Musical Culture of Czechoslovakia

Although from time to time influences from other countries had suppressed the distinctive national attributes of the Czech people and Czech culture, they had also awakened the Czechs' national consciousness and strengthened the Czechs in their resolve to preserve their national values. The historical fate of the Czech people has been reflected in the specificity of their culture, which molded together its own diversified sources and a multifaceted interaction with the cultures of other nations. The aspirations toward common European ideas, the artistic tendencies and the social-typological forms of contemporary language of the national style appear particularly in the *national interpretation* and often enter the context of the national style not from without, as alien characteristic features, but appear from within, on the basis of the development of specifically national resources, primarily folklore-related ones.

Keywords: Czech music, European influence on Czech music, national Czech style

Elvira G. Panaiotidi

The "New" History of Russian Music

The article provides a brief survey of Anglophone research on the history of Russian music of the last decades. The attention is called to the ideologically tendentious interpretation of Russian musicological tradition, which is characterized as double disclosure. This implies unmasking the views and personalities of Russian music critics and musicians of the pre- and post-revolutionary period on the one hand and their interpretation by the Soviet and Russian scholars on the other hand.

Keywords: "new" history of Russian music, revisionist project, double disclosure, Stasov, Tchaikovsky, "Soviet myths"

Ildar Khannanov

The National Aspect vs. "Nationalism": How "Absolute" is German Music?

Musicologists in Russia and in the West agree on at least one issue: that the music of Austria and Germany (after its unification) written approximately between 1750 and 1850 is "super-national" and universal in its style and significance. The very fact of existence of such a universal style, claiming the role of being global, is hardly debatable, yet the way those who by the will of fate have been destined to present it varies from circumspect supposition to harsh, assertive evaluations which border with the idea of racial supremacy. The national aspect in art supports the personality of an artist, endowing it with wings. There is nothing disreputable in the phenomenon that the German, French, English, American and Italian music traditions have failed the examination for the status of "super-national" or "absolute" music and ended up in the same category, as Russian, Belorussian, Polish, Czech, Serbian and Bulgarian music.

Keywords: Austro-Italian style, nationalism in music, critique of nationalism

The Creative Worlds of Musical Compositions

Vera I. Nilova

Glazunov, Fennomania and Karelianism

The article examines Glazunov's "Karelo-Finnish" musical compositions (the "Finnish Fantasy," "Finnish Sketches" and "Karelian Legend") in the aspect of their belonging to the Russian-Finnish cultural area, the specific distinctions of which have been the phenomena of Fennomania (the Finnish national liberation movement) and Karelianism (the interest in the national and cultural heritage of Karelia). Separate facts and events of early 20th century history of Russia and Finland are reconstructed, making it possible to comprehend the present compositions by Glazunov in their tight connection with the historical, cultural and political contexts.

Keywords: Alexander Glazunov, Fennomania, Karelianism, areal, "Finnish Fantasy," "Finnish Sketches," "Karelian Legend"

Tatiana V. Novikova

Regarding the Semantic and Technical Solutions in Piano Compositions by Vladimir Tarnopolsky and Yuri Kasparov

The article is devoted to the piano compositions by two contemporary Russian composers, "Eindrück-Ausdrück" ("Impression-Expression") by Vladimir Tarnopolsky and "Quintessence" by Yuri Kasparov. During the process of analysis of these works the peculiarities of the realization of the spiritual and material conception by these composers are disclosed. The article demonstrates the diverse approaches and results that manifest themselves these two compositions written in a similar avant-garde style of abstract music.

Keywords: Vladimir Tarnopolsky, Yuri Kasparov, contemporary piano music, avant-garde, abstract music, the spiritual, the material

Svetlana A. Kozlykina

Heinz Holliger's "The Seasons" Set to the Text of Friedrich Hölderlin:

The Outer Circle and the First Approach

The article examines the versatile activity of the Swiss composer, oboist, conductor and teacher Heinz Holliger (b. 1939). Special attention is reserved to the composer's composition "The Seasons", which is included in his "Scardanelli-Zyklus." Analysis is applied to the poetic origins of these choral songs – the poem by the German poet Friedrich Hölderlin (1770–1843), written under the pseudonym Scardanelli, – and to its musical setting. Multitudinous alphabetical-numerical and musical-numerical correspondences are discovered between the work of the poet and of the composer. The special significance of the idea of the circle in "The Seasons" is demonstrated. The article includes equirhythmic translations of Friedrich Hölderlin's poems made by the author.

Keywords: Heinz Holliger, Friedrich Hölderlin, choral music

Svetlana Yu. Lysenko

The Synesthetic Aspect of Interpretation in the Genre of Opera (On the Example of Piotr Ilyich Tchaikovsky's "The Queen of Spades")

The article is devoted to analysis of the issue of step-by-step multilevel interpretation from the perspective of the scenic rendition of opera. The author incorporates a synesthetic approach which makes it possible to examine the profound non-verbal forms of formation of meaning in an artistic text. On the example of Tchaikovsky's opera "The Queen of Spades" in the production of Graham Vick (at the Glyndebourne Festival) there is an examination of the hidden mechanisms of inter-sensual

associations in the process of the "translation" of Pushkin's text into other forms of art. In regard to the analysis of the interpretation of production in the genre of opera the notion of the non-verbal concept is incorporated for the first time, which makes it possible to research the mechanism of the non-verbal semantic "re-expression" between the various planes in an opera performance – the verbal, musical and scenographic.

Keywords: interpretation of production in the genre of opera, Graham Vick, a synesthetic approach to an opera performance

Natalia G. Protasova

Valentin Silvestrov and the "Chinari": Parallels of World Perception

The article examines the similarity of the world perception of composer Valentin Silvestrov with the ideas of the Leningrad-based literary group of the 1920s and 1930s, the "Chinari." The "motive of the herald" and the "motive of the moment" are singled out as the primary motives.

Keywords: Unification of Real Art, the "Chinari," Valentin Silvestrov, motive of the herald

The Musical Text and its Performer

Natalia S. Gavrilova

The Alliance of the Sound-Creative Will with the Demonic Power of Wanting. Commentaries to Karl Adolf Marthinsen "Individual Piano Technique on the Basis of Sound-Creative Will"

The author directs her attention on the book of the well-known German piano teacher Karl Adolf Marthinsen "Individual Piano Technique on the Basis of Sound-Creative Will" published in Russian in 1966. The perceptions the problems of musical performance and musical psychology presented there have not lost their relevance even up to the present day; they have the capacity to serve as a most abundant source for ideas and assist in the solution of the most complex problems of the formation of pianistic skills.

Keywords: piano pedagogy, performing art, musical psychology, sound production

Olga Yu. Kijowski

The Peculiarities of the Baroque Agogic on the Example of the Stylus Phantasticus

The article is devoted to examination of the peculiarities of the agogics in the Baroque era. On the basis of the music theory treatises of that time period, the various types of agogic techniques are analyzed. On the example of the style of the fantasy (stylus phantasticus) certain recommendations about their practical application are made.

Keywords: agogics, stylus phantasticus, the Baroque era, the North German organ school, Kircher, Mattheson, Türk, Thomas de Santa Maria

Musical Poetics, Rhetoric and Semantics

Elena S. Drynkina

The Slow Introductions in Haydn's Symphonies in Light of Musical Perception

The article examines the slow introductions in the first movements of Haydn's symphonies in light of the process of musical communication. The author distinguishes two major positions in the auditory perception of the music in the slow introductions: one, focused on the convenience and comfort of perception, which is achieved by the structured aspects of

the musical sections, particular thematic units and principles of development, and the other, focused on the diverting side of musical texture connected with various kinds of “surprises,” such as those in the harmony and dynamics, as well as in the correlation between the slow introductions to the first movements with the subsequent sonata form and the other movements of the symphonies.

Keywords: slow introductions in Haydn’s symphonies, focus on the perception of music, process of musical communication, listener, “surprise”

Irina V. Alexeyeva

*Structures of Embellishment in the Thematicism
of Western European Baroque Musical Compositions
for Solo Violin*

The article examines the technique of embellishment of thematicism in music for solo violin, which is closely connected with the flourishing of the Baroque concerto style. Using the example of violin variations on a basso ostinato, the author demonstrates the technique of analysis of inner thematic and outward embellished structures. Various clichéd intonations of violin etymology reflected in the text come to light. The principally non-linear means of organization of the violin music stand out as specific contextual stipulations for them. The polyphonic stratification of the one-voice embellished thematicism of violin into concealed voices and lines demonstrate the extremely complex technical and expressive possibilities of the instrument, which define the style of Baroque violin music. Comprehension of the given processes enables the researcher and the performer to grasp the main principles of violin solo and concerto music.

Keywords: Baroque, violin music, virtuosic solo playing, concertizing, embellished figures

Anastasia A. Maltseva

*Musical-Rhetorical Variations in the Cycle of Magnificat
by Landgrave Moritz of Hesse*

This article examines the peculiarities of functioning of musical rhetorical figures in the cycle of twelve Latin Magnificats by Landgrave Moritz of Hesse. The author demonstrates the figures associated with both the methods of musical development and with the accentuation of the meaning of certain words. The analysis of the cycle in terms of musical-rhetorical variations makes it possible to come up with a notion of the “musical-rhetorical theme” which concentrates in a generalized manner the supportive points of interpretation in terms of musical rhetorics of the text of a prayer.

Keywords: Magnificat, Moritz of Hesse, Baroque musical rhetoric, musical-rhetorical figures

Ivan A. Shaposhnikov

The “Poem” Quality in Romantic Music (the Synergetic Aspect)

The article examines the “poem” quality as a dramaturgical feature falling outside the context of genre, revealing itself in the musical legacy of Romantic composers. Unlike the programmatic interpretation, the comprehension of the poetic quality is proposed in a synergetic aspect. This kind of approach makes it possible to reveal the immanently musical particular features of the “poem” quality, to connect it with the poetic sphere as that which represents “dynamic, creative chaos,” and, as a result, to disclose the possibility of a non-linear, possibilistic structuring of musical form.

Keywords: the “poem” quality, the poetic sphere, the synergetic, Romanticism, Franz Liszt

Festivals. Contests

Vera I. Nilova

*The Polyphonic Arctic
(Commemorating the 20th Anniversary
of the European Arctic Region)*

The article examines the cross-cultural contacts in the sub-Arctic and Arctic areas in the European part of Russia. The region close to the Barents Sea presents itself as an experimental laboratory, where each sub-region is endowed with the opportunity of developing its own international competence and establish its on cultural bridges. A description is presented of the practice of organizing festivals: the classical music festivals in the Finnish part of Lapland (for example, the “Luosto Classic Festival”), the chamber music festivals on the Lofoten Islands (for instance, “Link Winter”), the organ music festival in Bodø, Norway and the “Northern Lights” festival in Tromsø, Norway. The domain of attention also includes the “Sami Easter Festival” in Kautokeino, the Festival of Futurist Music and Technica Culture in Tromsø “INSOMNITA” and others.

Keywords: The Barents Sea, the Arctic, Festivals, Wilhelm Peterson-Berger, Eric Bergman, Bo Nilsson

Musical Genre and Style

Alla G. Korobova

*The Destiny of the Phenomenon and the Concept of “Genre”
in the Musical Culture of the Contemporary Times*

The article is devoted to the phenomenon of musical genre, which is examined as being at the crossroads of artistic practice and theoretical conceptions. Emphasis is placed on the peculiarities of the formation of the contemporary theory of musical genres, stipulated, on one hand, by its connections with the general theory of genres (in aesthetics and literary criticism) at its critical stage, and on the other hand – with the processes of genre-formation, which have undergone a transformation in the musical culture of Contemporary Times. Special attention is given the methodological aspects of the theory of genre.

Keywords: genre, theory of genres, contemporary music, mode of genre

Alexander E. Lebedev

*The Genre of the Concerto for Bayan with Orchestra
in Russian Music: the Problems of Orchestral Style*

Special attention is given in the article to the issues of the interaction between the bayan and the symphony orchestra. The problem of balance of functions in orchestras is examined, as well as the peculiarities of the timbre interaction between the soloist and the orchestra, as well as the various orchestral groups. The main differences in the textural organization of the symphony orchestra and the orchestra of Russian folk instruments are defined.

Keywords: bayan, concerto, orchestra, texture, timbre, Chaykin, Myaskov, Repnikov

History of Western Music

Darya V. Logunova

*Jean-Jacques Rousseau’s “Pygmalion” as the First Example
of the Musical Theater Melodrama*

The article is devoted to the problem of interaction of dramatic recitation and music in the melodrama “Pygmalion” by Jean-Jacques Rousseau and Horace Coignet. For the first time this composition is examined from the position of the method of

syntactic analysis, which makes it possible to reveal the specific features of the ‘grammar structure’ in the genre created by Rousseau and developed subsequently in the music of composers of various national traditions.

Keywords: Rousseau, musical theater melodrama, recitation, syntactic analysis, scene with a through development

Russian Music History

Vera N. Dyomina

The Embodiment of the Panegyric Subject in the Music of the “Victory Celebrations” during the Era of Tsar Peter I (The “Vivat Suite”)

The article is devoted to the various forms of ecclesiastic and secular musical culture in Russia at a turn of the 17th and 18th centuries. The author defines the principles of interaction of these two branches of culture in the music of the “victory celebrations,” examining them on the basis of examples of the Buslayev manuscript collection of 17th century choral hymns – particularly those pertaining to the genre of the “Vivat Suite.” The author pursues the goal of finding solutions to problems of analysis and comparison of ecclesiastical and secular texts, as well as identification of the principles of association of choral hymns, “Vivat” hymns, “hosannas” and “mnogoletiya” (expressions of wishes of long life) in choral composition.

Keywords: suite, “victory celebrations”, ecclesiastical choral hymns, manuscript landmarks

Contemporary Musical Art

Marina V. Gorodilova

Harmonic Inventiveness in Rodion Shchedrin’s Piano Concertos

The article examines pitch organization in Rodion Shchedrin’s music on the example of his four concertos for piano and orchestra. It is established that a new type of harmony in these compositions appears each time in an inventive approach (or combination) of the characteristic features of historically established types of pitch systems: modality, tonality and the so-called atonality.

Keywords: Rodion Shchedrin, piano concerto, harmony, inventiveness, tonality, modality, dodeca-chordality

Galina A. Rubakhina

The “Personal” Homage-Concertos by Efrem Podgaitis: Concerning the Problem of Interpretation of the Genre

The article is devoted to disclosing the peculiarities of the interpretation by composer Efrem Podgaitis of the “personal” homage-concertos, most notably, those qualities of thematicism and the methods of its development, of form and dramaturgy which direct the listener’s attention to realizing the composer’s main idea. The result of this study is disclosure of the fundamental constants of the individualized version of the concerto genre.

Keywords: Efrem Podgaitis, the homage-concertos, poly-form, modification, poly-variant

Innovation in Musical Education

Irina B. Gorbunova, Mikhail S. Zalivadny

Concerning Mathematical Methods in Music Research and Preparation of Musicians

The authors analyze the possibilities of examining the logical regularities in music by means of mathematical methods formed for the most part in the 20th century. These methods include basic ideas of such fields of research as set theory, the theory of probabilities and the theory of information, as well as the principles of soft computing, and make it possible to elicit the premises of these scholarly branches in more traditional manifestations of music theory. The authors of the article also touch upon some aspects of application of mathematical approaches to music to the sphere of musical education.

Keywords: mathematics and music, set theory, theory of probabilities, theory of information, soft computing, music theory, musical education

Aram S. Enfiadjan (Aram Enfi)

Concerning the Concept of Teaching the Curriculum of “Academic Electronic Music”

This article presents the author's original concept of teaching the course “Sympho-Electronic Music” (SEM) as part of a general educational program “Academic Electronic Music” (AEM). It includes a diagram depicting the implementation of an integrated, interactive distance-learning of SEM disciplines by means of various Internet technologies. The functional purpose of a number of specialized web sites with their extensive multimedia content is disclosed. The practicability of introducing into musicology of the taxonomical definition of “class of organs” and the new instrumentation-related concept “sympho-electronic music” is substantiated. The principles of the concept of distance instruction of the curriculum “Academic Electronic Music” are disclosed.

Keywords: academic electronic music, sympho-electronic music, instruction at a distance, internet technologies in musical education

Olga N. Zotova

An Innovative Approach to the Process of Forming Creativity in Pupils of Present-Day Music Schools

The article is devoted to the innovative trend in present-day musical education. The author throws light upon the main structural components of the creativity of the musically gifted child, the indispensable pedagogical conditions, principles and methods of his or her effective formation in the process of innovative training in the sphere of musical culture.

Keywords: creativity, innovation, erudition, musical culture



CONTRIBUTORS

Irina V. Alekseyeva holds a degree of Doctor of Arts and is a Professor and the Chair of the Music Theory Department at the Ufa State Zaghir Ismaghilov Academy of the Arts. She is a member of the Dissertation Council at the Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory. She defended her dissertation for the Candidate of Arts (PhD) degree in 2002 while being a Research Associate of the Research Laboratory for the Problems of Musical Semantics at the State Institute of Art Studies in Moscow, and in 2006 she defended her dissertation for the Doctor of Arts degree at the Novosibirsk State M. I. Glinka Conservatory. She is the author of the monographic work "The Typology of Basso Ostinato Themes in the Instrumental Music of the Western-European Baroque" (Ufa, 2005). Her field of research interests includes issues of the semantic organization of musical text, as well as those of musical poetics, semiotics and the problem of interaction between the musical text and the performer.

Elena Yu. Andruschenko holds a degree of Candidate of Arts (PhD) and is an Associate Professor of the Rostov State S.V. Rachmaninoff Conservatory. The sphere of her research interests includes the music of Andrew Lloyd-Webber, topical problems concerning the evolution of the Russian musical art of the turn of the 20th and 21st centuries, some of the innovational tendencies of contemporary event management, as well as the management of performing arts.

Irina V. Bakhmutova is currently a research assistant at the Laboratory for Data Analysis at the Institute of Mathematics of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences. She studied in the Music Theory Departments of the Novosibirsk Music College and the Novosibirsk State University. Her musical activities deal with the spheres of music text analysis and practical application of computer technologies in musicology. A number of her articles has been published in various musical periodicals, including *Computer Music Journal*, *Computer Systems*, *Problemy Muzykal'noi Nauki*//*Music Scholarship and The Siberian Music Almanac*.

Ekaterina V. Beriglazova is a faculty member at the Choral Conducting Department of the Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory. She graduated from the Magnitogorsk Conservatory in 2007, where she was a choral conducting major, and received her degree of Candidate of Arts (PhD) from the same conservatory, majoring in music theory and history. She took part in many international musicological conferences. She has had numerous publications in compilations of scholarly presentations from conferences.

Maxim V. Bysko is a journalist, radio producer, and assistant editor of the international internet music theory journal "Mediamuzyka." He graduated from the Journalism Department of the Moscow State M. V. Lomonosov University in 1995. He began working in radio in 1990 together with his father, radio journalist Victor Kuzmich Bysko (one of the first employees of the youth radio station "Yunost'," the founder of the radio magazine "Sluzhu Sovetskomu Soyuzu"

"I Serve the Soviet Union") and the assistant director of the chief editorial board for propaganda of the Soviet radio Gosteleradio of the USSR). He traversed the path from being a reviewer and producer (of the radio station "Radio Podmoskovia" ["Radio of the Moscow Region"]) to director of the Moscow radio station "City FM" and the Russian radio station "Radio Sport." He participated in founding the radio stations "Govorit Moskva" ("Moscow Speaks"), "Militseyskaya volna" ("Police Wave") and "Detskoye radio" ("Children's Radio"). He has composed over 30 musical works for the television program "ABVGDeika" ("TV Center"), a sound producer in the project "Pushkin's Carriage" (1999), a member of the honorable jury of the Open Youth Festival of the Social Advertisement "Nashe Vremya" ("Our Time") (Moscow, 2013).

Alexander I. Demchenko is a Doctor of Arts, Professor and Chair of the regional Dissertation Committee of the Saratov State L. V. Sobinov Conservatory. He is an active member of the Russian Academy of Natural Sciences, a member of the Journalists' Union of Russia and the Composers' Union of Russia. He is the author of a number of monographs and articles on the history of Russian music, musical ethnography, and methodology of music scholarship. In addition to teaching, he also gives lectures and works as a musical critic.

Elena S. Drynkina is a faculty member of the Music Theory and Composition Department of the Saratov State L.V. Sobinov Conservatory and a post-graduate student at the Music History Department. Her research interests deal with Haydn's symphonies. She has written a number of articles, published in musicological compilations, and has participated in various musicological conferences.

Vera N. Dyomina holds a degree of Candidate of Arts (PhD) and is a senior professor of the Musical Management Department of the Rostov State S.V. Rachmaninoff Conservatory. Her research interests deal with studying manuscripts and published editions of landmarks of Russian musical art.

Tatiana S. Ekimenko holds a degree of Candidate of Arts (PhD) and is an assistant professor (docent) at the Music Theory and Composition Department of the Petrozavodsk A.K. Glazunov Conservatory and a member of the Composers' Union of Russia. She has actively participated in various Russian and international conferences. Her research interests include the music of Karelian composers, contrapuntal aspects in the music of composers from Russia and others, serialism and dodecaphony.

Aram S. Enfiadjian (Aram Enfi) is a composer, music theorist, philosopher and the head of the "Art-Humanitarian Center" in Moscow, an instructor of an original course "sympho-electronic music" at the Department of Music and Computer Technologies of the St. Petersburg Institute of Decorative and Applied Arts, a member of the Russian National Council on contemporary music education, a member of international electronic music festivals, the

winner of the first prize at the International Competition "Music and Electronics", a member of the Jury of the International Competition "20th Century Music", the author of numerous publications on subjects related to the development of academic electronic music and the chief developer of the concept of "Sympho-electronic music" (SEM). He studied composition and music theory at the Yerevan State Conservatory, and the basics of electronic music in various electronic studios. At the present time, in addition to teaching, he is conducting seminars on the disciplines of "SEM" in Moscow, as well as holding long-distance workshops for residents of other cities of Russia, especially for teachers of electronic music.

Natalia A. Gavrilova holds a degree of Doctor of Arts and Professor at the Department of History of Western Music of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory. She has written a number of books and articles in the areas of Czech music, French music and the problem of the national specificity of music. She worked as a visiting researcher at the Paul Zacher Foundation in 1993 and at the Paris Conservatoire Nationale in 1995. Her current area of scholarly interests is 20th century sacred music.

Natalia S. Gavrilova is an assistant professor (docent) at the Department of World Musical Culture of the Maimonides State Classical Academy, an Honored Artist of the Russian Federation, a winner of several international competitions for pianists, a member of the Musical State Philharmonic Society and the artistic director of the Foundation of Spiritual Development "Art for Children." She has gone on tours throughout Russia and abroad with solo recitals and orchestral concerts. She is presently engaged in performances of the M.N. Ermolova Moscow Drama Theater and the Evgeny Vakhtangov State Academic Theater. A number of articles written by her have been published in *Delphis* magazine (1996, 1997, 1998, 2007, 2008, 2011, 2012).

Irina B. Gorbunova holds a degree of Doctor of Pedagogical Sciences and is the main research associate of the research methodological laboratory "Musical Computer Technologies" and a Professor at the Department of Informatization of Education of the Russian State A. I. Herzen Pedagogical University. A Merited Worker of Higher Professional Education and a Laureate of the Premium of the Government of St. Petersburg, she has received awards from the All-Russian Exhibition Center (VDNKh) and diplomas from various creative competitions. A set of education programs developed by her has been licensed and implemented into the process of pedagogy. She has written over 150 scholarly works, including seven monographic books, textbooks and tutorial-methodological manuals, digital educational resources, articles in research magazines, etc. She has organized international research seminars and conferences and a member of juries of Russian and international competitions of musical creativity.

Marina V. Gorodilova holds a degree of Candidate of Arts (PhD) and is a professor at the Ural State M.P. Mussorgsky Conservatory, where she is the Chair of

the Music Theory Department and a research secretary of the Conservatory's academic board. Her research interests are focused on harmony in 20th century.

Edward Green, PhD (NYU) has been a professor of composition and music history at the Manhattan School of Music since 1984. He received his PhD from New York University, and his doctoral dissertation dealt with the vocal music of Haydn's and Mozart's late periods. An award-winning composer, Dr. Green received a Grammy Award for his *Piano Concertino* in the category "The Best Contemporary Classical Composition." Dr. Green is also a Senior Specialist in American Music in the Fulbright Foundation. In 2010, when he was a recipient of the Fulbright Grant, he gave a seminar on the music of John Cage at the Catholic University of Argentina. Dr. Green is an extensively published scholar, his articles dealing with a wide range of subjects, from Guido and Marcabru to Schoenberg and Scelsi. Dr. Green published the compilation of *China and the West: The Birth of a New Music* (published by Shanghai Conservatory Press) and prepared for publication the soon to be published compilation *A Cambridge Companion to Duke Ellington*. He is currently working on a new book, *Experiencing the Beatles: A Listener's Companion* for Scarecrow Press.

Vladimir D. Gusev is currently a senior researcher and leader of the research group at the Data Analysis Laboratory at the Institute of Mathematics, the Siberian Branch of Russian Academy of Sciences. He studied music theory and graduated from the Moscow Institute of Physics and Technical Sciences and received a degree of Candidate of Arts (Ph.D.) from the Institute of Mathematics SB RAS.

He has written more than 100 research articles in different fields of study, specifically, in musicology and music analysis, which have been published in such magazines as *Computer Music Journal*, *Computer Systems*, *Problemy Muzykal'noi Nauki/Music Scholarship and Siberian Music Almanac*.

Milyausha A. Idrisova is the musical program editor at the radio broadcast service of the GTRK "Bashkortostan" and a post-graduate student of the Music Theory Department of the Ufa State Zagir Ismagilov Academy for the Arts. The sphere of her musical interests is the research of the paths of formation of Bashkir music pertaining to the classical tradition. She is the editor and compiler of a collection of articles about Gaziz Almukhametov, published in 2008. She has participated in musicological conferences and has had a number of publications, including some in research magazines.

Lilia F. Ishmurzina is a faculty member at the Department of Folk Artistic Creativity at the Ufa State Zagir Ismagilov Academy for the Arts and a research associate at the Laboratory for Ethno-Organology. As a performer on the Bashkir folk instrument, the hornay, she has received prizes in international competitions and folk music festivals (in St. Petersburg, Vienna and Jämsä, Finland). Her articles have been published in various musical periodicals, and she has

written a chapter in a joint research book “Bashkir Ethno-Organology: History and Discoveries” (Ufa, 2012).

Anton M. Ivanov is a graduate of the V.S. Popov Academy of Choral Arts (2009) and of its post-graduate program. The sphere of his research interests lies in the music of Rodion Shchedrin. He has participated in various musicological conferences, including the Scholarly Conference of Young Researchers (Moscow University, 2011).

Ildar D. Khannanov received a PhD degree from the University of California, Santa Barbara and a diploma from the Moscow State Tchaikovsky Conservatory. He is a professor of Music Theory at the Peabody Conservatory, affiliated with the Johns Hopkins University. His research interests range from the methodology of music analysis and teaching of form to signification of music, questions of pedagogy, ethnomusicology and philosophy. Dr. Khannanov has presented his papers at a number of national and international conferences and has published the results of his research in *Theoria*, *Film Music Journal*, *Musicalnaya Akademiya*, *The Dutch Journal of Music Theory*, *Acta Semiotica Fennica*, *Sinij Divan*, etc. Currently, Dr. Khannanov is the Chief Editor of the International Division of *Problemy Muzikal'noi Nauki/Music Scholarship*.

Olga Yu. Kijowski is a post-graduate student at the Music History Department of the Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, an instructor of organ and harpsichord at the same conservatory and a concertizing organist. She graduated from the Saratov State Conservatory, where she studied piano, and the Hochschule Musik und Theater in Hamburg, where she studied organ, harpsichord and early music. The theme of her dissertation research was “Stylus Phantasticus in the Organ Music of Dietrich Buxtehude”. She has participated in numerous Russian musicological research conferences, and her presentations at these conferences have been published in scholarly periodicals.

Mikhail Y. Knyazev studied at the Specialized Piano Department of the Voronezh State Academy for the Arts, graduating in 2008, and at the Physics Department of the Voronezh State University, specializing in “Theoretic Physics,” graduating in 2009. He studied in the post-graduate program of the Voronezh State Academy for the Arts. The theme of his research is: “Application of Methods of Physical Acoustics to Solving Certain Problems in Music Theory.” The sphere of his research interests includes musical acoustics, the problems of temperament and the correlation between the objective and the subjective in the perception of musical sound. His articles have been published in compilations of research articles and music magazines (including “Muzykal'naya Akademiya”). He participated in numerous Russian and international conferences.

Mikhail G. Kondratyev holds a degree of Doctor of Arts and is a Professor, the Chair of the Department of Art Theory and the chief researcher at the Chuvash State Institute for Humanitarian Studies. He is a member of

the International Academy of Pedagogy, a member of the Russian Composers' Union, a Merited Worker of the Arts of the Chuvash Republic, a laureate of the State Premium of the Chuvash Republic in the domains of literature and the arts. His scholarly interests pertain to the history of Chuvash music, musical education, the artistic culture of Chuvashia, connections between the folk music of various nations, as well as the 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 compilations of articles and the author of a number of articles published in Russia.

Alla G. Korobova holds a degree of Doctor of Arts and is a Professor at the Music Theory Department of the Ural State M.P. Mussorgsky Conservatory in Ekaterinburg. She is a graduate of the Ural Conservatory and of the post-graduate program of the Music Theory Department of the Moscow Conservatory. Her main research interests include early music, contemporary music and the theory of genres. She has written two monographic works: *The Theory of Genres in Musicology: History and Modernity* and *The Pastoral in the Music of the European Tradition: An Examination of the Theory and the History of the Genre*, as well as a number of textbooks and many musicological articles.

Natalia V. Korolevskaya holds a degree of Candidate of Arts and is an Assistant Professor at the Music History Department of the Saratov State L.V. Sobinov Conservatory. The theme of his dissertation was “The Logic of Formation of Semantics in the Genres of the Vocal Cycle, Oratorio and Vocal Symphony (on the Example of Music by Saratov-based Composers.” Her research interests include the problem of formation of semantics in genres combining music and poetry, conceptual analysis of musical composition, as well as music by composers from Saratov. These themes form the main subjects of her articles, published in various editions.

Svetlana A. Kozlykina graduated from Rostov State S.V. Rachmaninoff Conservatory with a degree of Candidate of Arts (PhD) and is a faculty member at the Music Theory and Composition Department of the same conservatory. Her monographic work “The Style of Girolamo Frescobaldi” was published in 2009, being the first book written in Russian about the early Baroque Italian composer, based on the material of her dissertation, defended in 2007. Her research interests span through a broad chronological domain, with a special emphasis on Baroque music and 20th and 21st music. Her research articles have regularly been published in various musicological compilations, and her work is well-represented in the Russian and international conferences.

Alexandra V. Krylova holds degrees of Doctor of Culture and Candidate of Arts (PhD) and a title of Professor. She graduated from the Rostov State S.V. Rachmaninoff Conservatory as a musicologist and from the post-graduate program of the Gnesins' Russian Academy of Music. She has written more than seventy articles about various issues

concerning vocal music, music in commercials and art management.

Mikhail L. Lazarev holds degrees of Candidate of Psychological Disciplines (PhD) and Doctor of Medical Sciences, and he is an active member of the Academy of Pedagogical and Social Sciences, a professor at the International Academy of Sciences and Arts, the head of the Department of Children's Prenatal and Perinatal Health of the National Research Institute and the head of the Department for Prophylactic Pediatrics and Remedial Treatment of the Research Center of Children's Health of the Russian Academy of Medical Sciences and an expert on children at the Public Chambers of the Russian Federation. He has over 150 published research works (including two monographic books, programs for children of early, pre-school and school age). The program of formation of children's health developed by Mikhail Lazarev has been approved by the Russian Ministry of Education for use in pre-school educational institutions in the Russian Federation (2003). Over two thousand kindergartens in over 60 cities in Russia work in accordance with this program. He has been one of the initiators of creation of the Russian section of the European Network of Schools for Health Support and the national coordinator of this organization.

Alexander E. Lebedev is an assistant professor (docent) at the Theory and History of Performing Arts and Musical Pedagogy of the Saratov State L. V. Sobinov Conservatory. His research interests include issues of development of musical repertoire for the bayan, interpretation in performance of music for bayan and accordion, as well as the theory of music performance. A number of his research works is devoted to the history of the genre of the concerto for accordion or bayan and orchestra.

Darya V. Logunova is a post-graduate student at the Music Theory Department of the Novosibirsk State M. I. Glinka Conservatory and the head of the administrative section of the Musical College, affiliated with the Novosibirsk Conservatory. The subject of her musical research is "Recitation in the Musical and Theatrical Works from the 1930s." She has participated in a number of musicological conferences (Krasnoyarsk, 2009; Novosibirsk, 2010; Kemerovo, 2010; etc.).

Svetlana Yu. Lysenko holds a degree of Candidate of Arts (PhD) and is an assistant professor (docent) at the Theory and History of Music and Instrumental Performance Department at the Khabarovsk State Institute for the Arts and Culture. She graduated from the Novosibirsk Conservatory as a musicologist and is currently working on her dissertation for a Candidate of Arts (PhD) degree. She has participated in various Russian and international conferences devoted to issues of synthesis in opera and interpretations in productions in the opera genre.

Anastasia A. Maltseva is a post-graduate student at the Department of Music History of the Novosibirsk State M.I. Glinka Conservatory. She is presently working on

her dissertation, "Musical-Rhetorical Figures in Baroque Music: Issues of Methodology of Analysis (On the Material of the 17th Century Lutheran Compositions in the Genre of Magnificat)."

Alevtina A. Mikhailova holds a degree of Candidate of Arts (PhD) and is an assistant professor (docent) at the Folk Singing and Ethnomusicology Department of the Saratov State L.V. Sobinov Conservatory (Academy). The theme of her dissertation was "Folkloristic and Neo-Folkloristic Stylistic Tendencies in the Works of Russian Composers for Bayan" (2006). She took part in over 30 intercollegiate, Russian and international conferences and congresses (in Moscow, St. Petersburg, Astrakhan, Saratov, Berlin, etc.). In 2007, 2011 and 2012 she was a recipient of grants from the Russian Humanitarian Scholarly Fund for carrying out the project of "Folkloristic Ethnographic Expedition with the Aim of Researching the Traditional Musical Instruments of the Volga Region, Southern Russia and Central Russia." A number of scholarly articles have been published as the result of her research work, as well as the first compilation of traditional folk tunes on the Saratov harmonica "The Saratov Harmonica is Sounding..." (Moscow, Kompozitor, 2009). She has written over 50 scholarly and scholarly-methodical publications on instrumental folk music.

Natalia S. Mikhailova specializes in ethnomusicology. She graduated from the Petrozavodsk State Conservatory. She is the head of the Department of Research and Presentation of Folklore Heritage of the "Kizhi" State Museum of History, Culture, Ethnography and Wooden Architecture. She has participated in numerous Russian and international conferences. Twenty of her research works devoted to musical culture have been published, including her book about Karelian traditional musical instruments, "Music of the Northern Village," which came out in 2009.

Vera I. Nilova holds a degree of Doctor of Arts and is a Professor at the Petrazavodsk State A.K. Glazunov Conservatory, where she is the Chair of the Music History Department. She is a member of the Russian Composers' Union, a member of the Russian Society of Historians and Archivists and a Distinguished Cultural Worker of Culture of the Russian Federation. Her research interests include the music of Scandinavia and Finland, the music of Karelia, the national and ethnic aspects of professional music, the areal aspects of compositional creativity and the non-linear processes in the history of western music.

Doctor Dimitar Ninov is a professor of music theory at the School of Music of the Texas State University, San Marcos. In 2009 he was the Chairman of the Board of Directors of the National Association of Composers in the United States. He holds a doctoral degree in composition from the University of Texas at Austin (2003), and master's degrees in theory (1992) and composition (1996) from the National Academy of Music in Sofia, Bulgaria. As a composer and theorist he regularly has his music performed and his scholarly work published. He is regularly invited

as a lecturer at international, national, and regional music conferences. His music has been performed in the United States, Europe, Canada, and Asia. His two piano albums, published by the FJH Company and Abundant Silence Publishing, respectively, are being distributed worldwide, and his violin and piano piece “A Lonely Man’s Prayer” has been recorded on the “Made in the Americas” CD series. In 2007 his piano piece *Golden Leaves* was included in the FJH piano series “Succeeding with the Masters.”

Tatiana V. Novikova is currently a postgraduate student and a faculty member at the Music Theory Department of the Voronezh State Academy of the Arts. She is the head of the Voronezh Section of MolOt (the Young Composers’ and Musicologists’ Section of the Russian Composers’ Union). Her research interests include contemporary piano music and the problem of interrelation between tradition and innovation.

Elvira G. Panaiotidi graduated from the Astrakhan State Conservatory. She received her degree of Candidate of Arts (PhD) in Pedagogy from the Moscow State Pedagogical University and her Doctoral degree in Philosophy from the Institute of Philosophy, affiliated with the Russian Academy of Sciences (Moscow). Since 2004 she has been a Professor at the Humanities Department at the North-Ossetian State Pedagogical Institute. She is the author of a number of books, including *Plato’s Views on Musical Education, A Conflict of Paradigms. The Western Philosophy of Music Education of the Second Half of the 20th Century, Emotions in Us and in Music. A Critical Study of the Debate in the Analytical Philosophy of Music* (forthcoming). Her research has been published in periodicals in Russia and other countries. Elvira Panaiotidi has been honoured with numerous fellowships in Germany and Greece. She teaches philosophy of music at the Hamburg University and at the Hochschule für Musik und Theater (Hamburg). Her research interests include the philosophy of music and music education, aesthetics, gender studies, the analytical philosophy of music, and the Ancient Greek philosophy of music.

Evgeny A. Pinchukov holds a degree of Candidate of Arts (PhD) and has been an assistant professor (docent) at the Music Theory Department of the Ural State M. P. Mussorgsky Conservatory for over 30 years. His sphere of academic interests is modality (*lad*) and harmony. In his dissertation “The Plagal Formation of Modes in Monody and Polyphony of the Oral Musical Tradition” (1986) he develops the concept of “plagality” and examines the origins of monodic chromaticism and flamenco harmony. Many of his research texts have been published – among his latest publications were those in the journals *Starinnaya muzyka* (№ 1–2 (51–52), 2011) and *Problemy muzykal’noy nauki// Music Scholarship* (2011, № 2 (9)).

Irina V. Polozova – holds a degree of Doctor of Arts and is a professor at the Music History Department of the Saratov State L. V. Sobinov Conservatory (Academy). She studied at the Novosibirsk State M. I. Glinka Conservatory

and its post-graduate program. The sphere of her research interests includes issues of Russian music history, musical paleography and the history and singing culture of the Russian Old-Believers. Her most important publications include her articles “The Vocal Musical Tradition of the Old-Believers in the Irgiz Monasteries” (*Muzykal’naya Akademiya*. Moscow, 2008, № 2) and “The Renewal of the Practices Church Singing in the Old-Believers’ Communities in the Tradition of the Saratov Region in the 18th-20th Centuries” (*Muzykovedenie*. 2009 № 4) and her monographic book “The Culture of Church Singing of the Old-Believers in Saratov: Forms of Existence in a Historical Perspective” (Saratov, 2009).

Anna N. Pronina is a post-graduate student at the Music History Department of the Novosibirsk State M. I. Glinka Conservatory (Academy). She is engaged in active research of the history of the organ culture of Siberia. She has had a number of her articles published in various music research periodicals.

Natalia G. Protasova is an Assistant Professor at the Department of Performance on Orchestral Instruments of the Kemerovo State Institute for Culture and the Arts. The sphere of her scholarly interests includes the music of the second half of the 20th century and the early 21st century, as well as the compositions of Valentin Silvestrov.

Galina A. Rubakhina is a post-graduate student at the Music Theory Department of the Rostov State S.V. Rachmaninoff Conservatory and the Chair of the Music Theory Department of Children’s Music School N.3. The main theme of her research is formed by the concertos by Efrem Podgaitis in the context of the evolution of the concerto genre of the late 20th and early 21st centuries. A number of her articles have been published in musicological compilations.

Natalia S. Serova holds a degree of Candidate of Arts (PhD) and is an Assistant Professor at the Music History Department of the Saratov State L.V. Sobinov Conservatory. Her research interests are connected with the 19th and 20th century musical culture of Russia and other countries, the philosophical conceptions of the art of music and the music of Richard Wagner. She has participated in numerous Russian musicological conferences (including those held in Saratov, Makhachkala and Ulyanovsk). Her articles have been published in research periodicals and compilations, including *Problemy muzykal’noy nauki// Music Scholarship*.

Irina M. Shabunova holds a degree of Candidate of Arts (PhD) and is an associate professor at the Music Theory and Composition Department of the Rostov State S.V. Rachmaninoff Conservatory. Her research interests include orchestral music of the New Time, attempts to reconstruct music of previous epochs and stylistic trends in 20th century music. Her publications include research articles devoted to issues of theory and the history of the orchestra, organology and works by contemporary composers.

Ivan A. Shaposhnikov is a post-graduate student at the History, Philosophy and Art Studies Department of the Novosibirsk State M.I. Glinka Conservatory. The theme of his dissertation is “The Aspect of the Poem in Romantic Music (on the Example of the Music of Liszt and Chopin).” He has participated in musicological conferences in St. Petersburg and Novosibirsk. He is the laureate of a prize in the conference “The Intellectual Potential of Siberia 2011.”

Evgenia R. Skurko holds a degree of Doctor of Arts and is a professor at the Music Theory Department of the Ufa State Zagir Ismagilov Academy for the Arts and a member of the Russian Composers’ Union. Her research interests are focused on various issues of theory, history and style in 19th and 20th century Russian music. A special place in her scholarly work is reserved for the problem of formation and development of various national cultures. She has had over 130 of her theoretical works published, including her monographic book *Bashkir Academic Music: Its Traditions and Contemporary Perspectives*. Several of her articles have been published in musical magazines in other countries, most notably, in the American magazine *Sonus*. She has participated in a number of international and Russian symposiums and conferences. Ms. Skurko has been invited as a visiting professor to universities in the USA, Finland and Germany, where she has read lectures on music theory and history.

Olga A. Svetlova holds a degree of Candidate of Arts (PhD), a Vice Rector for Research and Creative Work and an Assistant Professor at the Music History Department at the Novosibirsk State M.I. Glinka Conservatory (Academy). She graduated from the Novosibirsk Conservatory, where she studied at the Music Theory and Composition Department and at its post-graduate program, where she was a student of Professor B.A. Shindin. Her research interests are focused on the singing culture of the Siberian Orthodox Christian Old Believers, the modern practice of church service in honor of the saints, as well as hagiographic cycles in church service. She has had a number of her articles published and participated in the creation of collective monographic work “Traditions of Sacred Singing in the Culture of the Orthodox Christian Old Believers of the Altai Region.”

Galina S. Sycheva (Kozeva) is a post-graduate student of the Music Theory Department of the Rostov State S.V. Rachmaninoff Conservatory Conservatory. She is an employee of the Don State Public Library. She has participated in international musicological conferences in Rostov-on-Don (2008, 2012). She is a diploma recipient from several International Competitions for Research Works by Students in the Sphere of Music at the Russian Gnesins’ Academy of Music (2010, 2011). The sphere of her research interests is focused on Mikhail Gnesin’s activities connected with musical education.

Tatyana N. Titkova is currently a research assistant of the Data Analysis Laboratory at the Institute of Mathematics, the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences. She studied music theory and graduated from the Tomsk State University. She received her degree of Candidate of Arts (PhD) degree from the Institute of Mathematics SB RAS. She is the author of numerous articles, including those on musical analysis, which have been published in numerous magazines, including *Computer Systems*, *Siberian Musical Almanac*, *Computer Music Journal* and *Problemy Muzykal’noi Nauki/Music Scholarship*.

Mikhail S. Zalivadny holds a degree of Candidate of Arts (PhD) and is a senior research assistant at the St. Petersburg State N.A. Rimsky-Korsakov Conservatory. He graduated from the Kiev State Conservatory, majoring both in musicology and composition, as well as the post-graduate program of the Leningrad Conservatory. He has written over 50 research works dealing with the issue of theoretical musical knowledge (including history of music theory) and contiguous musical disciplines. He has participated in Soviet, Russian and international music theory conferences devoted to the problem of the interaction between art, science and technology and the perspectives of contemporary musical education.

Olga N. Zotova holds a degree of Candidate of Pedagogical Sciences (PhD) and is a methodologist and teacher at the N.K. Gusev Children’s Music School N.3 of the city Dzerzhinsk. The sphere of her scholarly interests is connected with the issues of innovative musical education. She has had a number of her articles and methodological books published.

